

M

K

OS

OS

B

A

R

T

ÓK

NDR

# KREUZEN UND WIEDERKREUZEN DER KOSMOS BÉLA BARTÓK



MANCHEN HÖRERINNEN UND HÖRERN von sogenannter Kunstmusik gilt Volksmusik als Inbegriff des Rückständigen und Geschmacklosen. Vielleicht ja nicht völlig zu Unrecht, soweit es „volkstümliche“ Schlager betrifft, die von einer umtriebigen Musikindustrie zu Volksmusik erklärt wurden. Doch wie steht es mit Volksmusik, die ihre Kraft aus alter, unverfälschter, noch nicht kommerzialisierter Musizierpraxis schöpft? Mit Kunstmusik, die solche Lieder oder Tänze nicht einfach zitiert, sondern deren Strukturen in neue, moderne Werke integriert? Béla Bartók war ein großer Bewunderer der von ihm so bezeichneten „Bauernmusik“. Er sammelte sie unermüdlich, verbreitete sie durch wissenschaftliche Publikationen wie auch durch praktisch nutzbare Arrangements, und nicht zuletzt verarbeitete er sie in seinen eigenen Kompositionen. Letzteres beeindruckte selbst den Kunsttheoretiker und Schönberg-Anhänger Theodor W. Adorno, der Volkstümliches sonst gern in die Nähe einer Blut-und-Boden-Ideologie rückte: Er zählte Bartóks Werke „bei aller folkloristischen Neigung zugleich zur fortgeschrittensten europäischen Kunstmusik“ und erkannte in ihnen eine „Kraft der Verfremdung, die sie der Avantgarde gesellt und nicht der nationalistischen Reaktion.“

Nationalstolz beseelte Bartók in seinen frühen Jahren durchaus: An der Budapester Musikakademie, wo er ab 1899 Klavier und Komposition studierte, zeigte er sich demonstrativ in ungarischer Tracht, und

sein erstes großes Orchesterwerk widmete er Lajos Kossuth, dem Helden der ungarischen Revolution von 1848. Stilistisch orientierte er sich in seiner Sinfonischen Dichtung „Kossuth“ allerdings an Richard Strauss, und für das nötige Lokalkolorit sorgten Anleihen bei der Musik städtischer Roma-Kapellen, die schon Johannes Brahms und Franz Liszt fälschlich mit ungarischer Volksmusik gleichgesetzt hatten. So wie viele seiner Landsleute empfand der junge Bartók die Zugehörigkeit zum Habsburgerreich als Fremdherrschaft, die es zu überwinden galt. Sich als Komponist vom Einfluss der deutsch-österreichischen Spätromantik zu lösen, fiel ihm dennoch schwer.

Das änderte sich erst durch die Begegnung mit der Musik der entlegeneren Regionen seiner Heimat, die den gebildeten Schichten Ungarns damals fast unbekannt war. Nachdem ihm 1904 ein siebenbürgisches Hausmädchen mit dem Vortrag einiger Lieder den ersten Anstoß gegeben hatte, unternahm Bartók ab 1906 zahlreiche Forschungsreisen, zunächst gemeinsam mit seinem Freund Zoltán Kodály, dann alleine. In ihrem Verlauf hielt er mehr als 10.000 Melodien in Noten oder auf den Wachswalzen seines Phonographen für die Nachwelt fest und wurde so zum Mitbegründer der modernen Musikethnologie. Zeitweise erschien ihm diese wissenschaftliche Arbeit sogar wichtiger als seine Tätigkeit als Komponist und Pianist, und sie war es auch, die ihn von seiner jugendlichen

„Ungar-Tümelei“ abbrachte. Denn schon bald sammelte er neben ungarischen auch slowakische und rumänische Volksmelodien, später ruthenische, serbische, bulgarische, arabische und türkische. Ihre Fundorte dokumentierte er zwar genau, doch gegen die Vermischung von Musik unterschiedlicher Herkunft hatte er nichts einzuwenden, im Gegenteil: Gerade die wechselseitige Beeinflussung zwischen den Völkern, das „Kreuzen und Wiederkreuzen“ begründete für ihn die Vitalität und unerschöpfliche Vielfalt der Bauernmusik. Diese Einstellung prägte auch sein eigenes reifes Schaffen und seine zutiefst humanistische Grundhaltung: „Meine eigentliche Idee, der ich mich – seitdem ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewusst bin, ist die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader“, schrieb er 1931 in einem Brief an seinen rumänischen Freund Octavian Beu.

Welcher Art die von Bartók gesammelten Melodien waren und wie er als Arrangeur mit ihnen umging – davon vermittelt das Programm des NDR Vokalensembles am 7. Februar einen guten Eindruck. Es enthält sowohl schlichte, zurückhaltend harmonisierte Bearbeitungen (wie die Vier altungarischen Volkslieder Sz 50 oder die Vier slowakischen Volkslieder Sz 70) als auch komplexere, kreativere (die Vier ungarischen Volkslieder Sz 93 oder die Dorfszenen Sz 78). In Bartóks Eigenkompositionen treten die folkloristischen Züge demgegenüber etwas in den Hintergrund – oder genauer ausgedrückt:

Sie fügen sich vollkommen organisch in ein Ganzes ein, das in sich überraschend stimmig wirkt. Bemerkbar machen sie sich beispielsweise in archaischen Tonskalen abseits des in der europäischen Kunstmusik etablierten Dur-Moll-Systems. Und in Rhythmen, die durch südosteuropäische Tänze mit ihren ungeraden Taktarten oder auch wechselnden Metren inspiriert wurden.

Der enorm wichtige, in fast allen Werken wirksame Volksmusik-Einfluss hielt Bartók aber keineswegs davon ab, auch aus anderen Quellen zu schöpfen. So etwa aus Natureindrücken, wie sie sich ihm sicher auch bei seinen Feldforschungen in abgelegenen Weltgegenden boten. Die typisch Bartókschen „Nachtmusiken“ – geheimnisvolle Klangstudien voller fantastischer Instrumentaleffekte, zu erleben beispielsweise im Mittelsatz des Vierten Streichquartetts – dürften darauf zurückgehen. Weiterhin inspirierte ihn, so wie viele seiner Zeitgenossen, die Musik früherer, vorromantischer Epochen. So hinterließen die Perioden des Barock und der Wiener Klassik einen starken Abdruck in vielen Kompositionen: beispielhaft etwa im Divertimento, das Bartók 1939 für den Schweizer Dirigenten und Mäzen Paul Sacher schrieb. Dieses Streichstück folgt mit seinem lebhaften Sonatenkopfsatz, dem langsamen Satz in dreiteiliger ABA-Form und dem abschließenden Sonatenrondo der Form vieler Sinfonien Joseph Haydns, wobei lediglich ein Menuettsatz fehlt. Haydns Beispiel könnte auch die

motivisch-thematische Arbeit und den Tonfall des Werks inspiriert haben.

Für die Musik seiner Zeitgenossen hatte Bartók ein ebenso offenes Ohr. Claude Debussy etwa scheint zumindest für das erste der „Zwei Bilder für Orchester“ aus dem Jahr 1910 Pate gestanden zu haben. Die Ganztonskalen, ornamental rankenden Melodien und raffinierten Klangfarbenmischungen des Franzosen färbten darüber hinaus auch die im folgenden Jahr entstandene Oper „Herzog Blaubarts Burg“, Bartóks einzigen Beitrag zur Gattung. Ein weiterer Kollege, den er sehr schätzte, war Igor Strawinsky. Die Partitur von dessen Ballett „Le sacre du printemps“ (1913) führte Bartók eine Zeitlang stets mit sich, und viele Kommentatoren haben wild-motorische Passagen, wie man sie im Mittelsatz des Zweiten Streichquartetts (1915–17) oder im Verfolgungstanz aus der Ballett-Pantomime „Der wunderbare Mandarin“ (1918/19) hört, mit diesem möglichen Vorbild in Verbindung gebracht. Allerdings nahm Bartók die „barbarische“ Schreibweise

Strawinskys bereits 1911 in seinem eigenen, berühmt-berüchtigten „Allegro barbaro“ für Klavier vorweg. Beispiele für den perkussiven und hochgradig dissonanten Charakter solcher Sätze könnte er durchaus auch in seiner geliebten Bauernmusik gefunden haben.

Zweifellos ließen sich noch viele weitere Impulse auf Bartóks Schaffen anführen, Impulse, die ihm nichts von seiner Individualität nahmen, sondern ihm vielmehr halfen, sich selbst als Komponist zu finden. „Kreuzen und Wiederkreuzen“ – dieses Prinzip, das er als Voraussetzung lebendiger Volksmusik verstand, wandte er stets auch auf seine eigenen Werke und seine Fortentwicklung als Komponist an. So entstand ein Œuvre, das wie nur wenige andere unverwechselbare persönliche Eigenart mit einer enormen stilistischen Bandbreite verbindet. Ein Gesamtwerk, für das der Festivaltitel „Kosmos Bartók“ wahrlich nicht zu hoch gegriffen ist.

JÜRGEN OSTMANN



## #01

FREITAG 02.02.24 20 UHR  
ELBPHILHARMONIE HAMBURG  
GROSSER SAAL

### NDR Elbphilharmonie Orchester

#### Alan Gilbert

Dirigent

#### Igor Levit

Klavier

Einführungsveranstaltung  
mit Julius Heile  
um 19 Uhr im Großen Saal  
der Elbphilharmonie

Texte zu den Werken auf  
S. 18–29

Das Konzert wird im Video-  
Livestream auf [ndr.de/  
kosmosbartok](https://www.ndr.de/kosmosbartok), in der NDR EO App  
und auf [arte.tv](https://www.arte.tv) übertragen.  
Es wird außerdem live im Radio auf  
NDR Kultur gesendet.  
Video- und Audio-Mitschnitt bleiben  
im Anschluss online abrufbar.

Ende des Konzerts  
gegen 22:15 Uhr

### BÉLA BARTÓK 1881–1945 Divertimento für Streichorchester Sz 113

ENTSTEHUNG 1939  
URAUFFÜHRUNG 11.06.1940  
BASEL  
DAUER CA. 25 MIN

- I Allegro non troppo
- II Molto adagio
- III Allegro assai

### Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 Sz 119

ENTSTEHUNG 1945  
URAUFFÜHRUNG 08.02.1946  
PHILADELPHIA  
DAUER CA. 26 MIN

- I Allegretto
- II Adagio religioso
- III Allegro vivace

PAUSE

## #02

SAMSTAG 03.02.24 20 UHR  
ELBPHILHARMONIE HAMBURG  
GROSSER SAAL

### NDR Bigband

#### Geir Lysne

Dirigent/Komponist

Text zum Programm auf  
S. 36–37

Das Konzert wird im Video-  
Livestream auf [ndr.de/  
kosmosbartok](https://www.ndr.de/kosmosbartok) übertragen.  
Es wird außerdem live im Radio auf  
NDR Kultur gesendet.  
Video- und Audio-Mitschnitt bleiben  
im Anschluss online abrufbar.

Pause nach dem ersten Set.  
Ende des Konzerts gegen 22:15 Uhr

### GEIR LYSNE Bartók Conversations

#### Ein fiktiver Dialog von Geir Lysne und Béla Bartók

## #03

SONNTAG 04.02.24 18 UHR  
ELBPHILHARMONIE HAMBURG  
GROSSER SAAL

### NDR Elbphilharmonie Orchester

#### Alan Gilbert

Dirigent

#### Igor Levit

Klavier

Einführungsveranstaltung  
mit Julius Heile  
um 17 Uhr im Großen Saal  
der Elbphilharmonie

Texte zu den Werken auf  
S. 18–29

Ende des Konzerts  
gegen 20:15 Uhr

### BÉLA BARTÓK 1881–1945 Divertimento für Streichorchester Sz 113

ENTSTEHUNG 1939  
URAUFFÜHRUNG 11.06.1940  
BASEL  
DAUER CA. 25 MIN

- I Allegro non troppo
- II Molto adagio
- III Allegro assai

### Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 Sz 119

ENTSTEHUNG 1945  
URAUFFÜHRUNG 08.02.1946  
PHILADELPHIA  
DAUER CA. 26 MIN

- I Allegretto
- II Adagio religioso
- III Allegro vivace

PAUSE

### Konzert für Orchester Sz 116

ENTSTEHUNG 1943  
URAUFFÜHRUNG 01.12.1944  
BOSTON  
DAUER CA. 40 MIN

- I Introduzione  
(Andante non troppo –  
Allegro vivace)
- II Giuoco delle coppie  
(Allegretto scherzando)
- III Elegia  
(Andante non troppo)
- IV Intermezzo interrotto.  
(Allegretto)
- V Finale.  
(Pesante – Presto)

## #04

DIENSTAG 06.02.24 19:30 UHR  
ELBPHILHARMONIE HAMBURG  
KLEINER SAAL

### Jerusalem Quartet: Alexander Pavlovsky

Violine

#### Sergei Bresler

Violine

#### Ori Kam

Viola

#### Kyryl Zlotnikov

Violoncello

Texte zu den Werken  
auf S. 38–41

Ende des Konzerts  
gegen 21:30 Uhr

### BÉLA BARTÓK 1881–1945 Streichquartett Nr. 2 Sz 67

ENTSTEHUNG 1915–17  
URAUFFÜHRUNG 03.03.1918  
BUDAPEST  
DAUER CA. 28 MIN

- I Moderato
- II Allegro molto  
capriccioso
- III Lento

### Streichquartett Nr. 4 Sz 91

ENTSTEHUNG 1928  
URAUFFÜHRUNG 20.03.1929  
BUDAPEST  
DAUER CA. 22 MIN

- I Allegro – Più mosso –  
Pesante
- II Prestissimo,  
con sordino
- III Non troppo lento –  
Tranquillo
- IV Allegretto pizzicato
- V Allegro molto – Pesante

PAUSE

### Streichquartett Nr. 6 Sz 114

ENTSTEHUNG 1945  
URAUFFÜHRUNG 20.01.1941  
NEW YORK  
DAUER CA. 30 MIN

- I Mesto – Più mosso,  
pesante – Vivace
- II Mesto – Marcia
- III Mesto – Burletta.  
Moderato
- IV Mesto

# #05

MITTWOCH 07.02.24 19:30 UHR

ELBPHILHARMONIE HAMBURG

KLEINER SAAL

## NDR Vokalensemble

Zoltán Pad

Leitung

**Ungarisches  
Volksmusik-Duo**  
Júlia Kubinyi &  
Szokolay Dongó Balázs

**Jerusalem Quartet:**  
Alexander Pavlovsky

Violine

Sergei Bresler

Violine

Ori Kam

Viola

Kyryl Zlotnikov

Violoncello

Text zum Programm  
auf S. 42–45

Keine Pause.  
Ende des Konzerts  
gegen 20:45 Uhr

## TRADITIONELLE VOLKSMUSIK Volkslied vom Plattensee

Elhervadt citrusfa  
(Verdorrrter Zitronenbaum)

## BÉLA BARTÓK 1881–1945 Vier ungarische Volkslieder Sz 93

ENTSTEHUNG 1930

- I A rab (Der Gefangene)
- II A bujdosó (Heimatlos)
- III Az eladó lány  
(Mutter, einen Mann)
- IV Dal (Liebeslied)

## TRADITIONELLE VOLKSMUSIK Seklerische Volkslieder aus Transsilvanien mit Gesang und Hirtenflöte

Ideje bujdosásimnak  
(Heimatlos)

Az én lovam, Szajkó  
(Liebeslied)

Tánczene (Tanzmusik)

Rég megmondtam  
(Turteltäubchen)

## BÉLA BARTÓK Vier altungarische Volks- lieder für Männerchor Sz 50

ENTSTEHUNG 1910, REV. 1926

- I Rég megmondtam  
(Turteltäubchen)
- II Jaj istenem!  
(Herrgott, was soll hier  
ich bleiben!)
- III Ángyomasszony kertje  
(In des Schwagers  
Garten)
- V Béreslegény  
(Knecht, belade gut  
den Wagen)

## TRADITIONELLE VOLKSMUSIK Musik für Dudelsack

Béreslegény  
(Knecht, belade gut den  
Wagen)

Ángyomasszony kertje  
(In des Schwagers Garten)

## BÉLA BARTÓK Streichquartett Nr. 3 Sz 85

ENTSTEHUNG 1927

- I Prima parte. Moderato
- II Seconda parte. Allegro
- III Ricapitulazione della  
prima parte. Moderato
- IV Coda. Allegro molto

