

NDR

Elbphilharmonie
Orchester

A large, abstract yellow graphic composed of several overlapping, thick lines that form a complex, multi-pointed shape, resembling a stylized diamond or a series of interconnected triangles. It is centered on the page and partially overlaps the main title text.

Hengelbrock & Kissin

Donnerstag, 21.09.17 — 20 Uhr

Freitag, 22.09.17 — 20 Uhr

Sonntag, 24.09.17 — 18 Uhr

Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

” Musizieren ist für mich maximale Leidenschaft und Intensität.

“
MARTIN GRUBINGER

NDR kultur

DAS NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER AUF NDR KULTUR

Regelmäßige Sendetermine:

NDR Elbphilharmonie Orchester | montags | 20.00 Uhr

Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr

UKW-Frequenzen unter nдр.de/ndrkultur, im Digitalradio über DAB+

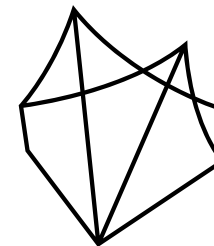
Hören und genießen

THOMAS HENGELBROCK

Dirigent

EVGENY KISSIN

Klavier



**NDR ELBPHILHARMONIE
ORCHESTER**

Das Konzert wird am 23.10.17 um 20 Uhr
auf NDR Kultur gesendet.

BÉLA BARTÓK (1881 – 1945)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 G-Dur

Entstehung: 1930–31 | Uraufführung: Frankfurt, 23. Januar 1933 | Dauer: ca. 30 Min.

- I. Allegro
- II. Adagio – Presto – Adagio
- III. Allegro molto

— Pause —

GUSTAV MAHLER (1860 – 1911)

Sinfonie Nr. 1 D-Dur „Titan“

(Hamburger Fassung ohne 2. Satz „Blumine“)

Entstehung: 1888–93 | Uraufführung: Hamburg, 27. Oktober 1893 | Dauer: ca. 50 Min.

- I. Langsam. Schleppend – Im Anfang sehr gemächlich
- II. Kräftig bewegt. (Langsames Walzertempo) – Trio. Recht gemächlich – Tempo primo
- III. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen – Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise – Wieder etwas bewegter, wie am Anfang
- IV. Stürmisch bewegt

MICHAEL RIEBER Kontrabass-Solo

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 Stunden

„Kurve zum Neoklassizismus“

Unmittelbar nach Fertigstellung seiner „Cantata profana“ für Doppelchor, Tenor- und Baritonsolo und Orchester begann Béla Bartók im Oktober 1930 mit der Komposition seines Zweiten Klavierkonzerts. In einem Zeitungsbeitrag schrieb er neun Jahre später rückblickend über die Entstehung des Werks: „Mein erstes Klavierkonzert stammt von 1926. Ich erachte es als eine gelungene Arbeit, obwohl die Faktur sowohl für das Orchester wie auch für das Publikum einigermaßen – vielleicht auch sehr – schwierig ist. Deshalb entschied ich mich einige Jahre später, mein zweites Klavierkonzert als Gegenstück zum ersten zu komponieren, und zwar mit wenigen Schwierigkeiten für das Orchester und auch thematisch gefälliger. Diese meine Absicht erklärt den volkstümlicheren, leichteren Charakter der meisten Themen. Mit seiner Leichtigkeit erinnert das Werk sogar hier und da an ein Jugendwerk aus dem Jahre 1905, an meine Orchestersuite op. 3.“

Obgleich Bartók in seinen Erläuterungen die charakteristischen Unterschiede zwischen den beiden Konzerten hervorhebt (die vor allem in Form und Tonfall bestehen), haben beide Werke die Gemeinsamkeit, dass sie sich mit der Gleichwertigkeit von Orchester und Solo am Typus des barocken Concerto grosso orientieren. Allerdings hat Bartók in seinem Zweiten Klavierkonzert Klangfarben und Klangeffekten eine weitaus größere Bedeutung eingeräumt als im Vorgängerwerk, indem er die drei Sätze der Komposition – durchaus im Sinn einer Abfolge von These, Antithese und Synthese – jeweils mit einem unterschiedlichen Orchestergewand versah: Im Kopfsatz besteht das Orchester aus Blasinstrumenten und Schlagzeug, den



„Bartók spielt Bartók“, Karikatur von Aline Fruhauf (New York 1927)

BÉLA BARTÓK

Der Ungar Béla Bartók war nicht nur als Komponist und Pianist erfolgreich, sondern betätigte sich auch als Volksliedforscher. Auf der Grundlage dieser Studien entwickelte er seine persönliche Musiksprache, in der er Stilmittel der osteuropäischen Folklore mit Techniken der musikalischen Avantgarde verband. Während Bartók mit seinen Werken der 1920er-Jahre vielfach schockierte, schlug er zur Zeit der Komposition des Zweiten Klavierkonzerts einen moderateren Weg ein. Seine späteren Werke sind von einem besonderen Gleichgewicht aus intellektueller Konstruktion und Emotion gekennzeichnet. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges siedelte Bartók in die USA über, wo er 1945 während der Arbeit an seinem Dritten Klavierkonzert verstarb.

