

mdr KLASSIK



MDR-Sinfonieorchester

MDR-Rundfunkchor

MDR-Kinderchor

mdr KLASSIK

Spätwerk

**WOLFGANG AMADEUS
MOZART**

Konzert für Klavier und Orchester
D-Dur KV 503

HEINZ WINBECK

Fünfte Sinfonie
»Jetzt und in der Stunde des Todes«

MDR-SINFONIEORCHESTER

Melvyn Tan, Klavier
Dennis Russell Davies, Dirigent

10
NOV

**LEIPZIG – 10.11.2024
SONNTAG – 11 UHR**
Gewandhaus



TICKETS

www.mdr-tickets.de
Fon 0341.94 67 66 99

13 | **OKTOBER**
SONNTAG, 19.30 UHR
LEIPZIG, GEWANDHAUS

ODE

2. MDR-KONZERT AM ABEND

CHARLES E. IVES (1874–1954)

DECORATION DAY aus »A NEW ENGLAND HOLIDAYS SYMPHONY«

CHARLES E. IVES

SONGS aus der Sammlung »114 Songs«, orchestriert von **WILLIAM BOLCOM**

1. Weil' auf mir (Text: Nikolaus Lenau)
2. Walking (Text: Charles Ives)
3. The Circus Band (Text: Charles Ives)
4. Charlie Rutlage (Text: Volkslied | John A. Lomax)
5. A Night Song (Text: Thomas Moore)
6. The Children's Hour (Text: Henry Wadsworth Longfellow)
7. Tom Sails Away (Text: Charles Ives)
8. Feldeinsamkeit (Text: Hermann Allmers)

Charlotte Steppes, Klavier

ARNOLD SCHÖNBERG (1874–1951)

ODE TO NAPOLEON BUONAPARTE OP. 41

für Sprecher, Klavier und Streichorchester (Text: Lord Byron)

Charlotte Steppes, Klavier

PAUSE

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH (1906–1975)

SINFONIE NR. 6 H-MOLL OP. 54

1. Largo
2. Allegro
3. Presto

MDR-SINFONIEORCHESTER | ORIN LAURSEN KONZERTMEISTER

THOMAS HAMPSON BARITON

DENNIS RUSSELL DAVIES DIRIGENT

KONZERTEINFÜHRUNG 18.45 UHR IM SCHUMANN-ECK

Das Konzert wird zum 150. Geburtstag von Charles Ives ab dem 20.10. bei ARTE Concert zu sehen sein. Am 07.11. wird es um 20.03 Uhr bei MDR Klassik, NDR Kultur und radio3 (RBB) gesendet. Danach ist es auf mdr-klassik nachzuhören.



DENNIS RUSSELL DAVIES

Dennis Russell Davies wurde 1944 in Ohio geboren. Er studierte Klavier und Dirigieren an der New Yorker Juilliard School und begann seine Laufbahn 1972 als Chefdirigent des Saint Paul Chamber Orchestra. Seit den 1980er Jahren war er vorrangig im deutschsprachigen Raum tätig; er wirkte als GMD am Staatstheater Stuttgart und als GMD der Stadt Bonn, als langjähriger Chefdirigent des Radio-Symphonieorchesters Wien sowie des Stuttgarter Kammerorchesters. Von 1997 bis 2009 hatte er eine Professur für Dirigieren am Salzburger Mozarteum inne. Von 2002 bis 2017 war er Opernchef und Chefdirigent des Bruckner Orchesters Linz und von 2009 bis 2016 Chefdirigent des Sinfonieorchesters Basel. Seit Beginn der Spielzeit 2018/19 ist er Künstlerischer Leiter und Chefdirigent der Filharmonie Brno, im September 2020 übernahm Davies das Amt des Chefdirigenten beim MDR-Sinfonieorchester. Im Laufe seiner Karriere hat er die renommiertesten Orchester Nordamerikas und Europas dirigiert, u. a. das Cleveland Orchestra, das Philadelphia Orchestra, das Chicago Symphony Orchestra, das San Francisco Symphony, das Boston Symphony Orchestra,

das New York Philharmonic, das Yomiuri-Nippon-Sinfonieorchester, das Concertgebouworkest Amsterdam, das Gewandhausorchester Leipzig, die Berliner Philharmoniker, die Bamberger Symphoniker, die Münchner Philharmoniker, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin und das Orchestra Filarmonica della Scala Milano. Nach seinem Debüt bei den Bayreuther Festspielen (1978 bis 1980) gastierte er mit einem vielfältigen Opernrepertoire u. a. bei den Salzburger Festspielen, am Lincoln Center Festival New York, an der Houston Grand Opera, der Hamburger und der Bayerischen Staatsoper, der Lyric Opera of Chicago, der Metropolitan Opera New York, der Opéra National de Paris, dem Teatro Real in Madrid und an der Wiener Staatsoper.

In seiner über 50-jährigen Laufbahn hat sich Davies für die zeitgenössische Musik eingesetzt und gleichzeitig dem breiten sinfonischen Repertoire intensive Aufmerksamkeit geschenkt. Er prägte »seine« Orchester nachhaltig, u. a. durch eine Öffnung zur Moderne und zu neuen Publikumsschichten wie etwa durch Konzerte mit Till Brönner, Dave Brubeck und Keith Jarrett, aber auch durch die beständige Arbeit am sinfonischen Kernrepertoire. Davies engagierte sich bereits in den 1970er und 1980er Jahren für Komponisten wie Philip Glass, Aaron Copland, Luciano Berio, John Cage, Hans Werner Henze, Leonard Bernstein, Gija Kantscheli, Arvo Pärt, Manfred Trojahn, Thomas Larcher, Chen Yi, Laurie Anderson u. a. m. Er dirigierte zahlreiche Ur- und Erstaufführungen in Konzert und Oper. 1977 war er Mitbegründer des American Composers Orchestra in New York, das er 25 Jahre leitete. Durch zahlreiche Kompositionsaufträge, die er weltweit in fünf Jahrzehnten auf den Weg brachte, hat er die Musikgeschichte des 20. und des 21. Jahrhunderts mitgeschrieben. Wie den Zeitgenossen widmete er sich dem großen sinfonischen Repertoire von Schostakowitsch, Beethoven, Mahler ebenso wie von Anton Bruckner, dessen sämtliche Sinfonien er in allen Fassungen eingespielt hat. Zu seiner umfangreichen Diskografie gehören u. a. die Gesamtaufnahmen der Sinfonien von Joseph Haydn, Philip Glass und Arthur Honegger, ferner die großen Ballettmusiken von Igor Strawinsky – sowohl in den Fassungen für Orchester als auch für Klavier zu vier Händen.

Neben dem Dirigieren widmet sich Davies der Kammermusik und tritt als Pianist auf. Seit 2003 spielt er gemeinsam im Duo mit seiner Frau Maki Namekawa. Beide haben zahlreiche CDs produziert und gastieren höchst erfolgreich im In- und Ausland.



THOMAS HAMPSON

Der amerikanische Bariton Thomas Hampson zählt zweifelsohne zu den innovativsten und facettenreichsten Musikern unserer Zeit. Für sein künstlerisches Schaffen sowie für seine Rolle als Wegbereiter in der Kultur hat er unzählige internationale Auszeichnungen erhalten. Sein Opernrepertoire umfasst mehr als 80 Rollen, und seine Diskografie enthält über 170 Einspielungen, die mehrfach nominiert und mit dem GRAMMY Award, dem Edison Award und dem Grand Prix du Disque ausgezeichnet wurden.