## TRADITIONELLE VOLKSMUSIK Hirtenflötenmusik aus Transsilvanien

Napom, napom  
(Meine Sonne)

Nem arról hajnallik  
(Es dämmerst nicht)

Fáj a szívem  
(Mein Herz schmerzt)

Gyéren vettem a kenderem  
(Spärlichen Hanf habe ich  
gekauft)

## BÉLA BARTÓK Dorfszenen Sz 78

ENTSTEHUNG 1924

- daraus:
- Nr. 3 Svatba (Hochzeit:  
Hei, Ännchen)
  - Nr. 4 Ukoliebavka (Wiegen-  
lied: Schlafe mir doch)
  - Nr. 5 Tanec mládencov  
(Burschentanz: Hinter  
den Buchen)

## TRADITIONELLE VOLKSMUSIK Slowakische und ungarische Volkslieder mit Flöte, Obertonflöte und Dudelsack

Tölgyes bucka tövibe  
(Burschentanz:  
Hinter den Buchen)

Ancsurka, a ládád  
(Hochzeit: Hei, Ännchen)

Lányát az anya férjhez úgy adta  
(Hochzeitslied aus Poniky:  
Weit zog das Mägdlein)

Enni, inni van csak kedved  
(Tanzlied aus Medzibrod:  
Essen, Trinken, ja, das passt ihr)

Szóljon a duda már  
(Tanzlied aus Poniky:  
Hei, die Pfeifen klingen)

## BÉLA BARTÓK Vier slowakische Volkslieder Sz 70

ENTSTEHUNG 1917

- I Zadala mamka,  
zadala dcéru  
(Hochzeitslied aus  
Poniky: Weit zog das  
Mägdlein)
- II Na holi, na holi  
(Heu-Erntelied aus  
Hiadel: Auf der Alm)
- III Rada pila, rada jedla  
(Tanzlied aus Medzibrod:  
Essen, Trinken, ja, das  
passt ihr)
- IV Gajdujte, gajdence  
(Tanzlied aus Poniky:  
Hei, die Pfeifen klingen)

## #06

DONNERSTAG 08.02.24 20 UHR  
ELBPHILHARMONIE HAMBURG  
GROSSER SAAL

### NDR Radiophilharmonie

#### Stanislav Kochanovsky

Dirigent

#### Valeriy Sokolov

Violine

Text zum Programm auf  
S. 46–51

Das Konzert wird live im Radio auf  
NDR Kultur gesendet. Der Mitschnitt  
bleibt im Anschluss online abrufbar.

Ende des Konzerts  
gegen 22 Uhr

### BÉLA BARTÓK 1881–1945

#### Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 Sz 112

ENTSTEHUNG 1937/38  
URAUFFÜHRUNG 23.03.1939  
AMSTERDAM  
DAUER CA. 38 MIN

- I Allegro non troppo
- II Andante tranquillo
- III Allegro molto

PAUSE

#### Zwei Bilder für Orchester Sz 46

ENTSTEHUNG 1910  
URAUFFÜHRUNG 25.02.1913  
BUDAPEST  
DAUER CA. 16 MIN

- I In voller Blüte
- II Dorfanz

### Der wunderbare Mandarin Sz 73

Konzertfassung der  
Pantomime

ENTSTEHUNG 1918–24,  
1926–27  
(KONZERT-  
FASSUNG)  
URAUFFÜHRUNG 27.11.1926  
KÖLN  
DAUER CA. 22 MIN

Einleitung (Straßenlärm);  
der Befehl der Strolche zum  
Mädchen –

Erster Lockruf des  
Mädchens, worauf der alte  
Kavalier erscheint, der  
schließlich von den  
Strolchen hinausgeworfen  
wird –

Zweiter Lockruf des  
Mädchens, worauf der junge  
Bursche erscheint, der eben-  
falls hinausgeworfen wird –

Dritter Lockruf des  
Mädchens; es erscheint  
der Mandarin –

Der Lock-Tanz des Mädchens  
vor dem Mandarin –

Der Mandarin erreicht das  
Mädchen nach einer immer  
wilderer Jagd

## #07+08

FREITAG 09.02.24 20 UHR  
SAMSTAG 10.02.24 20 UHR  
ELBPHILHARMONIE HAMBURG  
GROSSER SAAL

### NDR Elbphilharmonie Orchester

#### Alan Gilbert

Dirigent

#### Igor Levit

Klavier

#### Michelle DeYoung

Mezzosopran (Judith)

#### Gerald Finley

Bassbariton (Blaubart)

#### Dávid Csizmár

Sprecher

Einführungsveranstaltung mit  
Harald Hodeige jeweils um 19 Uhr im  
Großen Saal der Elbphilharmonie

Texte zu den Werken auf  
S. 21–24 und S. 30–34

Das Konzert am 09.02.24 wird live im  
Radio auf NDR Kultur gesendet.  
Der Mitschnitt bleibt im Anschluss  
online abrufbar.

Ende des Konzerts  
gegen 22:15 Uhr

### BÉLA BARTÓK 1881–1945

#### Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 Sz 119

ENTSTEHUNG 1945  
URAUFFÜHRUNG 08.02.1946  
PHILADELPHIA  
DAUER CA. 26 MIN

- I Allegretto
- II Adagio religioso
- III Allegro vivace

PAUSE

### Herzog Blaubarts Burg Sz 48

Oper in einem Akt nach  
einem Libretto von  
Béla Balázs

Konzertante Aufführung in  
ungarischer Sprache mit  
deutschen Übertiteln

ENTSTEHUNG 1911  
URAUFFÜHRUNG 24.05.1918  
BUDAPEST  
DAUER CA. 60 MIN





# MUSIK „EINER ALTEN WELT“

## DIVERTIMENTO FÜR STREICHORCHESTER

BLOSS NICHT ZU SCHWIERIG und groß besetzt solle das neue Werk für sein Ensemble sein. Mit diesem Wunsch trat der zu immensem Reichtum gekommene schweizer Mäzen und Dirigent Paul Sacher im Jahr 1938 bereits zum dritten Mal an Béla Bartók heran. Sacher, der Gründer des Basler Kammerorchesters und der Schola Cantorum Basiliensis, hatte seit 1926 durch bedeutende Kompositionsaufträge nicht nur für regen Zuwachs an neuer Musik für kleine Besetzungen gesorgt. Er war allmählich auch zu einem Pionier der sogenannten „neo-klassischen“ oder „klassizistischen“ Ästhetik geworden. Denn auf der Suche nach einem schlichteren, einfacheren Ideal des Musizierens im Unterschied zur expressionistischen Fortführung spätromantischer Sinfonieorchester-Monumentalität landeten die meisten Komponisten – unter Ihnen Igor Strawinsky und Paul Hindemith – damals unweigerlich bei der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, die sie mit den Errungenschaften der Moderne verbanden. Auch Béla Bartók komponierte nach seiner „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ sowie der „Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug“ für Sacher ein Stück, das perfekt den Geist der vom Basler Kammerorchester mitgetragenen Alte-Musik-Renaissance traf: das Divertimento für Streichorchester.

Sachers Wunsch im Kopf, kam Bartók dabei konkret die „Idee einer Art von Concerto grosso“ in den Sinn, also jener barocken Gattung, in der sich ein kleines Orchester und eine Gruppe konzertierender Solisten im ständigen Wechsel gegenüberstehen. Doch nicht nur aufgrund dieser Inspiration an der Spielfreude der Musik vor-romantischer Epochen ging ihm die Arbeit am Divertimento leicht von der Hand. Für das Kompositionsprojekt hatte Bartók von Sacher für den August 1939 dessen Chalet im Berner Oberland zur Verfügung gestellt bekommen, wo das Werk in komfortabler Abgeschiedenheit in nur rund zwei Wochen entstand. „Ich fühle mich etwa wie ein Musiker einer alten Welt von seinem Mäzen als Gast eingeladen“, schrieb Bartók an seinen Sohn. Dass die weltpolitische Lage kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs alles andere als geborgen war – erst recht für Bartók, der um die Rückkehr in seine ungarische Heimat und das Leben seiner jüdischen Frau bangen musste –, meint man der heiteren, für Bartók ungewohnt einfachen und leichtgewichtigen Musik kaum anzuhören. Oder vielleicht doch?

Ganz dem Charakter eines Divertimento, also eines Stücks gehobener Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts folgend, ist der Beginn des 1. Satzes überaus frisch und tänzerisch. Das Thema verbindet dabei gekonnt die barocke Motorik eines Johann Sebastian Bach mit den rhythmischen Akzenten ungarischer Folklore, die Bartóks absolute Domäne war. Ein zweites Thema in der Solo-Gruppe gibt sich daraufhin geradezu wienerisch schunkelnd, bis fortissimo alle Streicher mit einigen unisono gespielten Synkopen einfallen. Diesen „Schock“ wird der Satz nicht mehr los. Und auch der 2. Satz, eine traurige „Nachtmusik“, wirkt wie der Ausdruck düsterer Vorahnungen und Ängste. Zwar findet Bartók im 3. Satz zur gelösten Tanzstimmung des Anfangs zurück, ja, ist sich kurz vor Schluss gar für eine humoristische Salonmusikanten-Parodie nicht zu schade. Dass er sowohl die Uraufführung als auch eine spätere Radioübertragung seines Divertimento verpassen musste, weil er mitten in den Vorbereitungen für seine Emigration in die USA steckte, spricht jedoch eine andere Sprache...

JULIUS HEILE



**PAUL SACHER** Auftraggeber und Uraufführungsdirigent von Bartóks Divertimento

BARTÓK spielt Bartók.  
Karikatur von Aline Fruhauf  
(New York, 1927)



## SCHLICHTE MELODIK, STARKER RHYTHMUS KLAVIERKONZERT NR. 3

„GRENZENLOSE HÄSSLICHKEIT“, „tonales Chaos“, „eine der furchtbarsten Sintfluten von Blödsinn und Bombast, die jemals einem Publikum in dieser Gegend zugemutet wurden“ – mit solchen Beschimpfungen reagierten Kritiker auf die New Yorker Premiere von Béla Bartóks erstem Klavierkonzert. Nun waren extreme Dissonanzen im Jahr 1928 nichts Neues mehr – wodurch zog das Werk also den Zorn der Rezensenten auf sich? Vielleicht war ja Bartóks Verständnis des Klaviers das Problem. Er meinte, es sei „seinem Wesen nach ein Schlaginstrument“, womit er objektiv betrachtet recht hatte: Schließlich werden die Klaviersaiten von Hämmern angeschlagen. Allerdings hatten die Komponisten und Interpreten der vorangegangenen Jahrhunderte alles getan, um das Publikum diese Natur der pianistischen Klangerzeugung vergessen zu lassen. Eine möglichst gesungliche Tongebung war ihr Ideal. Daher irritierte Bartóks wilde Motorik unvorbereitete Hörer, zumal der ungarische Komponist noch mehr tat, um seine Klavierpartien dem Schlagzeugcharakter anzunähern. Inspiriert durch Experimente des Amerikaners Henry Cowell, nutzte er Cluster aus dicht nebeneinander liegenden Tönen, um einen besonders geräuschhaften Klang zu erzielen.

Diese Behandlung des Klaviers ergab sich keineswegs aus fehlendem Sinn für die Möglichkeiten des Instruments. Bartók war ganz im Gegenteil ein hochkompetenter Pianist und, vermittelt über seinen Lehrer István

Thomán, ein „Enkelschüler“ des großen Franz Liszt. Von 1908 bis 1934 lehrte er selbst als Klavierprofessor an der Budapester Franz-Liszt-Musikakademie, und in mehreren Phasen seines Lebens erzielte er einen Großteil seiner Einkünfte als reisender Interpret eigener Werke. So auch während der drei Jahre ab 1923, als er nach einer Reihe von Konflikten mit dem autoritären Horthy-Regime Ungarns kaum noch als Komponist in Erscheinung trat. Mehrfach spielte er in der Konzertsaison 1925/26 seine Klavierrhapsodie op. 1 aus dem Jahr 1904. Weil er ihre spätromantische Tonsprache aber längst hinter sich gelassen hatte, benötigte er danach neues Material für seine Tournée. So wurde 1926 zu seinem „Klavierjahr“: Nach den „Neun kleinen Klavierstücken“, der Klaviersonate und dem Zyklus „Im Freien“ entstand im Herbst dieses Jahres das erste Klavierkonzert.

Bartók führte es einige Jahre lang auf und stellte ihm 1930/31 ein zweites, ebenfalls stark rhythmisch geprägtes Konzert zur Seite. Er konzipierte es als „eine Art Gegenpol zum ersten“; es sollte „einfacher in seinem Orchesterteil und klarer in seiner Struktur“ werden. Tatsächlich erscheint seine Gesamtanlage in ihrer perfekten Symmetrie leicht fasslich und Bartóks Erfindung im Einzelnen sehr attraktiv. Letztlich entstanden seine Konzerte Nr. 1 und 2 aus praktischer Notwendigkeit, markierten aber zugleich einen Wendepunkt in seiner Entwicklung als Komponist. Ihren Stil kann man als seine persönliche Lesart des Neoklassizismus verstehen:

Nicht das Zitieren und Verfremden alter Vorlagen, sondern der unsentimentale Geist der barocken Kontrapunktik interessierte Bartók, ebenso die motorische Schreibweise, die man damals als typisch für die Barockzeit ansah.

## WETTLAUF GEGEN DEN TOD

Hatte Bartók schon in den 1920er Jahren den Machthabern seines Landes äußerst kritisch gegenübergestanden, so dachte er nach dem „Anschluss“ Österreichs ans nationalsozialistische Deutschland zunehmend an Emigration. Es schien ihm nur eine Frage der Zeit zu sein, bis sich „auch Ungarn diesem Räuber- und Mördersystem“ ergebe. „Wie ich dann in so einem Lande weiter leben oder – was dasselbe bedeutet – weiterarbeiten kann, ist gar nicht vorstellbar“, schrieb er schon im April 1938 in einem Brief. Seine Pläne setzte er jedoch erst nach dem Tod seiner Mutter in die Tat um: 1940 übersiedelte er in die USA, nach New York. Damit begann für Bartók eine sehr schwierige Zeit: In den Vereinigten Staaten wurden seine Kompositionen kaum beachtet, und Engagements als Pianist waren auch immer seltener zu bekommen. Zur materiellen Not trat noch die stetige Verschlechterung seiner Gesundheit: Mit Fieberschüben und Erschöpfungszuständen kündigte sich die Leukämie an, die 1945 zu seinem Tod führen sollte.

Das dritte seiner Klavierkonzerte schrieb Bartók in seinem letzten Lebensjahr. Offenbar hatte er vor, seiner Ehefrau, der Pianistin Ditta Pásztory, ein Werk zu hinterlassen, mit dessen Aufführung sie im schlimmsten Fall etwas Geld verdienen konnte. Wahrscheinlich begann er die Arbeit im Sommer 1945 während einer Erholungszeit in Saranac Lake im US-Bundesstaat New York. Ende August, zurück in New York City, arbeitete er noch im Krankenbett an der Fertigstellung. Als Bartók am 21. September, fünf Tage vor seinem Tod, in eine Klinik eingeliefert wurde, hatte er das Particell (also den Entwurf auf wenigen Notensystemen mit Anmerkungen zur Instrumentierung) abgeschlossen und, ganz gegen seine Gewohnheit, die Bemerkung „Ende“ darunter gesetzt. Beinahe hätte er auch noch die Orchestrierung des Werks fertiggestellt. Dazu fehlten nur 17 Takte, die sein Budapester Schüler Tibor Serly (1901–1978), der in den USA ein enger Freund und Vertrauter geworden war, ohne große Mühe ergänzen konnte. Serly übernahm übrigens auch die weitaus schwierigere Aufgabe, das parallel entstandene Konzert für Bratsche und Orchester in eine spielbare Fassung zu bringen. Uraufgeführt wurde Bartóks Drittes Klavierkonzert am 8. Februar 1946 durch das von Eugene Ormandy geleitete Philadelphia Orchestra. Der Solist war György Sándor; Ditta Pásztory dagegen spielte das Werk öffentlich erst 20 Jahre nach dem Tod ihres Mannes; sie war inzwischen nach Ungarn zurückgekehrt.



