

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Hengelbrock & Jansen

28.
April
2016

Hamburg
Laeiszhalle

29.
April
2016

Lübeck
Musik- und Kongresshalle

1.
Mai
2016

Hamburg
Laeiszhalle

PROGRAMM

Donnerstag, 28.04.16 — 20 Uhr
Sonntag, 01.05.16 — 11 Uhr
Hamburg, Laeiszhalle, Großer Saal

Freitag, 29.04.16 — 19.30 Uhr
Lübeck, Musik- und Kongresshalle

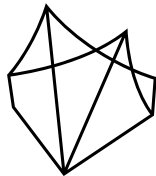
*Einführungsveranstaltungen am 28.04. und 01.05.
mit Thomas Hengelbrock und Friederike Westerhaus*
jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal der Laeiszhalle

THOMAS HENGELBROCK

Dirigent

JANINE JANSEN

Violine



IGOR STRAWINSKY (1882 - 1971)

Suite aus dem Ballett „Pulcinella“

*Entstehung: 1919 - 20 (Ballett); 1922 (Suite) | UA: Paris, 15. Mai 1920 (Ballett);
Boston, 22. Dezember 1922 (Suite) | Dauer: ca. 25 Min.*

- I. Sinfonia. Allegro moderato
- II. Serenata. Larghetto
- III. Scherzino - Allegro - Andantino
- IV. Tarantella
- V. Toccata. Allegro
- VI. Gavotta con due variazioni. Allegro moderato
- VII. Vivo
- VIII. Minuetto. Molto moderato - Finale. Allegro assai

PROGRAMM

MAX BRUCH (1838 - 1920)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1
g-Moll op. 26

*Entstehung: 1964 - 68 | UA: Koblenz, 24. April 1866 (1. Fassung);
Bremen, 7. Januar 1868 (2. Fassung) | Dauer: ca. 25 Min.*

- I. Vorspiel. Allegro moderato -
- II. Adagio
- III. Finale. Allegro energico

Pause

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809 - 1847)

Sinfonie Nr. 4 A-Dur op. 90 „Italienische“

Entstehung: 1830 - 33 | UA: London, 13. Mai 1833 | Dauer: ca. 30 Min.

- I. Allegro vivace
- II. Andante con moto
- III. Con moto moderato
- IV. Saltarello. Presto

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 Stunden

NDRkultur

Das Konzert am 28.04.2016 wird live auf NDR Kultur gesendet.

„ Ich möchte so viel
unbekanntes Terrain
wie möglich betreten.“

“
IRIS BERBEN

NDR kultur

DAS NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER AUF NDR KULTUR

Regelmäßige Sendetermine:

NDR Elbphilharmonie Orchester | montags | 20.00 Uhr

Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr

ZUM HEUTIGEN
KONZERTPROGRAMM

Musica gioconda

„La Gioconda“, „Die Heitere“ – so wird Leonardo da Vincis „Mona Lisa“ in Italien genannt. Der Name des Gemäldes steht als Titel auch über dem heutigen Konzertprogramm voll lächelnder (italienischer) Töne. Sonnige Lebensfreude und mediterrane Kunst inspirierten Igor Strawinsky und Felix Mendelssohn Bartholdy zu ihren vielleicht beliebtesten Werken. Als Strawinsky im Jahr 1917 zusammen mit Pablo Picasso einige Wochen in Neapel und Rom verbrachte, zeigte er sich nicht nur von den alten Malereien beeindruckt, sondern auch von den Aufführungen der Commedia dell'arte. Das ursprünglich im Italien des 16. bis 18. Jahrhunderts perfektionierte Stegreiftheater erlebte in den Städten des Landes gerade eine Wiedergeburt. Und besonders eine der typischen Figuren hatte es Strawinsky angetan: „Der Pulcinella war ein großer betrunkenener Tölpel, und jede seiner Bewegungen, wahrscheinlich auch jedes Wort, wenn ich es verstanden hätte, waren obszön“, erinnerte sich der Komponist. Später setzte er dem Hanswurst mit seinem Ballett „Pulcinella“ ein musikalisches Denkmal. In der Partitur griff er dabei nicht nur auf Musik aus der Blütezeit der Commedia dell'arte zurück, sondern würzte sie auch – wie die Schauspieler ihre improvisierten Komödien – mit zahlreichen „lazzi“ (Späßen). Zu einem ganz anderen Ergebnis führten klassizistische Haltung und Empfänglichkeit für neapolitanische Lebensfreude knappe 100 Jahre zuvor bei Felix Mendelssohn Bartholdy. Dessen Vierte Sinfonie, die so genannte „Italienische“, ist ebenfalls das künstlerische Resultat einer Bildungsreise in das Land, „wo die Zitronen blüh'n“. Landschaft, Menschen, Tänze und Lieder Italiens befeuerten Mendelssohn zu seinem – wie er selbst sagte – „lustigsten Stück, das ich je gemacht habe.“ Bei aller Schwärmerei fürs „Dolce Vita“ im Süden musste Mendelssohn allerdings auch zugeben, dass seine deutsche Heimat mit ihren grünen Wäldern „zehnmal schöner und malerischer“ sei als Italien. Es ist insofern kein Bruch, wenn im Zentrum des heutigen Konzerts ein Bruch steht: des Komponisten bekanntestes Violinkonzert, ein Meilenstein der deutschen Romantik. Im Übrigen war Max Bruch, der mit seinen überwiegend gefälligen Werken bei allen musikalischen Bedenkträgern aneckte – erst recht als er in seinem romantischen Stil heiter weiter komponierte, als etwa Strawinskys Skandalstück „Le sacre du printemps“ längst über die Bühne gegangen war –, eine echte Kölner Frohnatur: Wer eigens seine zweite Sinfonie zum Beweis dafür schreiben muss, dass ihm tatsächlich „auch die dunklen Tiefen des menschlichen Herzens nicht unbekannt sind“, war gewiss kein Verächter der „Musica gioconda“...