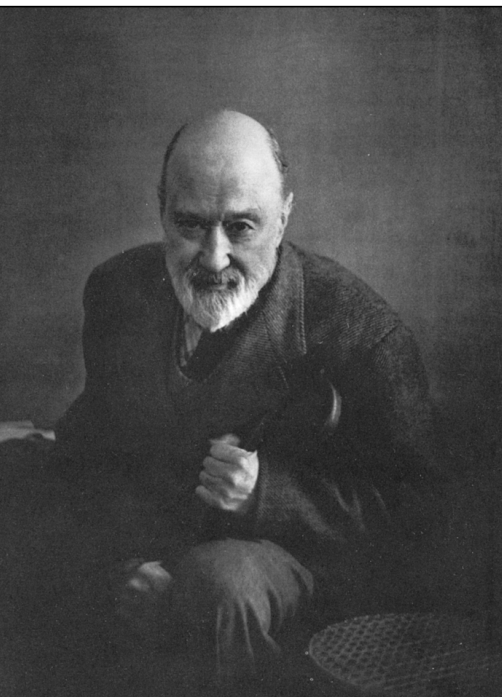
In der Saison 2024/25 wird Thomas Hampson Regie führen und die Rolle des Don Alfonso in einer semikonzertanten Aufführung von Mozarts *Così fan tutte* mit dem Orchestre symphonique de Montréal übernehmen. Es folgt eine Residenz beim Vancouver Symphony Orchestra mit Mahlers *Wunderhorn-Liedern*, die er auch mit dem Taiwan Philharmonic unter der Leitung von Jun Märkl aufführen wird. In den USA ist er in Barbers *Vanessa* mit dem National Symphony Orchestra

Washington zu erleben und nimmt mit Renée Fleming und Denyce Graves, an einem Sonderkonzert teil, das amerikanische Musik feiert.

In Europa gastiert Thomas Hampson unter anderem mit dem MDR-Sinfonieorchester und Dennis Russell Davies, dem Turku Philharmonic mit John Storgårds und dem Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi mit Emmanuel Tjeknavorian. Mit Daniel Hope und der Baden-Badener Philharmonie ist er beim Neujahrskonzert zu erleben. Liederabende führen ihn nach Schloss Elmau, zur Tonhalle Zürich, zum Concertgebouw Amsterdam und dem Beethoven-Haus Bonn, wo er mit Ksenija Sidorova Schuberts *Winterreise* in einem Arrangement für Bariton und Akkordeon auf die Bühne bringen wird. Außerdem tritt er im Palais Montcalm in Quebec und, gemeinsam mit seinem langjährigen Begleiter, dem Pianisten Wolfram Rieger, im Brucknerhaus Linz auf. Auf der Opernbühne ist Hampson in einer Hauptrolle in *Fanny und Alexander* an der Opéra La Monnaie in Brüssel zu sehen.

Zu den Höhepunkten der letzten Saison zählten Hampsons Rückkehr zu den BBC Proms, wo er Waltons *Belshazzar's Feast* mit dem BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Klaus Mäkelä zur Aufführung brachte. Mahlers Werke standen auf einer Tournee nach China mit dem New York Philharmonic und Jaap van Zweden auf dem Programm, Kurt Weills *Four Walt Whitman Songs* bei der Europa-Tournee des Dallas Symphony Orchestra unter der Leitung von Fabio Luisi.

Thomas Hampson ist Honorarprofessor an der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg und Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London. Neben mehreren Ehrendoktorwürden trägt er den Titel Kammersänger der Wiener Staatsoper und wurde in Frankreich zum Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres ernannt. 2017 erhielten er und Wolfram Rieger gemeinsam die Hugo-Wolf-Medaille der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie. Hampson ist Mitbegründer und künstlerischer Leiter der Lied Akademie Heidelberg. Im Jahr 2003 gründete er die Hampsong Foundation, mit der er die Kunst des Gesangs zur Förderung des interkulturellen Dialogs einsetzt. Seine internationalen Meisterkurse sind eine ständige Online-Ressource von Medici.tv, der Manhattan School of Music und dem Livestream-Kanal der Hampsong Foundation. Außerdem ist er als Berater für Opera for Peace tätig.



Charles Ives

* 20. Oktober 1874

Danbury (Connecticut)

† 19. Mai 1954

New York

CHARLES E. IVES

DECORATION DAY AUS »A NEW ENGLAND HOLIDAYS SYMPHONY«

LIEDER AUS DER SAMMLUNG »114 SONGS«

Charles Ives, am 20. Oktober 1874 in Danbury (Connecticut) geboren, war ein musikalischer Außenseiter. Von seinem Vater, George Edward Ives, der während des amerikanischen Bürgerkriegs eine Brassband der Union Army dirigiert hatte und anschließend als Chorleiter, Kapellmeister, Organist und Musiklehrer arbeitete, erhielt er eine fundierte musikalische Ausbildung: »Wenn du weißt, wie man eine regelrechte Fuge gut schreibt, dann kannst du meinetwegen auch eine regelwidrige Fuge schreiben – aber gut!« Neben Harmonielehre und Kontrapunkt, Klavier, Kornett und Violine erlernte Ives auch das Orgelspiel, wobei er schon in jungen Jahren Zeuge einer speziellen musikalischen Versuchsanordnung wurde: Vater Ives teilte seine Blaskapelle in mehrere Gruppen und ließ diese in den Straßen auf und ab marschieren, wobei jede Gruppe einen anderen Marsch spielte – in jeweils eigenem Tempo und eigener Tonart. Vater und Sohn lauschten der sich ständig verändernden Mixtur aus Klängen und Rhyth-

men vom Kirchturm aus, um anschließend die gewonnenen Eindrücke kompositorisch auszuwerten. Als bemerkenswert experimentierfreudiger Musiker war George Edward Ives stets darum bemüht, die ihn im Alltag umgebenden Klänge in Musik zu übertragen – den Lärm der Fuhrwerke, Glockenläuten, Donner und Regen –, wobei er immer wieder zu ungeahnt »modernen« Harmonien vordrang.

Ab seinem zwölften Lebensjahr komponierte Ives für die Band seines Vaters, zwei Jahre darauf übernahm er sein erstes Organistenamt. Später studierte er an der Yale University in der Kompositionsklasse des in München bei Joseph Rheinberger ausgebildeten, erkonservativen Horatio Parker. Nach Studienabschluss entschied sich Ives gegen die finanziell unsichere künstlerische Existenz und wurde Angestellter des New Yorker Versicherungsunternehmens Metropolitan Life Insurance. Von 1900 bis 1903 wirkte er als Organist an der Central Presbyterian Church in der 57. Straße, wo er mit Vierteltönen zu experimentieren begann: »Im Sonntagsschulzimmer ... standen eine Zeit lang zwei Klaviere, welche zufällig um etwa einen Viertelton verschieden gestimmt waren, und so probierte ich schon damals verschiedene Akkorde mit Vierteltönen aus.« 1906 gründete Ives seine eigene Agentur und pendelte ab 1912 täglich zwischen West Redding und New York, wobei er die Zeit zum Komponieren nutzte.

Mit dem Einsatz von Mikrintervallen, statischen Klangfeldern, Polyrhythmik, Clusterklängen, musikalischen Raumdispositionen, Zitat-Collagen und der Verarbeitung von Volksmelodien, Hymnen und Schlagern antizipierte er in seinen entscheidenden Schaffensjahren von 1900 bis etwa 1918 Verfahrensweisen, auf deren Konstitution das Selbstverständnis der späteren europäischen Avantgarde beruhen sollte. Allerdings unterschied sich Ives' Verarbeitung der Ragtimemelodien, Hymnen und Tänze grundlegend von den Walzern und Volksklängen in der Musik seiner europäischen Kollegen, da bei ihm pure Affirmation vermieden wird. Denn Ives' Zitate reichen von liebevoller Ironie bis zum düsteren Kontrast zwischen vermeintlich »heiliger Welt« und konfliktbehafteter amerikanischer Gegenwartsrealität, wengleich seine Liebe zu den verwendeten Melodien, die Sehnsucht nach Verlorenem, immer mitschwingt.