**BARTÓK mit seiner Frau, der ungarischen Pianistin Ditta, geb. Pasztory (1930)**

## DANKGESANG UND VOGELRUF

Im Vergleich zu den vorangegangenen Klavierkonzerten wirkt Bartóks Drittes zugänglicher, transparenter und nun tatsächlich einfacher, „klassischer“ geformt. Die dissonanten Härten und der motorische Elan der früheren Werke schimmern noch durch, jedoch in deutlich abgemilderter Form. Nur selten spielt das Orchester im Tutti; häufiger werden die Instrumente in kammermusikartigen Kombinationen eingesetzt. Gerade in den Ecksätzen übernimmt das Klavier die Führung, während sich das Orchester oft begleitend im Hintergrund hält. Einige der Themen erinnern an ungarische Volksmusik, so etwa das rhythmisch prägnante Hauptthema des Kopfsatzes.

Im Mittelsatz stellte Bartók einem kanonisch geführten Streichermotiv eine Chormelodie im Klavier gegenüber. Die Vortragsbezeichnung „Adagio religioso“ ist in seinem Schaffen einmalig, und die Musik hat manchen Kommentator an Ludwig van Beethovens „Heiligen Dankgesang eines

Genesenden an die Gottheit“ erinnert, den Mittelsatz des Streichquartetts a-Moll op. 132. Womöglich hoffte Bartók, als er auf dieses Stück anspielte, darauf, sich – wie Beethoven im Jahr 1825 – noch einmal von seiner Krankheit erholen zu können. Wispernde Streicher und zwitschernde Holzbläser prägen im Adagio den zentralen Abschnitt; er wurde nach Aussage von Tibor Serly durch Vogelrufe inspiriert, die Bartók im Jahr 1944 während eines Erholungsaufenthalts in Asheville, North Carolina notiert hatte.

Im temperamentvollen Rondo-Finale wechseln sich fugenartige Passagen, die Bartóks langandauernde Liebe zur Barockmusik spiegeln, mit Tanzepisoden ab. Das Hauptthema im Charakter eines festlichen und kraftvollen Bauerntanzes wird erneut von einem „typisch ungarischen“ Rhythmus bestimmt: einer kurzen betonten Note, gefolgt von einer langen, unbetonten. Auch wenn Bartók seine letzten Lebensjahre im Exil verbrachte – musikalisch kehrte er zu seinen Wurzeln zurück. JÜRGEN OSTMANN

# KLASSIK TO GO

Die kurze Werkeinführung für unterwegs



NDR

Das Beste am Norden

Kompakte Audios zur Einstimmung  
auf Ihren Konzertbesuch und für alle,  
die mehr wissen wollen.

Als Podcast im Abo, Online zum download  
und in der NDR EO App!





## VOM TODESGESANG ZUR FEIER DES LEBENS KONZERT FÜR ORCHESTER

DAS JAHR 1943 sah für den aus seiner ungarischen Heimat emigrierten Béla Bartók alles andere als rosig aus: Seine Hoffnungen, in den USA eine neue, von allen Zwängen befreite Existenz aufbauen zu können, hatten sich in den gut zwei Jahren, die er dort nun lebte, kaum erfüllt. Weder um die Finanzen noch um die Gesundheit war es gut bestellt. Ja, nach einer neuerlichen Verschlechterung seines Zustands konnten ihm die ratlosen Ärzte schon nicht viel mehr versprechen, als vielleicht nur noch wenige Wochen zu leben...

In dieser aussichtslosen Situation aber kam auf einmal überraschende Hilfe: Nicht nur übernahm der amerikanische Komponistenverband die durch die Krankenhausaufenthalte anfallenden Kosten, man versuchte vielmehr auch, den schon das Ende seiner kompositorischen Tätigkeit ankündigenden Bartók für ein neues Werk zu motivieren. Es war Serge Koussevitzky, der berühmte Dirigent des Boston Symphony Orchestra und Auftraggeber so einiger Klassiker des 20. Jahrhunderts, der bei ihm ein Werk für Orchester bestellte – auch wenn er damit rechnen musste, dass es niemals vollendet werden würde. Der Gedanke an jenen Mythos um Mozart, dessen Requiem im Zuge eines solchen Auftrags kurz vorm Tod unvollendet geblieben war, lag schon nahe, als Bartók plötzlich vom kreativen Eifer gepackt wurde: In nur 54 Tagen komponierte er sein „Konzert für Orchester“, und im Dezember 1944 konnte Koussevitzky die Uraufführung dieses aus seiner Sicht besten

Orchesterwerks seit 25 Jahren bestreiten. Tatsächlich war Bartók trotz (oder gerade wegen?) seiner erschütternden Lebenssituation noch einmal ein wahres Meisterwerk gelungen, „eine Zusammenfassung all dessen, was es vorher gab“ (so ein Rezensent der Uraufführung). Ein Stück aber vor allem, dem man in seiner lebensbejahenden, optimistischen Haltung zum Schluss wenig vom Leid seines Komponisten anmerkt. Ja, ein Stück sogar, in dem Bartók scheinbar Abstand nahm von den intellektuellen, sich unzugänglich gebenden Hauptwerken früherer Jahre, die bei der europäischen Avantgarde zwar stets Hochachtung genossen hatten, beim Publikum (und zumal in Amerika) jedoch auf wenig Zuneigung gestoßen waren. Überraschen muss es daher umso mehr, dass auch dem „Konzert für Orchester“ nicht jener spontane Erfolg beim Publikum beschieden war, den die positiven Urteile vieler Kritiker vermuten lassen, und dass es einige Jahre brauchte, bis es zu einem echten „Klassiker“ wurde. Andererseits regte sich im Lager der von Schönbergs Wiener Schule überzeugten Fortschrittler, namentlich in einem seitdem viel beachteten Aufsatz von René Leibowitz, umgehend Argwohn, Bartók gehe neuerdings einen „Kompromiss“ mit dem Publikum ein. Wie passte das zusammen?

Diese Frage wurzelt in der wohl größten Stärke des Werks: Als perfekte Synthese verschmilzt es Popularität mit einer Kompositionstechnik, die allen Ansprüchen moderner Kunstmusik gerecht wird. Weder

gab Bartók seine durch Dissonanzen geschärfte, zeitgemäße Tonsprache auf, noch ließ er sein originellstes Markenzeichen, die Transformierung osteuropäischer Folklore in die westliche Kunstmusik, hinter sich. (Gerade noch hatte er an einer wissenschaftlichen Studie über Volkslieder Jugoslawiens und Rumäniens gearbeitet, die auf das „Konzert für Orchester“ nicht ohne Einfluss blieben). Und auch für ihn typische konstruktive Verfahren wie etwa die Konzentration auf bestimmte Intervalle und Tonreihen oder bogenförmige Strukturen (mit der als Zentrum von zwei heiteren Intermezzi und zwei Sonatensätzen eingerahmten „Elegia“) finden sich hier wieder. Doch das Konzept des Werkes, laut Bartók ein „Symphonie-ähnliches Orchesterwerk“ mit der „Tendenz zur ‚konzertanten‘ oder solistischen Behandlung der einzelnen Instrumente oder Instrumentengruppen“, knüpft wie selten zuvor bei Bartók an traditionelle Formen (Sinfonie und Concerto grosso) an. Zusammen etwa mit dem früheren „Divertimento“ erweist das „Konzert für Orchester“ damit nicht zuletzt der „Neoklassik“ der 1920er Jahre eine späte Reverenz.

Der 1. Satz beginnt mit einer leisen Introduction, die in den tiefen Streichern das aus der ungarischen Volksmusik abgelauschte Tonmaterial des Werks vorstellt. Bezeichnend hinsichtlich des Werktitels ist der Mittelteil des Satzes, in dem das Blech als quasi konzertante Gruppe auftritt. Von dalmatinischem Paargesang beeinflusst zeigt sich der 2. Satz, der

– seinem Titel „Spiel der Paare“ und der konzertanten Idee entsprechend – fünf Instrumentenduetten (Fagotte, Oboen, Klarinetten, Flöten und gedämpfte Trompeten) aufeinander folgen lässt. Den Mittelteil bildet ein von Trommelrhythmen begleiteter Blechbläserchoral – als ob die Paare sich auf einmal in der Kirche eingefunden hätten. Der im Kompositionsprozess zuerst in Angriff genommene 3. Satz fungiert gewissermaßen als Zentrum und Keimzelle des Werks. Dies lässt sich schon daran erkennen, dass hier das Material der Introduction zum 1. Satz „vorweggenommen“ wird. Auch scheint die „Elegia“ am ehesten auf die tragischen Entstehungsumstände des „Konzerts für Orchester“ hinzuweisen. Die



**SERGE KOUSSEVITZKY** Initiator und  
Premierendirektor von Bartóks „Konzert  
für Orchester“

geheimnisvollen Bläserwürfe (Spuk oder Naturlaute?) erzeugen zusätzlich den Charakter eines Nachtstücks. Pathetisch-schmerzvoll, von erschütternden Paukenschlägen begleitet, erklingt plötzlich ein Zitat des 2. Themas der „Introduction“. Und wie eine Auflehnung gegen das Schicksal wirkt auch die anschließende Passage, deren fast „sprechende“ Gesten der Streicher und Holzbläser an rumänische Trauergesänge erinnern.

Gänzlich heiter gibt sich dagegen der 4. Satz: Einem merkwürdig phrasierten Oboenthema folgt hier zunächst eine elegische, überraschend konventionelle Bratschen-Melodie, die wie ein Fremdkörper von alten Zeiten zu singen scheint. Tatsächlich knüpft Bartók hier wohl an einen Operetten-Hit an, der einer ungarischen Bewegung einst als musikalischer Slogan diente. Noch so einen Operetten-Hit, nun jedoch in zweifelhaftem Gewand, gibt es hierauf zu hören: Die im Titel angekündigte „Unterbrechung“ nähert sich als eine Art beschleunigter Jahrmarkts-Walzer und steigert sich zur Orchester-Farce. Unter den Klängen kichernder Trompeten und ordinärer Posaunen-Glissandi wird Franz Léhars „Da geh' ich zu Maxim“ verunstaltet – für Bartók allerdings wohl mit ganz anderer Bedeutung: Im Juli 1942 hatte er im Radio Schostakowitschs Sinfonie Nr. 7 („Leningrader“) hören können und sich über die nahezu endlosen Wiederholungen genau dieser Melodie in deren 1. Satz irritiert gezeigt. Der respektlose Umgang mit jenem Zitat in seinem „Konzert für Orchester“

kann also durchaus als originelle Form der Kollegen-Kritik verstanden werden. Bogenförmig kehren daraufhin das Bratschen- und Oboenthema wieder, als ob nichts gewesen wäre. Eine Eingangsfanfare der Hörner leitet den 5. Satz ein, der sich zunächst als rhythmisch pulsierendes „Perpetuum mobile“ aus chaotischen Tanzmotiven präsentiert. Dass Bartók von seiner neuen amerikanischen Heimat nicht unbeeinflusst blieb, zeigt sich etwas später: Über einem anfangs noch aus osteuropäischer Folklore erklärbarem Ostinato sticht die Trompete glänzend mit einem neuen Thema heraus, während sich der synkopische Rhythmus immer fester eingräbt – wer dächte hier nicht an Jazz, zumindest an die amerikanische Musik eines Aaron Copland? In einer Fuge greifen die Streicher später das Trompeten-Thema auf und „verjazzen“ es zusätzlich mit lässigen Tonschleifern. Mit einem raffinierten Schlusseffekt lässt das Werk seine Hörerinnen und Hörer in positiver Anspannung zurück. Wie es Bartók einmal selbst formulierte, hat das Publikum eine Reise von der „Strenge“ des 1. Satzes, über den „düsteren Todesgesang“ des 3. Satzes bis zur „Lebensbejahung“ des Finales hinter sich. Und tatsächlich hatten sich auch die düsteren Prognosen der behandelnden Ärzte des Komponisten (noch nicht erfüllt ...

JULIUS HEILE

# IN DER SEELE DES MANNES „HERZOG BLAUBARTS BURG“

ZUGEGEBEN, die Frau kommt nicht allzu gut weg in Béla Bartóks einziger Oper „Herzog Blaubarts Burg“. Der Textdichter verpasste ihr nicht nur den Namen einer biblischen Halsabschneiderin, er belud die Figur auch mit etlichen Klischees. Zwar bringt Judith Licht in Blaubarts düstere Single-Wohnung, doch flötet und nörgelt sie dazu so lange, bis er ihr widerstrebend eine verschlossene Tür nach der anderen öffnet. Selbst sein letztes, intimstes Kämmerchen muss er ihr auftun. Die Konsequenz ihres Drängens ist, dass Blaubart zu guter Letzt auch Judith in die Ahnengalerie all derer einreihet, die vor ihr kamen, und seine finstere Burg dann wieder genauso herrichtet, wie sie war, bevor Frau Nr. 4 darin alles umkremelte. Die vermeintlich so schlichte Küchenpsychologie des Sujets verleitete einen Interviewer einmal dazu, Bartók zu fragen, ob er Blaubart sei. „Was, wenn ich Judith wäre?“, fragte der Komponist zurück.

Offenbar sind die Vorgänge im Inneren dieser Burg doch komplizierter. Ein Blick in die Vorgeschichte der Oper bringt hier Licht ins Dunkel: In Budapest fand sich in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts ein Kreis junger Künstler und Intellektueller zusammen, die um neue, eigene Ausdrucksformen für die Kunst ihres nach Unabhängigkeit strebenden Landes rangen. Béla Bálazs, der Textdichter von „Herzog Blaubarts Burg“, zählte ebenso zu diesem Kreis wie der Philosoph Georg Lukács oder die Komponisten Zoltán Kodály und Béla Bartók. Auf der Suche nach dem „wahren Ungarntum“ zog Bálazs mit den

beiden Musikern übers Land, um alte Volksmusik und Märchen zu sammeln. Im Jahr 1910 belebte Bálazs – ähnlich wie Hugo von Hofmannsthal fast zeitgleich mit seinem „Jedermann“ – die mittelalterliche Tradition des Mysterienspiels neu. Für „Herzog Blaubarts Burg“ griff er dabei auf Motive aus der alten ungarischen Mädchenräuberballade „Anna Molnár“ und Charles Perraults Märchen „La barbe bleue“ (Blaubart) zurück. Sein Stoff wurzelte damit tief in verschiedenen Traditionen und lag zugleich voll im Trend, denn 1899 hatte schon der Symbolist Maurice Maeterlinck das Blaubart-Märchen aufgegriffen. Als 1907 Paul Dukas' auf Maeterlincks Vorlage beruhende Oper „Ariane et barbe-bleue“ uraufgeführt wurde, saß Bálazs im Saal.

Für seine eigene Version der Geschichte gab der ungarische Dichter dem Stoff aber eine neue Wendung. „Alles ist Seelensymbol und Seelenschicksal“, schrieb er an Lukács, „meine Märchen sind Seelenmythen.“ So erzählt Bálazs eben nicht die überlieferte Geschichte eines blutrünstigen Mädchenmörders, bei Bálazs wird keine von Blaubarts Frauen ermordet, und er erzählt auch nicht die Geschichte einer Beziehung – anders als bei Maeterlinck/Dukas heißt Bálazs' Drama eben nicht „Judith und Blaubart“, sondern „Herzog Blaubarts Burg“. Denn die Burg mit ihren Kammern ist der Schauplatz dieses Seelenmythos'; das gotische Spukhaus ist Blaubarts auf der Bühne ausgestelltes Selbst. Ähnlich wie in Arnold Schönbergs 1913 vollendetem





Melodram „Die Glückliche Hand“ ist auch hier der Bühnenraum der Seeleninnenraum des Protagonisten; wir sehen was er denkt, wir hören, was er fühlt. In einem von einer klassischen Märchenformel eröffneten Prolog, der bei geschlossenem Vorhang gesprochen wird, weist der Dichter sein Publikum in die Situation ein: „Es war einmal vor langer Zeit ... / Wo ist es geschehen? / Außen, oder innen? / Alte Fabel, was soll sie bedeuten? / Der Vorhang unserer Lieder wird gehoben, / Wo ist die Bühne, außen, oder innen?“ – Wer bei einer konzertanten Aufführung die Augenlider schließt und sich seinem Kopfkino überlässt, hat also in jedem Fall einen Logenplatz.