Die Entdeckung der Vergangenheit

IM FOKUS: NEOKLASSIK

Strawinsky war ein Pionier der Neoklassik (auch „Neoklassizismus“), die zu Beginn der 1920er-Jahre aufkam, als man das uferlose Ausdrucksstreben der spätromantischen Musik mit einem nüchternen Gegenentwurf beantworten wollte. Prinzip des neoklassischen Komponierens ist die Rückbesinnung auf Vorbilder, die weit vor dem Zeitalter der Romantik liegen. Deren Musik und Satztechnik eignet sich der Komponist an, um daraus mit den Mitteln des 20. Jahrhunderts Neues zu schaffen. Dabei erscheint er nicht mehr als romantisches Genie, das auf Inspiration wartet und seine subjektiven Gefühle in einer gedankenschweren Musik ausdrückt, sondern mehr als eine Art Handwerker, der vorliegendes Material objektiv neu verschraubt. Die entstehende Musik ist oft ironisch und überschreitet Genre Grenzen. Neben Strawinsky schrieb etwa auch Paul Hindemith, Francis Poulenc, Sergej Prokofjew, Ottorino Respighi, Bohuslav Martinů oder Dmitrij Schostakowitsch neoklassische Werke.

Aus Alt mach Neu – dieser einfachen Idee ist nicht nur der derzeitige Vintage-Trend in Mode und Innenarchitektur verpflichtet. Auch in der Musik setzt der Recyclinggedanke häufig fruchtbare Energien frei. Das Prinzip, sich an fremdem Material zu bedienen und „in die Jahre gekommene“ Stücke mit neuem musikalischem Anstrich zu versehen, ist seit dem Zeitalter des Barock beliebt. In den 1920er-Jahren aber konnte sich sogar eine veritable Stilrichtung dieser Retro-Kunst entwickeln: die Neoklassik. Initialzündung dazu war Igor Strawinskys Ballett „Pulcinella“, das der Komponist 1919/20 auf Anregung Sergej Diaghilew schrieb. Mit dem Impresario der berühmten „Ballets russes“ hatte Strawinsky bereits bei seinen radikalen Erfolgsstücken „Der Feuervogel“, „Petruschka“ und „Le sacre du printemps“ zusammengearbeitet. Nun schwebte Diaghilew etwas ganz anderes vor: „Ich möchte, dass du dir eine wirklich reizvolle Musik des 18. Jahrhunderts ansiehst, um sie für ein Ballett zu orchestrieren“, trat er an den Komponisten heran. „Als er weiter ausführte, dass der von ihm ausgewählte Komponist Pergolesi sei, dachte ich, er sei verrückt geworden“, erinnert sich Strawinsky. „Trotzdem versprach ich ihm, einen Blick darauf zu werfen und mich dann zu äußern. Ich sah mir’s an – und verliebte mich sofort.“

Was keiner ahnte: Die Stücke, die Diaghilew in den Archiven Neapels ausgegraben hatte, stammten gar nicht alle von Giovanni Battista Pergolesi (1710 – 1736). In den 1980er-Jahren konnten Forscher nachweisen, dass auch vergessene Barock-Komponisten wie Domenico Gallo oder U. Willem van Wassenaer zu den Urhebern gehörten. Wie dem auch sei – in seinem Schweizer Refugium am Genfer See fing Strawinsky also an, „direkt in den [vermeintlichen]

Pergolesi-Notenmanuskripten zu komponieren, als würde ich ein eigenes, älteres Werk bearbeiten. Ich wusste, dass ich keine Pergolesi-Fälschung hervorbringen konnte, denn meine Motorik ist grundverschieden; bestenfalls konnte ich seine Aussagen mit meinem eigenen Akzent wiederholen. Dass das Ergebnis bis zu einem gewissen Grad witzig-ironischen Charakter haben würde, war vielleicht unumgänglich, denn wer hätte im Jahre 1919 ein solches Material ohne satirische Distanz behandeln können?“