In seinen Memoiren berichtete Ives, dass ihm die Idee zu einer in der amerikanischen Geschichte und Kultur verwurzelten »Festtags-Sinfonie«

1905 gekommen sei, als er am Lake Saranac in den Adirondacks die Ferien verbrachte – wobei Teile des Werks aus einer viel früheren Zeit stammen. Das Stück entstand zunächst als programmatische Sonate für Violine und Klavier, wurde dann in den Jahren 1909 bis 1913 für Orchester weiterentwickelt und von 1917 bis 1919 mehrfach überarbeitet. Das Ergebnis: **A SYMPHONY »NEW ENGLAND HOLIDAYS«**, ein Orchesterwerk, dessen Teile ungeachtet der traditionsbeladenen Gattungsbezeichnung auch einzeln aufgeführt werden konnten, weshalb Ives das Ganze auch als »Stückfolge« oder »Suite« bezeichnete und nicht in seine nummerierten Sinfonien einreichte. Dessen ungeachtet bilden die Sätze eine durchaus stimmige Abfolge der vier Jahreszeiten in chronologischer Abfolge, die mit dem Winter beginnt (*Washington's Birthday*) und nach Frühling (*Decoration Day*) und Sommer (*The Fourth of July*) mit dem Herbst (*Thanksgiving and Forefathers' Day*) endet.

Der zweite Satz, **DECORATION DAY**, ist in seiner düsteren Religiosität nach einem Feiertag benannt, der im 19. Jahrhundert als Vorläufer des »Memorial Day« begangen wurde, um der im amerikanischen Bürgerkrieg Gefallenen zu gedenken – ein Ereignis, das für Ives emotional besetzt gewesen sein dürfte, da sein Vater als Überlebender dieses Krieges mit seiner Band Jahr für Jahr den Trauerzug vom Friedhof in die Stadt führte. In der Musik verwendete der Komponist eine eigene ältere Blechbläser-Ouvertüre sowie (im Mittelteil) ein heute verschollenes Orgelstück, wobei er auch auf die Melodie der Hymne *Adeste Fideles*, David Wallis Reeves' berühmten Marsch für das Zweite Regiment der Nationalgarde von Connecticut sowie zahlreiche Fragmente weiterer bekannter Lieder aus der Zeit des Bürgerkriegs (etwa *Tenting on the Old Camp Ground*) einfließen ließ.

Nachdem die Menschen die Soldatengräber mit Blumen geschmückt haben, so der Komponist bezüglich der außermusikalischen Idee in seinen Memos, versammeln sie sich zu einer Prozession zum Friedhof, die von Veteranen, Armeeingehörigen, der Stadtkapelle und sogar der Feuerwehr begleitet wird. Deren sanft läutende Glocken mischen sich mit den feierlichen Klängen des »Adeste Fideles«. Nach einem die Grabzeremonie illustrierenden Zapfenstreich einer einzelnen Trompete, schließt sich im schimmernden Chor der Geigen ein Anklang an Lowell Masons Kirchenlied *Bethany* an (»Näher, mein Gott zu dir«), bevor der plötzlich einbrechende Marsch des zweiten

Regiments der Connecticut National Guard die feierliche Stimmung bei Seite schiebt und die Versammelten zurück in die Stadt begleitet. Unter dem dröhnenden Lärm der Blaskapelle spielen eine einsame Bratsche und sanfte Glocken weiterhin den zeremoniellen Zapfenstreich, bevor das Stück mit einer kurzen Reminiszenz an den Beginn in sich gekehrt verklingt.

»Mehr zum Spaß« sandte Ives die Partitur von *Decoration Day* zu einer Ausschreibung des National Symphony Orchestra für unveröffentlichte amerikanische Kompositionen ein. Zu seiner Überraschung wurde das Stück zur öffentlichen Probe ausgewählt, die mit Paul Eisler, dem stellvertretenden Dirigent an der Metropolitan Opera am Pult, im Mai 1920 in der Carnegie Hall unter chaotischen Bedingungen stattfand: Es gab kaum einen einzigen Takt, der mehr als halb gespielt wurde. Erst am 27. Dezember 1931 spielte das Havana Philharmonic Orchestra unter Leitung von Amadeo Roldán – ohne besondere Schwierigkeiten – die offizielle Premiere des Stücks. Daraufhin erwarb Nicolas Slonimsky die Aufführungsrechte und dirigierte im folgenden Jahr in Cowell's New Music Society in San Francisco die amerikanische Erstaufführung. Die gesamte *Symphony New England Holidays* erklang erstmals am 9. April 1954 unter der Leitung von Antal Doráti in Minneapolis, etwas mehr als einen Monat vor Ives' Tod. Kein Geringerer als Igor Strawinsky war vor allem von *Decoration Day* begeistert: »ein Meisterwerk, mit einem der einsamsten und berührendsten Schlüssen, die ich kenne«.

Neben seinen zahlreichen Orchesterwerken schrieb Charles Ives auch 151 Lieder – weit mehr, als in seiner Sammlung **114 SONGS** enthalten sind, die er 1922 im Selbstverlag herausgab. Dass nicht alle Stücke beim Druck berücksichtigt wurden, erklärte der Komponist später damit, dass einige der Lieder »große Intervalle – Nonen, Septimen und Sprünge von fast zwei Oktaven« enthielten und dass mancher Klavierpart »obendrein mit (damals) fast unspielbaren Dingen« versehen war. Hinsichtlich der Entstehung der Stücke berichtete Ives in den Memos, dass viele der Vertonungen »ursprünglich für ein Soloinstrument anstelle der Singstimme gesetzt« waren – als »Lieder ohne Worte« für Kammerensemble, wobei der Text, der die Anregung lieferte, »jeweils darunter angegeben« wurde. »Der Hauptgrund dafür«, so der Komponist, »lag darin, dass die Sänger immer so viel Wind um die Intervalle, Taktarten usw. machten. Als ich die Stücke dann später

für Singstimme und Klavier bearbeitete, habe ich die Musik in vielen Fällen abgeschwächt und vereinfacht, was ich nicht hätte tun sollen.«

Die stilistische Vielfalt der Stücke ist atemberaubend – vom unüberhörbaren Einfluss europäischer Vorbilder (»The Children's Hour«) über impressionistische Naturmalerei (»Tom Sails Away«, »A Night Song«), dramatische Szenen (»Walking«), marschartigem Quickstep im Zirkus (»The Circus Band«, eine wilde Vertonung von Ives' eigenen Versen), dem Folkstil Stephen Fosters wie in »Charlie Rutlage« (wenngleich der Klavierpart allerhand Clusterklänge enthält) bis hin zur Atonalität. Auch die Bandbreite der zugrunde liegenden Texte könnte nicht größer sein und reicht von sentimental Balladen bis zu hintergründigen philosophischen Reflexionen. Neben hochvirtuosen Klavierparts voller Dissonanzen stehen einfache Begleitungen, wobei auch vermeintlich konventionell angelegte Lieder immer wieder in Harmonik, Rhythmus und Artikulation überraschen. Und doch hatte sich Ives während seiner Studienzeit an der Yale University intensiv mit den Liedern von Schubert, Schumann, Brahms, Liszt und Cornelius auseinandergesetzt, was nicht zuletzt seine deutschsprachigen Vertonungen wie »Weil' auf mir« nach Nikolaus Lenau und »Feld einsamkeit« belegen. Letzteres Lied nach einem Gedicht von Hermann Allmers, das schon Brahms in seinem op. 82 vertont hat, entstand während des Unterrichts bei Horatio Parker.

Charles Ives Lieder erklingen in heutigen Konzerten in einer Orchesterfassung, die im Auftrag von Dennis Russell Davies 2016 für das Stuttgarter Kammerorchester entstanden ist. Die raffinierten Arrangements stammen vom 1938 in Seattle geborenen Komponisten und Pianisten **WILLIAM BOLCOM**, dessen 2. Klavierkonzert das MDR-Sinfonieorchester 2023 in Leipzig und Brno aufgeführt hat. Bolcom wurde bereits mit 11 Jahren zum Klavierstudium an der University of Washington zugelassen wurde. Von dort zog es ihn zunächst weiter zu Darius Milhaud an das Mills College und später zu Olivier Messiaen an das Conservatoire de Paris. 1953 gewann Bolcom den BMI Student Composer Awards, 1988 erhielt er für seine *12 New Etudes for Piano* den renommierten Pulitzer-Preis. Sein Schaffen zwischen Ragtime, Blues, Jazz, Neoklassizismus und Serialismus steht symptomatisch für die stilistischen Freiheiten in den USA, wobei es dem Komponisten erklärtermaßen schon immer darum ging, die Grenzen sogenannter »ernster« und »unterhaltsamer« Musik nieder-

zureißen: »Ich brauche alle diese verschiedenen musikalischen Sprachen, um mich auszudrücken«. Heute wird Bolcom zu den Hauptvertretern des US-amerikanischen Eklektizismus in der Tradition von Charles Ives gezählt – mit der undogmatischen und gleichsam post-modernen Verwendung der Musikgeschichte als Steinbruch, deren Teile collageartig zusammengefügt werden.

