



ELEMENTARES

KONZERTE
6. SINFONIEKONZERT
0 6 | 0 7


DIE NIEDERRHEINISCHEN
SINFONIKER

6. SINFONIEKONZERT

„ELEMENTARES“

Oliver Korte (* 1969)

Die Elemente

Konzert für zwei Schlagzeuger und Orchester (2006/07)

Auftragswerk für die Niederrheinischen Sinfoniker (Uraufführung)

- I. Magnesium (con fuoco) | II. Xenon (misterioso) | III. Kohlenstoff¹: Graphit (ornamentale) |
 IV. Silicium (rapido, con precisione) | V. Kohlenstoff²: Diamant (freddo ed immobile) |
 VI. Uran (sinistro) | VII. Quecksilber (moto perpetuo)

Pause

Gustav Mahler (1860–1911)

Sinfonie Nr. 4 G-Dur

- I. Bedächtig. Nicht eilen | II. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast | III. Ruhvoll |
 IV. Sehr behaglich („Wir genießen die himmlischen Freuden“, Sopran-Solo nach Worten
 aus „Des Knaben Wunderhorn“)

Die Niederrheinischen Sinfoniker

Leitung: **Graham Jackson**

Dominik Lang und Carsten Didjurgis, Schlagzeug

Lea-ann Dunbar, Sopran

8./11. Mai 2007, Seidenweberhaus, Krefeld

9. Mai 2007, Konzertsaal, Theater Mönchengladbach

10. Mai 2007, Kaiser-Friedrich-Halle, Mönchengladbach



Foto-, Film-, Video- und Tonaufnahmen sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

VON DER FASZINATION DER ELEMENTE und kompositorischen Oszillationen

Oliver Korte im Gespräch mit Ingrid Allwardt

„Die Elemente“ – so der Titel, den Du Deinem Konzert für zwei Schlagzeuger und Orchester gibst – ein Titel, mit dem sich vieles assoziieren lässt. Der Blick in die Partitur zeigt, dass die einzelnen Sätze Namen von Elementen des chemischen Periodensystems führen. Wird von diesen Elementen etwas zu hören sein? Kann oder besser vielleicht sollte sich der Hörer von den Vorstellungen der Elemente leiten lassen?

Der Titel „Die Elemente“ bezieht sich auf Verknüpfungen zwischen zwei sehr unterschiedlichen autonomen Systemen. Die Musik ist eines dieser Systeme; sie folgt ihren ureigenen Regeln. Ebenso die Chemie. Beide Systeme lasse ich in Ihrem Recht. Indem ich aber zwischen den Systemen gedankliche Verbindungen herstelle, entsteht – so hoffe ich – ein assoziativer, gewissermaßen dreidimensionaler Raum. Entscheidend bleibt jedoch stets die innere musikalische Logik. In „Die Elemente“ habe ich beispielsweise eine Idee verwirklicht, die mich seit Jahren umtreibt: ein Experiment, um Echtzeit und Erlebniszeit auseinander zu treiben. Alle sieben Sätze sind etwa gleich lang – gut ca. vier Minuten – doch unterscheiden sich diese Sätze gravierend im Hinblick auf Tempo, Dynamik, Textur, Gestik und Instrumentation, was zur Folge hat, dass sie in der Wahrnehmung als vollkommen unterschiedlich lang erscheinen. Eine Art Etüde über das „Erleben von Zeit“, ein Vexierspiel der Dauern.



Oliver Korte und Graham Jackson bei den Proben zur Uraufführung



Bei den Probenarbeiten (jeweils im Vordergrund): Carsten Didjurgis, Graham Jackson und Oliver Korte ...

Wonach hast Du die Auswahl aus den Elementen des Systems getroffen?

Ich habe die Elemente in Hinblick auf die eben erwähnten Verknüpfungen gewählt. Am Magnesium interessierte mich beispielsweise vor allem dessen Verhalten bei der Verbrennung: das gleißend weiße Licht und die Hitze, die dabei entwickelt werden. Am Kohlenstoff reizte mich, dass er je nach Anordnung der Atome im Kristallgitter so unterschiedliche Erscheinungsformen wie Diamant und Graphit ausbilden kann. In ganz analoger Weise interessiert mich beim Komponieren die Entwicklung höchst unterschiedlicher Musik aus demselben elementaren Materialkern. So habe ich z. B. in den letzten Jahren drei Kammermusikzyklen geschrieben, die alle den Untertitel „Elementarstudien“ tragen: „Glas“ für drei Celli, „Frost“ für Glockenspiel und Klavier und „Kies“ für vier Klarinetten.

Was hat Dich gereizt, die Gruppe der Schlaginstrumente als Solisten einzusetzen?

Zweierlei: sowohl die klangliche Vielfältigkeit als auch die Tatsache, dass das Schlagzeug mehr als alle anderen Instrumente für die Darstellung komplexer rhythmischer Gestalten prädestiniert ist.

Wie viele unterschiedliche Instrumente haben die beiden Solisten zu bespielen?

Das kann ich auf Anhieb gar nicht sagen. Es sind recht viele. Da wären die Stabspiele (Mallets): Glockenspiel, Vibraphon und zwei Marimbaphone. Hinzu kommen weitere Instrumente mit definierter Tonhöhe: sechs Gongs, zwei Oktaven Crotales (Zimbeln) und vier Röhrenglocken. Nun kommen die Instrumente ohne feste Tonhöhe; zuerst diejenigen aus Metall: ein Tamtam, vier Triangel, ein Agogo, zwei Brake-Drums, zwei Hi-Hats und drei auf Ständer montierte Becken; dann diejenigen aus Holz: ein Paar Claves (Gegenschlaghölzer), vier Woodblocks, vier Tempelblocks, zwei Paar Kastagnetten und eine Peitsche. Und

schließlich nutze ich natürlich auch noch Fellinstrumente: zwei Piccolo-Snares, zwei Bass-Drums, sechs Tomtoms, zwei Timbales, zwei Bongos und zwei Congas.