Strawinskys Verfahren bei der Komposition von „Pulcinella“ sah im Detail so aus: Er montierte die überlieferten Sätze des 18. Jahrhunderts neu zusammen, instrumentierte sie für Kammerorchester und nahm zwar behutsame, aber wirkungsvolle, „modernisierende“ Eingriffe in die Partitur vor. In den meisten Fällen orientierte er sich dabei am originalen Verlauf der Bässe und Oberstimmen, so dass die Vorlage gut erkennbar blieb. Durch Überlagerungen von Akkorden und eingefügte Dissonanzen aber schärfte er das klangliche Erscheinungsbild. Darüber hinaus störte er die eigentlich in symmetrischen Taktgruppen verlaufenden Melodien durch „überzählige“ Wiederholungen oder überraschende Verkürzungen, zwang scheinbar unvereinbare Charaktere durch harte Schnitte zusammen, bürstete die Rhythmik durch Verschiebungen der Akzente gegen den Strich und wählte teils absurde Tempi sowie skurrile Instrumentenkombinationen. Heraus kam eine groteske, originelle Musik, die in ihrer Maskenhaftigkeit auch das auf der Commedia dell’arte-Tradition beruhende Verwechslungsspiel der Handlung von „Pulcinella“ adäquat unterstützt. Während Diaghilew dennoch von Strawinskys Partitur so schockiert war, „dass er lange Zeit mit einem Gesicht umherging, das ‚das beleidigte Achtzehnte Jahrhundert‘ auszudrücken schien“, war der Flirt mit der Alten Musik für Strawinsky selbst der Auftakt zu seiner so genannten „neoklassischen Phase“: „‚Pulcinella‘ war meine Entdeckung der Vergangenheit, die Erleuchtung, durch die mein gesamtes späteres Werk erst möglich wurde. Gewiss, es war ein Blick zurück – die erste von vielen Liebesbeziehungen, die in diese Richtung gingen –, aber es war auch ein Blick in den Spiegel.“

GENAUER HINGEHÖRT

In den ersten Takten der „Sinfonia“ aus „Pulcinella“ lässt Strawinsky die Hörner stur ihre ersten Töne weiter spielen, auch wenn diese nicht mehr zu den anderen Stimmen passen. Diese „unflexible“ Harmonik ist eines der wesentlichen Merkmale der neoklassischen Partitur. In der „Serenata“ fallen überbetonte Pizzicato-Akzente der Streicher auf; in der „Tarantella“ bekommt die Musik durch Strawinskys motorische Wiederholungen einen mechanischen Anstrich; in der „Toccatà“ und der „Gavotta“ erhalten Instrumente wie Trompete, Fagott und Posaune eine Bedeutung, die sie im Barock nicht gehabt hätten. Eine besonders bizarre Kombination ist das Duett zwischen Posaune und Kontrabass im „Vivo“, das Strawinsky kommentierte: „Nur wenige Hörer haben den wirklichen Witz mitbekommen, der darin besteht, dass die Posaune eine sehr laute Stimme hat und der Streichbass beinahe überhaupt keine.“ Auch das Finale lässt durch moderne rhythmische Akzente und grotesk insistierende Repetitionen am Schluss unschwer Strawinskys Handschrift erkennen.

Eine „fabelhafte Karriere“?

Polizeiliches Verbot, / betreffend M. B.'s erstes Concert. / Da sich in neuester Zeit das erstaunliche Factum ereignet, / Daß die Geigen von selbst spielten das erste Concert, / Machen wir schleunigst bekannt zur Beruhigung ängstlicher Seelen, / Daß wir besagtes Concert hierdurch verbieten mit Ernst.

Max Bruch: Xenie (polemisches Epigramm) von 1893

Außer dem g-Moll-Violinkonzert schrieb Bruch noch eine ganze Reihe weiterer Kompositionen für Violine und Orchester: die Violinkonzerte Nr. 2 und 3 (beide in d-Moll), die „Schottische Fantasie“ op. 46, die Romanze op. 42, das Konzertstück (Adagio appassionato) op. 57, die „Schwedischen Tänze“ op. 63, „In Memoriam“ op. 65, die Serenade op. 75 und das Konzertstück op. 84. In Bruchs umfangreichem Werkverzeichnis finden sich darüber hinaus das beliebte „Kol Nidrei“ für Cello und Orchester, drei Sinfonien, vier Opern, etliche Chorwerke und Kammermusik.