BÉLA BARTÓK

Klavierkonzert Nr. 2 G-Dur

DAS ZITAT ZUM WERK

Béla Bartók brachte in einem Montagskonzert unter [Hans] Rosbaud sein zweites Klavierkonzert zur Uraufführung. Nach dem Vorstoß der letzten Quartette biegt sich die Kurve wieder zum Neoklassizismus der Bartókschen Abwandlung zurück; zumal in der „teppichhaften“ Formimmanenz des ersten Satzes, mit dem Kopfmotiv der Strawinsky-Trompete, den breiten, tonalen Komplexen, der Neigung zur zweistimmigen Figuration; auch dem obligaten Finalrondo über das Bartók-Thema schlechthin. Der langsame Satz ist ein Nachtstück; im von Quintklängen durchzogenen Beginn impressionistisch ansetzend, in einem Presto-intermezzo jäh unterbrochen und in seiner Rückwendung unmittelbar zwingend; Kernstück des Ganzen. Insgesamt hält sich das Werk in Bereich und Haltung des ersten Konzertes, schlägt es jedoch in Gestaltungsreichtum, Klangphantasie und Satzideen aller Art. Der Beifall galt wie dem lautereren und reifen Komponisten so einer in ihrer Weise einzigartigen pianistischen Leistung.

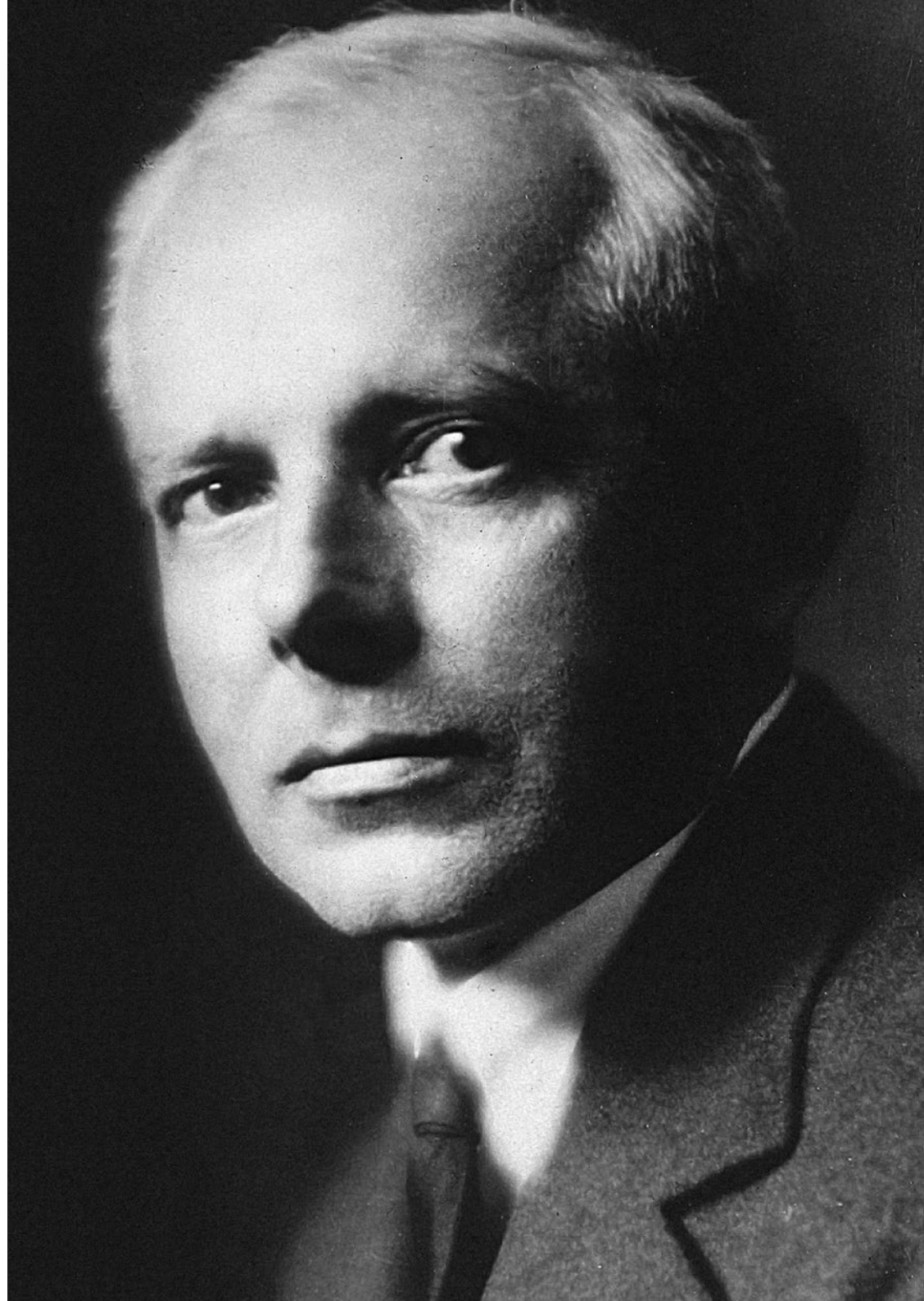
Theodor W. Adorno in der Zeitschrift „Die Musik“ über die Uraufführung von Bartóks Zweitem Klavierkonzert am 23. Januar 1933 in Frankfurt