Das klingt nach einem beeindruckenden Aufbau. Wie verhält sich dazu Klangregie? Und wie fand die Auswahl der unterschiedlichen Schlaginstrumente statt?

In jedem Satz erklingt nur eine kleine Auswahl von Schlaginstrumenten. Die Sätze fallen hinsichtlich ihrer Klangcharakteristik sehr unterschiedlich aus. So ist der unterkühlte und überaus langsame und leise Diamant-Satz ausschließlich mit extrem hoher Metallpercussion besetzt: Glockenspiel, Crotales und Triangel. Unterstützt wird deren Klanglichkeit von hohen Streicher-Flageolets, Harfe und ein paar hohen Bläsern. Ganz anders Silicium: Der Satz ist schnell und robust. Winzige rhythmische Elemente verbinden sich zu stellenweise tumultösen Texturen mit Tomtoms, Tempelblocks, Woodblocks und Kastagnetten. Begleitet werden die Schlagzeuger lediglich von den zwei Pauken, die

hinter dem Orchester links und rechts positioniert sind. Die Schlagzeuger befinden sich vor dem Orchester links und rechts, und so ergibt sich eine Art „Klangviereck“, analog zur Vierbindigkeit des Elements Silicium.

Denken in Klangfarben. Kannst Du beschreiben, wie dieses sich herausbildet?

In der Tat spielen in der ersten Konzeptionsphase meiner Stücke relativ vage Klangvorstellungen eine wichtige Rolle. Klang verstehe ich als eine Kombination aus Instrumentalfarbe und Textur. Im Laufe der kompositorischen Arbeit mit Materialien, konkretisieren sich dann die Klangvorstellungen – und werden dabei oft genug auch modifiziert.

Welche gedanklichen Hilfs- bzw. Interpretationsgriffe hast Du den Solisten mitgeben können?

Es ging in der höchst angenehmen und produktiven Zusammenarbeit mit Dominik Lang und Carsten Didjurgis vor allem um konkrete technische Fragen: Um die Härte von Schlägeln, die



... Graham Jackson, Dominik Lang und Oliver Korte

9

This page of the musical score for "VI. Uran" includes the following parts and markings:

- Flutes (Fl. 1-3):** Flute 1 has a "Flügelzug" marking. Dynamics include *p*, *ppp*, and *f*.
- Oboes (Ob. 1-3):** Dynamics include *p* and *ppp*.
- Clarinets (Kl. 1-3):** Dynamics include *p* and *ppp*.
- Violins (Vln. 1-5):** Dynamics include *mf* and *p*.
- Violas (Vcl. 1-4):** Dynamics include *mf* and *p*.
- Cellos (Kb. 1-3):** Dynamics include *mf* and *p*.
- Percussion (Schlg. 1-2):** Includes a vibraphone part and a "Trommel (off)" part. Dynamics include *f* and *mp*.
- Piano (PIF.):** Dynamics include *mf* and *p*.

Oliver Korte: „Die Elemente“ – Partiturseite

Einteilung von Rhythmen, die Größe von Gongs, die Notation bestimmter Passagen, um Dynamik, Artikulation, Tempo und dergleichen. Ich bin den beiden ausgezeichneten Schlagzeugern sehr dankbar für die gute und intensive Arbeit, die sie in das Stück investiert haben.

Edgar Varèse komponierte 1931 sein „Ionisation“ für 41 Schlaginstrumente und zwei Sirenen. Stand das Stück Pate für Deine Idee?

Sofern ich überhaupt von einer konkreten Anregung sprechen kann, so kommt sie aus der französischen Barockmusik, von Jean Fery Rebel. Er komponierte eine Orchestersuite mit dem Titel „Les Elements“, in der er sich auf die vier antiken-Elemente Erde, Wasser, Feuer und Luft bezieht. Besonders faszinierend ist die Ouvertüre: eine gewagte Darstellung des Chaos. Sie beginnt mit einer frappierenden Dissonanz, einem zu seiner Zeit geradezu monströsen Cluster. Ein extremes Stück. Mein Stück besteht zwar nicht, wie Rebels „Les Elements“, aus Tänzen, doch in gewissem Sinne ist es auch eine Suite: eine Folge höchst unterschiedlicher, charakteristischer Sätze.

Wirft man einen Blick in die Partitur, kann man manche Elemente fast gezeichnet sehen, so z. B. im Satz „Kohlenstoff - Graphit“ – es erinnert an Kohlezeichnungen. Ist das ein notationsbedingter Zufall?

Nein, es ist kein Zufall. Tatsächlich geht es in diesem Satz um den Bleistift. Ich arbeite hier einerseits mit Linien und ornamentalen Verschlingungen und andererseits mit ausgeprägten, verschieden breiten Mixturklängen, also gewissermaßen Schraffuren in der Zeit.

Als abschließendes Element vertonst Du das Quecksilber, ein äußerst giftiges Schwermetall, das je nach Dosis sowohl akute als auch eine chronische Vergiftungen verursachen kann. Ein gefährlicher letzter Satz für Musiker, Dirigent und Zuhörer?

Ach, der giftige Satz ist dann wohl eher Uran. Am Quecksilber reizt mich vielmehr die Tatsache seiner großen Bedeutung in der Alchemie, die große Kraft, die man ihm zuschrieb. Der Stein des Weisen war ohne Quecksilber nicht zu haben. Zudem ist Quecksilber das einzige bei Zimmertemperatur flüssige Metall. Hört man die Kügelchen rollen?