ARNOLD SCHÖNBERG

ODE TO NAPOLEON BUONAPARTE OP. 41

Wie kein anderer Komponist zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollzog Arnold Schönberg mit der Aufgabe der Tonalität und der Kompositionsmethode mit »zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« den radikalen Umbruch zu einer genuin neuen Musik. Dem »konservativen Revolutionär« (so Schönbergs Biograph Willi Reich) ging es dabei allerdings nie darum, mit der Vergangenheit zu brechen, da er unermüdlich die Verbindungen der Zwölftontechnik zur Musik vorangegangener Epochen betonte. Schönberg, der 1874 in Wien geboren wurde und frühzeitig Geige und Violoncello spielte, war im Wesentlichen Autodidakt. Seine musikalische Laufbahn begann, als er Mitte der 1890er Jahre als Cellist Mitglied des Orchesters Polyhymnia wurde – ein Ensemble von dilettierenden Liebhabern. Schönbergs späterer Schwager Alexander Zemlinsky war der Dirigent der kleinen Formation, die laut seiner Jugenderinnerungen aus dem Jahr 1934 lediglich »aus ein paar Violinen, einer Bratsche, einem Cello und einem Contrabaß« bestand. Damals war Schönberg noch Angestellter im Bankhaus Werner & Co.

Am 2. März 1896 fand im Festsaal des Wiener Kaufmännischen Gesangsvereins das erste offizielle Orchesterkonzert der Polyhymnia statt, auf deren Programm auch die erste öffentliche Aufführung eines Schönberg-Werks stand: »ein sehr stimmungsvolles *Notturmo* (Manuscript) für Streichorchester und Sologeige«, wie der Rezensent der Neuen Musikalischen Presse in der Ausgabe vom 15. März 1896 berichtete. 1901 übernahm er in Berlin die Kapellmeisterstelle in Ernst von Wolzogens Kabarett Überbrettel. In diese Zeit fiel auch die Begegnung mit Richard Strauss, der ihm das Liszt-Stipendium des Allgemeinen Deutschen Musikvereins verschaffte sowie eine Dozentenstelle am Sternschen Konservatorium. 1903 kehrte Schönberg



Arnold Schönberg

* 13. September 1874

Wien

† 13. Juli 1951

Los Angeles

nach Wien zurück, wo er in Gustav Mahler einen Freund und Förderer fand. Nach diversen Konzertskaudalen mit atonalen Werken und vergeblichen Versuchen, eine Hochschulstelle zu erhalten, zog Schönberg 1911 wieder nach Berlin, um als Dozent am Sternschen Konservatorium zu arbeiten. Erfolg hatte er 1912 mit seinem Melodrammen-Zyklus *Pierrot lunaire Nr. 21* sowie mit der Uraufführung seiner großdimensionierten *Gurrelieder* (1913). Nach dem Kriegsdienst begann Schönberg mit ersten Projekten zur Reihentechnik, 1923 gab er die Methode der »Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« offiziell bekannt. Seine Berufung im Jahr 1925 als Leiter einer Meisterklasse für Komposition an die Preußische Akademie der Künste war ein erster Höhepunkt seiner äußeren Anerkennung. 1933 musste Schönberg, der 1898 vom Judentum zum Protestantismus konvertiert war, nach sieben Jahren seine Professur in Berlin aufgeben. Er emigrierte in die USA und kehrte noch auf dem Weg dorthin in einer Pariser Synagoge mit Marc Chagall als Zeugen formell zum jüdischen Glauben zurück. Bereits vorher hatte sich der Komponist mit dem Judentum intensiv auseinandergesetzt und Werke von geradezu alttestamentarischer Wucht geschrieben: das Oratorium *Die Jakobsleiter* und die Oper *Moses und Aron*. Nun, da die Berichte aus Europa

immer apokalyptischer wurden, komponierte er im kalifornischen Exil zunehmend Werke, die im Dienst seiner religiösen, politischen und humanitären Ideen standen: erst das *Kol Nidre* op. 39 für Sprecher, Chor und kleines Orchester, eine Vertonung des gleichnamigen Versöhnungsgebets, das am Vorabend des Jom Kippur den Gottesdienst in der Synagoge einleitet; dann die *Ode to Napoleon Buona-parto* op. 41, die er im Auftrag der amerikanischen League of Composers komponierte: Angesichts der desolaten Weltlage empfand es der von den Nationalsozialisten als »entartet« gebrandmarkte Komponist als seine »moralische Pflicht [...], gegen die Tyrannei Stellung zu beziehen«, wie er in einer »How I came to compose the Ode to Napoleon« betitelten englischen Einführung über die Entstehung des Werks schrieb. Schönberg legte der sich an Beethovens *Eroica* und *Wellingtons Sieg* orientierenden Komposition ein gleichnamiges Gedicht Lord Byrons zugrunde, das als unmittelbarer Reflex auf Napoleons Abdankung im April 1814 entstanden war.

Die ursprünglich feierliche, verherrlichende literarische Gattung Ode verkehrte Byron 1814 nach der Abdankung Napoleons in ihr Gegenteil: »Lord Byron, der vorher Napoleon sehr bewundert hatte«, schrieb Schönberg an Hans-Heinz Stuckenschmidt, »war durch seine einfache Resignation so enttäuscht, dass er ihn mit schärfstem Hohn überschüttet: und das glaube ich in meiner Komposition nicht verfehlt zu haben.« Byron hatte Napoleon in einer späteren Bearbeitung George Washington als positive Figur gegenübergestellt. Schönberg sah »in Napoleon ein Symbol für Hitler und skizzierte sogleich die Komposition, die er«, wie seine Frau Gertrud laut Willi Reich berichtete, »mit tiefer Ergriffenheit ergänzte, als er kurz nachher die letzten drei Strophen zu Gesicht bekam: Washington als ideeller Gegenspieler Napoleons regte ihn auch zu scharfer musikalischer Kontrastierung an.« In dem klingenden Manifest gegen die Nazi-Tyrannei, in dem sich Schönberg neben der Rede Roosevelts auch an der Diktion von Winston Churchill orientierte (dessen Reden er im Radio gehört hatte), wollte er »all jene Verbrechen zum Ausdruck zu bringen, die diesen Krieg hervorrufen«. Neben mehreren symbolträchtigen Zitaten – etwa wenn zu den Worten »the earthquake voice of victory« die *Marseillaise* und die 5. Sinfonie Beethovens miteinander kombiniert werden – fällt musikalisch die deutliche Nähe zur Tonalität auf, was nicht nur den Es-Dur-Dreiklang am Ende des Stücks betrifft (der Tonart von Beethovens *Eroica* als musikalische Charak-

terisierung Washingtons), sondern auch die allgemeine Struktur der zugrunde liegenden Zwölftonreihe e-f-des-c-gis-a-h-b-d-es-g-fis. Diesbezüglich bemerkte Schönberg 1947 gegenüber dem Dirigenten René Leibowitz: »Was Andeutungen von Tonalität und Vermischung mit konsonanten Dreiklängen betrifft, muss man sich daran erinnern, dass der Hauptzweck der 12-Ton-Komposition ist: Zusammenhang durch die Verwendung einer einheitlichen Tonfolge zu erzielen, welche zum mindesten wie ein Motiv funktionieren sollte. [...] Es war nicht die Absicht, dissonante Musik zu schreiben, sondern Dissonanzen einzuschließen, ohne auf die klassische Behandlung zurückzugreifen. [...] Es ist wahr, daß die Ode am Ende wie ›Es[-Dur] klingt. Ich weiß nicht, warum ich das tat.«

Artur Rodziński dirigierte die Uraufführung von Schönbergs *Ode to Napoleon Buonaparte*, die in der Orchesterfassung am 23. November 1944 mit dem New York Philharmonic Orchestra, dem Bariton Mack Harrell (Sprecher) und Eduard Steuermann am Klavier in der Carnegie Hall stattfand – rund vier Monate nach dem D-Day, der Landung der Alliierten in der Normandie. Über die Botschaft des Stücks konnte kein Zweifel bestehen. Deshalb titelte das Magazin Newsweek: »Arnold Schoenberg scores off tyrants« (Arnold Schönberg punktet gegen Tyrannen). Denn eine Komposition, die so offensichtlich auf der Seite der in den Krieg eintretenden Amerikaner stand, durfte man einfach nicht ablehnen. Und so konnte Schönberg mit einer von den Nationalsozialisten der Vernichtung preisgegebenen »entarteten« Kunst über den Diktator triumphieren – zumindest am Premierenabend.