Der stilprägende Kunstgriff von Bálazs' Libretto war die Verbindung von traditionellen Formen und Elementen der Volkskunst mit den neusten Entwicklungen in Theater und Literatur. Bálazs verarbeitete alte Märchen und Balladen zu einem Stück, das zugleich von den Erfahrungen und Techniken des Symbolismus und Expressionismus geprägt ist. Als „avantgardistischer Folklorismus“ wurde diese für die progressive ungarische Kunst der Zeit so typische Mischung bezeichnet. Komponisten wie Bartók oder Kodály übertrugen dieses Verfahren in die Musik. Mit Zoltán Kodály verband Bálazs eine enge, aber einseitige Freundschaft. Als Studenten hatten sie sich ein Zimmer und später manche Kurzzeitfreundin geteilt; seinen „Stachel zum Übermenschen“ nannte der Nietzsche-belesene Dichter

den bewunderten Komponisten. Doch der verhielt sich abweisend; und als Bálazs ihm sein Mysterienspiel „Herzog Blaubarts Burg“ zur Vertonung antrug, lehnte Kodály rundheraus ab. So kam Béla Bartók zum Zug. Zu guter Letzt widmete Bálazs den Text seines Mysterienspiels beiden Komponisten: dem, der es vertonte, und dem, der es eigentlich hätte vertonen sollen.



**FIGURINE DER JUDITH in „Herzog Blaubarts Burg“ von Maurice Brunet für eine Aufführung an der Opéra in Paris**

Bartóks Musik ist wie Bálazs' Libretto ein Schulbeispiel für den avantgardistischen Folklorismus; dabei nutzt der Komponist die verschiedenen Stilebenen zur Personenzeichnung. Gleich die ersten Takte der tiefen Streicher, die in die altertümliche und düstere Welt von Blaubarts Burg einführen, sind einfachen Volksliedmelodien abgelauscht. Klarinetten und Oboen tragen dazu bald darauf eine quasi-ungarische, in engen Schritten gewundene Linie bei. Judith bringt Licht und neue Töne in diese geschlossene Welt. Ihren ersten Auftritt untermalt Bartók mit einem zart instrumentierten, seinerzeit noch kühnen Nonenakkord in Harfen und Holzbläsern. Und auch ihr Gesang charakterisiert die beiden Hauptpersonen: Blaubart singt zunächst im gleichförmig rhythmisierten, periodisch gegliederten Balladentonfall; Judith bringt das Lyrische und Expressive ein. Den Verlauf der Geschichte zeichnet Bartók im Wechsel der Tonfälle und Stilebenen nach. Nachdem der Herzog Judith in seine Welt eingeführt hat, lässt sie ihn eine verschlossene Tür nach der anderen öffnen: erst die Folterkammer, dann Waffenkammer, Schatzkammer, Zaubergarten, Das weite Land, Den See der Tränen und schließlich die Kammer mit seinen früheren Frauen. Aus jeder der Türen fällt ein farbiger Lichtstrahl, der das Dunkel der Burg weiter erhellt. Je mehr Blaubart sich öffnet, umso mehr gleicht sich sein Gesang dem Judiths an. Nachdem sie hinter der fünften Tür sein weites Reich

freigelegt hat – wozu Bartók überwältigende, von der Orgel unterstützte Dur-Akkorde setzt –, ist der ehemals so starre Bass gar zu lyrischem Liebeswerben aufgelegt. Doch der Zweifel – musikalisch repräsentiert durch eine schneidend-scharfe kleine Sekunde, die immer dann erklingt, wenn von dem „Blut“ die Rede ist, das an Blaubarts sämtlichem Besitz zu haften scheint – treibt Judith weiter. Nachdem die siebte Tür geöffnet ist und er Judith seinen Erinnerungen einverleibt hat, erstarrt auch ihr Gesang. Das Stück endet mit der Wiederkehr der ersten Takte und bildet so auf musikalischer Ebene einen in sich geschlossenen Kreis. „Nacht bleibt es nun ewig“ singt Blaubart zu der archaischen Streichermelodie. Die Öffnung zum Neuen ist gescheitert.

Wie alle symbolistischen Kunstwerke lässt auch „Herzog Blaubarts Burg“ sich auf sehr verschiedenen Ebenen deuten: Neben dem äußerlichen Beziehungsdrama oder dem Wechselspiel von Animus und Anima, Männlichem und Weiblichem, in der Seele des Protagonisten ist die Oper ebenso ein Gleichnis über den Zustand der ungarischen Kunst und Gesellschaft. In diesem Aspekt erwies sie sich sogar als ausgesprochen prophetisch: Viel Erfolg war Bartók und Bálazs mit dem 1911 vollendeten Werk zunächst nämlich nicht beschieden. Sieben Jahre lang blieb die Oper unaufgeführt. Zweimal arbeitete Bartók während dieser Zeit sein Werk noch um, bis „Herzog Blaubarts Burg“ schließlich am

24. Mai 1918 in der Königlichen Oper in Budapest uraufgeführt wurde. Im Oktober desselben Jahres erklärte Ungarn den Austritt aus der Union mit Österreich, kurz drauf wurde die demokratische Republik Ungarn ausgerufen. Während der Räterepublik im Jahr 1919 übernahm Bartók dann sogar eine Stelle im Musikdirektorium des Landes. Beflügelt vom politischen Aufbruch, wagte der Komponist sich damals an sein drittes und letztes Musiktheaterwerk, das Ballett „Der wunderbare Mandarin“. Doch die Räterepublik war nur von kurzer Dauer; 1920 kehrte das Land unter dem autoritären und erzkonservativen Landverweser Miklós Horthy zur Monarchie zurück. Bartóks kurze Karriere als Bühnenkomponist fand ein jähes Ende. Weil er für seine Vision einer ungarischen Kunst unter dem neuen Regime keine Chancen mehr sah, ließ Bartók seinen „Wunderbaren Mandarin“ auf Jahre hinaus in der Schublade verschwinden. Uraufgeführt wurde die Tanzpantomime erst 1926 in Köln – damals gegen den heftigen Widerstand des Oberbürgermeisters Konrad Adenauer.

ILJA STEPHAN

(A kékakallú herceg vára)

Largo

Kékakallú: 2/4

Lied es es én bi-ro-dal-mam Her-ge né-zo

szé-könyök-bőm. Ugy-e hogy néz nagy, nagy or-máj?

Budapest, 1925. évr. P.

Bartók Béla

# WAR BARTÓK EIN HEIMLICHER JAZZER, HERR LYSNE?

## BARTÓK CONVERSATIONS

**BARTÓK UND JAZZ?** Ja, klar! Immerhin hatte der Mann offene Ohren, war ein sensibler, neugieriger Zuhörer. Einer, der über den Tellerrand der Kunstmusik hinaus horchen wollte. Ein Ethnologe gar, der nicht von der Tradition der ungarischen und transilvanischen Folklore lassen konnte, die ihm geheimnisvolle Schönheit und seltsam moderne Harmonieprinzipien offenbarte: archaische Tonalitäten jenseits des Dur-Moll-Systems zumal. Kein Zweifel, Bartók glaubte an die Kraft des Ursprünglichen. Wäre es da so weit zum Blues, zum Jazz gewesen?

Und nun also die „Bartók Conversations“ mit der NDR Bigband unter Geir Lysne. „Natürlich habe ich Bartóks harmonische Eigenheiten studiert, um eine Idee davon zu entwickeln, wie ich mich seiner Musik annehmen kann“, sagt Lysne. Er will keinen Jazz aus Bartóks Musik machen. Einfach eine Swing Cymbal über das Original zu legen, empfindet er nachgerade als zu simpel, ja, als albern. „Es soll eher eine Rekomposition werden. Ich möchte Bartók auf meine Weise studieren und neue Musik daraus machen.“ Ein eigenständiges Kunstwerk also. „Wie bei meinen Strawinsky-, Grieg- oder Penderecki-Projekten würden die Komponisten nicht allzu viel von sich wiedererkennen. Das ist auch gar nicht meine Intention. Trotzdem kommt jede Note, die hier erklingt, von Bartóks ikonischen Stücken: von ‚Herzog Blaubarts Burg‘, von ‚Mikrokosmos‘ oder von den Streichquartetten.“

Dafür entwickelt Lysne seinen eigenen „Bartók-Code“, wählt Motive aus, treibt sie in die Loopschleife, stellt Anagramme her, indem er Töne rückwärts aufdrösel: „Ich stelle die Musik erstmal auf den Kopf“, erklärt der Bigband-Leiter. „Wenn ich eine Phrase umdrehe, Oktavsprünge einfüge, kann sich beispielsweise eine schöne Bass-Linie ergeben.“ Er ist vor allem von Bartóks harmonischen Einfällen fasziniert, „so wie er Spannung erzeugt und auflöst. Da kann in den Streichern urplötzlich ein Dur-Akkord auftauchen oder ein offener Quintakkord“, sagt Lysne. Vor allem das erste Streichquartett hat es ihm angetan.

Kein Schattenriss also, eher eine Adaption. Spannend, wie Lysne die Stimmführung an die Instrumentengruppen verteilt, manchen Akzent durch die Blechbläser schärft, manches Motiv rhythmisch auflädt. Eine Bartók-Invention also. In der Beschäftigung mit dem Komponisten konnte Lysne feststellen, wie sich Bartóks Musik über die Zeit veränderte, war begeistert von der Bandbreite: „Plötzlich tauchen da ein paar ziemlich schöne und einfache Stücke auf – wie im ‚Mikrokosmos‘ oder rumänische Volkslieder, die er tonal schön arrangiert! Und dann kommt da dieses Streichquartett, das harmonisch in alle Richtungen ausbricht. Aus all diesen unterschiedlichen Stil-Epochen suche ich etwas heraus. Auch aus den Violinsonaten, die es mir einfach gemacht haben, mit ihnen zu arbeiten. Zum Beispiel mit einem Takt, den ich als Loop benutze – wie eine Art Jazz Riff.“

Und Bartók? Der hörte Jazz live 1926 in einem Club in Chicago, bewunderte dessen rhythmische Struktur, verglich ihn mit seiner geliebten Volksmusik, zeigte sich aber enttäuscht von der simplen Harmoniefolge. Und ließ sich doch hinreißen, mit „Contrasts“ nicht nur ein Auftragswerk für Benny Goodman zu schreiben, sondern es höchstselbst mit dem „King of Swing“ aufzunehmen. 1940 war das. Hätte er also das gemocht, was Geir Lysne mit seiner Musik anstellt? „Ich möchte es gerne glauben“, grinst Lysne.

TILMANN URBACH



# „IM MODERNEN KRIEG SCHWEIGEN DIE MUSEN NICHT“

STREICHQUARTETTE  
NR. 2, 4 UND 6

MÁTYÁS SEIBER, Lieblingsschüler Zoltán Kodálys und posthumer Widmungsträger von György Ligetis Jahrhundertwerk „Atmosphères“, hielt Béla Bartóks Streichquartette für dessen wichtigsten Stücke: Sie seien das „Rückgrat“ von Bartóks „gesamtem Schaffen“, da sie wie bei Beethoven „mit eindeutiger Klarheit das Wachsen und den Entwicklungsgang des Komponisten“ aufzeigten. Das Urteil mag auf den ersten Blick überraschen, da Bartók selbst kein Streichinstrument spielte, sondern von Hause aus Pianist war. Die fehlende Vertrautheit mit dem Instrumentarium war für ihn allerdings kein Handicap, sondern erwies sich als glückliche Voraussetzung für viele Erweiterungen des Streichquartettklangs. So werden in den Werken avancierte Spieltechniken verlangt, die weit über das bis dahin Übliche hinausgehen.

Mit seinen zwischen 1908/09 und 1939/40 komponierten sechs Quartetten schuf Bartók einen der wichtigsten Gattungsbeiträge des 20. Jahrhunderts – einen Werkkomplex, der bei allen revolutionären Neuerungen eine intensive Auseinandersetzung nicht nur mit den späten Beethoven-Streichquartetten zeigt, sondern auch mit den Werken Debussys, Strawinskys, Schönbergs, Weberns und Bergs. Zudem spiegelt sich in Bartóks zweitem Streichquartett die intensive Beschäftigung mit der Volksmusik, die der engagierte Musikethnologe zeitlebens nach wissenschaftlichen Kriterien sammelte

und edierte – gemeinsam mit seinem Freund Zoltán Kodály reiste er in die ländlichen Gebiete und machte mit Hilfe eines Sographen mehr als zehntausend Aufnahmen, die beide später in mühevoller Kleinarbeit transkribierten. Das Quartett entstand in schwieriger Zeit zwischen 1915 und 1917 in Rákoskeresztúr (heute ein Stadtteil von Budapest): „Es scheint“, kommentierte Bartók gegenüber seinem Freund János Buszija die Arbeit, „im modernen Krieg schweigen die Museen nicht“. Ein geradezu klassizistisch wirkender Sonatensatz leitet das Werk ein, wobei die kantable Melodik wirkungsvoll erst in der Coda ihren Höhepunkt erreicht. Im tänzerischen Mittelsatz folgen Anklänge an algerische Volksmusik, die Bartók 1913 bei einer Exkursion in der Oase Biskra im östlichen Algerien studiert und aufgezeichnet hatte. Mit seiner wenige Töne umkreisenden Melodie der ersten Violine und einer perkussiven Begleitung von zweiter Geige und Bratsche hat der Satz scherzoartigen Charakter, wobei der vitale Duktus immer wieder ins Stocken gerät, bis das Ganze am Ende an Kontur verliert. Auch der Schlusssatz reflektiert volksmusikalische Vorbilder, dieses Mal aus Ungarn – ein düsteres Finale mit fahl gedämpften Akkorden und schmerzlichen Dissonanzspannungen, das ein Reflex auf die Entstehungszeit inmitten des Ersten Weltkriegs zu sein scheint und in tiefster Resignation ausklingt.

BARTÓK beim Studieren der auf seinen Forschungsreisen aufgenommenen Volkslieder



Bartóks viertes Streichquartett von 1928, das sich umgehend im Repertoire etablieren konnte, hat demgegenüber keine folkloristischen Bezüge: In seinen „Harvard Lectures“ wies der Komponist Jahre später darauf hin, dass er zu dieser Zeit nicht mehr versucht habe, „to imitate anything known from folkmusic“. Formal folgt das fünfsätziges Stück einer symmetrischen Bogenform, in der der zentrale langsame Satz den „Kern des Werks“ bildet (Bartók). Die übrigen Sätze, so der Komponist weiter, „sind um ihn herum geschichtet. Und zwar ist der IV. Satz eine freie Variation des II. Satzes, der I. und V. Satz bilden die äußere, der II. und IV. die innere Schicht“ – eine Idee, die sich auch in der harmonischen Anlage widerspiegelt.

Melodische Grundlage des einleitenden Allegros bilden zahlreiche Motive, die immer wieder in neuen Kombinationen durcheinander gewürfelt werden. Dagegen präsentiert sich der schnelle zweite

Satz als kontinuierlicher Klangstrom, dessen mit Dämpfer zu spielende chromatische Linien durch Pizzicato- und Glissando-Klänge akzentuiert werden. Ihren besonderen Reiz erhält die wellenartige Musik durch die immer neue Verteilung von Pausen und Akzenten, was diesem dahinjagenden Prestissimo ein kaleidoskopartiges Changieren verleiht. Nach dem zentralen dritten Satz mit seinem rhapsodischen Fließen folgt ein Pizzicato-Allegretto, in dem aus einem synkopierten Ostinato eine scherzoartige Melodie erwächst, deren auf- und abgleitende Linienführung an den zweiten Satz erinnert. Die gezupften Klänge werden durch zusätzliche Klangschattierungen bereichert – etwa

durch das hier erstmals angewandte „Bartók-Pizzicato“, bei dem die angerissene Saite geräuschhaft auf das Griffbrett zurückschlägt. Abgerundet wird das Werk von einem energiegeladenen Finale, das in einer fulminanten Coda ausklingt.