Was heißt es für Dich in diesem Stück, Strukturen zu schaffen?

Besonderes Interesse habe ich an der Gestaltung mehr oder weniger unabhängiger musikalischer Schichten, die in unterschiedlicher Weise voneinander getrennt sind: hinsichtlich ihrer Lage im Tonraum, ihrer Instrumentation, ihrer Dichte, ihrer Dynamik und so weiter. Man könnte es als eine sehr freie, potenzierte Form von Polyphonie bezeichnen. Nehmen wir als Beispiel den Satz Xenon. Bei Xenon handelt es sich um ein sehr reaktionsträges Element. Ich lasse daher drei musikalische Schichten fast ohne Interaktion nebeneinander herziehen: sirrende Klangfelder der Streicher, extrem tiefe Bläserklänge und eine Percussionschicht in einem etwas schläfrigen Groove.

Gibt es für den Zuhörer Punkte, mit Hilfe derer er sich innerhalb der unterschiedlichen Schichten orientieren kann? Oder geht es in gewisser Hinsicht auch um ein phasenweises Verlieren im Gefilde der ephemeren Verbindungen?

Nun, diese Orientierungspunkte gibt es. Zugleich betrachte ich es aber auch nicht als Problem, sich zeitweilig im Getümmel zu verlieren. Als Komponist möchte ich mir die Möglichkeit nicht entgehen lassen, mit verschiedenen Klarheitsgraden zu spielen. So steht mir eine breite Skala zur Verfügung: von der äußersten Schlichtheit auf der einen Seite bis zum undurchdringlichsten Dickicht auf der anderen.

DIE ELEMENTE

Magnesium [nach der altgriechischen Landschaft Magnesia], chemisches Symbol Mg; metallisches Element aus der II. Hauptgruppe (Erdalkalimetalle) des Periodensystems; Ordnungszahl 12; relative Atommasse 24,305. Das sehr reaktionsfähige unedle Leichtmetall wird bereits von schwachen Säuren aufgelöst und verbrennt mit blendend weißem Licht zu Magnesiumoxid. Verwendung in der Pyrotechnik.

Xenon [griech. das Fremde], chemisches Symbol Xe; gasförmiges Element aus der VIII. Hauptgruppe (Edelgase) des Periodensystems; Ordnungszahl 54; relative Atommasse 131,30. Das extrem reaktionsträge Xenon gehört zu den sehr seltenen Elementen; es wird zur Füllung von Glüh- und Gasentladungslampen verwendet.

Kohlenstoff (Carboneum), chemisches Symbol C; Nichtmetall aus der IV. Hauptgruppe des Periodensystems; Ordnungszahl 6; relative Atommasse 12,011. Seine Fähigkeit, als einziges Element durch Ein- und Mehrfachbindungen mit sich selbst Ketten und Ringe von fast beliebiger Länge und Anordnung zu bilden, ist die Grundlage der organischen Chemie. Elementar kommt Kohlenstoff in 2 Modifikationen vor: hexagonal als Graphit und kubisch als Diamant. Graphit ist schwarz, undurchsichtig und sehr weich (Mohshärte 1); es findet zum Beispiel in Bleistiften Verwendung. Im Gegensatz dazu ist der Diamant das härteste Mineral (Mohshärte 10); die wertvollsten Diamanten sind völlig durchsichtige, farblose und stark lichtbrechende Kristalle.

Silicium [zu lateinisch silex, „Kiesel“], chemisches Symbol Si; halbmimetallisches Element aus der IV. Hauptgruppe des Periodensystems; Ordnungszahl 14; relative Atommasse 28,0855. Silicium ist mit rund 25% das zweithäufigste Element in der Erdkruste. Hochreines Silicium ist der wichtigste Halbleiterwerkstoff; nach ihm wurde der weltgrößte Forschungs- und Industriekomplex der Elektronik- und Computertechnik in Kalifornien (USA) Silicon Valley genannt.

Uran [nach dem im selben Jahrzehnt entdeckten Planeten Uranus], chemisches Symbol U; radioaktives metallisches Element aus der Reihe der Actinoide des Periodensystems; Ordnungszahl 92; relative Atommasse 238,03. An Isotopen sind U 227 bis U 240 bekannt. U 238 und U 235 sind die Anfangsglieder natürlicher Zerfallsreihen; U 235 findet als Kernbrennstoff sowie zur Herstellung von Kernwaffen Verwendung.

Quecksilber [zu althochdeutsch quecsilbar, einer Lehnübersetzung von mittellateinisch argentium vivum, „lebendiges Silber“], chemisches Symbol Hg; metallisches Element aus der II. Nebengruppe des Periodensystems; Ordnungszahl 80; relative Atommasse 200,59. Das silberglänzende Quecksilber ist das einzige bei Zimmertemperatur flüssige Metall. Quecksilber ist seit der Antike bekannt; eine bedeutende Rolle spielte es in der Alchemie.

