

Philharmonie Berlin
Sonntag, 26. März 2000, 15.30 Uhr

Orchesterkonzert

Benefizkonzert in Zusammenarbeit mit dem LIONS-Club Berlin

Akademisches Orchester Berlin e.V.
Leitung: Andreas Schüller

und

Machida Philharmonic Symphony Orchestra
Leitung: Shunji Aratani

Mitwirkende:
Komae Female Chorus
Hanns-Eisler-Chor Berlin
Annette Dasch, Sopran
Hagen Matzeit, Bariton

Das Programm am 26. März 2000

Richard Wagner
(1813 - 1883)

Vorspiel zu "Die Meistersinger von Nürnberg"
Akademisches Orchester Berlin

Ichiro Higo
(1940)

Prologo per Mitologia (Uraufführung)
Machida Philharmonic Symphony Orchestra

Felix Mendelssohn-Bartholdy
(1809 - 1847)

Symphonie Nr. V D-Dur op. 107
(Reformations-Symphonie)
Machida Philharmonic Symphony Orchestra

Andante, Allegro con fuoco
Allegro vivace
Andante
Choral: Ein feste Burg ist unser Gott -
Allegro vivace - Allegro maestoso

- Pause -

Gustav Mahler

(1860 – 1911)

Sieben Lieder aus "Des Knaben Wunderhorn"

Akademisches Orchester Berlin

Wer hat dies Liedlein erdacht? (Sopran)

Lob des hohen Verstandes (Bariton)

Rheinlegendchen (Sopran)

Wo die schönen Trompeten blasen (Sopran/Bariton)

Das irdische Leben (Sopran)

Des Antonius von Padua Fischpredigt (Bariton)

Verlorne Müß' (Sopran/Bariton)

Hans Hilsdorf

(1930 – 1999)

Orchestervariationen über ein deutsches Volkslied

(Uraufführung)

Akademisches Orchester Berlin

Machida Philharmonic Symphony Orchestra

Komae Female Chorus

Hanns-Eisler-Chor Berlin

Friedrich Nietzsche

Zu Wagners Meistersinger-Vorspiel



Ich hörte, wieder einmal zum ersten Male – Richard Wagners Ouvertüre zu den „Meistersingern“: Das ist eine prachtvolle, überladene, schwere und späte Kunst, welche den Stolz hat, zu ihrem Verständnis zwei Jahrhunderte Musik als noch lebendig vorauszusetzen. Es ehrt die Deutschen, daß sich ein solcher Stolz nicht verrechnete. Was für Säfte und Kräfte, was für Jahreszeiten und Himmelsstriche sind hier nicht gemischt! Das mutet uns bald altertümlich, bald fremd, herb und überjung an, das ist ebenso willkürlich als pomphaft-herkömmlich, das ist nicht selten schelmisch, noch öfter derb und grob – das hat Feuer und Mut und zugleich die schlaaffe falbe Haut von Früchten, welche zu spät reif werden. Das strömt breit und voll: und plötzlich ein Augenblick unerklärlichen Zögerns, gleichsam eine Lücke, die zwischen Ursache und Wirkung aufspringt, ein Druck, der uns träumen machte, beinahe ein Alpdruck -, aber schon breitet und weitet sich wieder der alte Strom von Behagen aus, von vielfältigstem Behagen, von altem und neuem Glück, *sehr* eingerechnet das Glück des Künstlers an

sich selber, dessen er nicht Hehl haben will... Diese Musik ist wie die Deutschen: Sie ist von vorgestern und von übermorgen. Sie haben noch kein heute.

Die erste Aufführung des Meistersinger-Vorspiels

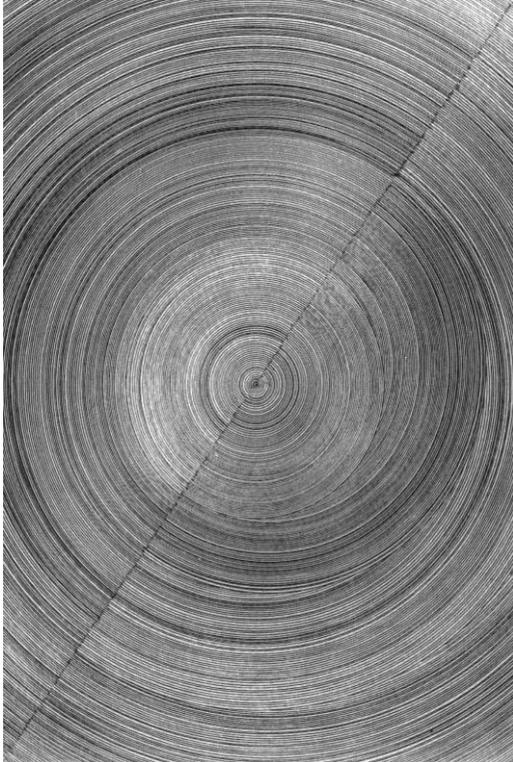
“Signale für die musikalische Welt“ [Leipzig, 1. November 1862]