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH

SINFONIE NR. 6 H-MOLL OP. 54

»Ich war seinerzeit heftigen Angriffen von Seiten der Kritik ausgesetzt, hauptsächlich wegen des angeblichen Formalismus. Diese Vorwürfe nahm ich in keiner Weise an und nehme ich nicht an. Ich war nie ein Formalist und werde nie einer sein. Irgendein beliebiges Werk aus dem Grunde als formalistisch anzuprangern, weil seine Sprache kompliziert und manchmal nicht sofort verständlich ist, das ist eine unzulässige Leichtfertigkeit.«

Dmitri Schostakowitsch, in: *Iswestija*, 3. April 1935

Schostakowitsch 1935

Dmitri Schostakowitsch

* 12. jul. | 25. greg. September

1906

Sankt Petersburg

† 9. August 1975

Moskau



Dieser autobiographische Text war Schostakowitschs erste öffentliche Reaktion auf die seit Jahren schwelenden infamen Vorwürfe des »Formalismus« im kompositorischen Werk. Seine unmissverständliche Antwort spielte auf die widrigen Ereignisse anlässlich der Inszenierung seiner Oper *Die Nase* (1930) an. Das Stück hatte seinerzeit heftige Kritik ausgelöst; man warf dem aufstrebenden Komponisten »Kompliziertheit«, »Unzugänglichkeit« des Klangs, »Nichtbeachtung der sowjetischen Thematik« vor. Urplötzlich kam ohne nähere Erklärung das Wort »Formalismus« auf. Vordringlich schien es nur um Fragen der »Kunst« zu gehen, um das Zurückdrängen westlich dominierter Einflüsse wie der Wiener Schule bei der Entwicklung des »neuen Menschen«. In naiver Weise gedachte der 29-jährige Schostakowitsch mit einer öffentlichen Erklärung sich der »Formalismus«-Denunziation zu entledigen. Doch die gesellschaftliche Situation hatte sich Mitte der 1930er Jahre grundlegend gewandelt. Mit ersten Prozessen gegen »Trotzkisten«, »Volksfeinde« und »Spione«, mit denen sich Stalin seine engsten Kampfgefährten vom Halse schaffte, verschärfte sich auch das Klima im Kulturleben. Der erbarmungs-

lose Kampf gegen verdächtige ideologische Abweichler begann. Dass sich Schostakowitsch von den »Formalismus«-Vorwürfen, für viele Künstler ein tödliches Verhängnis, unbeeindruckt zeigte, und dies in der »Iswestija«, war im »Apparat« als unverzeihliche Provokation empfunden worden.

Die Antwort folgte im Januar 1936 in der »Prawda« unter der Überschrift »Chaos statt Musik!« Schostakowitsch hatte in den 1930er Jahren mit der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* außergewöhnlichen Erfolg. Doch Stalin gefiel das Werk ganz und gar nicht. Er hatte es sich bis zur Pause angesehen und dann seine Loge verlassen. Bald darauf erschien jener ungezeichnete Artikel »Chaos statt Musik«, der über Jahrzehnte die Normen des »sozialistischen Realismus« in der Musik bestimmte. Schostakowitsch musste sich sagen lassen, seine Opernmusik sei eine »chaotische Flut von Tönen«, sie bestehe aus »Gepolter, Geprassel, Gekreisch, Geschrei«. (...) und bleibe »nur für Formalisten und Ästheten genießbar«. Schostakowitsch spürte sofort die drohende Gefahr, die von diesem Artikel ausging. Jetzt drehte es sich nicht nur mehr um Kunst, um Musik, jetzt war eine lebensbedrohliche Situation entstanden. Über Nacht war er zur »persona non grata« geworden. Er zog sich in einen freiwilligen Hausarrest zurück, verlor jeglichen Kontakt zu Menschen. Zeitzeugen berichteten, dass der bislang freundliche, zugängliche, wenngleich immer scheu und zurückhaltend wirkende Schostakowitsch ein ganz neues Verhalten zeigte: Er erschien völlig verschlossen, undurchdringlich, schweigsam, misstrauisch, introvertiert und scheinbar gleichgültig gegenüber der Außenwelt.

Wollte der Komponist mit dem Leben davon kommen, musste er die Kritik hinnehmen. Er entwickelte aber eine besonders ausgefuchste Methode, die ihn äußerlich angepasst erscheinen, aber innerlich ungebeugt bleiben ließ. Noch beendete er die 4. Sinfonie, doch zog er sie nach ersten Probeneindrücken zurück. Der reuige Sünder komponierte eine »Kompromiss«-Sinfonie, die 5. (1937), die ihn rehabilitierte. 1939 legte er die 6. Sinfonie vor. Und wieder schien die sowjetische Musikwelt samt Nomenklatura verstimmt, ja geschockt über die unüberhörbaren »Eigenwilligkeiten«.

Die Sinfonie beginnt nicht mit einem klassischen Sonatenallegro, in dem gewöhnlich die Kräfte der Finsternis mit den obsiegenden Lichtgestalten ringen, sondern mit einem Largo, so dass man sie »die mit

dem Reiter ohne Kopf« nannte. Sofort nach der umstrittenen Uraufführung November 1939 entbrannte die übliche heiße Diskussion, die in der Frage gipfelte, ob der angespannte Komponist den ersten Satz nicht einfach vergessen hatte, da die irritierende Sinfonie nur drei Sätze enthalte. Über diesen vermeintlichen Lapsus vergaß vermutlich die offizielle Kritik die Frage nach dem Formalismus erneut scharf zu stellen, so dass Schostakowitsch diesmal glimpflich davon kam.

Am 27. August 1946 eröffnete das damalige Leipziger Sinfonieorchester seine erste Konzertsaison nach der Neugründung als Orchester des Sender Leipzig. Auf dem Programm des bereits wieder aus 86 Musikern bestehenden Klangkörpers stand u. a. die deutsche Erstaufführung von Schostakowitschs 6. Sinfonie.

Eine große Trauerrede mit Variationen: Das Mono-Thema des Largo besteht aus drei Motiven, die in Stufen des klassischen Sonatenaufbaus »Episoden« des Leidens, der Schwermut, der tiefen Nachdenklichkeit in epischer Breite meditativ erzählen. Das sinfonische Requiem enthält rezitativische Flöten-Passagen eisiger Erstarrung, seelischer Kälte. Es spricht in aller Ausführlichkeit von Leid und Not des Kreuz tragenden Menschen, es lotet seine Konfliktfähigkeit in den Prüfungen des Lebens bis zur Neige aus.