GUSTAV MAHLER: SINFONIE NR. 4 G-DUR

Humor der besonderen Art

Die vierte Sinfonie Gustav Mahlers wird gemeinhin mit den Sinfonien 1 bis 3 und der Liedsammlung „Des Knaben Wunderhorn“ zu der Frühphase in Mahlers Schaffen gerechnet. Alle Werke dieser Periode stehen unter dem Einfluss der imposanten Liedsammlung mit mehr als 700 Gedichten im Volkston, die Achim von Arnim und Clemens Brentano zusammengetragen hatten. Diesen Gedichten war Mahler wohl schon von Kindheit an eng verbunden. Mahlers Interesse an diesen Texten war als Komponist weniger philologisch begründet: Er empfand sie als eine „Quelle von Poesie“, ähnlich einem unbehauenen Stein, der nach Belieben künstlerisch gestaltet werden kann. Sein Umgang mit den Texten war dementsprechend frei – er wechselte Strophen zwischen den Gedichten aus, textete Ausschnitte um oder dichtete neue Strophen hinzu. Aus der Wunderhorn-Sammlung entwickelte Mahler zwischen 1892 und 1901 allein 15 Orchesterlieder. Drei dieser Lieder bekamen eine weitere Bedeutung, denn sie flossen als Material in seine ersten vier Sinfonien ein, die damit auch als seine „Wunderhorn-Sinfonien“ bezeichnet werden.

Im Falle der vierten Sinfonie entnahm Mahler aus einer Sammlung von fünf 1892 in Hamburg entstandenen Orchesterliedern ein Lied mit dem Titel „Das himmlische Leben“, das im Original bei Arnim/Brentano „Der Himmel hängt voller Geigen“ hieß. Sowohl die fünf Orchesterlieder als auch die vierte Sinfonie wurden von Mahler als „Humoresken“ bezeichnet – eine Formulierung, von der er sich später distanzierte. Beides – der Untertitel und seine Streichung – gibt den Mahlerfreunden



Gustav Mahler.
Zeichnung von Emil Orlik, 1903

seither Rätsel auf: Sollte Mahlers vierte Sinfonie nach den vorangegangenen ernsten, imposanten, wuchtigen und in ihren ungeheuren Ausmaßen immer größer werdenden Sinfonien humorvoll sein? Und wie lässt sich das mit der Persönlichkeit Mahlers übereinbringen, die nach den Beschreibungen seiner Zeitgenossen wenig Humorvolles aufzuweisen schien?

Leichtigkeit der Wiener Zeit

Die Entstehung der vierten Sinfonie fällt in eine Zeit, in der Mahler als Direktor der Wiener Hofoper vom Gefühl her „zu Hause angekommen“ war: Er war in seine Studienstadt zurückgekehrt und brauchte sich keine finanziellen Sorgen mehr zu machen. In seinem Wollen und Wirken als Dirigent sah er sich voll anerkannt. Aber auch als Komponist fand er sich in seiner Sendung und Aufgabe bestätigt. Trotz seiner zeitraubenden Tätigkeit an der Oper fand er genügend Zeit, seine Schöpferkraft auszuleben: Im Sommer 1900 vollendete er in seinem Maiernigger „Komponierhäusl“ den kompletten Entwurf der vierten Sinfonie. Zeitgenossen schildern Mahler als genialen Probenleiter, als unbequemen, fast tyrannischen Direktor oder als geduldigen Förderer. Insgesamt überwiegt der Eindruck von Strenge und Ernsthaftigkeit. Und doch scheint Mahler über einen subtilen Humor verfügt zu haben. Bei guter Laune konnte er äußerst sarkastisch, aber auch kindlich amüsiert sein – ein Wesenszug, der sich in seiner Widersprüchlichkeit auch in der musikalischen Sprache der vierten Sinfonie wiederfindet.

Die Unzulänglichkeit des menschlichen Seins

Eben diese Widersprüchlichkeit der musikalischen Aussage dürfte auch erklären, warum die Hörer der Uraufführung im November 1901 eher befremdet reagierten. Mahler schrieb an seine Frau Alma, die vierte Sinfonie sei „ganz Humor“, fügte aber gleich hinzu, dass sie sich ihr deshalb wohl auch nicht sofort erschließen werde. In einem anderen Brief unterscheidet Mahler seinen Humor konkret von Witz. Die Heiterkeit, die nach Mahlers Aussage aus seinem Werk spricht, wurde nicht von allen verstanden. Kein Wunder, denn Mahler ging es um den von Jean Paul geprägten Begriff des „romantisch Komischen“: Der Mensch wird sich seiner Endlichkeit im Vergleich zur Unendlichkeit unserer Vorstellung- und Gedankenwelt bewusst – und die Ahnung von der Unendlichkeit unserer Vorstellungswelt macht es ihm möglich, über die nichtigen Belange der materiellen Welt zu lachen. So betrachtet wäre die vierte Sinfonie eine Allegorie. Aber welches Sinnbild findet sich dann in dieser Sinfonie? Eines vom Leben nach dem Tode? Von der Suche eines kindlichen Gemütes nach der verlorenen Unschuld? Oder von einem Schlaraffenland im Sinne der vorgeburtlichen Zeit? Mahler veröffentlichte mit Absicht kein Programm (eine literarische „Gebrauchsanweisung“) zu seiner Sinfonie – er sah es als eine Quelle von Missdeutungen. Und doch sickerten über Zeitgenossen Deutungsmöglichkeiten durch und ungezählte Interpretationen seiner Sinfonie erschienen auf der Bildfläche. Leonard Bernstein drückte es positiv aus: „Welche Eigenschaften sich auch immer in seiner Musik entdecken lassen – die diametral entgegengesetzten sind auch darin enthalten. Von welchem anderen Komponist kann man das schon sagen?“

Die Musik

Die dritte und die vierte Sinfonie hängen stofflich eng miteinander zusammen. Zunächst war das Lied „Das himmlische Leben“ als letzter Satz der dritten Sinfonie vorgesehen. Als deren Länge aber ins Uferlose zu wachsen drohte, strich Mahler sie aus dieser Konzeption und machte sie zur Keimzelle und zum Finalsatz seiner neuen, vierten Sinfonie. Damit war dieser letzte Satz der vierten Sinfonie mit seinem Ursprung in den Orchesterliedern der erste, der fertig gestellt wurde – ganze zehn Jahre vor den anderen Sätzen der Sinfonie. Damit erklärt sich auch der Einfluss, den das thematische Material dieses Satzes auf die gesamte Komposition hat: Die vierte Sinfonie erklärt sich rückwärts.