→ Bild rechts:
Béla Bartók um 1930

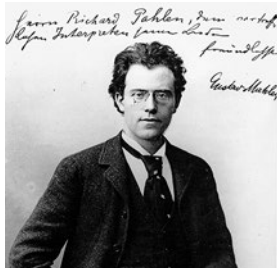
zweiten Satz bestimmen neben dem Soloklavier gedämpfte Streicher und Pauken, während erst im Finale die volle Orchesterbesetzung zum Einsatz kommt.

Formal besteht das Zweite Klavierkonzert aus zwei aufeinander bezogenen Ecksätzen, die symmetrisch einen Mittelsatz umschließen, welcher sich seinerseits in drei Teile (Adagio – Presto – Adagio) gliedert. Lassen sich im Einleitungssatz deutliche Einflüsse Strawinskys nachweisen (so entspricht u. a. die melodische Linie des ersten Themas dem Beginn einer Hornfigur im Finale von Strawinskys „Feuervogel“), ist der zweite Satz nach Bartóks eigenen Angaben „ein Scherzo im Rahmen eines Adagios, oder, wenn man so will, ein Adagio, das ein Scherzo umrahmt. Das Adagio selber ist in etliche korrespondierende und kontrastierende Abschnitte gegliedert, wobei der erste Abschnitt – die Einleitung – aus übereinandergeschichteten Quinten in den Streichern besteht. Der andere Abschnitt ist eine Unisono-Melodie auf dem Klavier, begleitet von Pauken-Glissandi.“ Das Finale, so Bartók weiter, ist „in Wirklichkeit eine freie Variation des ersten Satzes, mit Ausnahme eines einzigen neuen Themas nach der kurzen Einleitung, die den ‚Rahmen‘ bildet, welcher die aus den Themen des ersten Satzes gearbeiteten Abschnitte des dritten Satzes zusammenhält.“

Harald Hodeige



Hamburger Titan



Gustav Mahler in seiner
Hamburger Zeit (1892)

*Der Kapellmeister
hier ist nicht Mittel-
maß, sondern ein
vielseitiges Genie.*

Peter Tschaikowsky 1892 aus
Hamburg an seinen Neffen

Hamburger Musikfans wissen es und sind stolz darauf: Gustav Mahler tat zwar nicht die ersten, aber doch die entscheidenden Schritte seiner internationalen Dirigentenkarriere in der Hansestadt. Von 1891 bis 1897 wirkte er als Erster Kapellmeister am Hamburger Stadttheater und dirigierte beinahe täglich Opern in der Dammtorstraße. Zudem erhielt er eine ausschlaggebende Inspiration zum Finale seiner „Auferstehungssinfonie“ im Michel. Die Zweite Sinfonie des ehemaligen Hamburger Kapellmeisters atmet also den „genius loci“ der Stadt an Alster und Elbe – wenn gleich die Uraufführung in Berlin stattfand. Noch enger mit dem Namen Hamburgs verbunden aber ist die Erste Sinfonie. Denn dieses Werk war es, mit dem sich Mahler am 27. Oktober 1893 im Hamburger Konzerthaus Ludwig als Komponist vorstellte und das er eigens zu diesem Zweck noch einmal gründlich überarbeitete, um nicht zu sagen: neu schrieb.

Abends um 19.30 Uhr hatte sich an diesem Tag ein neugieriges Publikum im knapp vier Jahre zuvor erbauten, 1500 Plätze fassenden Konzertsaal am Millertor eingefunden. Man erwartete das Eröffnungskonzert einer neuen Reihe von „Populären Konzerten im philharmonischen Stil“, die der Regiments-Kapellmeister a. D. Julius Laube dort organisierte. Seine an

diesem Abend durch zusätzliche Musiker verstärkte Kapelle war in der Stadt damals als vortreffliches und im Grunde einziges fest bestehendes Konzertorchester bekannt. Von Laubes Mittwochs-Konzerten war man es auch schon gewohnt, ein Programm geboten zu bekommen, das stets auch Werke der – in Hamburg eher weniger populären – damaligen Moderne (Wagner, Berlioz, Liszt) mit einschloss. An diesem Abend aber gab es eine wirkliche Novität: Gustav Mahler, der vor zwei Jahren seinen Posten als Erster Kapellmeister der städtischen Oper angetreten hatte, würde zum ersten (und letzten!) Mal in seiner insgesamt sechsjährigen Hamburger Zeit eigene Kompositionen einer großen Öffentlichkeit präsentieren. Als Operndirigent löste Mahler mit seinen elektrisierenden Interpretationen im Haus an der Dammtorstraße regelmäßig Begeisterungstürme aus. Aber komponieren sollte dieser Mann auch noch können?