Anders als im vierten Quartett, das einen nahezu gelösten Tonfall annimmt, spiegelt sich in Bartóks Streichquartett Nr. 6 alle Verzweiflung angesichts der katastrophalen politischen Lage unmittelbar vor dem Zweiten Weltkrieg: „Ich bin einstweilen ganz ratlos, aber mein Gefühl sagt mir, wer nur kann, der reise fort.“ Bartók begann im November 1939 als Gast des Musikers und Kunstmäzens Paul Sacher in dessen Schweizer Ferienchalet Aellen in Saanen an dem Werk zu arbeiten. Vervollendet wurde es nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in Budapest – zu einem Zeitpunkt, zu dem sich der Komponist auf dem absoluten emotionalen Tiefpunkt befand, was sich im tragisch-expressiven Grundcharakter der Musik mit ihrer ausgeprägten Chromatik und den ständigen Kollisionen unvermittelter Kontraste unmittelbar widerzuspiegeln scheint. Der erste Satz beginnt mit einer langsamen, „Mesto“ (traurig) überschriebenen Introduction der Solobratsche, die von einem bewegten Vivace-Abschnitt abgelöst wird. Den beiden Folgesätzen wird die langsame

Trauermusik (wenn auch variiert) ebenfalls vorangestellt – zunächst im Violoncello, dann in der ersten Violine, begleitet von einem zweistimmigen Kontrapunkt. Dadurch entsteht, ungeachtet der äußerlich viersätzigen Form, eine siebensätzig wirkende Anlage, in der sich langsame und schnelle Teile kontrastierend abwechseln. Dabei dringen die „Marcia“ und „Burletto“ überschriebenen Sätze zwei und drei mit ihren verzerrten Gesten und fremdartig wirkenden Klängen tief in die Bereiche von Grotteske und alpträumhafter Diabolik vor. Der Schlusssatz entwickelt sich ebenfalls aus dem langsamen Mesto-Leitthema, das hier erstmals in vierstimmiger Polyphonie und mit zahlreichen Imitationen erklingt. Nach diversen Rückblenden auf zentrale musikalische Gedanken verlöscht die Musik allmählich, bis das Werk in tiefster Resignation endet. Tatsächlich hat Bartók kein zweites Finale von derart abgründiger Trauer komponiert.

HARALD HODEIGE



# VON DER VOLKSMUSIK ZUR ATONALITÄT

## WERKE FÜR CHOR, VOLKSMUSIK-DUO UND STREICHQUARTETT

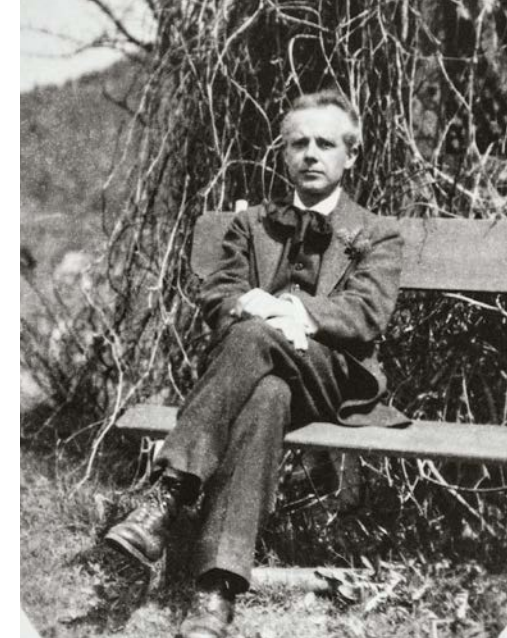
WEIT SCHWINGENDE RÖCKE mit kunstvoll bestickten Oberteilen, auf dem Kopf adrett weiße Hauben – so präsentieren sich die Frauen dem Fotografen. Die Männer nicht weniger schmuck mit hohen Lederstiefeln und oft ebenso reich verzierten Wämsern: In opulenten Bildersammlungen hielt Béla Bartók seine Eindrücke von Reisen in die entferntesten Regionen der Welt fest – von den Karpaten bis nach Transsilvanien und später von Nordafrika bis in die Türkei. Anders als manch ein Tourist machte Bartók aber nicht beim Fotografieren halt. Den Komponisten interessierten die Melodien der Volksstämme und ihre traditionellen Musikinstrumente. Das Einfangen ihrer Musik war der eigentliche Grund seiner Reisen.

1881 im Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn geboren, entwickelte sich Bartóks Faszination für die Eigenheiten der verschiedenen Volksstämme vor einem bedrohlichen Hintergrund. In seinem Heimatland brodelte es unentwegt, die unzähligen verschiedenen Volksgruppen kämpften seit der Eroberung durch die Habsburger um Gleichberechtigung. Doch die Amtssprache der Doppelmonarchie war und blieb deutsch, und auch Bartóks Eltern orientierten sich in ihrem Lebensstil ganz an den Werten der herrschenden Klasse. Als Kind und Jugendlicher lauschte Béla Bartók ausschließlich Werken europäischer Komponisten. Traditionelle Folklore dagegen erreichte das Ohr des jungen Musikliebhabers

nur aufbereitet für den Konzertsaal. Bürger-tum und Landbevölkerung lebten Ende des 19. Jahrhunderts noch in säuberlich getrennten Sphären. Erst ein Hausmädchen aus Siebenbürgen soll den inzwischen 23-Jährigen mit ihren Volksweisen gefesselt haben. Er war hellauf begeistert von den exotischen Melodien. Auf Antrieb erkannte der werdende Komponist das in der Volksmusik schlummernde Potential für seine eigene Tonsprache: „Ich habe jetzt einen neuen Plan: ich werde die schönsten ungarischen Volkslieder sammeln und sie mit der möglichst besten Klavierbegleitung auf das Niveau des Kunstliedes erheben.“ Schon vor ihm hatten Antonín Dvořák oder Johannes Brahms ihre Werke folkloristisch getönt, vermutlich sah der junge Musiker sich in guter Gesellschaft. Im Jahr darauf, 1905, wurde Bartóks jäh aufgeflamnte Begeisterung durch eine weitere Bekanntschaft in geordnete Bahnen gelenkt: Der später als Musikethnologe und Musikpädagoge bekannt gewordene Zoltán Kodály war wie Béla Bartók ein Absolvent der Musikakademie in Budapest. Die gemeinsame Leidenschaft für Folklore machte die beiden Musiker nun zu Verbündeten und Kodály brachte seinen Kommilitonen auf den damals aktuellen wissenschaftlichen Stand. Zoltán Kodály stellte zudem Kontakt her zu Béla Vikár, einem fortschrittlich arbeitenden Ethnologen, der auf Studienreisen stets einen Phonographen im Gepäck hatte. Für Bartók gehörte dieses Gerät bald zu seiner

wichtigsten Reiseausrüstung. Unbekannte Gesänge ließen sich mit ihm unverfälscht auf Wachswalzen pressen und als Reisesouvenir mit nach Hause nehmen.

So wie Bartók als Kind seltene Käfer gefangen und aufgespießt hatte, so sammelte er nun als Erwachsener mit derselben Akribie die Gesänge naher und ferner Völker. Dabei entwickelte sich Bartók zu einem Wissenschaftler, der zunächst beide Bereiche – produktives Komponieren und dokumentierende Volkslied-Forschung – streng voneinander trennte. Die sachliche Arbeit an Folklore wurde für ihn zum Trost und Rückzugsort, denn dem jungen Komponisten war kein Erfolg beschieden. Béla Bartóks erste und einzige Oper „Herzog Blaubarts Burg“ von 1911 wurde von einem renommierten Wettbewerb als „unspielbar“ zurückgewiesen. Auch das Budapester Opernhaus war nicht interessiert. Die Rückschläge setzen Bartók zu, er hatte mit Depressionen zu kämpfen. Enttäuscht von der Borniertheit des Budapester Publikums, zog sich Bartók mit seiner ersten Ehefrau und dem gemeinsamen Sohn aufs Land zurück. Er schrieb: „Man hat mich als Komponisten offizieller Weise hingerichtet. Ich habe mich also damit abgefunden, von nun an nur für meinen Schreibtisch zu schreiben.“ – Ein Vorhaben, dass der Komponist zum Glück auf Dauer nicht durchhielt. Und doch widmete er sich eine Weile vorrangig seiner wissenschaftlichen Arbeit und vergrub sich in Volksmusik-Studien, die ihm gleichwohl



wertvolle Impulse auch für sein eigenes Schaffen gaben. Wenn ihn der Frust packte, sah er die „Bauernmusik in ihrer Unberührtheit“ als Gegenkonzept zum „verdorbenen“ Budapester Bürgertum. „Wer das pulsierende Leben dieser Musik wirklich fühlen will, der muss es sozusagen erleben, und das kann er nur durch unmittelbaren Umgang mit den Bauern erreichen“, erklärte Bartók später in einem Brief an den Geigenvirtuosen Yehudi Menuhin. Die Jahre von 1905 bis 1918

**BARTÓK beim Aufnehmen von  
Volksliedern während seiner  
Reise durch Siebenbürgen**



widmete Bartók also ganz dem Reisen und Sammeln. Und in eigenen Arrangements jener Zeit bemühte er sich darum, die ursprüngliche Volksliedmelodie nachzuzeichnen. „Vier altungarische Volkslieder“ Sz 50 schrieb er 1910 für den Männerchor von Szeged und blieb nah am vorgefundenen Ausgangsmaterial: Eigentlich verteilte Bartók die Ursprungsmelodie einfach harmonisch auf die verschiedenen Stimmen. 16 Jahre später überarbeitete er das Werk noch einmal, um es in Bratislava zur zweiten Uraufführung zu bringen. Auch mit den „Vier slowakischen Volksliedern“ Sz 70 versuchte Bartók den eigentlichen Originalklang einzufangen. Emil Lichtenberg, ein befreundeter Dirigent, hatte das Arrangement bei Bartók in Auftrag gegeben, um es 1917 bei einer Charity-Veranstaltung in der Budapester

Musikakademie aufzuführen. Vermutlich aus diesem Grund legte der Komponist hier eine ungarische Übersetzung unter, statt wie sonst die jeweilige Originalsprache. Wohl ganz im Sinne des Komponisten präsentiert das NDR Vokalensemble das Werk aber auf Slowakisch. Wie nah Béla Bartók jeweils an der Vorlage blieb oder wie weit sich der Komponist von ihr entfernte, das kann das Publikum in diesem Konzert selbst herausfinden: Ein ungarisches Volksmusik-Duo präsentiert die traditionellen Weisen, wie Bartók sie auf seinen Reisen hörte.

In seiner Sammelleidenschaft ließ sich Béla Bartók nicht beirren. Das Pulverfass Österreich-Ungarn hatte 1914 ganz Europa in Brand gesetzt. Und doch konnte selbst der Erste Weltkrieg Béla Bartóks Reiselust nicht hemmen. Anders sah es nach Ende des

Krieges aus. Die einst annektierten Länder befreiten sich von Österreich. Neu entstandene Grenzen erschwerten das Reisen ebenso sehr wie ein sich verfestigender Nationalismus. Die Zeit der Studienreisen war vorbei. Der plötzliche Umbruch seiner Lebensgewohnheiten wurde dem Komponisten jedoch durch den Umstand erleichtert, dass seine Werke in Budapest endlich ein begeistertes Publikum fanden. Nicht nur das Ballett „Der holzgeschnittene Prinz“ wurde uraufgeführt, sondern auch die lange missachtete Oper „Herzog Blaubarts Burg“. Auf einmal war Bartók als Komponist angekommen. Trotzdem ließ er von der zeitintensiven Beschäftigung mit Volksmusik nicht ab. Weil er nicht mehr reisen konnte, begann für ihn nun die Zeit der gründlichen Analyse und Systematisierung seiner umfangreichen Volksmusiksammlung. Wenn jedoch zwei große Leidenschaften ein Leben lang in einem Menschen nebeneinander existieren, befruchten sie sich unweigerlich gegenseitig – so erging es auch Béla Bartók mit dem Komponieren und der Musikethnologie. Die fortan entstehenden Arrangements besaßen eine deutlich stärkere eigene Handschrift und sollten nicht länger nur abbilden. In den „Dorfszenen“ Sz 78 kombinierte Bartók verschiedene Originalmelodien miteinander und erschuf dadurch dramaturgisch ein neues Ganzes. Und die 1930 entstandenen „Ungarischen Volkslieder“ Sz 93 gehören mit ihrer ausgefeilten Mehrstimmigkeit und zum

Teil doppelchörigen Effekten zur anspruchsvollsten Chorliteratur überhaupt.

Die Analyse von ursprünglicher Volksmusik diente Bartók auch dazu, sich als Komponist der Avantgarde zu positionieren. Mit dem 20. Jahrhundert hatten die bisherigen Prämissen der europäischen Kunstmusik ausgedient. Konstrukte wie Dur und Moll wurden hinterfragt und durch Gegenentwürfe wie Atonalität ersetzt. Die Analyse der Volksmusikmelodien mit ihren Halbtönen half Bartók dabei, einen ganz eigenen Stil zu entwickeln. In einem seiner zahlreichen Artikel erklärte er: „Die Gesamtwirkung [der Volksmusik] steht jedenfalls dem Atonalen viel näher als dem Tonalen. Eben dieses, den Volksmotiven entnommene hartnäckige Festhalten an einem Ton, oder an einer Tongruppe scheint eine besonders wertvolle Stütze zu sein: sie bietet für die entstehenden Werke dieser Übergangsperiode ein festes Gerippe und bewahrt vor einem planlosen Herumirren.“ Bartók integrierte formale Kriterien der Volksmusik in seinen reifen Kompositionsstil. Ausgehend von seinen Volksmusikstudien entwickelte er auf abstrakte Weise ein vollkommen neuartiges Klangkolorit, das auch seine Instrumentalwerke prägt. Ein Beispiel dafür ist sein Streichquartett Nr. 3. JANNA BERIT HEIDER

## PERSPEKTIVEN DES WANDELS

„ZWEI BILDER“,  
„DER WUNDERBARE MANDARIN“ UND  
VIOLINKONZERT NR. 2

BARTÓK mit dem  
Geiger Zoltán Székely



### BARTÓK VEREINT MIT DEBUSSY: „ZWEI BILDER“

Mit 29 Jahren schrieb Béla Bartók 1910 seine „Zwei Bilder“. Drei Jahre zuvor hatte sein Kollege und Freund Zoltán Kodály aus Paris Noten von Claude Debussy mitgebracht. Wie viele Komponisten des 20. Jahrhunderts inspirierte die Musik des französischen Klangmagiers natürlich auch Bartók. Deutlich hörbar wird dies, wenn sich im ersten Bild „In voller Blüte“ das Aufblühen der Natur in impressionistischem Klangkolorit entfaltet, mit besonderer Exponierung der Holzbläser und der Harfe. Pentatonik und Ganztönigkeit prägen die Melodik und sind spezifische kompositorische Stilmittel Debussys – die Bartók allerdings schon vor seiner Auseinandersetzung mit Debussy durch seine Erforschung der osteuropäischen Volksmusik für sich entdeckt hatte. Der zum ersten Bild zunächst stark kontrastierende „Dorftanz“ kommt rustikal-volksmusikalisch daher. Doch streut Bartók auch Reminiszenzen an das stimmungsvolle erste Bild in das vehemente Klanggeschehen ein. In Bezug auf die Kompaktheit wie Komplexität und teilweise Radikalität des Orchesterklangs deutete sich in diesem „Dorftanz“ ein Weg an, den Bartók dann mit der Komposition von „Der wunderbare Mandarin“ mit aller Konsequenz weiterging.