Richard Wagner eröffnete das Konzert mit der Direktion des Instrumentalvorspiels zu „Die Meistersinger von Nürnberg“, seinem neuesten, wohl noch nicht ganz vollendeten musikalisch-dramatischen Werke. [...] Als Musikstück an sich nun dem Vorspiel nur den mindesten Geschmack abzugewinnen, sind wir nicht imstande. Es ist reizlos, wüst, unüberschaulich, weil ohne gehörige melodische und rhythmische Gliederung: die Erfindung ist ebenso barock wie die Ausarbeitung unorganisch, verworren und unbeholfen. In dem ganzen Stück ist nichts, woran entweder der Laie oder der Musiker Freude haben könnte, eben aus den oben ausgesprochenen Gründen. Oder wird man, um nur vom Musiker zu reden, die vorkommende Verarbeitung mehrerer Themen zur gleichen Zeit uns als Muster musikalischer Kombination entgegenhalten wollen? Dann erklären wir, daß es an sich gar keine so stupende Kunst ist, verschiedene Themen miteinander zu bringen und daß es bei derlei Verknüpfungen als Hauptsache darauf ankommt, immer durchsichtig, klar und fasslich zu erscheinen. Und ist dies der Fall bei den beregten Stellen im Vorspiel? Nein und abermals nein! Ein Chaos, ein Tohu-Wabohu ist vorhanden, weiter nichts!

Ichiro Higo, Prologo per Mitologia (Uraufführung)

Das Orchesterwerk ist eine Auftragskomposition für das Machida Philharmonic Symphony Orchestra und wurde im September 1999 vollendet. Der Komponist schrieb folgenden Zusatz mit seiner Unterschrift unter die Partitur: „Zur Erinnerung an das Berlin-Konzert des Akademischen Orchesters Berlin und des Machida Philharmonic Symphony Orchestra im Jahr 2000.“

Zu seinem heute uraufgeführten Werk bemerkt der Komponist:



In der Urzeit hatte der Mensch Furcht bzw. Ehrfurcht vor den Göttern. Alle Religionen scheinen darauf zu basieren, da das lateinische Wort „religio“ auch „Bescheidenheit“ oder „Zurückhaltung“ beinhaltet. Obwohl die Menschen keine genaue Vorstellung von den „Göttern“ und „Religionen“ hatten, schienen sie durchaus „Götter“ zu erkennen, indem sie namenlose Objekte in der Landschaft als solche bezeichneten und versuchten, durch Beschwörung Verbindung zu diesen „Göttern“ aufzunehmen. Dann begann die Menschheit, sich sichtbare, personifizierte Götter zu schaffen. Zahllose Gottheiten entstanden auf diese Weise. Viele dieser überlieferten Erzählungen wurden gesammelt, aufbereitet und verfeinert zu einem kunstvollen Werk, der „Mythologie“. In langen Zeitläufen änderte sich auch die Vorstellung der Religion. Die Götter wurden gesammelt und nicht selten in Heiligtümern zur Schau gestellt. Dabei vergaßen die Menschen alles, was einst in alten Zeiten existierte, nämlich das Wilde und Ursprüngliche, das wirklich Lebendige und Fantastische. „Prologo per Mitologia“ ist eine Ode an die in der Urzeit existierenden Dinge, welche die Menschen für immer verloren haben.

Grafik von Shigeru Izumi, „XII“, 1979

Felix Mendelssohn-Bartholdy; Symphonie Nr. 5 d-Moll, op.107, "Reformations-Symphonie"

Sie war wohl das Schmerzenskind des Komponisten: Nicht nur, dass es bei der geplanten Uraufführung der Symphonie 1832 in Paris zu einem Eklat kam, als die Musiker des Conservatoire-Orchesters sich schlichtweg weigerten, diese „scholastische“ Musik zu spielen – eine Demütigung, die Mendelssohn lange Zeit schwer zu schaffen machte - auch er selbst stand seinem Werk später scharf selbstkritisch gegenüber und geißelte es mit Worten wie „...ein völlig misslungenes Werk, kann sie gar nicht mehr ausstehen, möchte sie lieber verbrennen als irgendeines meiner Stücke; soll niemals herauskommen ...“