Im ersten Teil des Konzerts gab es zunächst Gewohntes von Beethoven und Mendelssohn zu hören. Wie immer im Konzerthaus Ludwig machte man es sich dazu wohl mit einer Zigarre und einem Bier gemütlich. Mahlers Lieder nach „Des Knaben Wunderhorn“, von denen einige – wie das „Rheinlegendchen“ – daraufhin erstmals erklangen, waren in ihrem volkstümlichen Tonfall ebenfalls noch leicht zu goutieren. (Dass das hier separat uraufgeführte Lied „Das himmlische Leben“ später als letzter Satz von Mahlers Vierter übertragene Bedeutung erlangen sollte, konnte freilich niemand ahnen). Als dann aber ganz am Ende des Konzerts ein fast einstündiges sinfonisches Werk des Opernkapellmeisters Mahler anhub, stellte der ein oder andere Besucher dann wohl doch sein Bier beiseite und hörte genauer hin. Gleich der Beginn dieses Werks entfaltete eine merkwürdig immaterielle Klangwelt, in der altbekannte musikalische Vokabeln nur

„SCHLAGFERTIGER“ CHEF

Während sich die Hamburger Presse vor Lob am Dirigenten Mahler überschlug, erlebten die Musiker ihren Chef noch von einer ganz anderen Seite: „Mit dem Orchester des Stadttheaters stand Gustav Mahler eigentlich immer auf Kriegsfuß“, fasste Ferdinand Pfohl in seinen Erinnerungen zusammen. „Mahler war dem Orchester gegenüber ein Tyrann; finster und drohend saß er an seinem Dirigentenpult.“ Es kam vor, dass der Kapellmeister nach der Probe gar unter Polizeischutz nach Hause gehen musste, weil er Rache einzelner Musiker an seinen Wutausbrüchen fürchtete ... Manchmal aber lösten sich Spannungen auch auf durchaus heitere Weise. Als etwa der Pauker während der Proben zur Hamburger Erstaufführung von Mahlers Erster Sinfonie nicht stark genug auf sein Instrument einschlug, um den vom Komponisten gewünschten Effekt zu erzielen, sprang letzterer von seinem Dirigentenpult auf, rannte durch das Orchester, riss dem Pauker die Schlegel aus der Hand und droste höchstselbst auf die Pauke ein. Dabei entflohen ihm vor lauter Ehrgeiz und Furor die Schlegel. Trotz aller Komik hatte Mahler mit seiner Vorstellung offenbar Eindruck gemacht: Überzeugt von der Wirkung, die ihr Kapellmeister mit der Pauke erzielte, brachen die Orchestermusiker in Beifall aus!

GENAUER HINGEHÖRT

Die Einführung zum 1. Satz aus Mahlers Erster steht in einer Tradition mit dem Beginn aus Haydns „Schöpfung“, Wagners „Rheingold“-Vorspiel oder Bruckners Sinfoniefanfängen: Wir haben es hier mit einer „Weltentstehungsmusik“ zu tun, in der gewissermaßen auch die für diese Sinfonie konstruierte „Welt“ entsteht. Über der sphärischen Klangfläche der Streicher hört man zögerliche Motivfragmente, die das Urmaterial aller folgenden Sätze bilden. Neben den Fanfaren und Vogelrufen ist hier vor allem die Folge aus absteigenden Quartanen bedeutend, denn dieses Intervall ist zentral für die gesamte Sinfonie: Darauf beruht das nach der statischen Einleitung durch „Wanderlust“ kontrastierende Thema, das Mahler aus seinen „Liedern eines fahrenden Gesellen“ entnahm. Im 2. Satz bleibt die Quarte im stampfenden Motiv der Celli und Bässe präsent, im 3. Satz bildet sie in der Pauke die Grundierung für einen Kanon. Im 4. Satz schließlich fallen in das tumultartige Treiben immer wieder Rückblenden auf die Einführung und das Choralthema aus dem 1. Satz ein, bis am Ende aus dem Quartanmotiv ein alles überstrahlender Schlussjubiläum entwickelt wird.

mehr als Zitate aufschienen, eine Musik, die mit ihren Stimmungs- und Genrekontrasten wahrhaft originell und unvergleichlich, für die meisten Hörer aber eben auch unverständlich wirken musste. Immerhin: ein ansehnlicher Teil des Publikums soll am Ende dieses Abends durchaus enthusiastisch „Bravo!“ gerufen haben.