Analog zu Beethoven, der sich mit seinen sinfonischen Zeugnissen an die gesamte Menschheit wendet, komponiert Schostakowitsch eine Trauermusik für sein Russland, das Riesenland, das verzweifelt, leidet und schweigt. Die große, zuweilen pathetische Musik der Resignation, des Innehaltens, der Passivität, der Verweigerung wird im Scherzo-Satz jäh aufgebrochen. Meisterlich leicht werden drei schlüssige Themen artistisch in geistsprühenden, russische Gnome und Kobolde beschwörenden Märchenbildern polyphon vernetzt. Vitale Walzer- und Ländler-Bewegungen suggerieren Turbulenzen, Burschikosität, frei gewordene Lebenskräfte. Im Finalsatz kopiert Schostakowitsch die glaziöse Divertimento-Diktion Mozarts. Er komponiert eine glitzernde, urwüchsige Galoppade, die in ihrem grotesken, ironischen Ausdruck zuweilen an Rossinis frühe Possenspiele seiner Streicherstücke sowie seine *Wilhelm Tell*-Ouvertüre erinnert: Eine bizarre Überspitzung von finalem Optimismus angesichts der großen Klage im ersten Satz.

CHARLES IVES: SONGS

Weil' auf mir (Text: Nikolaus Lenau)

Weil' auf mir, du dunkles Auge,
 übe deine ganze Macht,
 ernste, milde, träumerische
 unergründlich süße Nacht.
 Nimm mit deinem Zauber dunkel
 diese Welt von hinnen mir,
 dass du über meinem Leben
 einsam schwebest für und für.

Walking (Text: Charles Ives)

A big october morning, in the village churchbells,
 the road along the ridge, the chestnut burr and sumach,
 the hills above the bridge with autumn colors glow.
 Now we strike a steady gait, walking towards the future,
 letting past and present wait, we push on in the sun, Now hark!
 Something bids up pause.
 Down the valley... a church... a funeral going on.
 Up the valley... a roadhouse... a dance going on.
 But we keep on walking; 'tis yet not noonday,
 the road still calls us onward,
 today we do not choose to die or to dance, but to live and walk.

Gehen

*Ein weiter Oktobermorgen, die Kirchenglocken des Dorfs,
 die Straße entlang des Bergrückens, die Kastanien und der Sumach,
 die Hügel über der Brücke in herbstlichem Farbglanz.*

*Jetzt schlagen wir einen festen Schritt ein, gehen der Zukunft entgegen,
 lassen Vergangenheit und Gegenwart warten,
 wir marschieren auf die Sonne zu, jetzt horch!*

Etwas gebietet, innezuhalten.

Unten im Tal ... eine Kirche ... eine Beerdigung.

Oben im Tal ... ein Rasthaus ... ein Tanz.

*Aber wir gehen weiter; es ist noch nicht Mittag,
 die Straße ruft uns noch immer weiter, heute entscheiden wir nicht,
 ob wir sterben oder tanzen, sondern dass wir leben und gehen.*

The Circus Band (Text: Charles Ives)

All summer long we boys dreamed | 'bout big circus joys!

Down Mainstreet, comes the band, Oh!
 Ain't it a grand and glorious noise!
 Horses are prancing, knights advancing;
 Helmets gleaming, pennants streaming
 Cleopatra's on her throne! | That golden hair is all her own.

Where is the lady all in pink? | Last year she wavyd to me I think,
 Can she have died? Can! That! Not!

She is passing by but she sees me not.

Die Zirkus-Band

*Den ganzen Sommer lang träumten wir Jungs von großen Zirkus-
 freuden! | Die Mainstreet runter kommt die Band, Oh!*

Ist das nicht ein großartiger und herrlicher Lärm!

*Pferde tänzeln, Ritter kommen näher; Helme glänzen, Wimpel wehen
 Kleopatra sitzt auf ihrem Thron!*

Das goldene Haar gehört ihr ganz allein.

Wo ist die Dame ganz in Pink?

Letztes Jahr hat sie mir zugewinkt, glaube ich,

Kann sie gestorben sein? Kann! Das! Nicht!

Sie geht vorbei, aber sie sieht mich nicht.

Charlie Rutlage (traditional, collected by John A. Lomax)

Another good cowpuncher has gone to meet his fate,
 I hope he'll find a resting place, within the golden gate.

Another place is vacant on the ranch the X I T,

'Twill be hard to find another that's liked as well as he.

The first that died was Kid White, a man both tough and brave,

While Charlie Rutlage makes the third to be sent to his grave,

Caused by a cowhorse falling, while running after stock,

'Twas on the spring round up, | A place where dead men mock,

He went forward one morning on a circle through the hills,

He was gay and full of glee, and free of earthly ills;

But when it came to finish up the work on which he went,

Nothing came back from him, his time on earth was spent.

'Twas as he rode the round up, a steer turned back to the herd;

Poor Charlie shoved him in again, his cutting horse he spurred;

Another turned; at that moment his horse the creature

Spied and turned and fell with him, beneath poor Charlie died,

His relations in Texas his face never more will see,

But I hope he'll meet his loved ones beyond in eternity,

I hope he'll meet his parents, will meet them face to face,

And that they'll grasp him by the right hand at the shining throne,
the shining throne of grace.

Charlie Rutlage

Noch ein braver Cowboy hat sich aufgemacht, sich seinem Schicksal zu stellen, | Ich hoffe, er findet einen Ruheplatz im goldenen Gatter. Noch ein Platz ist frei auf der XIT-Ranch, | Es wird schwierig sein, einen anderen zu finden, der so beliebt ist wie er.*

Der erste, der starb, war Kid White, ein harter und mutiger Bursche, während nun Charlie Rutlage als der dritte ins Grab gesandt wird. Der Grund: Er fiel herunter bei einem Pferdefest, als er nach Anerkennung strebte; | Es geschah am Frühlings-Sammelplatz, einem Ort, wo die Männer den Tod verspotten, | Eines Morgens ging er los auf einen Rundritt durch die Hügel, | Er war lustig und voller Freude, und ohne irdische Beschwerden; | Aber als es darum ging, die Arbeit, zu der er sich aufgemacht hatte, zu beenden, | Kam nichts zurück von ihm; seine Zeit auf dieser Erde war aufgebraucht. | Es geschah, als er zum Sammelplatz ritt, da wandte sich ein XIT zurück zur Herde; Der gute Charlie stieß ihn weg, gab seinem schneidigen Pferd die Sporen. | Noch eines wandte sich, und genau da erblickte sein Pferd diese Kreatur und wandte | Sich und fiel mit ihm, und unter ihm starb der gute Charlie, | Seine Verwandten in Texas werden sein Gesicht nie mehr sehen, | Aber ich hoffe, er wird seine Lieben in der Ewigkeit des Jenseits wieder treffen, | Ich hoffe, er trifft seine Eltern, trifft sie von Angesicht zu Angesicht, | Und dass sie ihn an der rechten Hand nehmen am leuchtenden Gnadenthron. *Übertragung: Peter Brunner*

*Ranch in Texas (1885-1912)

A Night Song (Text: Thomas Moore)

The young May moon is beaming; love,
The glow-worm's lamp is gleaming,
How sweet to rove through Morna's grove,
When the drowsy world is dreaming, love! | Then awake!
The heav'ns look bright, my dear, | 'Tis ne'er too late for delight,
And best of all the way to lengthen days
Is to steal a few hours from the night, my dear,
To steal a few hours from the night,
When the drowsy world is dreaming, love!

Ein Nachtlied

*Der junge Maimond strahlt, Liebling,
Das Licht des Glühwürmchens glimmt,*

*Wie süß ist es, durch Mornas Hain zu streifen,
 Wenn die schläfrige Welt träumt, Liebling! Dann wach auf!
 Der Himmel sieht hell aus, meine Liebe,
 Für Freude ist es nie zu spät,
 und der beste Weg, die Tage zu verlängern,
 ist, der Nacht ein paar Stunden zu stehlen, meine Liebe,
 der Nacht ein paar Stunden zu stehlen,
 Wenn die schläfrige Welt träumt, Liebling!*

The Children's Hour (Text: Henry Wadsworth Longfellow)

Between the dark and the daylight,
 When the night is beginning to lower,
 Comes a pause in the days occupations.
 That is known as the Children's Hour.

I hear in the chamber above me | The patter of little feet
 The sound of a door that is opened | And voices soft and sweet.
 From my study I see in the lamplight | Descending the broad hall stair,
 Grave Alice and laughing Allegra | And Edith with golden hair.