1. Satz: Verglichen mit der dritten Sinfonie nimmt sich die formale und thematische Anlage im Kopfsatz der vierten fast kammermusikalisch transparent aus. Zum einen ist das Orchester ohne Posaunen und Tuba für Mahlers Verhältnisse klein besetzt, zum anderen wird keines der Themen auf die sonst für Mahler so charakteristischen Dimensionen hin länger entwickelt. Alle thematische Entwicklung bleibt angedeutet, fast abgebrochen. Der erste Satz ist von Einfachheit und Direktheit geprägt. Immer wieder begegnet einem im Verlauf der Sinfonie sein zentrales Thema mit Schellenklang und Blasinstrumenten. Mit einer konservativ anmutenden Pizzicato-Begleitung führen die Geigen das Hauptthema ein, dem das sonst für Mahler so charakteristische Pathos und die ausladende Dynamik fehlt. Überhaupt gestaltet Mahler den ersten Satz in einer klassisch gehaltenen musikalischen Sprache, d. h. er verwendet ausdrucksstarke, aber einfach und vertraut anmutende Melodien. Es wirkt, als würde der Komponist hier sein Spielzeug aufstellen, durcheinander werfen und dabei so gekonnt und kunstfertig verfahren, dass es zum Ende wieder wohlgeordnet erscheint.

2. Satz: Der zweite Satz dagegen verwirrt: Ist er ein Totentanz oder eine mittelalterliche Straßenmusik? Auch hier blitzt wieder mahlerische Doppelbödigkeit auf: Selbst das Scherzo scheint seine Funktion nicht ernst zu nehmen. Mahler verlangt, dass die Solovioline um einen Ganzton höher gestimmt werden soll, um in der schrillen Tongebung einen unwirklichen Effekt zu erreichen. Das Ergebnis ist eine musikalische Groteske.

4. Satz: Der vertonte Text des „himmlischen Lebens“ bestimmt die Form des letzten Satzes. Die Melodie wird von der Klarinette vorgestellt, um von der Gesangsstimme aufgegriffen und fortgeführt zu werden. Zwischen die vier Strophen setzt Mahler Orchesterritornelle, also instrumentale Zwischenspiele, deren musikalisches Material aus dem ersten Satz bekannt vorkommt. Erstaunlich an diesem Schlusssatz ist, dass Mahler ihn ganz und gar nicht opulent und pompös konzipiert. Das Überbietungs-Finale bleibt aus. Im Gegensatz zum Text („... dass alles für Freuden erwacht“) erstirbt die Musik und kehrt überdies nicht zu der Ausgangstonart zurück. Für Mahler schließt sich eben kein musikalischer Kreis an der Stelle, an der er begonnen wurde. Mahlers Musik bestätigt keine Urteile – sie ermöglicht Erkenntnisgewinn.

Vielleicht liegt der Reiz dieser Sinfonie gerade darin, dass man sich nie sicher sein kann, ob der Komponist es scherzhaft oder ernst meint, ob das Spiel mit den Tonfiguren Wirklichkeit oder Täuschung ist.

†

Das himmlische Leben.

Sehr gemächlich
♩ = 96

Wir genießen die himmlischen Freuden, denn
Wenn wir das irdische werden. Kein weltliche himmel Lust mehr, denn wir sind

Gustav Mahler: Skizzen zum Lied „Das himmlische Leben“

DAS HIMMLISCHE LEBEN

Wir genießen die himmlischen Freuden,
 d'rum tun wir das Irdische meiden.
 Kein weltlich' Getümmel
 hört man nicht im Himmel!
 lebt Alles in sanftester Ruh'!
 Wir führen ein englisches Leben!
 Sind dennoch ganz lustig daneben!
 Wir führen ein englisches Leben,
 wir tanzen und springen,
 wir hüpfen und singen, wir singen!
 Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,
 der Metzger Herodes drauf passet!
 Wir führen ein geduldig's,
 unschuldig's, geduldig's,
 ein liebliches Lämmlein zu Tod!
 Sankt Lukas den Ochsen tät schlachten
 ohn' einig's Bedenken und Achten,
 der Wein kost' kein' Heller
 im himmlischen Keller,
 die Englein, die backen das Brot.