„Titan, Eine Tondichtung in Sinfonieform“, so hieß das ambitionierte 5-sätzige Werk, mit dem sich Mahler als Komponist in Hamburg vorstellte. Wir kennen die Komposition heute als „Sinfonie Nr. 1 D-Dur“ in einer in vielen Details von der 1893er Hamburger Fassung abweichenden Gestalt. Das Konzerthaus Ludwig, der Schauplatz der geschilderten historischen Aufführung, existiert längst nicht mehr. Wohl aber hat sich Notenmaterial erhalten, das für die Neue Kritische Gesamtausgabe der Werke Mahlers vor einigen Jahren wissenschaftlich nochmals genau geprüft und 2014 vom *NDR Elbphilharmonie Orchester* unter der Leitung von Thomas Hengelbrock erstmals nach über 120 Jahren in Hamburg wieder zum Klingen gebracht und auf CD eingespielt wurde. Dieses Notenmaterial, aus dem auch im heutigen Konzert gespielt wird, repräsentiert jene Fassung, mit der Mahler seinen sinfonischen Erstling in Hamburger Jahren vorläufig für abgeschlossen erklärte. Vorläufig! Denn diese Hamburger Fassung ist in der langen Werkgeschichte der späteren Ersten Sinfonie ebenso wenig die letzte Version wie sie die erste ist. Pläne zu einem groß angelegten Orchesterwerk reichen schon in die Entstehungszeit der „Lieder eines fahrenden Gesellen“ zurück, die Mahler 1884/85 in Kassel schrieb und von denen zwei im „Titan“ zitiert werden. In seiner Zeit als Kapellmeister in Leipzig machte er sich dann endgültig an die Arbeit an seiner ersten sinfonischen Orchesterkomposition und zog im Jahr 1888 den ersten vorläufigen Schlussstrich.

Das 5-sätzige Werk wurde ein Jahr später am 20.11.1889 in Budapest uraufgeführt, wo Mahler mittlerweile Operndirektor war. Die Reaktionen von Publikum und Presse auf diese Novität waren durchaus gemischt. Aus erhaltenen Abschriften einiger Sätze ist ersichtlich, dass hier vieles im Vergleich zu den späteren Fassungen noch ganz anders war, vor allem das Ende des Werks. Die erste für uns nachvollziehbare Werkgestalt ist dann jene Fassung, die Mahler im Jahr 1893 für die Aufführung in Hamburg bearbeitete. Bereits hier können wir eine Praxis beobachten, die für Mahler lebenslang typisch bleiben sollte: Im unbedingten Willen, die in den Noten liegende Intention für Interpreten und Zuhörer so deutlich wie möglich herauszubringen, hörte er nicht auf, seine Partituren nach Aufführungen zu retuschieren. Die Revisionen des „Titan“ zogen sich nach der Hamburger Premiere daher noch bis zur nächsten Aufführung des Werks in Weimar im Juni 1894 hin. Diejenige Version, die man heutzutage üblicherweise spielt, ist dann aber noch aus einer dritten Etappe von Bearbeitungen hervorgegangen: Für eine Aufführung in Berlin im März 1896 strich Mahler den 2. Satz „Blumine“ und veränderte noch einmal die Partitur. 1899 erschien das Werk erstmals im Druck und noch im Jahr 1910 nahm Mahler letzte Revisionen vor. Diese Fassung „letzter Hand“ ist der Standard für die meisten Aufführungen der Ersten Sinfonie. Im heutigen Konzert erklingt zwar der Notentext der Hamburger Fassung von 1893, allerdings wird bereits die spätere Entscheidung Mahlers berücksichtigt, den „Blumine“-Satz zu streichen.

Mahler war sich über die gattungsspezifische Einordnung seiner Komposition lange im Unklaren. Ganz in der Tradition Franz Liszts und auf einer Linie mit seinem Nebenbuhler Strauss stehend, nannte er das Werk bei der Budapester Uraufführung zunächst



Das ehemalige Hamburger Konzerthaus am Millerntor, wo die Uraufführung der Hamburger Fassung von Mahlers Erster stattfand

Wir werden ihn immer wieder mit Vergnügen am Dirigentenpult erblicken, wenn er nicht seine eigenen Kompositionen dirigiert.

Die Presse nach der Budapester Uraufführung der Ersten Sinfonie des Opernkapellmeisters Mahler (1889)

DAS PROGRAMM

1. Teil: „Aus den Tagen der Jugend“; Blumen-, Frucht- und Dornstücke

I. „Frühling und kein Ende“. Die Einleitung stellt das Erwachen der Natur aus langem Winterschlaf dar.

II. „Mit vollen Segeln“ (Scherzo).

2. Teil: „Commedia humana“

III. „Gestrandet!“ (ein Todtenmarsch in „Callot's Manier“). Zur Erklärung dieses Satzes diene Folgendes: Die äussere Anregung zu diesem Musikstück erhielt der Autor durch das in Oesterreich allen Kindern wohlbekannte parodistische Bild:

„Des Jägers Leichenbegängnis“, aus einem alten Kindermärchenbuch: Die Thiere des Waldes geleiten den Sarg des gestorbenen Jägers zu Grabe; Hasen tragen das Fähnlein, voran eine Capelle von böhmischen Musikanten, begleitet von musicirenden Katzen, Unken, Krähen etc., und Hirsche, Rehe, Füchse und andere vierbeinige und gefiederte Thiere des Waldes geleiten in possirlichen Stellungen den Zug. An dieser Stelle ist das Stück als Ausdruck einer bald ironisch lustigen, bald unheimlichen brütenden Stimmung gedacht, auf welche dann sogleich IV. „Dall' Inferno“ folgt, als der plötzliche Ausbruch der Verzweiflung eines im Tiefsten verwundeten Herzens.