Würde man alle Verdikte, die Komponisten ihren eigenen Werken gegenüber äußerten, ernst nehmen, die Musikkultur wäre um viele wertvolle Stücke ärmer. Die fehlende Distanz dem eigenen Schaffen gegenüber bringt den Künstler nicht selten zu subjektiv-ungerechter Beurteilung, die einer objektiv-sachlichen Analyse letztendlich nicht standhält. Auch in der Gunst des Publikums – sofern man diese als Maßstab gelten lässt - stand die Sinfonie zwar immer im Schatten ihrer populären Schwestern, der ITALIENISCHEN und der SCHOTTISCHEN, wurde aber regelmäßig aufgeführt und gehört zum Standardrepertoire aller Orchester und Dirigenten von Rang.

Tatsache ist, dass diese Symphonie über weite Strecken genialische Erfindung und wertvolle musikalische Substanz aufweist. Der erste Satz der Symphonie besteht aus zwei Teilen: einer *Andante-Introduktion* und einem Hauptteil *Allegro con fuoco*. Die Introduktion bereitet die thematische Substanz des Hauptteils vor, wobei mehrere „geistliche“ Zitate bis hin zum „Dresdener Amen“ auf den quasi-religiösen Charakter des Werkes einstimmen. Der sich anschließende Kopfsatz ist ein klassischer Regeln folgender Sonatensatz (Exposition – Durchführung – Reprise – Coda) mit einigen, für Mendelssohn typischen Abweichungen. Das Hauptmotiv leitet sich aus dem bereits erwähnten „Dresdener Amen“ ab, in der sächsischen Liturgie Symbol des Heiligen Geistes, aus dem sich die beiden Hauptthemen des Kopfsatzes entwickeln (Richard Wagner verwendet übrigens dieses „Amen“ im *Parsifal* als Gralsmotiv). Exposition und mehr noch die umfangreiche Durchführung weisen eine komplexe, vielschichtig gegliederte, rhythmisch differenzierte und harmonisch raffinierte musikalische Struktur auf, die von der Klangphantasie, der Experimentierlust und der instrumentellen Meisterschaft des Komponisten beredtes Zeugnis ablegen. Erst in der Reprise wird die lichte Atmosphäre des Zitats wieder erkennbar, wenn Mendelssohn auf Klangfülle und dynamische Steigerung verzichtet und den Klangcharakter dieses Teils als Erinnerung an vergangene Stürme gestaltet.



Das heiter-lebensfrohe *Scherzo*, der zweite Satz, stellt alle jene Interpreten vor unlösbare Probleme, die das Gesamtwerk als religiöse Programmmusik etwa im Sinne eines Hector Berlioz empfinden. Indem

Mendelssohn an der klassischen, von Haydn bis Beethoven vorgegebenen Symphonieform festhält zeigt er, dass er eben keine Programmmusik vorstellt. In der Orchesterbesetzung des zweiten und dritten Satzes fehlen die Posaunen, die ihrer Klangsemantik gemäß, nur in den sakralen Ecksätzen verwendet werden. Aus den einfachen Melodieabschnitten des Themas, die sich einander im Sinne von Frage und Antwort ergänzen, gestaltet der Komponist durch Melodievariation, einen Harmonieplan und differenzierte Instrumentation, anspruchsvolle musikalische Strukturen. Das *Trio* steht mit seiner melodischen Kantabilität in anmutigem Kontrast zum subtil strukturierten Scherzo.

Der dritte Satz – *Andante* – ist, wohl um den Kontrast mit dem voll besetzten Orchester des Finales zu verschärfen, nahezu ausschließlich für Streicher bestimmt und erinnert etwas an langsame Klaviersätze des späten Beethoven. Die Form orientiert sich an der traditionell in langsamen Sätzen verwendeten dreiteiligen Liedform A – B – A'. Doch wirkt dieses Gliederungsschema ausgesprochen uneinheitlich, denn wirklich Liedhaftes findet sich nicht. Die Kurzgliedrigkeit der einzelnen Melodieabschnitte, ihre „redende“ Floskelhaftigkeit vermitteln eher den Eindruck einer „Szene“ und lassen den Zusammenhang von *Andante* und *Finale* als einer *Rezitativ - Arie* – Paarung erahnen (Witte). Darauf weist nicht zuletzt die harmonische Diskrepanz zwischen dem Satzanfang in g-Moll und dem Satzende in G-Dur hin, der Initialtonart des Finales.