Between the dark and the daylight,
 Comes a pause that is known as the Children's Hour.

Die Kinderstunde

*Zwischen Dunkelheit und Tageslicht,
 wenn die Nacht sich zu senken beginnt,
 kommt die Umtriebigkeit des Tages zur Ruhe.
 Dies ist bekannt als die Kinderstunde.*

*Ich höre in dem Zimmer über mir | das Getrappel kleiner Füße
 das Geräusch einer Tür, die sich öffnet
 und sanfte und süße Stimmen.*

*Aus meinem Arbeitszimmer sehe ich im Lampenlicht
 die breite Flurtreppe herabsteigen,
 die ernste Alice und die lachende Allegra
 und Edith mit dem goldenen Haar.*

*Zwischen Dunkelheit und Tageslicht,
 gibt es ein Innehalten, genannt die Kinderstunde.*

Tom Sails Away (Text: Charles Ives)

Scenes from my childhood are with me,
 I'm in the lot behind our house up on the hill,
 A spring day sun is setting,
 Mother with Tom in her arms is coming towards the garden;

The lettuce rows are showing green.

Thinner grows the smoke on the town,
Stronger comes the breeze from the ridge,
'Tis after six, the whistles have blown,
The milk train's gone down the valley.

Daddy is coming up the hill from the mill,
We run down the lane to meet him.

But today! In freedom's cause Tom sailed away for over there!
Scenes from my childhood are floating before my eyes.

Tom segelt fort

Szenen aus meiner Kindheit begleiten mich:

*Ich stehe auf dem Grundstück hinter unserem Haus
oben auf dem Hügel,
ein Frühlingstag, die Sonne geht unter,
Mutter kommt mit Tom im Arm in den Garten;
die Salatreihen sprießen grün.*

*Der Rauch über der Stadt wird dünner,
die Brise vom Bergrücken wird stärker,
Es ist nach sechs, die Pfeifen haben geblasen,
der Milchzug ist im Tal verschwunden.*

*Papa kommt den Hügel von der Mühle herauf,
Wir rennen den Weg hinunter, ihm engegen.*

*Aber heute! Für die Freiheit ist Tom nach drüben gesegelt!
Szenen aus meiner Kindheit schweben vor meinen Augen.*

Feldeinsamkeit (Text: Hermann Allmers)

Ich ruhe still im hohen, grünen Gras
und sende lange meinen Blick nach oben,
nach oben, von Grillen rings umschwirrt
ohn' Unterlass, ohn' Unterlass,
von Himmelsbläue wundersam umwoben.
Die schönen weißen Wolken zieh'n dahin
durch's tiefe Blau wie stille Träume, schöne, stille Träume;
mir ist, als ob ich längst gestorben bin,
und ziehe selig mit durch ew'ge Räume.
Ich ruhe still im hohen, grünen Gras
Und sende lange meinen Blick nach oben, umwoben.

Übertragung ins Deutsche von Karen Kopp, sofern nicht anders vermerkt.

Arnold Schönberg: Ode to Napoleon Buonaparte op. 41

Text: Lord Byron

<p>'Tis done – but yesterday a King! And arm'd with Kings to strive – And now thou art a nameless thing: So abject – yet alive! Is this the man of thousand thrones, Who strew'd our earth with hostile bones, And can he thus survive? Since he, miscalled the Morning Star, Nor man nor fiend hath fallen so far.</p>	<p><i>Vorbei! – Noch gestern Fürst und groß, den Fürsten sah'n mit Beben – und heut ein Wesen namenlos, entehrt, doch noch am Leben. Ist das der Herr von tausend Reichen der alle Welt besät mit Leichen? Und mag er's überleben? Wie fiel der stolze Morgenstern! Kein Geist noch fiel so tief, so fern!</i></p>
---	--

<p>Ill-minded man, why scourge thy kind Who bow'd so low the knee? By gazing on thyself grown blind, Thou taught'st the rest to see. With might unquestion'd, – power to save, – Thine only gift hath been the grave To those that worshipped thee; Nor till thy fall could mortals guess Ambition's less than littleness!</p>	<p><i>Was schlugst, Tyrann, du dein Gesind das dir erstarb in Flehen? Dich selbst anstaunend wardst du blind, doch machtest andre sehen. Mit Macht zu segnen reich gerüstet, hast deren Leben du verwüstet, die huld'gend dich umstehen, bis erst dein Fall dem Blick der Welt das Nichts der Ehrfurcht bloßgestellt.</i></p>
--	---

<p>Thanks for that lesson – it will teach To after-warriors more Than high Philosophy can preach, And vainly preach'd before. That spell upon the minds of men Breaks never to unite again, That led them to adore Those Pagod things of sabre sway, With fronts of brass, and feet of clay.</p>	<p><i>Dank für die Lehre! – Mehr wird sie der Zukunft Krieger lehren als je vermocht Philosophie mit Beten und Bekehren. Der Zauber, der die Menschengeister gebannt hielt, nimmer wird er Meister; nicht werden sie verehren im Staub den Götzen auf dem Thron, des Stirn von Erz, des Fuß von Ton.</i></p>
--	--

<p>The triumph, and the vanity, The rapture of the strife – The earthquake voice of Victory, To thee the breath of life; The sword, the sceptre, and that sway Which man seem'd made but to obey</p>	<p><i>Triumphes Prunk und Prahlerei, des Krieges wild Entzücken, ein welterschütternd' Siegeschrei für deine Brust Erquickten. – Das Schwert, der Szepter, dem zu dienen die Völker nur geschaffen schienen,</i></p>
--	--

A subtle disputant on creeds, *des Worts Bedeutung nicht zu missen,*
 His dotage trifled well: *hat kindisch er erkoren.*
 Yet better had he neither known *Was er gesündigt als Despot,*
 A bigot's shrine, nor despot's throne. *Gebet entsühn, da Hölle droht.*

But thou – from thy reluctant hand *Doch du – der Blitzstrahl dir entwunden,*
 The thunderbolt is wrung – Too late *zu spät du widerstrebst; | Gewalt und*
 thou leav'st the high command *Herrschaft sind entschwunden,*
 To which thy weakness clung; *dran du in Schwachheit klebst.*
 All Evil Spirit as thou art, *Obwohl ein Teufel, den man hasst,*
 It is enough to grieve the heart *zeugt Gram dein Sturz, ja Mitleid fast*
 To see thine own unstrung; *seit angstverzerrt du bebst.*
 To think that God's fair world hath *Bedenkt, ihm war die Gotteswelt*
 been | The footstool of a thing so *nur Sprungbrett,*
 mean; *das ihn hochgeschnell.*

And Earth hath spilt her blood for him, *Die Welt vergoss ihr Blut für ihn*
 Who thus can hoard his own! *der so konnt seines schonen,*
 And Monarchs bowed the trembling *Monarchen lagen auf den Knien*
 limb, | And thank'd him for a throne! *und dankten ihm für Kronen.*
 Fair Freedom! we may hold thee dear, *O Freiheit, lass dich hoch verehren,*
 When thus thy mightiest foes their fe- *wenn so gebückt zum Staub sich kehren,*
 ar | In humblest guise have shown. *die sonst mit Hass dir lohnen.*
 Oh! ne'er may tyrant leave behind *Nicht finde bessern Ruhm fortan*
 A brighter name to lure mankind! *die Welt zu blenden, ein Tyrann.*

Thine evil deeds are writ in gore, *Geschrieben steht in Blut dein Tun,*
 Not written thus in vain – *und nicht umsonst! Es decken*
 Thy triumphs tell of fame no more *all deine prächt'gen Siege nun*
 Or deepen every stain: *nicht mehr die blut'gen Flecken.*
 If thou hadst died as honour dies, *Starbst du wie Ehre stirbt, es käm'*
 Some new Napoleon might arise, *dir gleich, ein zweiter und beschäm'*
 To shame the world again – *die Welt mit neuen Schrecken.*
 But who would soar the solar height, *Doch wer erklimmt die Sonnenhöh',*
 To set in such a starless night? *dass er in Nacht, wie du, vergeh'?*