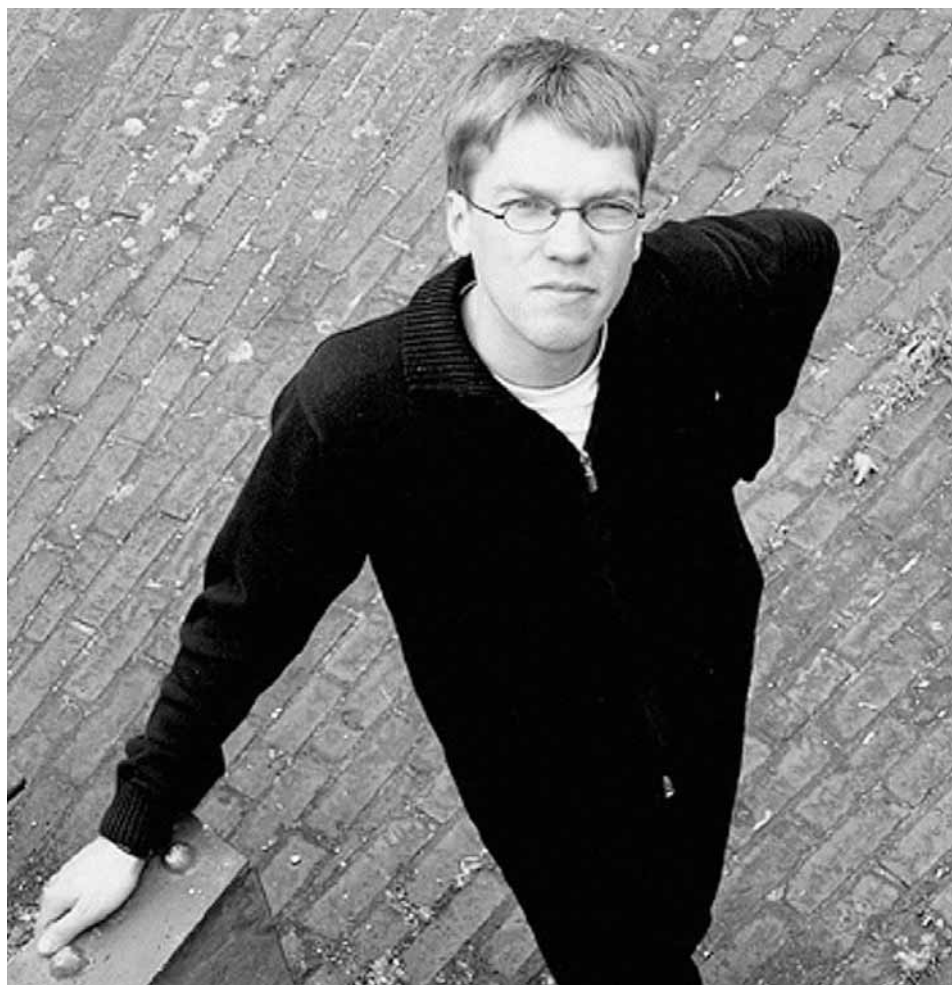
Gut' Kräuter von allerhand Arten,
 die wachsen im himmlischen Garten!
 Gut' Spargel, Fisolen
 und was wir nur wollen!
 Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!
 Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben!
 Die Gärtner, die Alles erlauben!
 Willst Rehbock, willst Hasen,
 auf offenen Straßen
 sie laufen herbei!
 Sollt' ein Festtag etwa kommen,
 alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!
 Dort läuft schon Sankt Peter
 mit Netz und mit Köder
 zum himmlischen Weiher hinein,
 Sankt Martha die Köchin muss sein!

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
 die unsrer verglichen kann werden.
 Elftausend Jungfrauen
 zu tanzen sich trauen!
 Sankt Ursula selbst dazu lacht!
 Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
 die unsrer verglichen kann werden.
 Cäcilia mit ihren Verwandten,
 sind treffliche Hofmusikanten!
 Die englischen Stimmen
 ermuntern die Sinnen,
 daß alles für Freuden, für Freuden erwacht.

L. J.! Malda freut die glückliche Verküpfung
meines geliebten, kostbaren Lebenspartners. -
Nur ein Kind befindet sich bei den Verwandten
angekommen, das Kind wird nicht außer Gefahr
bleibt in der Folge der Natur: Lux lucet in
tenebris. - Mein lieber Laila ist nicht geboren.
Denn das Kind ist nicht geboren.
Bericht 30. Juni 1894
Inhalt 9.

**Gustav Mahler: Brief an seinen Bruder Otto
mit der Ankündigung seiner zweiten Sinfonie,
30. Juni 1894:**

**„L.O! Melde hiermit die glückliche Ankunft
eines gesunden, kräftigen, letzten Satzes. –
Vater und Kind befinden sich den Umständen
angemessen, letzteres ist noch nicht außer Gefahr.
Es erhielt in der Taufe den Namen: Lux lucet in
tenebris. – Um stilles Beileid wird gebeten.
Kranzspenden dankend abgelehnt.
Andere Geschenke werden jedoch angenommen.
Herzlichst G.“**



OLIVER KORTE

Oliver Korte (Jahrgang 1969) studierte Komposition, Musiktheorie und Musikwissenschaft in Hamburg, Wien und Berlin. Als Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft war er Mitglied im Graduiertenkolleg „Praxis und Theorie im künstlerischen Schaffensprozess“. Seine Studien schloss er mit einer Promotion über Bernd Alois Zimmermann ab. Seine beruflichen Tätigkeiten führten ihn unter anderem als Lehrbeauftragten an die *Hochschule für Musik „Hans Eisler“ Berlin*, als Dozenten an die *Hochschule für Musik und Theater Rostock* und als wissenschaftlichen Mitarbeiter an die *Universität der Künste Berlin*. Seit Oktober 2006 ist Korte Professor an der *Musikhochschule Lübeck*. Neben seiner Arbeit als Komponist und Hochschullehrer ist Korte zudem publizistisch tätig. Seine Beiträge erschienen unter anderem in Reihen wie *MusikKonzepte* und *Musiktheorie*. Darüber hinaus rief er 1993 mit Kollegen die Komponistengruppe *Katarakt* und den Musikalienverlag *Edition Katarakt* ins Leben. Oliver Korte lebt mit seiner Familie in Berlin.

Kortes kompositorisches Schaffen ist vielfältig. In seinem Werkverzeichnis finden sich ebenso groß angelegte Orchester- und Chorwerke wie Kammermusik unterschiedlichster Besetzung. Einen besonderen Stellenwert nehmen dabei Kompositionen für Schlagzeug ein. In diesen Werken arbeitet Korte bevorzugt mit komplexen rhythmischen Überlagerungen und einer lebhaften, treibenden Motorik; so auch in dem Auftragswerk der Niederrheinischen Sinfoniker, seinem heute zu hörenden Schlagzeugkonzert *Die Elemente*.