Der *Finalsatz* der Reformationssymphonie stellt nicht nur durch die Einbeziehung des zentralen LUTHERchorals „*ein veste Burg*“ den Bezug zum sakralen Sujet wieder eindeutig her. Gleichzeitig ist er in seiner formalen Verschränkung von Choralvariation und Sonatensatz ein Formexperiment, wie es Mendelssohn in dieser Radikalität und Konsequenz nicht wieder versucht hat. Eine Flöte ohne alle Begleitung intoniert den Choral, in den folgenden der insgesamt sieben Choralzeilen wird sie stufenweise verstärkt. Ein zweiter Einleitungsteil mit thematischem Material aus dem Kopfsatz, unterlegt durch gleichmäßige Akkordbrechungen der Streicher schließt sich an. Damit lässt Mendelssohn erkennen, wie er das strukturelle Grundproblem des Satzes – einen fest in sich gefügten Choral mit textgeprägter Melodie mit der Variabilität eines Sonatensatzes zu verknüpfen - zu lösen gedenkt. Der folgende Hauptthemenkomplex bietet mehrere motivisch unterschiedliche Abschnitte, so gleich zu Beginn ein etwas lärmendes, markant bewegtes Marschthema, dessen Nähe zu WEBERs *Freischütz* nicht zu verkennen ist. Choral und die verschiedenen Motivgruppen werden in der Folge auf vielfältigste Weise verarbeitet und münden in einer als große Steigerungsform angelegten Coda. Sie führt zum hymnischen Choralabschluss, der, mit dem Satzanfang korrespondierend, gleichzeitig seine klanglich-dynamische Steigerung darstellt. Für den assimilierten Juden Felix Mendelssohn hatte diese machtvolle vokale Demonstration die Funktion sich seiner Zugehörigkeit zur Gemeinde der evangelischen Christen zu vergewissern. Dass dieses Formexperiment – das Zusammenzwingen von Choralvariation und Sonatensatz – zu einer stilistischen und strukturellen Diskontinuität führt und damit als gescheitert anzusehen ist, mag einer der Gründe sein, dass Mendelssohn seinem Werk gegenüber so kritisch eingestellt war. Dennoch lassen drei gut geratene Sätze voll sprudelnder Erfindung das Gesamtwerk als aufführenswertes Stück in bester europäischer Musiktradition erscheinen.

Rainer Bloch

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, Kontrafagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauke, Streicher
Spieldauer: ca. 30 min.
Uraufführung: 1832 in Berlin

Gustav Mahler

Des Knaben
Wunderhorn



Alte deutsche Lieder

Achim v. Arnim. Clemens Brentano.

Zwischen den Jahren 1806 und 1808 erschien, von Achim von Arnim und Clemens Brentano herausgegeben, die erste, umfangreichere Sammlung deutscher Volksliedertexte, die nach dem ersten darin abgedruckten Gedicht den Namen *Des Knaben Wunderhorn* erhielt. Goethe, dem der erste Band gewidmet war, schrieb 1806 in einer Rezension unter anderem: „Am besten ... läge doch dieser Band auf dem Klavier des Liebhabers oder des Meisters der Tonkunst, um den darin enthaltenen Liedern entweder mit bekannten, hergebrachten Melodien ganz ihr Recht widerfahren zu lassen oder ihnen schickliche Weisen anzuschmiegen.“ Dies geschah indes nur ausnahmsweise mit einzelnen Texten (Schumann, Brahms u.a.), einzig Gustav Mahler setzte 24 Wunderhorn-Gedichte zu Musik. Mahler war schon sehr frühzeitig mit diesen Texten in Berührung gekommen und hatte in ihnen gefunden, „...was seine Seele bewegte und fand es so dargestellt, wie er es fühlte: Natur, Frömmigkeit, Sehnsucht, Liebe, Abschied, Nacht, Tod, Landsknechtsart, Jugendfrohsinn, Kinderschmerz...“ (Bruno Walter). Er musste sich mit dieser Art von „Literaturpoesie“ intensiv beschäftigen haben, denn er veränderte die Originaltexte in Wortwahl, Ausdrucksweise und Versmaß im Sinne einer subjektiven Dramatisierung und gab ihnen dadurch eine sehr persönliche Note.