Weigh'd in the balance, hero dust *Der Helden Staub zeigt in der Waage*
 Is vile as vulgar clay; *mit Lehm denselben Preis.*
 Thy scales, Mortality! are just *Gerecht, am Ende ihrer Tage,*
 To all that pass away: *der Tod nur ein Maß weiß.*

But yet methought the living great *Doch sollten Große, die noch leben,*
 Some higher sparks should animate, *beseelten Feuers Funken geben,*
 To dazzle and dismay: | Nor deem'd *die weder grell noch heiß.*
 Contempt could thus make mirth | Of *Doch bleiben Welterob'rer greulich –*
 these, the Conquerors of the earth. *nicht macht Verachtung sie erfreulich.*

And she, proud Austria's mournful *Und sie, die Blume Austrias*
 flower, | Thy still imperial bride; *dein Weib, des Kaisers Spross:*
 How bears her breast the torturing *dein Elend, – sag: wie trägt sie das?*
 hour? | Still clings she to thy side? *Ist sie noch dein Genoss?*
 Must she too bend, must she too *Teilt sie die hoffnungslose Reue,*
 share | Thy late repentance, long de- *beugt sie dem Schicksal sich in Treue*
 spair, | Thou throneless Homicide? *du mördischer Koloss?*
 If still she loves thee, hoard that gem, *Liebt noch sie dich? Ein Restchen Glück*
 'Tis worth thy vanish'd diadem! *ließ dir ein gnädiges Geschick!*

Then haste thee to thy sullen Isle, *Auf deiner Insel lass dich nieder,*
 And gaze upon the sea; *das Meer starr hassvoll an,*
 That element may meet thy smile – *dass lächelnd, höhnisch es erwidert:*
 It ne'er was ruled by thee! *»Nie herrschst du hier, Tyrann!«*
 Or trace with thine all idle hand *Zum Zeitvertreib schreib auf den Sand,*
 In loitering mood upon the sand *dass wie das Meer, ist frei das Land,*
 That Earth is now as free! *erlöst von deinem Bann:*
 That Corinth's pedagogue hath now *dass dir gebührt des Titels Ehre:*
 Transferr'd his by-word to thy brow. *Korinths Schulmeister, Kinder-Lehre.*

Thou Timour! in his captive's cage *Was, Timur, den du mit dir führst*
 What thoughts will there be thine, *in engem Käfigs Pein,*
 While brooding in thy prison'd rage? *was dachte dein gefangner Fürst,*
 But one – 'The world was mine!' *wenn nicht »Die Welt war mein!«*
 Unless, like he of Babylon, *Ging dir nicht mit dem Herrscherstabe*
 All sense is with thy sceptre gone, *Vernunft, wie Babels Herrn zu Grabe,*
 Life will not long confine *nicht lang schließt du dich ein.*
 That spirit pour'd so widely forth – *Dein Hang zu tun was dich vergnügt*
 So long obey'd – so little worth! *missachtet was die Nachwelt rügt.*

Or, like the thief of fire from heaven, *Sprichst du, wie einst Prometheus' Kraft,*
 Wilt thou withstand the shock? *noch Hohn dem Donnergotte?*
 And share with him, the unforgiven, *Bleibst ungebeugt in Geiers Haft*
 His vulture and his rock! *in öder Felsengrotte?*

Foredoom'd by God – by man accurst, *Verdammt von Gott, von Menschen al-*
 And that last act, though not thy *len | verflucht bist du zuletzt verfallen*
 worst, | The very Fiend's arch mock; *des Erzfeinds wildem Spotte. | Sein Mut*
 He in his fall preserved his pride, *im Falle selbst nicht schmolz, wär sterb-*
 And, if a mortal, had as proudly died! *lich er, er stürb mit Mut und Stolz.*

There was a day – there was an hour, *Als Frankreich war das Maß der Welt,*
 While earth was Gaul's – Gaul thine – *sein Meister du, hoch zwar,*
 When that immeasurable power *doch noch nicht höchst gestellt –*
 Unsated to resign *bliebst du Konsul, statt Cäsar,*
 Had been an act of purer fame *hättst edlern Ruhmes Tat vollbracht,*
 Than gathers round Marengo's name *als zuschreibt dir Marengos Schlacht.*
 And gilded thy decline, | Through the *Vergoldet wär sogar*
 long twilight of all time, | Despite so- *dein Sturz im Zwielight der Geschichte:*
 me passing clouds of crime. *Untat verbleicht in ihrem Lichte.*

But thou forsooth must be a king, *Doch Kaiser musst du sein durchaus,*
 And don the purple vest, – *den Purpur musst du tragen –*
 As if that foolish robe could wring *als tilgt dies närrisch Kleid den Graus,*
 Remembrance from thy breast. *erstickt Gewissens Plagen.*
 Where is that faded garment? where *Der Tand von längst verblichner Tracht,*
 The gewgaws thou wert fond to wear, *mit Stern und Schnur und Fransenpracht*
 The star – the string – the crest? *– wer wird danach noch fragen?*
 Vain froward child of empire! say, *Du, eitler Herrschsucht trotztes Kind,*
 Are all thy playthings snatch'd away? *des Spielzeug raubt ein rauher Wind.*

Where may the wearied eye repose *Wo mag ein müdes Auge finden*
 When gazing on the Great; *erhab'ner Größe Bild,*
 Where neither guilty glory glows, *nicht bergend bill'gen Ruhmes Sünden:*
 Nor despicable state? | Yes – one – *ein unbefleckter Schild!*
 the first – the last – the best | The *Ein Cincinnatus der Neuen Welt,*
 Cincinnatus of the West, | Whom en- *ihr größter, hehrster, reinster Held*
 vy dared not hate, | Bequeath'd the *hat diesen Wunsch erfüllt,*
 name of Washington, | To make man *den Namen Washington vermacht*
 blush there was but one! *der Menschheit, der er Freiheit bracht'.*

Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Übertragung von Heinrich Stadelmann; aus:
 Belmont Music Publishers, Los Angeles. LORD BYRON, Byrons Werke (Leipzig, Wien 1911)

JEDER

MOMENT

EIN KLASSIKER.



**MDR KLASSIK im Radio
und im Netz.**



mdr-klassik.de

mdr

KLASSIK

Herausgeber Mitteldeutscher Rundfunk | MDR Klassik **Fotos** Dennis Russell Davies © Andreas Bitesnich; Thomas Hampson © Jimmy Donelan **Hinweis** Wo möglich, haben wir die Rechteinhaber der Abbildungen und Texte benannt. Sollte dies im Einzelfall nicht ausreichend oder fehlerhaft erfolgt sein, so bitten wir die Urheber, uns dies mitzuteilen, um berechtigten Forderungen nachkommen zu können. **Einführungstexte** Dr. Harald Hodeige (Ives, Schönberg); Robert Schuppert (Schostakowitsch); Übertragung von Peter Brunner @ hampsong.org **Redaktion** | **Grafische Umsetzung** Dr. Karen Kopp **Produktion** FRITSCH Druck eine Marke der Weise GmbH Druck & Weiterverarbeitung **Achtung!** Das Herstellen von Bild- und Tonaufzeichnungen der Veranstaltung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung der Rechteinhaber! Programmänderungen sind nicht beabsichtigt, bleiben aber vorbehalten. Nachdruck nicht ohne Zustimmung des Herausgebers.

ERFRISCHEND.

HUMORVOLL.

KURIOS.

MDR KLASSIK WECHSELT DIE PERSPEKTIVE.

Auf unserem Instagram-Kanal @mdr_klassik geben wir starken Persönlichkeiten eine Bühne und zeigen, wie divers Klassik sein kann. In unseren Social-Media-Kanälen hinterfragen wir Traditionen, benennen Dissonanz und Harmonie, betrachten den Klassikbetrieb dabei aus einem anderen Blickwinkel. Erfrischend, humorvoll, kurios.



mdr

KLASSIK





INFO UND KARTEN
0341 94 67 66 99 | mdr-tickets.de