Mahlers Kommentare zur Musik auf dem Programmzettel des Hamburger Konzerts vom 27.10.1893

„Symphonische Dichtung“. Der Titel ließ nicht nur Freiheiten in der formalen Gestaltung zu, sondern vermied auch den für alle Komponisten nach Beethoven mythisch aufgeladenen Begriff der Sinfonie. Diesem mochte der für Hamburg gewählte Titel „Tondichtung in Symphonieform“ das Werk zwar annähern, im gleichen Zuge aber verfolgte Mahler nun umso offener die Idee einer dramatisch aufgeladenen, keinesfalls nur „absolut“ sinfonischen Musik. Während er nämlich in Budapest den Inhalt seiner „Symphonischen Dichtung“ mit keinerlei programmatischen Angaben erläutern konnte, tat er diesen konzeptionell entscheidenden Schritt in Hamburg. Wie der damals mit Mahler befreundete Musikkritiker Ferdinand Pfohl berichtete, suchte Mahler 1893 „krampfartig nach einem großartigen und kühnen Titel“. Den Namen „Titan“ soll ihm dann „einer seiner musikbegeisterten Freunde eingeblasen“ haben. Darüber hinaus verfasste Mahler für den Programmzettel zur Hamburger Aufführung poetische Kommentare zu den einzelnen Abteilungen und Sätzen (siehe links). Damit aber war aus der abstrakten, namenlosen „Symphonischen Dichtung“ nun eine echte Programmsinfonie geworden. Die Hamburger Fassung ist damit eine bezeichnende Ausnahme in Mahlers ambivalentem Umgang mit dem Thema Programmmusik: Zum ersten und letzten Mal in seiner kompositorischen Laufbahn erlaubte er es sich hier, das seiner Ansicht nach jeder Musik innewohnende „innere Programm“ dem öffentlich gedruckten Wort anzuvertrauen. Welche Gefahr das barg, musste Mahler in den Reaktionen der Presse erfahren, etwa wenn es im „Hamburgischen Correspondenten“ hieß: „Die Widersprüche, in die sich der Componist mit seinen Ueberschriften und dem Commentar bringt, bezeugen, daß er sich selbst nicht klar war.“ Für die Berliner Aufführung zog Mahler schließlich die Konsequenzen und entfernte

sowohl den Beinamen „Titan“ als auch die programmatischen Kommentare. Dass dieser Revision überdies der „Blumine“-Satz zum Opfer fiel, hängt nicht nur mit der traditionellen Viersätzigkeit der Sinfonie – wie das Werk nunmehr hieß – zusammen, sondern auch damit, dass jener nur programmatisch Sinn ergebende Satz einem autonomen, rein musikalischen Verständnis entgegenstand.

Die Kritik an der Vieldeutigkeit der Mahlerschen Kommentare und Satzüberschriften zu seiner „Tondichtung in Symphonieform“ kann man durchaus nachvollziehen, wenn man bedenkt, welcher Kosmos von Assoziationen hier aufgeföhrt wird. Die Titel „Titan“ sowie „Blumen-, Frucht-, und Dornstücke“ – wie der erste Teil des Werks überschrieben war – legen die Föhrt zu Jean Paul, einem von Mahlers Lieblingsdichtern, der mit seinen gespaltenen Romanfiguren, seinem Hang zur Groteske sowie seiner Vorliebe für Zitate einiges mit dem Komponisten gemein hatte. Dennoch handelt es sich bei Mahlers „Titan“ mitnichten um eine Vertonung des gleichnamigen Romans von Paul. Wie Nathalie Bauer-Lechner sich erinnerte, hatte Mahler „einfach nur einen kraftvoll-heldenhaften Menschen im Sinne, sein Leben und Leiden, Ringen und Unterliegen gegen das Geschick“. Ferdinand Pfohl traf Mahlers Idee wohl ganz richtig, wenn er „das Leben“ als „das große Thema“ des Werks angab. Der Held, der im 1. Satz lächelnd in die Welt zieht, im rustikalen 2. Satz in eine Sturm-und-Drang-Phase eintritt, wird im 3. Satz mit der rücksichtslosen Polyphonie des Lebens konfrontiert. Neben der im Kommentar erläuterten Inspiration durch „Des Jägers Leichenbegängnis“ stellt Mahler mit dem Zusatz „in Callot's Manier“ auch einen Bezug zu E. T. A. Hoffmanns „Fantasiestücken“ her. Hier wie dort ist das skurrile Nebeneinander verschiedener Sphären



Mahlers Notenhandschrift zum 3. Satz mit Illustration nach Moritz von Schwind: „Wie die Tiere den Jäger begraben“

GENAUER HINGEHÖRT

Der stete Wechsel zwischen emotionalen Extremen, zwischen Tragik und Groteske, gehört zur unverkennbaren Stilistik Mahlers – und nirgendwo lässt sich dies besser erfahren als im 3. Satz der Ersten Sinfonie: Die monotone Trauermarsch-Atmosphäre, die geradezu ironisch simpel durch den anfangs im Kontrabass-Solo (!) erklingenden, nach Moll verkehrten Kanon „Bruder Jakob“ erzeugt wird, kontrastiert wie in einer Collage mit einer wehmütigen, wohl von jüdischer Musik inspirierten Terz-Melodie der Trompeten, dann aber auch mit derber Jahrmarktsmusik. Ein ruhiger Mittelteil zitiert in den Violinen eine Melodie aus den „Liedern eines fahrenden Gesellen“, bevor auch dieser Traum in die vielschichtige Realität zurückgeholt wird.