Echte Erfolgshits sind für ihre Urheber oft Fluch und Segen zugleich: Ähnlich wie der französische Komponist Georges Bizet im Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit praktisch nur noch über seine Oper „Carmen“ bekannt ist, geriet dem Wunderkind Max Bruch gleich dessen erstes Violinkonzert zum Synonym für sein gesamtes – obgleich gar nicht so schmales – Œuvre. Besonders neugierigen Musikfreunden laufen zwar gelegentlich noch ein paar Bruch-Stücke daraus über den Weg, aber wie oft sind schon die anderen beiden Violinkonzerte, ganz zu schweigen etwa von den Sinfonien oder Opern Bruchs zu hören? Das berühmte g-Moll-Violinkonzert jedoch ist von den Konzertpodien nicht mehr wegzudenken und führte dazu, dass der vielfach als konservativer „Kleinmeister“ belächelte Komponist nicht völlig der Vergessenheit anheim fiel.

Angesichts der bis heute ungebrochenen Popularität des g-Moll-Konzerts überrascht es, wie schwer sich der Komponist mit diesem seinem allerersten reinen Instrumentalwerk ursprünglich tat. 1864 begonnen, unterzog er die Partitur gleich nach der ersten Aufführung 1866 einer gründlichen Revision. Weil die Arbeit daran für den im instrumentalen Bereich bisher unerfahrenen Komponisten nach eigenem Bekenntnis so „eine verflucht schwere Sache“ war, holte er sich professionellen Rat bei Musikerfreunden wie dem Dirigenten Hermann Levi und vor allem dem Geiger und späteren Brahms-Freund Joseph Joachim, der bei so vielen Violinkonzerten des 19. Jahrhunderts Pate stand. Dessen detaillierte Änderungsvorschläge und Bruchs dankbare Umsetzung derselben sind in einem aufschlussreichen Brief überliefert, den Bruch später nicht zur Veröffentlichung freigab – offenbar war dem Komponisten die Unsicherheit bei der Entstehung des nachmals so erfolgreichen Konzerts im Alter etwas peinlich. Mit Hermann Levi führten die Diskussionen beim Kompositionsprozess gar zu einer Entzweiung: Der Dirigent hatte an dem angeblich „misslungenen“ Violinkonzert eine

generelle Kritik an Bruchs Kompetenzen als Instrumentalkomponist festgemacht. Für Bruch war die Beliebtheit seines Konzertes nach der zweiten „Ur“-Aufführung durch Joachim 1868 in Bremen dann freilich ein Triumph, den er in trotzigen Briefen an Levi selbstbewusst ausspielte: „Das Concert hat mir Muth zu Instrumentalmusik gemacht, obwohl Du einmal glaubtest, es sei verfehlt... Das Concert fängt an, eine fabelhafte Karriere zu machen“ und „Du sagst, ich könne keine schöne Musik ohne die ‚Eselsbrücke‘ der Worte schreiben; dem Adagio gegenüber muß ich diese Ansicht als außerordentlich seltsam bezeichnen!“ Nun könnte man meinen, mit dem riesigen Erfolg des Werks sei ja für Bruch alles doch noch zu einem guten Ende gekommen. Ironischerweise war es dann aber ausgerechnet dieser maßlose Ruhm, der ihm später zur Plage wurde. Nicht nur war er zeitlebens darüber verärgert, dass er kaum finanziell aus seinem großen Wurf profitierte, sondern er entwickelte auch geradezu einen Groll gegen alle, die ihn als Komponisten auf dieses Frühwerk reduzierten. „Nichts gleicht der Trägheit, Dummheit, Dumpfheit vieler deutscher Geiger. Alle 14 Tage kommt Einer und will mir das I. Concert vorspielen“, schrieb Bruch 1887. „Ich bin schon grob geworden, und habe ihnen gesagt: ‚Ich kann dies Concert nicht mehr hören – habe ich vielleicht bloß dies eine Concert geschrieben? Gehen Sie hin und spielen Sie endlich einmal die anderen Concerte, die ebenso, wenn nicht besser sind!‘“

Die originelle Form des g-Moll-Konzerts verdankt sich seiner ursprünglichen Konzeption als „Fantasie“, von der sich die ungewöhnliche Titulierung des 1. Satzes als „Vorspiel“ erhalten hat. In der Tat ist die Musik hier eher rhapsodisch frei gehalten und mehr gestisch als melodisch geprägt. Dagegen verströmt der 2. Satz eine gefühlvolle Gesanglichkeit, die – in Verbindung mit der Virtuosität des 3. Satzes – viel zur Beliebtheit des Werks beigetragen hat. Das Finale lässt in seiner ungarisch gefärbten rhythmischen Vitalität den Einfluss des Ungarn Joseph Joachim erkennen, der später auch Brahms in seinem Violinkonzert zu einem ganz ähnlich gearteten Finalsatz inspirieren sollte.