Eine zweite, dem geradezu entgegen gesetzte Werkgruppe ist – in Kortes eigenen Worten – eher „landschaftlich“ disponiert. Hier spielen Begriffe wie „Kälte“, „Stille“ und „Leere“ eine wesentliche Rolle. Zur dieser Gruppe zählen unter anderem die preisgekrönten *Wintergesänge über acht japanische Haikus*, die jüngst in der Berliner Philharmonie uraufgeführte Orchesterkantate *Essay* und das Kammermusikwerk *Frost* für Glockenspiel und Klavier, bei dem die Presse von einer „Korrespondenz zwischen Himmel und Erde“ sprach.

Dass auch Kortes Schlagzeugwerke durchaus „landschaftlich“ konzipiert sein können, beweist „Diamant“, der fünfte Satz aus *Die Elemente*. Mit der Anweisung „freddo ed immobile“ (kalt und unbeweglich) überschrieben, fügt er sich vollkommen in das oben erwähnte Assoziationsfeld „Kälte – Stille – Leere“.

DOMINIK LANG



Dominik Lang absolvierte sein Diplomstudium mit Hauptfach Schlagzeug an der Musikhochschule Köln. Während seiner Studienzzeit spielte er u. a. im Schleswig-Holstein-Festival-Orchester, in der Deutsch-Skandinavischen Jugend-Philharmonie und im Bundesstudentenorchester „Junge Deutsche Philharmonie“. Von 1993 bis 1996 war er Schlagzeuger im Westfälischen Sinfonieorchester Recklinghausen. Neben seiner Orchestertätigkeit lehrt Dominik Lang an der Städtischen Musikschule Krefeld und ist mit verschiedenen Kammermusikensembles und Stil übergreifenden Projekten bei zahlreichen Aufführungen zu hören.

Dominik Lang ist seit 1996 festes Mitglied der Niederrheinischen Sinfoniker.

„Die Einstudierung eines solchen Werkes zusätzlich zum regulär anfallenden Orchesterdienst ist durchaus eine Herausforderung – sowohl in künstlerischer als auch in organisatorischer Hinsicht. Zum einen liegt dabei der Reiz darin, das hörbar zu machen, was bisher nur auf dem Papier und in den Vorstellungen des Komponisten existierte. Hinzu kommt, dass es sich um eine Art Doppelkonzert handelt, in dem wir Solisten, aber auch Duopartner sind und besonders aufeinander eingestimmt sein müssen. Zum anderen erfordert das Werk durch die Vielzahl der zum Einsatz kommenden Instrumente einen enormen logistischen Aufwand für alle Beteiligten.“

CARSTEN DIDJURGIS



„Zu einem vielseitigen und abwechslungsreichen Spielplan gehört neben der Musik vergangener Jahrhunderte auch immer die zeitgenössische Musik. Das Besondere für die Zuhörer an diesem Werk ist, dass wir Schlagzeuger vor dem Orchester stehen und alle Instrumente für das Publikum sichtbar sind. In seinem Stück „Die Elemente“ verwendet Oliver Korte die typischen Orchesterinstrumente (Trommeln, Pauken, Triangel und Stabspiele, wie Glockenspiel, Vibrafon, Marimbaphon u. a.) und exotische Instrumente (Gongs, Tamtams, Congas und Bongos) in verschiedensten Kombinationen.“

Carsten Didjurgis studierte an der Musikhochschule Köln Schlagzeug auf Diplom. Während des Studiums wirkte er in der Deutsch-Skandinavischen Jugend-Philharmonie mit und absolvierte diverse Orchesterpraktika, u.a. beim Städtischen Orchester Trier und dem Gürzenich-Orchester Köln. Es folgten Engagements bei den Bergischen Sinfonikern, den Niederrheinischen Sinfonikern und dem Gürzenich-Orchester Köln. Carsten Didjurgis ist Mitglied des Percussionensemble „SCHLAG-ART“, das sowohl in Konzerten und Produktionen des WDT zu hören ist als auch CD-Aufnahmen produziert. An der Städtischen Musikschule Bonn ist er als Dozent angestellt.

Carsten Didjurgis ist seit 2004 festes Mitglied der Niederrheinischen Sinfoniker.



LEA-ANN DUNBAR

Die amerikanische Sopranistin wurde 1975 geboren und wuchs in South Carolina, USA auf. Sie erhielt ab dem 5. Lebensjahr Klavierunterricht bei ihrer Mutter. Später folgte ihr erster Gesangsunterricht beim Vater. Nach einem Austauschjahr am Gymnasium Nordenham (Niedersachsen), in dem sie ihre Deutschkenntnisse perfektionieren konnte, folgte ein Studium am St. Olaf College (Minnesota, USA). Dort gab Lea-ann Dunbar ihr Operndebüt als *Cunnegonde* in Bernsteins „Candide“ und gewann den 1. Preis im „Senior-Soloists“-Wettbewerb. 1997 schloss sie ihr „Bachelor of Arts“ Studium mit mehreren musikalischen und akademischen Auszeichnungen ab. Ihre Gesangsausbildung setzte sie als Rotary-Stipendiatin an der Musikhochschule Lübeck bei Prof. Günter Binge fort. In ihrer Zeit in Norddeutschland war sie regelmäßig an Opernproduktionen, Konzerten und CD-Aufnahmen der „Jungen Oper Lübeck“ beteiligt. 1999 nahm sie auf Einladung von Kammersänger Bernd Weigl an einem Konzert im Rahmen der „Bodenmaiser Festtage“ teil.