GUSTAV MAHLER
Sinfonie Nr. 1 D-Dur „Titan“

WAS FÜR EIN FINALE!?

Gute Kenner der üblicherweise gespielten Version von Mahlers Erster Sinfonie werden beim Hören der Hamburger Fassung vor allem im Finale immer wieder Unterschiede feststellen. So steigert sich die Musik beim zweiten Aufgriff der gesangvollen Episode hier nur zum einfachen Forte (und nicht wie in der späteren Fassung zum dreifachen Forte), so dass der eigentliche Kulminationspunkt der Sinfonie, jener so genannte dritte „Durchbruch“, umso größt im Verlauf sogar eine bisher unbekannte Paukenstimme, dafür fehlt dann der zweite Pauker mit den markanten Auftakten zu den Schlussfanfaren. Und während Mahler für die letzten Takte später vorschrieb, das Tempo solle „drängend bis zum Schluss“ genommen werden, fehlt in der Hamburger Fassung noch diese Anweisung. Es bleibt also „breit“ bis zum letzten Tuttischlag.

auf kleinstem Raum kennzeichnend. Mit dem Titel „Dall' Inferno [al Paradiso]“ für das Finale schließlich, in dem laut Mahler der „erbitterte Kampf des Helden mit dem Leid der Welt“ und dessen sieghafte Erlösung im Tod geschildert werden, kommt dann wie im Fall der „Commedia humana“ als Bezugsquelle noch Dante Alighieri ins Spiel. So spiegeln die Hamburger Kommentare Mahlers nicht zuletzt das literarisch geprägte Weltbild des eminent belesenen jungen Komponisten wider.

Wer mit der üblicherweise gespielten Version von Mahlers Erster Sinfonie vertraut ist, wird beim Hören der Hamburger Fassung an einigen Stellen überrascht sein. Zwar ist die Musik hinsichtlich ihres Ablaufs und ihres Materials im Wesentlichen identisch mit der späteren Gestalt, einige Unterschiede in Instrumentation, Dynamik und Artikulation sind aber unüberhörbar. Im 1. Satz werten es Mahler-Exegeten normalerweise als Verfremdungseffekt, dass die erste Fanfare, die in diesem Naturbild erklingt, von den Klarinetten und nicht der Tradition gemäß von den Hörnern gespielt wird. In der Hamburger Fassung aber sind es noch die Hörner! Sie sollen in weiter Ferne postiert werden, wodurch sich bereits Mahlers Interesse für den musikalischen Raum offenbart. Weiterhin fehlen beispielsweise Wiederholungen wie diejenige des 1. Teils des 2. Satzes, bei dessen Tempoangabe außerdem noch keine Einschränkung („doch nicht zu schnell“) einem forschen Zugriff im Wege steht. Differenzen zwischen der Hamburger Fassung und der bekannteren Version „letzter Hand“ sind schließlich im Finale zu hören (siehe links), dessen Schluss Mahler später der wohl auffälligsten Überarbeitung unterzogen hat.

Julius Heile

**Elbphilharmonie:
The First Recording**

Die erste Aufnahme aus dem fantastisch klingenden großen Saal der Elbphilharmonie mit Brahms' Sinfonien 3 & 4. „...wundervoll ... ist die Klarheit, mit der die Instrumentation der beiden Brahms-Sinfonien auf dieser Einspielung zu verfolgen ist.“ ★★★★★ STEREO



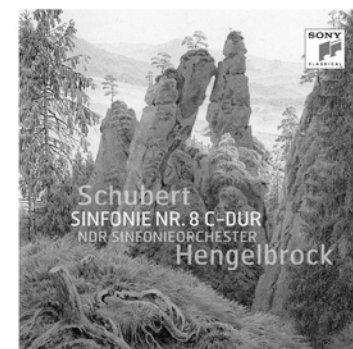
Mahler: Titan

Gustav Mahlers 1. Sinfonie in ihrer fünfsätzigen Hamburger Fassung von 1893, erstmals eingespielt nach der neuen kritischen Gesamtausgabe. „...eine geradezu intime – und unerhört bezwingende – Lesart.“ Rondo