GENAUER HINGEHÖRT

Der 1. Satz aus Bruchs erstem Violinkonzert beginnt nicht – wie etwa Mendelssohns Violinkonzert – mit einer großen, einprägsamen Melodie. Stattdessen stellen die Holzbläser ein quasi auf der Stelle tretendes Motiv vor, dem die Solo-Violine mit einem wie improvisiert wirkenden, nachdenklichen Kommentar antwortet. Die virtuos auftrumpfenden Figuren der Violine im Anschluss an diesen „Vorspann“ werden in den Bässen von einem markanten Rhythmus grundiert, der sich später auch in einem lautstarken Ausbruch des ganzen Orchesters wieder findet. Gleich danach kehrt die nachdenkliche Stimmung des Anfangs zurück, bevor sich nahtlos der zweite Satz anschließt. Diese „rhapsodische“, also gewissermaßen wie eine aus mehreren spontanen Ideen zusammengesetzte musikalische Erzählung daherkommende Anlage des Kopfsatzes war für ein Instrumentalkonzert der damaligen Zeit durchaus innovativ.



Max Bruch

Neapel muss mitspielen

DAS ZITAT ZUM WERK

„Das ist Italien! Und was ich als höchste Lebensfreude, seit ich denken kann, gedacht habe, das ist nun angefangen, und ich genieße es!“

Felix Mendelssohn Bartholdy
1830 aus Italien

GENAUER HINGEHÖRT

Mendelssohns unverwechselbare Art, die Instrumente des Orchesters einzusetzen, wird in der Musikkultur als „Musterbeispiel klangvoller und charakteristischer Linienführung“ (Eric Werner) beschrieben. Stellvertretend dafür kann der Beginn der „Italienischen“ Sinfonie genannt werden: Zu der beschwingten Melodie der Violinen spielen die Holzbläser eine Begleitung aus schnell wiederholten Akkorden, die man normalerweise in den Streichern vermuten würde. Hierdurch – und durch das Fehlen eines Bassfundaments – erzeugt Mendelssohn eine Schwerelosigkeit, die in diesem konkreten Fall nicht nur das italienische Lebensgefühl suggeriert, sondern ganz allgemein auch zu den typischen Merkmalen seines Stils gehört.

Italien ist das Sehnsuchtsland für Fernwehkranken schlechthin: das Land der Sonne, des magischen Lichts, des guten Essens, der Kunst und Kultur. Das war auch schon im 19. Jahrhundert so. Nicht zufällig gehörte Italien mit seinen wichtigen Wirkungsstätten abendländischer Künstler und Gelehrter zum Pflichtprogramm einer „Grand Tour“, die wohlhabende Europäer zur Vervollkommnung ihrer humanistischen Bildung unternahm. Einer der prominenten Reisenden war Johann Wolfgang Goethe, der seine Erlebnisse in der „Italienischen Reise“ niederschrieb. Ein anderer Globetrotter war dessen Zeitgenosse Felix Mendelssohn Bartholdy, der Goethes Buch gewissermaßen als Reiseführer benutzte und seine persönlichen Eindrücke von Land und Leuten mit den Mitteln der Musik reflektierte. Ebenso wie seine dritte Sinfonie, die „Schottische“, widmete er die vierte Sinfonie einer Station auf der „Grand Tour“. Knapp zwei Jahre verbrachte Mendelssohn ab Mai 1830 in Italien. Dabei ließ er sich für seine Musik von allem anstecken, was dieses „unglaubliche Land“ zu bieten hatte: von „den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur“, wie er 1830 an seinen Lehrer Carl Friedrich Zelter schrieb.

Schönes Wetter und Sightseeing hielten den jungen Mendelssohn indes allzu oft vom konzentrierten Arbeiten ab, so dass er sich in einem Brief an seine Mutter zu ihrem Geburtstag am 15. März 1831 herauswinden musste: „Ich wollte, die lustige Sinfonie, die ich auf das Italien mache, wäre fertig und Du könntest sie heut erhalten denn ich denke, das soll ein Stück für Dich werden, da Du Nebel u. Melancholie nicht liebst, ohne die man in Schottland doch einmal nicht leben kann; aber sie ist noch in weitem Felde, und so mußt Du es mir auf Treu und Glauben nehmen, daß ich eine sehr heitere Sinfonie schreiben werde, die Dich vergnügt machen soll“. In einem anderen Brief aus Rom führte Mendelssohn dann auch noch konkrete Gründe für die Verzögerung an: „Die Italienische will und muß ich mir aufsparen, bis ich Neapel gesehen habe, denn das

muß mitspielen.“ Und aus Neapel schreibt der 22-jährige schließlich: „Blicke ich so im Zuge, so machte ich auch noch die Italienische Symphonie in Italien fertig.“