Noch während ihres Studiums erhielt sie im Jahr 2000 ein Engagement am Stadttheater Hildesheim, wo sie als *Donna Anna* in Mozarts „Don Giovanni“ mit großem Erfolg debütierte. Schnell avancierte Lea-ann Dunbar zum Publikumsliebbling und wurde u. a. als *Suzel* in „L'Amico Fritz“, *Female Chours* in „Rape of Lucretia“ und *Amalia* in „I Masnadieri“ gefeiert. Als Auszeichnung erhielt sie dort den erstmals vergebenen Preis für „besondere künstlerische Leistung“. Weitere Gastengagements führten sie an die Wuppertaler Bühnen und das Staatstheater Wiesbaden. 2001 gewann Lea-ann Dunbar beim Internationalen Robert-Stolz-Gesangswettbewerb Preise der Jury und des Publikums.

In das Ensemble der Vereinigten Städtischen Bühnen Krefeld-Mönchengladbach wechselte Lea-ann Dunbar 2002 und übernahm hier zunächst die Titelpartie in „Maria Stuarda“ und die *Tatjana* in

„Eugen Onegin“. Begeistern konnte sie das Publikum u. a. auch als *Pamina* in „Die Zauberflöte“, *Asteria* in „Tamerlano“ (Händel), *Fiordiligi* in „Così fan tutte“ und *Mimi* in „La Bohème“. Für ihre Interpretation der Mimi wurde sie 2005 im „Jahrbuch der Opernwelt“ als „Nachwuchskünstlerin des Jahres“ nominiert. Seit Januar 2007 singt Lea-ann Dunbar mit überwältigendem Erfolg die Titelrolle in „Lucia di Lammermoor“. Es folgte ihr Rollendebüt als *Agathe* in „Der Freischütz“.

Neben ihrem Engagement auf der Opernbühne ist Lea-ann Dunbar in Europa sowie in ihrer Heimat USA als Konzertsängerin gefragt. Ab Sommer 2007 lebt sie als freischaffende Künstlerin in München.

„Zu Mahlers 4. Sinfonie habe ich eine ganz besondere und ungewöhnliche Beziehung. Das ist um so bemerkenswerter, da ich mich für dieses Konzert zum ersten Mal konkret mit diesem Werk auseinandersetze. Meine spezielle Verbindung zu dem Lied „Das himmlische Leben“ ist darin begründet, dass mein Mann Allan Bergius, ehemaliger zweiter Kapellmeister bei den Niedererrheinischen Sinfonikern, dieses Werk in seiner Jugend als Knabensopran mit den Wiener Symphonikern unter Leonard Bernstein aufgeführt hat. Die Tonaufnahme seiner damaligen Tournee hat mich ausgesprochen geprägt, ist sie doch für mich eine Art Vor- oder Idealbild. Ich empfinde es als eine faszinierende Herausforderung für eine ausgebildete Frauenstimme, dieser komplexen Gesangspartie den von Mahler gewünschten kindlichen, reinen und engelhaften Ausdruck zu verleihen.“

DIE NIEDERRHEINISCHEN SINFONIKER

Graham Jackson

Generalmusikdirektor

Susanne Hoff

Sekretärin

Stefanie Riemenschneider

Konzertdramaturgin

Anette Christina Held

Orchestergeschäftsführerin und Stellvertreterin des Generalmusikdirektors in administrativen Fragen

1. VIOLINEN

Fabian Kircher
 Michal Majersky
 Juri Koscharskij
 Anne Monika Sommer
 Peter Müller
 Claudia Esch
 Dennis Latzko
 Ingrid Popp
 Ellen Tillmann
 Cordula Flohe
 Anna Kaiser
 Anna Maria Brodka
 Rina Suzuki
 Peter Reinfeld

2. VIOLINEN

Emir Imerov
 Alexander Beno
 Birgitta Küsters
 Iuliana Münch
 Irene Buck
 Regine Florack
 Zdzislawa Sacher
 Thomas Hamela
 Johanna Brinkmann
 Vladimir Brodski
 Katharina Storck
 Eva Gosling

BRATSCHEN

Georg Haag
 Holger Hockemeyer
 Martin Börner
 Richard Weitz
 Hiroshi Tanizawa
 Wesselina Kambourova
 Almut Hagemann
 Wiltrud Last
 Natascha Krumik
 Estelle Pohr

CELLI

Inga Piranian
 Silke Frantz
 Gabor Arato
 Kathy Chase-Roberts
 Raphael Sacher
 Elke Höppner
 Christoph Corazolla
 Daniela Bock

KONTRABÄSSE

Klaus Schneider
 Holger Saßmannshaus
 Leo Niederehe
 Reiner Kachlmeier
 Georg Ruppert
 Thomas Schlink

HARFE

Gertrude Endrödy

FLÖTEN

Bettina Landmann
Eva-Maria Küpper-Thomas
Thomas Schmidt
Renate Schlaud-Groll

OBOEN

Tomislav Novak
Alexander Kleuver
Detlef Groß

KLARINETTEN

Olaf Scholz
Markus Heeb
Roger Roever

FAGOTTE

Marlene Simmendinger
Sun-Hee Yang
Rudolf Peters

HÖRNER

Kristiaan Slootmaekers
Natalie Lukin
Christian Schott
Reginald Siebert

TROMPETEN

Ansgar Brinkmann
Wladimir Raskin
Kirill Gusarov

POSAUNE

Kay Keßler
Hilma Schultz
Andreas Meier-Krüger

TUBA

Bernhard Petz

PAUKEN

Günther Schaffer
Ralf Baumann

SCHLAGZEUG

Andreas Krömker
Patrick Kersken

ORCHESTERWARTE

Manfred Schulze
Michael Steinkühler
Max Teschner