Unübersehbar bleibt in Mahlers Vertonungen der Bruch mit der scheinbar harmlosen Idylle der volkstümlichen Thematik. Wenn Bruno Walter von den Motiven spricht, die Mahlers Seele bewegten, so sind es bei näherer Betrachtung eigentlich eher negative Empfindungen, die dem Komponisten zu schaffen machen und ihn zu entsprechender musikalischer Artikulation veranlassen: Enttäuschte Liebe, sinnloser Militarismus („Wo die schönen Trompeten blasen“), Leiden an der Realität („Das irdische Leben“) u.a.m. Die Gesänge werden zum Sprachrohr des Leidens! Die Erniedrigten und vom Leben Gestoßenen sind es, die Mahler faszinieren. Immer hält es seine Musik mit denen, die sich dem Kollektiv nicht einfügen

und deshalb zugrunde gehen. Die meisten Lieder beginnen in einem gleichsam „reduzierten“ musikalischen Zustand, der die Fülle der kompositorischen Möglichkeiten, über die Mahler offensichtlich verfügte, bewusst ungenutzt lässt. Die Melodiebildungen geraten im Lauf der Komposition mehr und mehr aus den Fugen und demonstrieren die Zerstörung der scheinbaren Harmlosigkeit – Destruktion wird zum Prinzip.

Die Lieder Mahlers sind ein (gelungener) Versuch, erstarrtem Formalismus zu entrinnen und an seiner Stelle gelösten, melodisch aufgelockerten Expressionismus zu setzen. In diesem Sinne sind sie ebenso weit vom „Volkslied“ entfernt wie die stilisierten Pflanzenmotive des Art deco oder des Jugendstils von ihrem natürlichen Vorbild.

rb



Wer hat dies Liedlein erdacht?

Dort oben am Berg
In dem hohen Haus!
Da gucket ein fein's,
lieb's Mäd'el heraus.
Es ist nicht dort daheime!
Es ist des Wirts sein Töchterlein!
Es wohnt auf grüner Heide!

Mein Herzle ist wund!
Komm Schätzle machs g'sund!
Dein' schwarz-braune Äuglein,
die hab'n mich verwundt!
Dein rosiger Mund
macht Herzen gesund.
Die Jugend verständig
Macht Tote lebendig,
macht Kranke gesund,
ja gesund.

Wer hat denn das schöne Liedlein erdacht?
Es haben's drei Gäns'
übers Wasser gebracht.
Zwei graue und eine weiße!
Und wer das Liedlein nicht singen kann
Dem wollen sie es pfeifen! Ja.

Lob des hohen Verstandes

Einstmals in einem tiefen Thal
Kuckuck und Nachtigall
Thäten ein Wett' anschlagen:
Zu singen um das Meisterstück,
gewinn' es Kunst, gewinn' es Glück:
Dank soll er davon tragen.

Der Kuckuck sprach: „So dir's gefällt,
hab ich den Richter wählet
und thät gleich den Esel ernennen.
Denn weil er hat zwei Ohren groß,
so kann er hören desto bos
und, was recht ist, kennen.

Sie flogen vor den Richter bald.
Wie dem die Sache ward erzählt,
schuf er, sie sollten singen.
Die Nachtigall sang lieblich aus!
Der Esel sprach:
„Du machst mir's kraus! I – ja! I – ja!
Ich kann's in Kopf nicht bringen.

Der Kuckuck drauf fing an geschwind
sein Sang durch Terz und Quart und Quint.
Dem Esel g'fiels, er sprach nur:
„Wart, wart! Das Urteil will ich sprechen.
Wohl sungen hast du Nachtigall!
Aber Kuckuck singst gut Choral
Und hältst den Takt fein innen.
Das sprech ich nach mein' hoh'n Verstand!
Und kost' es gleich ein ganzes Land,
so lass ich's dich gewinnen
Kuckuck! Kuckuck! I – ja!

Rheinlegendchen

Bald gras' ich am Neckar,
bald gras ich am Rhein,
bald hab' ich ein Schätzel,
bald bin ich allein!

Was hilft mir das Grasen,
wenn d'Sichel nicht schneid't,
was hilft mir ein Schätzel,
wenn's bei mir nicht bleibt!

So soll ich denn grasen
am Neckar, am Rhein;
So werf' ich mein goldenes
Ringlein hinein!

Es fließet im Neckar
und fließet im Rhein,
soll schwimmen hinunter
ins Meer tief hinein.

Und schwimmt es, das Ringlein
So frisst es ein Fisch!
Das Fischlein soll kommen
auf's Königs sein Tisch!

Der König tät fragen,
wem's Ringlein sollt' sein?
Da tät mein Schatz sagen:
„Das Ringlein g'hört mein!“

Mein Schätzlein tät springen
bergauf und bergein,
tät mir wied'rum bringen
das Goldringlein fein.

Kannst grasen am Neckar,
kannst grasen am Rhein!
Wirf du mir nur immer
Dein Ringlein hinein!