Zwar zog sich die Vollendung für die umjubelte Londoner Uraufführung dann doch noch bis 1833 hin, als Mendelssohn längst wieder nach Deutschland zurückgekehrt war; zwar behandelte der Komponist das Werk bis zu seinem Tod als revisionsbedürftiges Sorgenkind – dass er zahlreiche Anregungen für diese Sinfonie aus dem unbeschwerlichen, sonnigen Süden erhielt, ist aber unverkennbar. Gleich zu Beginn des 1. Satzes schwingt sich ein derart überschäumend fröhliches Thema empor, dass man Mendelssohns eigene Einschätzung, die „Italienische“ sei „das lustigste Stück, das ich je gemacht habe“, gut nachvollziehen kann. Doch betonte der Komponist in Briefen auch, dass er „bei aller Lustigkeit“ nie vergesse, „daß der Kern und das Eigentliche von allen Dingen ernsthaft, ja oft tragisch ist“. Und so könnte der 2. Satz, dessen von Oboe, Fagott und Bratschen intonierte, melancholisch gefärbte Melodie oft als Reminiszenz an Carl Zelters Lied nach Goethes Ballade „Der König in Thule“ gedeutet wird, durchaus musikalischer Ausdruck von Mendelssohns Trauer um seine 1832 kurz nacheinander verstorbenen Mentoren sein. Auch der 3. Satz zeichnet sich durch gesangliche Schönheit aus und hat damit, abgesehen von der Form und dem 3er-Takt, eigentlich recht wenig mit einem Menuett oder Scherzo zu tun. Der Mittelteil setzt dem Melodiefluss ein signalartiges Hörnermotiv entgegen, das weniger an die von Mendelssohn bewunderten „Zypressen, Myrthen und Lorbeerzweige“ Italiens denken lässt als an deutsche Waldesromantik aus seiner Heimat. Besonders deutlich nimmt dann jedoch der 4. Satz Bezug auf den Beinamen der Sinfonie: Ein Saltarello ist ein schneller italienischer Springtanz, der dem Komponisten etwa während des Römischen Karnevals an allen Ecken begegnete. Auch zu neapolitanischer Volksmusik tanzende Mädchen in Amalfi sollen Mendelssohn zu diesem ausgelassenen Finale seiner wohl meist gespielten Sinfonie inspiriert haben.

Julius Heile

EIN EINDRUCK VON DER REISE

„Das Klima ist für einen großen Herrn eingerichtet, der spät aufsteht, nie zu Fuß zu gehen braucht, nichts denkt (weil das erhitzt), Nachmittags seine paar Stunden auf dem Sofa schläft, dann sein Eis isst und Nachts ins Theater fährt, wo er wieder nichts zu denken findet, sondern da Besuche machen und empfangen kann. Auf der anderen Seite ist das Klima wieder ebenso passend für einen Kerl im Hemde, mit nackten Beinen und Armen, der sich ebenfalls nicht zu bewegen braucht, – sich ein paar Gran erbettelt, wenn er einmal nichts zu leben hat, – Nachmittags sein Schläfchen macht auf der Erde, am Hafen ... der sich dann seine ‚frutti di mare‘ etwa selbst aus dem Meere heraufholt, dann da schläft, wo er Abends zuletzt hinkommt, kurz, der in jedem Augenblick das thut, was ihm gerade gemüthlich ist, wie ein Thier [...] Daher eben gibt es so wenig Industrie und Konkurrenz; daher macht Donizetti eine Oper in zehn Tagen fertig...“

Felix Mendelssohn Bartholdy
1831 aus Neapel

Thomas Hengelbrock



Mit seinem Einfallsreichtum, musikwissenschaftlicher Entdeckerlust und seiner kompromisslosen Art des Musizierens zählt Thomas Hengelbrock zu den gefragtesten Dirigenten unserer Zeit. Seit 2011 ist er Chefdirigent des *NDR Elbphilharmonie Orchesters*. Höhepunkte der Spielzeit 2014/15 waren u. a. Gastspiele im Concertgebouw Amsterdam, im Wiener Konzerthaus, die Eröffnung des Festivals „Prager Frühling“ sowie eine Asien-Tournee mit Konzerten in Seoul, Beijing, Shanghai, Osaka und Tokio. Die international gefeierte Zusammenarbeit ist auch in verschiedenen CD-Einspielungen und TV-Produktionen dokumentiert.