### ZÜNDSTOFF MIT „HÖLLISCHER MUSIK“: „DER WUNDERBARE MANDARIN“

Im Januar 1917 stieß Bartók auf ein Textbuch, das Menyhért Lengyel unter der Überschrift „Der wunderbare Mandarin – Pantomime Grotesque“ publiziert hatte. Bartók bat Lengyel, daraus ein Libretto für eine Tanz-Pantomime zu erstellen. Den Inhalt fasste Lengyel später so zusammen: „In einem ärmlichen Vorstadtzimmer zwingen drei Strolche ein Mädchen, Männer, die ausgeraubt werden sollen, von der Straße heraufzulocken. Ein schäbiger Kavalier und ein schüchterner Jüngling, die der Lockung Folge leisten, werden als arme Schlucker hinausgeworfen. Der dritte Gast ist der unheimliche Mandarin. Das Mädchen sucht seine angsterregende Starrheit durch einen Tanz zu lösen, aber da er sie ängstlich umfängt, flieht sie schauernd vor ihm. Nach wilder Jagd holt er sie ein, da stürzen die Strolche aus ihrem Versteck, plündern ihn aus und versuchen ihn unter Kissen zu ersticken. Aber er erhebt sich und blickt sehnsüchtig nach dem Mädchen. Da durchbohren sie ihn mit dem Schwert: Er wankt, aber seine Sehnsucht ist stärker als die Wunden: er stürzt sich auf das Mädchen. Da hängen sie ihn auf: aber er kann nicht sterben. Erst als man den Körper herabgenommen und das Mädchen ihn in die Arme genommen hat, fangen seine Wunden an zu bluten und er stirbt.“



Über seine erste Assoziation, wie er das Stück musikalisch zu inszenieren gedachte, schrieb Bartók: „Wenn es gelingt, wird es eine höllische Musik. Am Anfang erklingt schrecklicher Lärm, Geklirre, Gepolter und Getute: ich führe die werten Zuhörer aus dem weltstädtischen Straßentrubel hinaus zu einem Apachenlager [Apache war ein damals gebräuchlicher Begriff für Zuhälter]“. Uraufgeführt wurde „Der wunderbare Mandarin“ 1926 in Köln. Die „werten Zuhörer“ waren wohl auf einen netten Ballettabend eingestellt. Stattdessen wurden sie aber in die lärmenden Gefilde eines Großstadt-Molochs geführt und mit einem im kriminellen Zuhältermilieu angesiedelten Plot samt einer fremdartig „unheimlichen“ Hauptfigur konfrontiert. Und dazu ertönte auch noch eine herausfordernd radikale „höllischen Musik“. „Der Protest gegen dieses vorgestrige Dokument geistiger Pervertierung nahm eine für das sonst so duldsame Kölner Publikum äußerst scharfe Form an: ... Ausrufe stärksten Unwillens erfüllten minutenlang das Haus“, so ein Pressebericht. Der Blick blieb auf das Stück als Sex-and-Crime-Story reduziert. Man verweigerte die Auseinandersetzung mit der Gesellschaftskritik des Werkes. Dass es darin um Einsamkeit und Ausgrenzung ging, um die Sehnsucht nach authentischer Zuneigung, um das Schicksal und die Beziehung zwischen einem ausgegrenzten Mann (Mandarin) und einer ausgegrenzten Frau (Prostituierte) sowie letztendlich um eine Erlösung der

„unheimlichen“ wie „ängstlichen“ Figur des Mandarins in der Umarmung des „Mädchens“ – all das wollte man nicht sehen und hören. Der Generalmusikdirektor Eugen (ung. Jenő) Szenkár, ein Landsmann Bartóks, wurde zum Oberbürgermeister der katholischen Domstadt, Konrad Adenauer, zitiert. Lautstark wettete der spätere christdemokratische Kanzler gegen dieses „Schmutzwerk“, weitere Aufführungen wurden verboten. Für den jüdischen Dirigenten Szenkár hatte der „Mandarin-Skandal“ außerdem noch eine Zunahme antisemitischer Anfeindungen zur Folge.

Bartók nahm das Spektakel um die Uraufführung selbstbewusst hin und handelte pragmatisch. An seinen Verlag schrieb er: „Ich bitte Sie nun mir mitteilen zu wollen, was Sie über die Kölner Affaire erfahren haben ... Falls nämlich infolge dieses Skandals auf lange Zeit keine deutsche Bühnenaufführung des Werkes zu erhoffen ist, so müssten wir alles daran tun um womöglich viele Konzertaufführungen des Werkes (bzw. 2/3 Teil des Werkes) zu ermöglichen. Denn meiner Ansicht nach ist dieses Werk das beste was ich bisher für Orchester geschrieben habe.“

Ob in der Komplettversion der Tanz-Pantomime oder in der verkürzten Konzertsfassung gespielt, Bartóks „Mandarin“-Komposition ist ein musikdramatisches Meisterwerk – packend und unter die Haut gehend vom ersten Klang an. Die rasenden Violinfiguren zu Beginn werfen das Publikum in das hektische Großstadttreiben hinein.

Grelle dissonante Bläserakkorde – das Thema für die „Strolche“ – haken sich in diese Motorik ein und sorgen für ein weiteres Aufheizen der aggressiven Atmosphäre. In lasziv wirkenden Klarinettensoli lockt das „Mädchen“ die „Kavaliere“ an, die in schmierig tönenden Posaunen-Glissandi daherkommen. Das Erscheinen des exotischen Mandarins kündigt sich in fernöstlich anmutender Pentatonik an. Die „wilde Jagd“ wird zum ekstatischen, unerbittlichen Tanz. Sein von ihm als bis dahin „bestes“ betiteltes „Werk für Orchester“ lässt Bartók in der Konzertsfassung hier enden, mit lautem Orchester-Tuttiklang und mit perfekter Finalwirkung.

## EIN GELUNGENER KOMPROMISS: VIOLINKONZERT NR. 2

Gut zehn Jahre nach der Musik zu der „Der wunderbare Mandarin“ entstand mit dem Violinkonzert Nr. 2 ein weiteres hochkomplexes wie packendes orchestrales Werk Bartóks. Es ist deutlich zu spüren, dass es aus einer späteren Schaffens- und Lebensphase des Komponisten stammt. Die Tonsprache ist weniger radikal und dennoch von progressiven Kompositionselementen durchzogen. Eigentlich hatte Bartók vorgehabt, das Konzert als einsätzigen Variationszyklus anzulegen. Der Auftraggeber und Geiger Zoltán Székely beharrte jedoch auf der traditionellen dreisätzigen Form. Die lieferte Bartók dann auch, allerdings mit einem geschickten

Schachzug: der 2. Satz ist ein Variationsatz und der Finalsatz variiert den Kopfsatz. Vollendet hat Bartók sein Zweites Violinkonzert als eines der letzten Werke, bevor er Ungarn verließ und in die Emigration ging – dem „Sprung ins Ungewisse aus dem gewussten Unerträglichen“, wie er es formulierte. Es gibt etliche Momente in dem Konzert, die das „Unerträgliche“ dieser Schicksalsjahre andeuten, herausbrechen lassen und reflektieren.

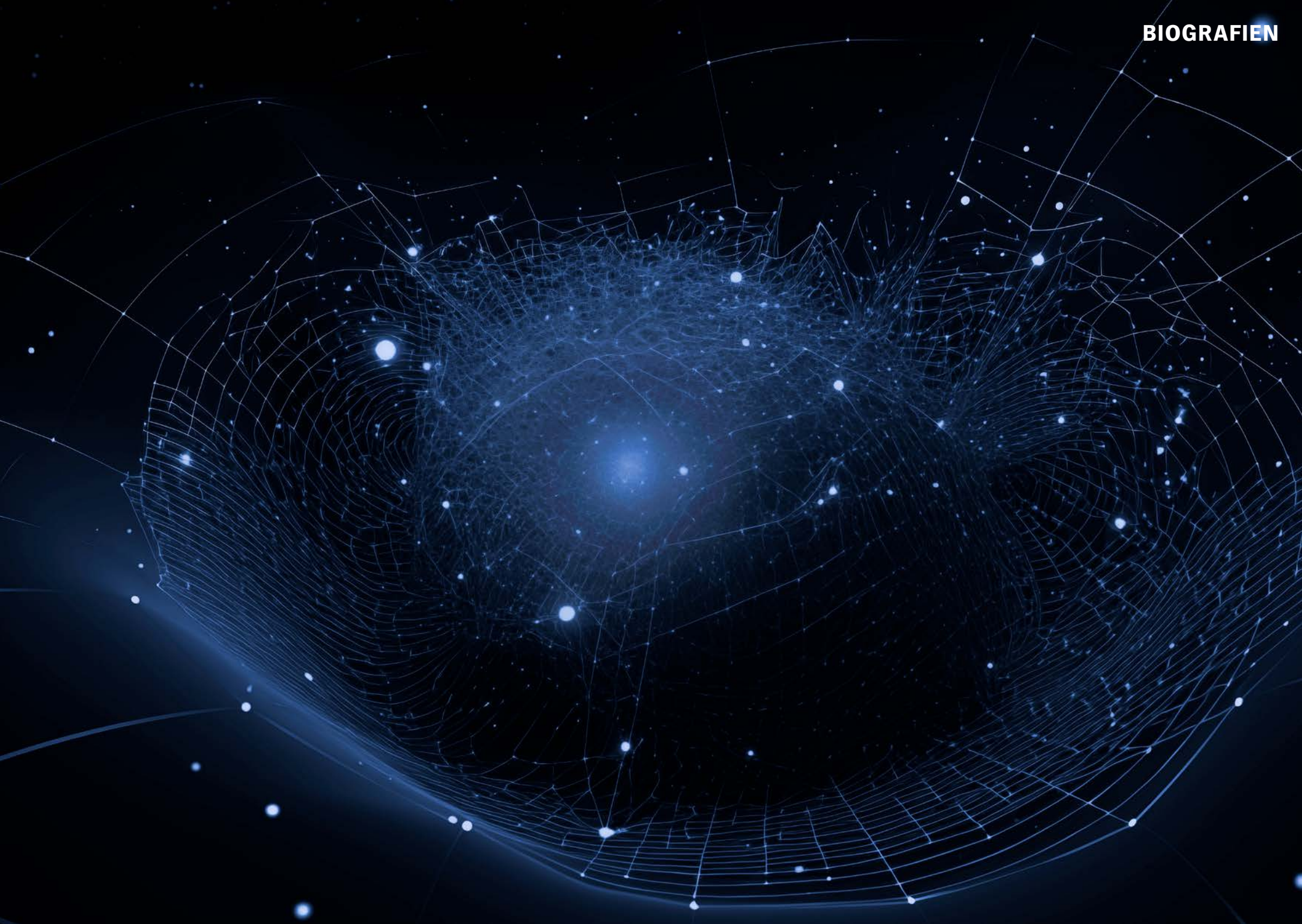
Die ersten Takte wirken schlicht und verträumt, geradezu romantisch: Die Harfe bereitet der Solovioline den Boden, indem sie in ruhiger Gleichmäßigkeit H-Dur-Dreiklänge im 4/4-Takt zupft. In diese filigrane Aura schiebt sich die Solovioline mit dem ersten Thema: eine aufsteigende epische Melodie, die mit ihrem synkopierten Rhythmus und ihrem Quartenmotiv ungarische Züge trägt. Doch die eindringliche Schlichtheit dieser ersten Takte, sie währt nicht lange. Die Tonsprache wird zunehmend dichter und chromatischer, lauter und schroffer. Mit der Einführung des zweiten Themas wagt sich Bartók dann an etwas damals Neues: Dieses fahl-mysteriöse Thema beruht auf einer Zwölftonreihe. Allerdings behandelt es Bartók nicht streng dodekaphonisch, variiert es vielmehr frei und bleibt dabei, wie er betonte, „in ausgesprochener Tonalität“. Kurz bevor der Satz in die Solokadenz mündet, hat Bartók noch einen weiteren kompositorischen Coup platziert: In einer von der Harfe sowie

den tiefen Bläsern und Streichern kontrapunktierten Passage lässt er die Geige vierteltönig spielen – eine dunkle Szene, die ebenso intim wie bizarr wirkt.

Der 2. Satz beginnt wiederum mit Harfenklängen, bevor die Solovioline ein gesangliches Thema vorstellt, dem sechs Variationen folgen. Weniger nüchtern formuliert: Die Violine beginnt hier eine anmutige Geschichte zu erzählen und taucht im Folgenden in sechs ganz unterschiedliche (Klang-)Welten ein. Wähnt man sich in den ersten beiden in einer zauberhaften Märchenwelt, wird das Publikum ab der dritten Variation mit dissonanten Doppelgriffen in Klangabenteuer anderer Art kapituliert. Und präsentiert sich die tänzerische fünfte Variation humorvoll, so gerät die sechste Variation zum grotesken Marsch: Über der Marschrhythmik im Orchester gaukelt die Geige in Tonleiterfloskeln. Am Ende leuchtet das Thema noch einmal in seiner ursprünglichen Schönheit auf, um schließlich im dreifachen Piano zu entschwinden.

Der 3. Satz fußt auf dem gleichen thematischen Material wie der 1. Satz. Alles kehrt wieder, aber doch ganz anders. So gleich zu Beginn das ungarisch gefärbte erste Thema: Die Melodie ist aus denselben Intervallen gestaltet, wird jetzt jedoch viel schneller und im  $\frac{3}{4}$ -Takt gespielt. Das Thema gebärdet sich nun temperamentvoll-ungestüm, offenbart einen ganz anderen Charakter. Dazu trägt auch der die Solostimme umgebende Orchestersatz bei. Keine lyrischen Harfenklänge mehr, stattdessen greift Bartók hier gleich in die Vollen mit Streicher- und Hörnerklang. Mit solcherart Transformierungen und Weiterentwicklungen gelang es Bartók, einen Finalsatz mit einer neuen musikalischen Gestik zu kreieren, geformt aus der Substanz des 1. Satzes – und damit eben ganz nah dran an seiner ursprünglichen Idee, dieses Violinkonzert als einen großen Variationszyklus zu komponieren. ANDREA HECHTENBERG





# NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER

DAS NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER ist seit nunmehr über 75 Jahren Norddeutschlands musikalischer Botschafter in alle Welt. Als Residenzorchester der Elbphilharmonie Hamburg prägt es mit seinen Programmen maßgeblich das künstlerische Profil seiner Stammspielstätte an der Elbe. Klänge und Bilder aus dem weltberühmten Konzerthaus sind – vermittelt auch durch Konzertübertragungen des NDR per Videostream, Hörfunk und Fernsehen sowie auf Online-Plattformen des Orchesters – in ganz Deutschland und weit darüber hinaus präsent. Unter seinem Chefdirigenten Alan Gilbert, dessen Vertrag jüngst bis 2029 verlängert wurde, hat das Orchester sein Angebot nochmals vielfältig und innovativ ausgebaut. In unterschiedlichen Veranstaltungsformaten, vom Sinfoniekonzert über das Kammer-, Club- und Stundenkonzert bis hin zum mehrtägigen Festival, stehen Werke aller Genres vom Barock bis zur Gegenwart auf dem Programm. Darüber hinaus ist sich das Ensemble seiner gesellschaftlichen Verantwortung bewusst und engagiert sich in besonderem Maße auch für den musikalischen Nachwuchs und im Education-Bereich. Neben seinen Auftritten in Hamburg spielt das NDR Elbphilharmonie Orchester regelmäßig in Lübeck, Kiel und Wismar und übernimmt eine tragende Rolle bei den großen Festivals in Norddeutschland. Seinen internationalen Rang unterstreicht es auf Tourneen durch Europa, nach Nord- und Südamerika sowie regelmäßig nach Asien, wohin es zuletzt im November mit Stationen in Osaka, Nagoya und Tokio zurückkehrte.

1945 auf Initiative der britischen Militärregierung in Hamburg gegründet, legte das NDR Elbphilharmonie Orchester, zunächst unter dem Namen „Sinfonieorchester des Nordwestdeutschen Rundfunks“, dann – nach der Teilung der Radioanstalten 1956 – als „NDR Sinfonieorchester“ die Grundsteine für ein neu entstehendes Musikleben in Nachkriegs-Norddeutschland. Durch frühe Auslandsreisen war das Orchester auch aus der internationalen Konzertlandschaft bald nicht mehr wegzudenken. Seine künstlerischen Etappen sind mit den Namen prägender Chefdirigenten verbunden. Der erste, Hans Schmidt-Isserstedt, sorgte über gut 25 Jahre für Kontinuität und formte das Ensemble zu einem Klangkörper von unverwechselbarem Charakter. Legendär wurde später auch die 20-jährige intensive Zusammenarbeit mit Günter Wand. Seit 1982 Chefdirigent und seit 1987 Ehrendirigent auf Lebenszeit, festigte Wand das internationale Renommee des Orchesters. Insbesondere seine Maßstabsetzenden Interpretationen der Sinfonien von Johannes Brahms und Anton Bruckner wurden dabei zur künstlerischen Visitenkarte des Ensembles. 1998 wurde Christoph Eschenbach in die Position des Chefdirigenten berufen, 2004 folgte Christoph von Dohnányi in der Reihe namhafter Pultgrößen. Von 2011 bis 2018 setzte Thomas Hengelbrock als Chefdirigent mit interpretatorischer Experimentierfreude und unkonventioneller Programmdramaturgie neue Impulse in der Geschichte des NDR Elbphilharmonie Orchesters. Seit 2019 ist Alan Gilbert Chefdirigent.