Wo die schönen Trompeten blasen

„Wer ist denn draußen, und wer klopft an?
Der mich so leise, so leise wecken kann?“

„Das ist der Herzallerliebste dein,
steh auf und laß mich zu dir ein!
Was soll ich hier nun länger steh'n?
Ich seh die Morgenröt' aufge'n,
die Morgenröt', zwei helle Stern.
Bei meinem Schatz, da wär ich gern,
bei meiner Herzallerliebsten!“

Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein,
sie heißt ihn auch willkommen sein:
„Willkommen, lieber Knabe mein,
so lang hast du gestanden!“
Sie reicht ihm auch die schneeweiße Hand.
Von ferne sang die Nachtigall.
Das Mädchen fing zu weinen an.

„Ach weine nicht, du Liebste mein,
auf's Jahr sollst du mein Eigen sein.
Mein Eigen sollst du werden gewiß,
wie's keine sonst auf Erden ist!
O Lieb' auf grüner Erden,
ich zieh in Krieg auf grüne Heid';
die grüne Heide, die ist so weit!
Allwo dort die schönen Trompeten blasen,
da ist mein Haus, mein Haus von grünem
Rasen!“

Das irdische Leben

„Mutter, Mutter, es hungert mich.
Gib mir Brot, sonst sterbe ich!“

„Warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir ernten geschwind!“

Und als das Korn geerntet war,
rief das Kind noch immerdar:

„Mutter, ach Mutter es hungert mich,
gib mir Brot, sonst sterbe ich!“

„Warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir dreschen geschwind!“

Und als das Korn gedroschen war,
rief das Kind noch immerdar:

„Mutter, ach Mutter, es hungert mich,
gib mir Brot, sonst sterbe ich!“

„Warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir backen geschwind!“

Und als das Brot gebacken war
Lag das Kind auf der Totenbahn!

Des Antonius von Padua Fischpredigt

Antonius zur Predigt die Kirch find't ledig!
Er geht zu den Flüssen und predigt den
Fischen!

Sie schlag'n mit den Schwänzen, im
Sonnenschein glänzen.

Die Karpfen mit Rogen seind all hierher zogen:
Hab'n d'Mäuler aufrissen, sich Zuhör'n
beflissen.

Kein Predigt niemalen den Fischen so g'fallen!
Spitzgoshete Hechte, die immerzu fechten,
Sind eilends her schwommen' zu hören den
Frommen!

Auch jene Phantasten, die immerzu fasten:
Die Stockfisch ich meine, zur Predigt
erscheinen!

Kein Predigt niemalen den Stockfisch so
g'fallen!

Gut Aale und Hausen, die Vornehme
schmausen,

Die selbst sich bequemen, die Predigt
vernehmen!

Auch Krebse, Schildkroten, sonst langsame
Boten,

Steigen eilig vom Grund, zu hören diesen
Mund!

Kein Predigt niemalen den Krebsen so
g'fallen!

Fisch' große, Fisch' kleine, vornehm' und
gemeine,

Erheben die Köpfe wie verständ'ge
Geschöpfe!

Auf Gottes Begehren die Predigt anhören!

Die Predigt geendet, ein jeder sich wendet!

Die Hechte bleiben Diebe, die Aale viel lieben;

Die Predigt hat g'fallen' sie bleiben wie Allen!

Die Krebs' geh'n zurücke, die Stockfisch'
bleib'n dicke,

Die Karpfen viel fressen, die Predigt
vergessen!

Die Predigt hat g'fallen, sie bleiben wie Allen!

Die Predigt hat g'fallen, hat g'fallen!



Büble, wir wollen ausse gehe!
 Ausse gehe!
 Wollen wir? Wollen wir?
 Unsere Lämmer besehe?

Komm'! Komm'! Komm' lieb's Büberle
 Komm', ich bitt'!
 Närrisches Dinterle, ich geh' dir holt nit!

Willst vielleicht ä Bissel nasche?
 Hol dir was aus meiner Tasch!
 Hol'! Hol'! Hol' lieb's Büberle
 Hol' ich bitt'!
 Närrisches Dinterle, ich nasch dir holt nit!

Gelt', ich soll mein Herz dir schenke,
 Herz dir schenke!?
 Immer willst an mich gedenke!?
 Nimm's! Nimm's! Nimm's, liebs Büberle!
 Nimm's ich bitt'!
 Närrisches Dinterle, ich mag es holt nit!