HÖHEPUNKTE DER AKTUELLEN SAISON

- August 2015: Premiere der gemeinsam mit Johanna Wokalek erarbeiteten Neu-einrichtung von Purcells „Dido and Aeneas“ bei den Salzburger Festspielen
- September 2015: Gastspiel mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester* am Pariser Théâtre des Champs-Élysées mit Webers „Freischütz“
- Dezember 2015: Tournee mit den Balthasar-Neumann-Ensembles (Bachs Weihnachtsoratorium)
- Januar 2016: Verleihung des Herbert-von-Karajan-Musikpreises in Baden-Baden
- März 2016: Neuproduktion von Händels „Agrippina“ in der Regie von Robert Carsen am Theater an der Wien mit dem Balthasar-Neumann-Ensemble

Hengelbrock ist weiterhin designerter Chef associé des Orchestre de Paris (ab der Spielzeit 2016/17) und wird als Opern- und Konzertdirigent international geschätzt. Gastdirigate führten ihn u. a. zu den Wiener und Münchner Philharmonikern, zum Symphonieorchester des BR oder Concertgebouworkest Amsterdam. Regelmäßig ist er am Teatro Real Madrid, der Opéra de Paris und dem Festspielhaus Baden-Baden zu Gast. Prägend für Hengelbrocks künstlerische Entwicklung waren seine Assistenz-tätigkeiten bei Antal Doráti, Witold Lutosławski und Mauricio Kagel, die ihn früh mit zeitgenössischer Musik in Berührung brachten. Auch seine Mitwirkung in Nikolaus Harnoncourts *Concentus musicus* gab ihm entscheidende Impulse. Neben der umfassenden Beschäftigung mit Musik des 19. und 20. Jahrhunderts widmete er sich intensiv der historisch informierten Aufführungspraxis und trug maßgeblich dazu bei, das Musizieren auf Originalinstrumenten dauerhaft im deutschen Konzertleben zu etablieren. In den 1990er Jahren gründete er mit dem Balthasar-Neumann-Chor und -Ensemble Klangkörper, die zu den erfolgreichsten ihrer Art zählen. Zudem wirkte er als künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, leitete das Feldkirch Festival und arbeitete als Musikdirektor an der Wiener Volksoper.

Janine Jansen



Janine Jansen arbeitet regelmäßig mit den renommiertesten Orchestern der Welt zusammen. In der aktuellen Spielzeit ist sie Artist in Residence bei den Münchner Philharmonikern und tritt in dieser Position nicht nur in München, sondern auch auf Gastspielreise durch Europa auf. Weitere Höhepunkte sind Einladungen zu den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle in Baden-Baden, dem Concertgebouworkest Amsterdam unter Andris Nelsons, dem London Symphony Orchestra unter Gianandrea Noseda, der Tschechischen Philharmonie unter Semyon Bychkov, dem NHK Symphony Orchestra unter Paavo Järvi, dem Swedish Radio Symphony Orchestra unter Daniel Harding sowie eine Tournee mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen unter Paavo Järvi. Außerdem gibt sie ihr Debüt mit dem Violinkonzert von Anders Eliasson beim Royal Stockholm Philharmonic Orchestra unter ihrem Ehemann Daniel Blendulf. Als engagierte Kammermusikerin ist sie 2015/16 mit den Pianisten Alexander Gavrylyuk und Itamar Golan in verschiedenen Städten Europas zu erleben. Darüber hinaus unternimmt sie eine Rezital-Tournee durch Japan. Jansen ist Gründerin und Kuratorin des höchst erfolgreichen Internationaal Kamermuziek Festival in Utrecht, das jedes Jahr im Juni stattfindet.

Zu den zahlreichen Preisen, die Janine Jansen gewonnen hat, zählen vier Edison Awards, drei ECHO Klassik, der Preis der Deutschen Schallplattenkritik, der NDR Musikpreis für herausragende künstlerische Leistungen und zuletzt der Concertgebouw Prize. Zudem wurden ihr der VSCD Klassieke Muziekprijs und der Royal Philharmonic Society Instrumentalist Award verliehen. Jansen hat bei Coosje Wijzenbeek, Philipp Hirschhorn und Boris Belkin studiert. Sie spielt gegenwärtig auf Stradivaris „Baron Deurbroucq“ (1727). Das Instrument wurde ihr von der Beare's International Violin Society als Leihgabe überlassen.

AUF CD ERSCHIENEN

- Konzerte und Sonaten von J. S. Bach
- Prokofjews Violinkonzert Nr. 2 unter Vladimir Jurowski
- Violinkonzerte von Beethoven und Britten unter Paavo Järvi
- Violinkonzerte von Bruch und Mendelssohns unter Riccardo Chailly
- Tschaikowskys Violinkonzert unter Daniel Harding
- Kammermusik, darunter Schuberts Streichquintett und Schönbergs „Verklärte Nacht“

Lieben Sie Brahms!