Die Konzerte des NDR Elbphilharmonie Orchesters erleben Sie digital auf [ndr.de/eo](https://www.ndr.de/eo) [youtube.com/ndrklassik](https://www.youtube.com/ndrklassik) und in der NDR EO App

Ganz nah dran an den Konzerten und Musiker:innen sind Sie auf [instagram.com/ndr.eo](https://www.instagram.com/ndr.eo) [facebook.com/ndrelbphilharmonieorchester](https://www.facebook.com/ndrelbphilharmonieorchester)

## ALAN GILBERT DIRIGENT

SEIT 2019 ist Alan Gilbert Chefdirigent des NDR Elbphilharmonie Orchesters, dem er bereits von 2004 bis 2015 als Erster Gastdirigent verbunden war. Gilberts Amtszeit, die kürzlich bis 2029 verlängert wurde, zeichnet sich durch experimentierfreudige Programme, zum Nachdenken anregende Festivals und regelmäßige Online-Streamings aus. Höhepunkte der Saison 2022/23 waren etwa die Biennale für zeitgenössische Musik „Elbphilharmonie Visions“ sowie Aufführungen von Gershwins „Porgy and Bess“. In der aktuellen Saison standen nach der fulminanten Opening Night und Aufführungen von Brahms' Erster und Mahlers Fünfter bereits eine Europa-Tournee mit Joshua Bell sowie eine Konzertreise nach Japan auf dem Spielplan. Gilbert ist außerdem Musikdirektor der Königlichen Oper Stockholm, wo er diese Saison „Elektra“ und „Parsifal“ dirigiert.

Ferner wirkt er als Ehrendirigent des Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, dessen Chef er acht Jahre lang war, und Erster Gastdirigent des Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. 2017 ging seine achtjährige Amtszeit als Music Director des New York Philharmonic Orchestra zu Ende – eine schon seinerzeit als legendär bezeichnete Ära, in der es dem gebürtigen New Yorker gelang, neue Maßstäbe in der Kulturlandschaft der USA zu setzen.

Als international gefragter Gastdirigent kehrt Gilbert

regelmäßig etwa zu den Berliner Philharmonikern, dem Royal Concertgebouw, London Symphony, Cleveland, Boston Symphony und Philadelphia Orchestra, der Staatskapelle Dresden, dem Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre Philharmonique de Radio France oder dem Orchestre de Paris zurück. Er hat Opernproduktionen an der Mailänder Scala, der Met New York, Los Angeles Opera, Semperoper Dresden, am Opernhaus Zürich und an der Santa Fe Opera geleitet, deren erster Music Director er war. Von 2011 bis 2018 leitete Gilbert den Bereich für Dirigier- und Orchesterstudien an der Juilliard School New York. Mit zahlreichen Preisen und Ehrendoktoraten ausgezeichnet, erhielt er für den Mitschnitt seines Met-Debüts mit John Adams' „Doctor Atomic“ einen Grammy Award.



## IGOR LEVIT KLAVIER

IGOR LEVIT ist „Artist of the Year 2020“ der Gramophone Classical Music Awards und Musical America's „Recording Artist of the Year 2020“. 2022 wurden seinem Album „On DSCH“ gleich zwei Awards des BBC Music Magazine zugesprochen. In der Saison 2023/24 spielt Levit Recitals im Wiener Musikverein, in der Berliner Philharmonie, Mailänder Scala, Carnegie Hall New York, Wigmore Hall London sowie u. a. in Seoul, Tokio, Paris, Montréal und Toronto. Höhepunkte sind daneben ein Brahms-Zyklus, eine Europa-Tournee und ein Gastspiel bei der Mozartwoche in Salzburg mit den Wiener Philharmonikern. Weitere Tourneen unternimmt er mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und mit den Berliner Barock Solisten. Er gastiert bei den Staatskapellen Berlin und Dresden, dem Los Angeles Philharmonic, Cleveland, Royal Concertgebouw sowie dem New York Philharmonic Orchestra. Mit seinen langjährigen Freunden Markus Becker, Renaud Capuçon und Julia Hagen präsentiert er Trio- und Duo-Konzerte bei der Schubertiade Schwarzenberg, in Berlin, London, München und Wien. Nach einem erfolgreichen Start des „Klavier-Fests“ in Zusammenarbeit mit dem Lucerne Festival im Mai 2023, kuratiert Levit die zweite Ausgabe 2024. Seit 2022 ist er außerdem Co-Künstlerischer Leiter des Internationalen Musikfestivals Heidelberger Frühling.

Levits 2019 veröffentlichte erste Gesamteinspielung der Beethoven-Klavier-sonaten sorgte für internationales Aufsehen.



2023 kam sein neues Album „Fantasia“ heraus. 2022 feierte die Langzeitdokumentation „Igor Levit – No Fear“ in deutschen Kinos ihre Premiere. 2021 erschien Levits erstes Buch „Hauskonzert“.

In Nischni Nowgorod geboren, kam Levit mit acht Jahren nach Deutschland. Sein Klavierstudium an der Musikhochschule Hannover absolvierte er mit der höchsten Punktzahl in der Geschichte des Instituts. Seit 2019 lehrt er dort selbst als Professor. Er war Preisträger des Gilmore Artist Award und wurde für sein politisches Engagement mit dem 5. Internationalen Beethovenpreis, der „Statue B“ des Internationalen Auschwitz Komitees und mit dem Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

## MICHELLE DEYOUNG MEZZOSOPRAN

IN DER AKTUELLEN SAISON gastiert die gefragte amerikanische Mezzosopranistin Michelle DeYoung u. a. beim San Francisco, Colorado, Peoria und Bangor Symphony Orchestra. Regelmäßig wird sie darüber hinaus von weltweit so berühmten Orchestern eingeladen wie dem New York Philharmonic, Boston Symphony, Chicago Symphony, Los Angeles Philharmonic, Cleveland und Pittsburgh Symphony Orchestra, den Wiener Philharmonikern, der Staatskapelle Berlin, dem Orchestre de Paris, BBC Symphony, Philharmonia und Royal Concertgebouw Orchestra.

Auf der Opernbühne kann man sie in Rollen wie Saint-Saëns' Dalila, Brittens Lucretia, Wagners Fricka, Sieglinde, Waltraute, Kundry, Venus und Brangäne oder Verdis Eboli und Aida erleben. An der New Yorker Met übernahm sie u. a. die Rolle

der Shaman in der Uraufführung von Tan Dun's „The First Emperor“. Ständiger Gast ist sie auch an vielen weiteren international bedeutenden Häusern, darunter die Mailänder Scala, Opéra National de Paris, Berliner Staatsoper sowie im Bayreuther Festspielhaus. 2015 war sie Artist in Residence der Wolf Trap Opera. Auch als Recital-Sängerin ist DeYoung bei renommierten Konzerthäusern und internationalen Festivals gefragt.

Michelle DeYoung wurde mehrfach mit dem Grammy Award ausgezeichnet. Ihre eindrucksvolle Diskografie umfasst u. a. Wagners „Ring“ mit dem Hong Kong Philharmonic Orchestra unter Jaap van Zweden, Mahlers „Kindertotenlieder“ und „Das Klagende Lied“ mit dem San Francisco Symphony Orchestra unter Michael Tilson Thomas und Mahlers Dritte Sinfonie mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Bernard Haitink. Ihr erstes

Solo-Album wurde von EMI veröffentlicht. Zuletzt erschien auf DVD Verdis Requiem in einer Aufführung der Met New York anlässlich des 20. Jahrestages der Anschläge vom 11. September.

DeYoung ist Gründerin des Ensemble Charité, einer Organisation, deren Ziel es ist, verschiedene Wohltätigkeitsorganisationen zu unterstützen und gleichzeitig junge, aufstrebende Musiker zu fördern.



## GERALD FINLEY BASSBARITON

DER MIT DEM GRAMMY AWARD ausgezeichnete kanadische Bassbariton Gerald Finley ist einer der meist geschätzten und einflussreichsten Künstler unserer Zeit. Seine Auftritte in den wichtigsten Opern- und Konzertsälen der Welt sowie seine Aufnahmen auf CD und DVD bei großen Labels werden weithin gefeiert. Sein Repertoire umfasst das gesamte Spektrum der Gesangskunst vom Opern-, und Orchester- bis zum Liedrepertoire, wobei er mit den größten Komponisten, Orchestern und Dirigenten zusammenarbeitet.

Der Schwerpunkt seiner Karriere lag anfangs auf der Musik Mozarts: Finleys Don Giovanni und Figaro-Graf wurden weltweit live gehört und übertragen. Sein wachsendes Repertoire umfasste bald aber auch bedeutende Wagner- und Verdi-Partien sowie Rollen wie Bartóks Herzog Blaubart, Rossinis Guillaume Tell, Oppenheimer in John Adams' „Dr. Atomic“ oder Harry Heegan in der Premiere von Mark Anthony Turnages „The Silver Tassie“.

In der aktuellen Saison ist Finley u. a. als Hans Sachs in Wagners „Meistersingern“ in Madrid zu hören sowie in der Europa-Premiere von Adams' „Antony and Cleopatra“ am Liceu in Barcelona. Daneben kehrt er an die Bayerische Staatsoper als Wagners Amfortas und an das Royal Opera House London als Mozarts Don Alfonso zurück. Im Konzertsaal gastiert er etwa in Brahms' „Deutschem Requiem“ beim Orchestra dell'Accademia

Nazionale di Santa Cecilia, in Mendelssohns „Elias“ beim London Symphony Orchestra sowie mit einer Recital-Tour zusammen mit seinem regelmäßigen Klavierpartner Julius Drake in London, Straßburg, Wien, Madrid, Luxemburg und Valencia.

Finleys zahlreiche Solo-Recital-Einspielungen umfassen die Lieder von Barber, Britten, Duparc, Ives, Liszt, Ravel und Schumann. Seine Aufnahme von Schuberts „Winterreise“ gemeinsam mit Drake gewann den kanadischen Juno Award 2015, zuletzt wurde „Die schöne Müllerin“ veröffentlicht. Gerald Finley gibt Meisterkurse etwa an der Juilliard School, an der Royal Opera Covent Garden und im Rahmen des Lindemann Program an der Met New York. Geboren in Montreal, begann er seine eigene Gesangslaufbahn als Chorist in Ottawa und studierte in Großbritannien am Royal College of Music, King's College Cambridge und im National Opera Studio.



## NDR BIGBAND



DIE NDR BIGBAND lebt von starken Persönlichkeiten. Alle Musikerinnen und Musiker haben ihren individuellen Stil und eine eigene musikalische Sprache. Solistische Glanzleistungen zeichnen die Konzerte aus. Aber in einem sind die Bandmitglieder sich einig: Was zählt, ist der gemeinsame Sound, der Groove, die Melodie – die Musik des gesamten Ensembles. Das ist es, wofür die Band mit Haut und Haaren brennt. Und das ist zu spüren, wann immer sie auf der Bühne steht.

Neben dem Erbe aus einem Jahrhundert Jazz-Geschichte nimmt die NDR Bigband mit Begeisterung zeitgenössische Entwicklungen auf und setzt ihre eigenen Impulse. Dafür sucht sie auch den Austausch mit anderen Kunstformen, zum Beispiel aus den Bereichen Tanz, Theater und Film. Es gibt kaum eine Stilrichtung, kaum eine musikalische Schnittstelle, die die Band nicht bereits aufgegriffen und künstlerisch verarbeitet hätte – parallel zu den immer wieder speziell für das Ensemble komponierten Programmen.

Regelmäßig arbeitet die Band mit internationalen Gästen. 1500 Konzerte, zahlreiche Einladungen zu Festivals ins In- und Ausland und über 70 Tonträger/Veröffentlichungen stehen für sich. Als öffentlich-rechtliches Ensemble ist die NDR Bigband zudem ein wichtiger Kulturträger. Die breite Aufstellung der Band, die exzellente musikalische Qualität und die tiefe Verankerung auch im regionalen Musikleben markieren ihre herausragende Stellung in der internationalen Jazz- und Kulturszene.

Informationen rund um die Konzerte und Projekte der NDR Bigband finden Sie unter [ndr.de/bigband](http://ndr.de/bigband).

Seien Sie ganz nah dran an der NDR Bigband und besuchen Sie uns auf  
[youtube.com/ndrbigband](https://www.youtube.com/ndrbigband)  
[facebook.com/ndrbigband](https://www.facebook.com/ndrbigband)

## GEIR LYSNE DIRIGENT / KOMPONIST

DER NORWEGISCHE DIRIGENT, Bandleader und Arrangeur Geir Lysne, geboren 1965 in Trondheim, ist seit 2016 Chefdirigent der NDR Bigband. Er steht dabei nicht nur am Pult der NDR Bigband, sondern komponiert und arrangiert auch regelmäßig für das Ensemble. Hierbei ist es ihm stets wichtig, neue und ungewöhnliche Wege einzuschlagen. Musikalische Erweiterung etwa schafft die Beschäftigung mit Künstlerinnen und Künstlern außerhalb des Jazz, der Fokus liegt auf dem Ausloten der klanglichen Vielschichtigkeiten des Jazzorchesters. Lysne komponierte für die NDR Bigband wegweisende Projekte wie u. a. „Watt About“, „About Penderecki“, „Big Baroque“, „Windows to Stravinsky“ oder „Chromatic Aberations“ und eröffnet mit diesen Kompositionen immer wieder neue Perspektiven auf den

Klang des Ensembles. Als Arrangeur bringt er die Musik von Solistinnen und Solisten der NDR Bigband und auch Gästen wie Stefano Bollani, Kurt Rosenwinkel, Pablo Martín Caminero, Billy Cobham, Marilyn Mazur oder Wu Wei zum Klingen. Die Zusammenarbeit u. a. mit Ausnahmekünstlern wie Omar Sosa, Nils Landgren oder Bobby McFerrin führte die NDR Bigband unter der Leitung von Geir Lysne auf die großen Bühnen der europäischen Jazzfestivals.



BIOGRAFIEN

# U30

ABOS/TICKETS  
50%  
NDR.DE/U30

# NDR

## ROSAROTE AUSSICHTEN!

### 50% AUF KONZERTE FÜR ALLE UNTER 30

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER | NDR BIGBAND  
NDR VOKALENSEMBLE | NDR RADIOPHILHARMONIE  
NDR.DE/U30





# JERUSALEM QUARTET

DIE ISRAELISCHEN MUSIKER des Jerusalem Quartet haben seit der Gründung des Ensembles im Jahr 1996 einen Reifeprozess durchlaufen, der ihnen heute erlaubt, auf ein breites Repertoire und eine entsprechende klangliche Tiefe zurückzugreifen, ohne dabei auf ihre Energie und ihre Neugier auf Unbekanntes zu verzichten. Wie kaum ein anderes Ensemble bewahrt das Jerusalem Quartet die lebendige Tradition des Streichquartetts. Sein warmer, voller, beinahe menschlicher Klang und die Ausgewogenheit zwischen hohen und tiefen Stimmen erlaubt es dem Ensemble, die Feinheiten im klassischen Repertoire herauszuarbeiten und sich gleichermaßen in sich gefestigt wie offen neuen Gattungen und Epochen zu widmen – und immer weiter nach vollkommener klanglicher Perfektion zu streben. Das Jerusalem Quartet ist ein regelmäßiger Gast auf den großen Konzertbühnen dieser Welt. Zu den Highlights der vergangenen Spielzeit gehörten ein Beethoven-Quartett-Zyklus in der Wigmore Hall London, ein Bartók-Zyklus bei den Salzburger Festspielen, das dritte

jährliche Streichquartettseminar in Crans Montana in der Schweiz und seit 2022 eine Residenz an der Jerusalem Academy of Music. Das Quartett hat zahlreiche Alben veröffentlicht, die mit Preisen wie dem Diapason d'Or oder dem BBC Music Magazine Award ausgezeichnet wurden. Zu den neuesten Aufnahmen gehören ein einzigartiges Album, das die Jiddische Musik in Mitteleuropa zwischen den Weltkriegen beleuchtet, und das zweite Album der Gesamteinspielung ihres Bartók-Zyklus. Höhepunkte der Saison 2023/24 sind Touren durch Schweden, Großbritannien, Deutschland und die Schweiz sowie Konzerte bei den Biennalen in Paris, Amsterdam und Lissabon. Neben den regulären Quartettprogrammen wird das Jerusalem Quartet das „Yiddish Cabaret“ zurück auf die Bühne bringen; außerdem tourt es 2023/24 erneut durch Nordamerika mit Auftritten u. a. in New York, Miami, Montreal, Pittsburgh, Houston und Portland. Im Juni 2024 reisen die Vier auch nach China, Korea und Japan und treten dabei in Sälen wie der Suntory Hall Tokio oder dem Seoul Arts Center auf.