Hans Hilsdorf; Orchestervariationen über ein deutsches Volkslied (Uraufführung)

Er möge doch einmal ein Stück für seine Musiker schreiben – darum hatte das Akademische Orchester seinen Dirigenten Hans Hilsdorf gebeten. Und der hatte sich trotz seiner vielfältigen Verpflichtungen tatsächlich im letzten Jahr hingesezt und dem Wunsch entsprochen: mit Orchestervariationen über ein deutsches Volkslied. Dass er die Uraufführung des Werks nicht mehr selbst würde dirigieren können, dass dieses nun dem Gedächtnis des im November letzten Jahres Verstorbenen gewidmet sein würde, das hat er nicht ahnen können.



Hans Hilsdorf (1930-1999)

Hans Hilsdorf zu gedenken – das bedeutet auf 40 Jahre vielfältigen Wirkens in dieser Stadt zurückzublicken. Er kam 1959 nach Berlin um Studienleiter an der Deutschen Oper zu werden, was er bis zuletzt geblieben ist. Dabei hat er sich seine profunde Kenntnis der Stimme, der Instrumente, des Orchesters erworben. Von daher war er prädestiniert an der Hochschule der Künste Partiturspiel und Instrumentenkunde zu unterrichten. Ihn reizte es aber auch, einen renommierten Chor zu dirigieren und so war er seit 1973, also über ein Vierteljahrhundert lang, Direktor der traditionsreichen Sing-Akademie zu Berlin, des ältesten gemischten Chores Deutschlands, den er zu neuen Ufern führte mit einer Erweiterung des Repertoires, die keine Grenzen kannte: Es reichte vom großen Oratorium bis zum Volkslied, umfasste die gesamte europäische Musikkultur von der Renaissance bis in die unmittelbare Gegenwart.

So wie er in der Singakademie mit Laien musizierte, so lockte ihn auch die Arbeit mit einem Liebhaberorchester, das – anders als das Berufsorchester der Deutschen Oper – ausschließlich durch ihn seine Prägung erfuhr. Seit 1962 erarbeitete er mit dem Akademischen Orchester Berlin Programme von durchaus professionellem Zuschnitt, er führte es auf professionelles Niveau. Und er

kannte seine innere Struktur so gut, dass er ihm wirklich ein Stück „auf den Leib“ schreiben konnte, das die Fertigkeiten seiner Musiker optimal einsetzt in einer Partitur, die von raffinierter Instrumentationskunst zeugt.

Das Volkslied, das er verarbeitet, kennt jeder: „Sah ein Knab ein Röslein stehn.“ Und Hilsdorf lässt es von einem Holzbläserquartett aus je zwei Klarinetten und Fagotten anstimmen. Dadurch und durch den 6/8-Takt erhält es eine pastorale Note. Und dadurch, dass Hilsdorf es zudem in die Tonart A-Dur setzt, nähert er es verblüffend dem Thema aus der A-dur-Klaviersonate von MOZART an, das MAX REGER zu grandiosen Orchestervariationen verarbeitet hat. An Max Reger wird auch hier bald leise

erinnert. Das Holzbläserquartett führt nämlich das Lied nicht ganz zu Ende, bricht ab und die gedämpften Streicher stimmen es neu an, nun aber mit drei Soloviolen, die das Thema spiegelbildlich, in der „Umkehrung“ überlagern. Bläser treten nach und nach hinzu und behalten das letzte Wort mit dem letzten Takt, den sie noch einmal alleine wiederholen: Schon ins Thema greift das Prinzip der Variation, der Abwechslung ein. Die eigentliche Variationskette durchwandert verschiedene Stilepochen und beginnt mit der Renaissance. Frappierend, wie sich das Liedthema zu einem Motetten-Thema wandelt, das in strenger, dichter Imitation durchgeführt wird. Aber es erscheint auch in tänzerischem Dreiertakt in einer „Tripla“, ehe die letzten Liedzeilen wieder zum ersten Zeitmaß zurückkehren.

Variation II beschwört die Zeit des Barock und lehnt sich an die berühmte (auch von der Unterhaltungsmusik ausgeschlachtet) Air aus der 3.Orchestersuite von JOHANN SEBASTIAN BACH an, durchsetzt sie aber mit Phrasen aus dem Volkslied, die in den Holzbläsern scharf punktiert daherkommen.

Der Klassik wird in der Variation III mit einem Menuett à la HAYDN gehuldigt, das allenfalls den Geist, nicht aber den Umriss des Themas zitiert. Umso deutlicher taucht dieses, nur leicht umspielt im Moll-Trio auf, das vor seinem Schlussakkord abbricht, um mit drei Paukenschlägen ins Menuett zurückzuleiten.