Konzerte mit Thomas Hengelbrock im Mai

„Lieben Sie Brahms?“ – Die Frage aus Françoise Sagans gleichnamigem Roman ist längst zum geflügelten Wort geworden. Die meisten Musikfans werden sie mit einem entschiedenen Ja beantworten. Gustav Mahler zum Beispiel lobte an Brahms seine „ungemein geschlossenen Kompositionen, die umso tiefer und reicher einem aufgehen, je mehr man sich in sie versenkt“. Und zu ebensolcher Versenkung hat man in Hamburg bald ausreichend Gelegenheit: Der NDR widmet sich im Mai ein Wochenende lang dem Schaffen des berühmten Sohns der Hansestadt. Den Anfang macht eine Soirée am „Bra(h)mstag“, dem 21. Mai, mit rund vier Stunden Kammer- und Chormusik: Thomas Hengelbrock, der NDR Chor, Artist in Residence Alexander Lonquich sowie dessen Kammermusikpartner Carolin Widmann, James Boyd und Nicolas Altstaedt widmen sich Werken, die in besonderer Weise mit dem privaten Umfeld des Komponisten zu tun haben. Am Sonntag, 22. Mai, folgt dann ein Konzertmarathon deluxe: Unter der Leitung von Thomas Hengelbrock spielt das *NDR Elbphilharmonie Orchester* ab 16 Uhr alle vier Brahms-Sinfonien als Abschlusskonzerte des Internationalen Musikfests Hamburg. „Die Gelegenheit, diese vier Sinfonien hintereinander zu hören, bietet sich nicht alle Tage“, so Hengelbrock. „Wenn man sie als Zyklus spielt, offenbart sich deutlich ihre totale Verschiedenartigkeit. Es ist eine wunderbare Reise durch vier verschiedene Resonanzräume der Brahms'schen Seele.“ Mit den individuellen „Brahms-Paketen“ (ein, zwei oder drei Konzerte) können Sie frei wählen, wie sehr Sie Brahms an diesem Wochenende lieben.

Alle Konzerte des Brahms-Wochenendes (siehe rechte Seite) sind einzeln oder im Paket buchbar:

SK2 | BRAHMS-SOIRÉE

21.05.16: Karten zu 40/33/21/13,50/10 Euro*

SK3 BZW. SK4 | ALLE VIER AB VIER

22.05.16, 16 bzw. 19 Uhr: Karten zu 60/50/34/21/12,50 Euro* (pro Konzert)

PAKET SK2 + SK3 + SK4

21. + 22.05.16, alle drei Konzerte: Karten zu 120/100/67/42,50/26,50 Euro*

PAKET SK2 + SK3 ODER SK4

21. + 22.05.16, 16 oder 19 Uhr: Karten zu 85/71/47/29/19 Euro*

PAKET SK3 + SK4

22.05.16, 16 und 19 Uhr: Karten zu 98/82/56/34/20,50 Euro*

* zuzüglich 10 % Vorverkaufsgebühr

Ticket- und Paketbuchung beim

NDR Ticketshop im Levantehaus: Mönckebergstraße 7 | 20095 Hamburg

E-Mail: ticketshop@ndr.de | Tel: (040) 44 192 192

Brahms-Soirée

ALEXANDER LONQUICH

Klavier

CAROLIN WIDMANN

Violine

JAMES BOYD

Viola

NICOLAS ALTSTAEDT

Violoncello

NDR CHOR

THOMAS HENGELBROCK

Dirigent

Kammermusik und Chorwerke von

JOHANNES BRAHMS

Laieszhalle Hamburg

Samstag, 21.05.16 — 18 Uhr SK2

Alle vier ab vier – Die Sinfonien

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER

THOMAS HENGELBROCK

Dirigent

Konzert um 16 Uhr:

JOHANNES BRAHMS

Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68

Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73

Konzert um 19 Uhr:

JOHANNES BRAHMS

Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90

Sinfonie Nr. 4 e-Moll op. 9

Laieszhalle Hamburg

Sonntag, 22.05.16 —

16 Uhr SK3 und 19 Uhr SK4

HERAUSGEGEBEN VOM

Norddeutschen Rundfunk
Programmdirektion Hörfunk
Orchester, Chor und Konzerte

Leitung

Andrea Zietzschmann

REDAKTION NDR ELBPHILHARMONIE

ORCHESTER

Achim Dobschall

REDAKTION DES PROGRAMMHEFTES

Julius Heile

Die Einführungstexte von Julius Heile sind Originalbeiträge für den NDR.

FOTOS

akg-images (S. 9)

Paul Schirnhöfer | NDR (S. 11)

Harald Hoffmann | Decca (S. 12)

Monika Hoefler (S. 12)

NDR Markendesign

Gestaltung: Klasse 3b

Druck: Nehr & Co. GmbH

Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung des NDR gestattet.

www.ndr.de/elbphilharmonieorchester

www.facebook.com/

[NDRElbphilharmonieOrchester](https://www.youtube.com/NDRKlassik)

www.youtube.com/NDRKlassik

NDR

Elbphilharmonie
Orchester

Foto: Paul Schmittner / NDR - @Elbphilharmonie

Kalev Kuljus, Oboe

SINNES RAUSCH

MITREISSENDE KONZERTERLEBNISSE IN SERIE.
JETZT ABOPLÄTZE IN DER ELBPHILHARMONIE SICHERN.
ndrticketshop.de
VOLLER KLANG VORAUSS.