# NDR VOKALENSEMBLE

DAS NDR VOKALENSEMBLE steht für exzellenten Ensemble-Gesang. A-cappella-Werke von der Renaissance bis zur Moderne bilden den künstlerischen Markenkern des Ensembles. Reich nuancierte Klangfülle und Einfühlungsvermögen in die Stile verschiedener Musikepochen zeichnen die Arbeit des NDR Vokalensembles (ehemals NDR Chor) aus. Seine musikalische Bandbreite spiegelt sich in der 2009 gegründeten Abonnementreihe wider: Vom A-cappella-Konzert bis zur „Missa concertata“, vom Barock über die Romantik bis heute reicht das musikalische Spektrum des Ensembles. Seit der Saison 2018/19 ist der Niederländer Klaas Stok Chefdirigent des NDR Vokalensembles. Als fester Partner der Orchester und Konzertreihen des NDR kooperiert das NDR Vokalensemble häufig mit anderen Klangkörpern der ARD und

führenden Ensembles der Alten wie der Neuen Musik ebenso wie mit internationalen Sinfonieorchestern. Dirigenten wie Daniel Barenboim, Marcus Creed, Paul Hillier, Mariss Jansons, Paavo Järvi, Tõnu Kaljuste, Stephen Layton, Andris Nelsons und Sir Roger Norrington gaben und geben dem Ensemble künstlerische Impulse. Regelmäßig zu Gast ist das NDR Vokalensemble bei Festspielen wie dem Schleswig-Holstein Musik Festival, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, den Internationalen Händel-Festspielen Göttingen, dem Festival Anima Mundi in Pisa und in internationalen Konzerthäusern wie dem Théâtre des Champs-Élysées in Paris. Ausgewählte Konzerte werden innerhalb der European Broadcasting Union ausgestrahlt oder als CDs publiziert.



**Informationen rund um die Konzerte und Projekte des NDR Vokalensembles finden Sie unter [ndr.de/vokalensemble](https://www.ndr.de/vokalensemble).**

**Seien Sie ganz nah dran am NDR Vokalensemble und besuchen Sie uns auf [facebook.com/freundeskreisndrchor](https://facebook.com/freundeskreisndrchor)**

## ZOLTÁN PAD LEITUNG

„EIN CHORLEITER MIT ORIGINELLEN EINFÄLLEN UND HOHEN STANDARDS“, schrieb Ungarns angesehenes Musikmagazin „Muzsika“ über Zoltán Pad. Seit 2014 ist er Chefdirigent des Ungarischen Rundfunkchors. Als international anerkannter Dirigent arbeitet der Ungar darüber hinaus mit Chören wie dem SWR Vokalensemble, dem Chœur de Radio France und der Zürcher Sing-Akademie zusammen. Im Januar 2023 gab er sein Debüt beim Groot Omroepkoor, dem Niederländischen Rundfunkchor. Zoltán Pads Repertoire reicht von der Musik der Renaissance bis zu zeitgenössischer Musik und Uraufführungen. Zudem ist der Dirigent ein beehrter Interpret von Werken der Ungarn Béla Bartók, Zoltán Kodály und György Ligeti. Als Einstudierer verpflichteten den vielseitigen Musiker unter anderem die

Salzburger Festspiele, die Donizetti-Festspiele in Bergamo und das Bozar in Brüssel. Als Chorleiter arbeitete Pad etwa mit Sir Simon Rattle und den Berliner Philharmonikern sowie mit Daniel Harding, Péter Eötvös und den Wiener Philharmonikern zusammen. Gern gesehener Gast ist er außerdem bei Orchestern wie dem Hungarian Radio Symphony Orchestra und dem Kodály Philharmonic Debrecen. Von 2009 bis 2014 Chefdirigent des Kodály Kórus Debrecen, leitete Pad hier zahlreiche ungarische Erstaufführungen, darunter das „Konzert für Chor“ von Alfred Schnittke, „Der versiegelte Engel“ von Rodion Schtschedrin und Benjamin Britens „The Company of Heaven“. Unter seiner Leitung wurde der Kodály Kórus Debrecen 2012 mit dem Prima Prize ausgezeichnet. Zoltán Pads Diskografie enthält insbesondere Einspielungen mit dem Ungarischen Rundfunkchor. Zahlreiche Konzerte wurden zugleich als Studioaufnahme aufgezeichnet. So erschien etwa 2020 die Einspielung der „Eighteen Liturgical Psalms“ vom deutsch-jüdischen Komponisten Louis Lewandowski. Zoltán Pad wurde 2018 mit dem Franz Liszt Preis ausgezeichnet. 2022 erhielt der Dirigent den ungarischen Lajtha-Preis.



## UNGARISCHES VOLKSMUSIK-DUO JÚLIA KUBINYI & SZOKOLAY DONGÓ BALÁZS

JÚLIA KUBINYI singt als Solistin im Hungarian State Folk Ensemble und ist mehrfach preisgekrönt. Sie wurde vom ungarischen Kulturministerium zum Young Master of Folk Art ernannt und war Finalistin bei der TV-Show „Főszállott a páva“, die Talente der ungarischen Volksmusik präsentiert. Spezialisiert auf authentische Volksmusik, experimentiert Júlia Kubinyi auch mit der Kombination von anderen Stilen und Genres. Regelmäßig konzertiert die Sängerin im Müpa Budapest als Solistin oder mit Ensembles wie ihren eigenen Gruppen Rustico und Júlia Kubinyi Autentico. Zudem trat sie in Europa, den USA, Südamerika und Asien auf. Ihr jüngstes Album „The Heritage of Magyarlapád“ erschien 2021.

SZOKOLAY DONGÓ BALÁZS spielt Volksmusik und von Volksmusik inspirierte Improvisationen auf Instrumenten wie Dudelsack, Hirtenflöte, Saxofon und ungarischen Holzblasinstrumenten. Seine Arrangements und Neukompositionen speisen sich aus umfassenden Studien zur Folklore der Karpaten. In den vergangenen Jahren galt sein Interesse vermehrt Komponisten wie Béla Bartók und Zoltán Kodály. Der Musiker trat an den bedeutendsten internationalen Konzerthäusern auf, darunter das Concertgebouw Amsterdam und die Carnegie Hall in New York. Bereits 1994 wurde Szokolay Dongó Balázs zum Young Master of Folk Arts ernannt. 2005 folgte der Artisjus Award und 2016 der renommierte Prima Prize in der Kategorie Volksmusik.



# NDR RADIOPHILHARMONIE



ALS INNOVATIVES SINFONIEORCHESTER, das seine hohe künstlerische Qualität mit außergewöhnlicher programmatischer Vielfalt verbindet, genießt die NDR Radiophilharmonie nationales wie internationales Renommee. Versiert im Bereich der klassisch-romantischen Sinfonik, der Alten Musik und im Opernggenre, gelingt es der NDR Radiophilharmonie zudem, mit neuartigen Konzertideen und -orten ein breites Publikum anzusprechen, neue Zuhörerinnen und Zuhörer zu gewinnen und im Kulturleben zeitgemäße Akzente zu setzen. Für Kinder und Jugendliche bietet das Orchester mit seinem umfangreichen Education-Programm „Discover Music!“ zahlreiche speziell konzipierte Konzerte an. Die NDR Radiophilharmonie, die 1950 in Hannover gegründet wurde und deren heimische Spielstätte der Große Sendesaal im NDR Landesfunkhaus Niedersachsen ist, arbeitete mit namhaften Größen der Musikszene zusammen, darunter András Schiff, Anne-Sophie Mutter, Midori, Pierre-Laurent Aimard und Christoph Eschenbach. Eine langjährige Zusammenarbeit besteht mit Frank Peter Zimmermann, Igor Levit, Maurice Steger und Christian Tetzlaff

sowie im Crossover-Bereich mit Künstlern wie den King's Singers, Brad Mehldau oder Johannes Oerding. Konzerttourneen führten das Ensemble in den vergangenen Jahren u. a. nach Asien und Südamerika, wiederholt trat das Orchester in der Royal Albert Hall London, im Wiener Musikverein und im Großen Festspielhaus Salzburg auf. Insbesondere die intensive Zusammenarbeit mit Andrew Manze als Chefdirigent in den Jahren 2014 bis 2023 hat die NDR Radiophilharmonie künstlerisch entscheidend geprägt und im internationalen Musikleben für große Resonanz gesorgt. Darüber hinaus entstanden etliche CDs, von denen einige mit renommierten Preisen, u. a. dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik, ausgezeichnet wurden. Ab der Spielzeit 2024/25 übernimmt Stanislav Kochanovsky die Position des Chefdirigenten der NDR Radiophilharmonie. Seit dieser Saison ist zudem Jörg Widmann Erster Gastdirigent des Orchesters. Als einer der gefragtesten Komponisten und Dirigenten unserer Zeit wird er bei der NDR Radiophilharmonie in den kommenden drei Jahren verschiedene Programme kuratieren.

## STANISLAV KOCHANOVSKY DIRIGENT

STANISLAV KOCHANOVSKY ist eine der interessantesten Künstlerpersönlichkeiten der Gegenwart. Sein Herz schlägt sowohl für die sinfonische Musik als auch für die Oper. Und mit beiden Genres hat er in der internationalen Musikwelt für großes Aufsehen gesorgt.

Kochanovsky ist designierter Chefdirigent der NDR Radiophilharmonie. Er wird seine Chefposition in Hannover mit Beginn der Saison 2024/25 antreten. Einladungen zu Gastdirigaten hat Kochanovsky in den vergangenen Jahren von vielen bedeutenden Orchestern erhalten, darunter das Royal Concertgebouw Orchestra, das Israel Philharmonic Orchestra, das Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und das Philharmonia Orchestra. Im Juli 2023 debütierte er in den USA mit Auftritten beim National Symphony Orchestra Washington und beim Cleveland Orchestra.



Seine Engagements als Operndirigent für die großen Bühnenwerke etwa von Mozart, Tschaikowsky und Verdi führten Kochanovsky u. a. an das Opernhaus Zürich, an die Niederländische Nationaloper Amsterdam, an das Mariinsky-Theater und zum Maggio Musicale Fiorentino. Seit seinem Debüt beim Verbier Festival 2017 ist er dort regelmäßig zu Gast, um sinfonische Programme und Opern zu dirigieren.

Über das etablierte Repertoire hinaus setzt er sich intensiv für die zeitgenössische Musik ein sowie für die Aufführung von Werken, die dem Publikum nur selten geboten werden. So hat er Ausnahmewerke wie Ligetis Requiem, Skrjabin/Nemtins „Mysterium“, Kodálys „Psalmus Hungaricus“, Weinbergs Sinfonie Nr. 21 „Kaddish“ und Schostakowitschs unvollendete Oper „Der Spieler“ auf die Bühne gebracht. Geboren wurde Kochanovsky in St. Petersburg. Seine

musikalische Ausbildung begann in seiner Heimatstadt im berühmten Knabenchor der Glinka-Chorschule. Später studierte er am St. Petersburger Konservatorium Chorleitung, Orgel und Dirigieren. Als 25-Jähriger erhielt er ein Engagement am St. Petersburger Michailowski-Theater. Von 2010 bis 2015 war er außerdem Chefdirigent des State Safonov Philharmonic Orchestra.

## VALERIY SOKOLOV VIOLINE

DER IM UKRAINISCHEN CHARKIW GEBORENE VALERIY SOKOLOV, Preisträger des Internationalen George-Enescu-Violinwettbewerbs in Bukarest, ist einer der bedeutendsten Geiger seiner Generation. Er arbeitet regelmäßig mit den führenden Orchestern der Welt zusammen, beispielsweise mit dem Philharmonia Orchestra, dem Konzerthausorchester Berlin, Royal Philharmonic Orchestra, Orchestre de Paris, Cleveland Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Shanghai Symphony Orchestra und New Japan Philharmonic Orchestra. Er ist bei vielen großen europäischen Festivals aufgetreten, darunter Verbier und Lockenhaus. 2017 gab er sein Recital-Debüt beim Lucerne Festival. Regelmäßig ist Sokolov mit seinen Soloprogrammen in den großen Konzertsälen der Welt präsent, u. a. im Rahmen der Sunday Morning Series im Théâtre du Châtelet sowie in der Londoner Wigmore Hall, im Lincoln Center New York, im Prinzregententheater in München und im Musikverein in Wien. Als leidenschaftlicher Kammermusiker arbeitet Sokolov regelmäßig etwa mit Gary Hoffman, Gérard Caussé, Lisa Batiashvili und François Leleux zusammen. In der Saison 2022/23 war er Artist in Residence bei der Filarmonica Arturo Toscanini, mit der er



verschiedene Orchester- und Kammermusikprojekte realisierte und mit den Dirigenten Stanislav Kochanovsky und Roberto Abbado zusammenarbeitete.

Sokolov hat einen umfangreichen und vielseitigen Katalog von Einspielungen vorgelegt. Zusammen mit dem Chamber Orchestra of Europe und dem Dirigenten Vladimir Ashkenazy entstand seine erste Konzert-DVD mit dem Violinkonzert von Jean Sibelius. Bruno Monsiegeon drehte 2004 über Sokolov das Film-Porträt „Un violon dans l'âme / Natural born fiddler“, das bei der Kritik auf höchste Anerkennung stieß. Der Film wird weiterhin häufig auf ARTE ausgestrahlt. 2010 nahm Sokolov mit dem Tonhalle-Orchester Zürich unter der Leitung von David Zinman Bartóks Violinkonzert Nr. 2 und das Violinkonzert von Tschaikowsky auf.

## HERAUSGEGEBEN VOM

NORDDEUTSCHEN  
RUNDFUNK  
Programmdirektion  
Geschäftsbereich I  
Orchester, Chor und Konzerte  
Rothenbaumchaussee 132  
20149 Hamburg  
Leitung: Achim Dobschall

## MANAGEMENT NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER

Sonja Epping

## MANAGEMENT NDR BIGBAND

Michael Dreyer

## MANAGEMENT NDR VOKALENSEMBLE

Ashley Thouret

## MANAGEMENT NDR RADIO- PHILHARMONIE

Matthias Ilkenhans

## REDAKTION DES PROGRAMMHEFTES

Julius Heile (Leitung)  
Sabine Vinar  
Janna Berit Heider  
Andrea Hechtenberg  
  
Die Einführungstexte von  
Julius Heile, Jürgen Ostmann,  
Dr. Ilja Stephan, Tilman  
Urbach, Dr. Harald Hodeige,  
Janna Berit Heider und  
Andrea Hechtenberg sind  
Originalbeiträge für den NDR.

## NDR UNTERNEHMENS- KOMMUNIKATION

**GESTALTUNG &  
REALISATION**  
no design studio

**LITHO**  
Laudert GmbH + Co. KG

**DRUCK**  
Warlich Druck  
Meckenheim GmbH

Das verwendete Papier ist  
FSC-zertifiziert.

## FOTOS

NDR/Bild mit Hilfe von KI  
generiert (S. 1/6/16/52/76),  
akg-images (S. 2/20/23/  
35/51), akg-images/  
Keystone (S. 19), akg-  
images/De Agostini  
Picture Lib./A. Dagli Orti  
(S. 26/37/39/40/43/44/  
46), Collection Dupont/akg-  
images (S. 28), akg-images/  
brandstaetter images/Archiv  
Setzer-Tschiedel (S.31), akg-  
images/Joseph Martin (S. 32),  
Nicolaj Lund (S. 55/70),  
Marco Borggreve (S. 56),  
Felix Broede (S. 57/65),  
Michal Novak (S. 58),  
Marshall Light Studio (S. 59),  
Maik Floeder (60),  
Steven Haberland (S. 62),  
Marius Engels (S. 67),  
Zsófi Raffay (S. 68), Abel  
Krucik, Zelei Péter (S. 69),  
Daniil Rabovsky (S. 72),  
Ivar Borys (S. 73)

Nachdruck, auch auszugs-  
weise, nur mit Genehmigung  
des NDR gestattet.



**NDR** kultur

HÖREN SIE DIE KONZERTE DES  
NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTERS  
AUF NDR KULTUR

Die NDR Kultur App – jetzt kostenlos herunterladen  
unter [ndr.de/ndrkulturapp](https://ndr.de/ndrkulturapp)

**KOSMOS BARTÓK**  
**NDR FESTIVAL**  
**02–10.02.24**  
**ELBPILHARMONIE**  
**HAMBURG**



**NDR.DE/  
KOSMOSBARTOK**