Mit der Variation IV durchwandert Hans Hilsdorf nun vorerst nicht weiter die musikhistorische Chronologie, sondern überschreibt sie „Aus Ungarn“. Da wird zunächst nur raffinierter Rhythmus gemacht, ehe ein Fagottpaar das ganz ins Ungarische gewendete Thema anstimmt. Andere Bläserpaare setzen fort, ganz nach Art von BELA BARTOKs Konzert für Orchester, das hier offenkundig Pate gestanden hat.

Dann gibt es mit der Variation V eine andere Seite unseres Jahrhunderts: Sie lehnt sich an die „Zweite Wiener Schule“ an, mit ihrem Marschcharakter an das letzte der drei Orchesterstücke op.6 von ALBAN BERG. Das Thema ist nun innerhalb eines atonalen, sehr chromatischen Gewebes schon stark verfremdet, aber in seinem Duktus durchaus noch zu erkennen.

Seine Apotheose erfährt es in der letzten Variation, welche die Romantik nachholt. Ein mächtiger Aufschwung à la RICHARD STRAUSS führt eine triumphale, das volle Orchester einsetzende Version des ursprünglich so schlichten Liedthemas herauf, das nun auch buchstäblich beredt wird: Zwei Chorstimmen intonieren seinen Text. Und zu seiner Bescheidenheit kehrt die Musik zuletzt nach allem grandiosen Orchesterjubiläum zurück, ehe ein kräftiger Schlag des vollen Orchesters den Schlusspunkt setzt.

Gottfried Eberle

Annette Dasch

Jahrgang 1976 studiert seit 1996 Gesang bei Prof. Joseph Loibl an der Hochschule für Musik und Theater in München. Sie trat in verschiedenen Opernproduktionen auf so u.a. mit dem Inbocallupo-Ensemble Berlin in „Figaros Hochzeit“ (Susanna) und „Hänsel und Gretel“ (Gretel), mit der Operschule in Graz im „Don Giovanni“ (Donna Anna) und in der „Zauberflöte“ (Erste Dame), beim Grazer Gartenfestival in „Cosi fan Tutte“ (Fiordiligi), sowie bei einem Projekt der Kunstakademie München „L' Incoronazione di Poppea“ (Poppea). Daneben entfaltet sie eine rege Konzerttätigkeit mit Auftritten im Kammermusiksaal der Philharmonie in Berlin („Les Illuminations“), im Staatstheater Kassel zum Neujahrskonzert 2000 (Beethoven, 9. Symphonie) und gibt Kirchenkonzerte und Liederabende. Mit den Mahler-Liedern tritt sie erstmalig im großen Saal der Berliner Philharmonie vor das Publikum. Im Sommer diesen Jahres wird sie in der Rolle der Gräfin in Mozarts „Figaros Hochzeit“ am Rheinsberger Opernsommer teilnehmen. Annette Dasch lebt in Berlin.

Hagen Matzeit

Hagen Matzeit ist in Berlin aufgewachsen. Erste Gesangserfahrungen erwarb er sich als Mitglied des Knabenchores der „G.F.-Händel-Schule“ unter der Leitung von Paul Funk. An der HfM „Hanns Eisler“ absolvierte er ein Gesangsstudium als lyrischer Bariton bei Kammersänger Bernd Riedel und legte ebenda sein Konzertexamen ab. Er war zu hören in „Antigone“ (nach Sophokles), einer Produktion in Zusammenarbeit mit der Schauspielschule „Ernst Busch“ im BAT – Theater Berlin und am Schauspiel in Frankfurt, als Baron in „Zwei Berliner in Paris“ nach „Pariser Leben“ von Jaques Offenbach (HdK, HfM, Komische Oper), sang ferner die Partie des Covielle in „Der Bürger als Edelmann“ von J.B. Lully an der Komischen Oper Berlin und 1988 die Partie des Traveller in B.Brittens „Curlew River“. Er nahm an Produktionen der „Neuen Opernbühne Berlin“ im Kesselhaus der Kulturbrauerei Berlin teil und gab Gastpartien an der Komischen Oper in „König Hirsch“ (Henze), „Hoffmanns Erzählungen“ (Offenbach), „Das Märchen vom Zaren Saltan“ (Rimsky-Korsakow) und „Carmen“ (Bizet). An Regiekursen von Ruth Berghaus, Peter Konwitschny und Harry Kupfer beteiligte er sich als Sänger. Daneben gab er Konzerte u.a. im Konzerthaus Berlin, in Passau, am Staatstheater Wiesbaden und an der Komischen Oper Berlin.