Schubert: Sinfonie Nr. 8

Die Einspielung der großen C-Dur-Sinfonie von Schubert. „Das ist allerhöchste Meisterschaft, wie sie der Dirigent und das NDR Sinfonieorchester schon mit ihren beiden vorherigen CD-Einspielungen unter Beweis gestellt haben.“ Rondo



www.thomas-hengelbrock.com



Thomas Hengelbrock



HÖHEPUNKTE MIT DEM NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER (2011 – 2017)

- Eröffnung der Elbphilharmonie Hamburg
- Gastspiele u. a. im Concertgebouw Amsterdam, Wiener Konzerthaus, Festspielhaus Baden-Baden und Théâtre des Champs-Élysées in Paris
- Asien-Tournee mit Konzerten in Seoul, Beijing, Shanghai, Osaka und Tokio
- Eröffnung des Festivals „Prager Frühling“
- TV-Produktionen wie „Musik entdecken mit Thomas Hengelbrock“
- CD-Einspielungen mit Werken von Mendelssohn, Schumann, Dvořák, Schubert, Mahler sowie – zuletzt erschienen – mit den Sinfonien Nr. 3 & 4 von Johannes Brahms, erstmals aufgenommen in der Elbphilharmonie

Thomas Hengelbrock ist Chefdirigent des *NDR Elbphilharmonie Orchesters*, Gründer und Leiter der Balthasar-Neumann-Ensembles sowie Chef associé des *Orchestre de Paris*. Er zählt zu den herausragenden Opern- und Konzertdirigenten unserer Zeit. Neben zahlreichen Konzerten und Gastspielen mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester* wird Hengelbrock in der Spielzeit 2017/18 im Rahmen seiner Position als Chef associé auch das *Orchestre de Paris* regelmäßig dirigieren, u. a. zu dessen Jubiläumsfeierlichkeiten in Paris. Weiterhin eröffnet er mit dem *Royal Concertgebouw Orchestra* die Saison in Amsterdam und gastiert mit seinen Balthasar-Neumann-Ensembles deutschlandweit sowie in Wien, Brüssel, Luxemburg, San Sebastián und Paris.

Prägend für Hengelbrocks künstlerische Entwicklung waren seine Assistenz Tätigkeiten bei Antal Dorati, Witold Lutosławski und Mauricio Kagel, die ihn früh mit zeitgenössischer Musik in Berührung brachten. Neben der umfassenden Beschäftigung mit der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts widmet 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 die Balthasar-Neumann-Ensembles, mit denen er regelmäßig für Aufsehen sorgt. Auch als künstlerischer Leiter der Kammerphilharmonie Bremen, des Feldkirch Festivals und als Musikdirektor der Wiener Volksoper realisierte er szenische und genreübergreifende Projekte. Regelmäßig ist Hengelbrock an der *Opéra de Paris*, dem Festspielhaus Baden-Baden oder dem *Teatro Real Madrid* zu Gast. 2016 wurde ihm der *Herbert von Karajan Musikpreis* verliehen.

Evgeny Kissin



HÖHEPUNKTE 2017/2018

Evgeny Kissin zählt zu den herausragenden Virtuosen unserer Zeit. 1971 in Moskau geboren, begann er im Alter von zwei Jahren nach dem Gehör auf dem Klavier zu spielen und zu improvisieren. Mit sechs Jahren wurde er an die Moskauer Gnessin-Musikschule aufgenommen. Hier wurde er Schüler von Anna Pavlovna Kantor, die seine einzige Lehrerin blieb. 1984 erregte er internationales Aufsehen, als er am Moskauer Konservatorium unter Dmitrij Kitajenko die Klavierkonzerte von Frédéric Chopin spielte. Seit 1985 arbeitet Kissin weltweit mit den renommiertesten Dirigenten zusammen. 1987 gab er unter der Leitung von Valery Gergiev sein Debüt beim *London Symphony Orchestra*. Im darauf folgenden Jahr trat er unter Herbert von Karajan im Silvesterkonzert der *Berliner Philharmoniker* auf und debütierte bei den *Salzburger Festspielen*. 1990 gastierte er zum ersten Mal bei den *BBC Proms* in London und gab, begleitet vom *New York Philharmonic*, sein USA-Debüt mit den Chopin-Konzerten. Anlässlich der Hundertjahrfeier der *Carnegie Hall* in New York trat er kurz darauf auch erstmals in diesem berühmten Konzertsaal auf. Zu den zahlreichen internationalen Ehrungen, die Kissin zuteil wurden, gehören der *Internationale Preis der Accademia Musicale Chigiana* 1991 und die Wahl zum jüngsten „*Instrumentalisten des Jahres*“ von *Musical America* 1995. Zwei Jahre später erhielt Kissin den *Triumph-Preis*, eine der höchsten kulturellen Auszeichnungen Russlands. Er ist Ehrendoktor der *Manhattan School of Music* und Ehrenmitglied der *Royal Academy of Music* in London. Seine umfangreiche Diskografie wurde mehrfach mit dem *Grammy* ausgezeichnet. 2017 erschienen seine jüngste CD mit Beethoven-Sonaten bei der *Deutschen Grammophon* sowie seine Autobiografie „*Memoirs and Reflections*“.

- Auftritte bei den Festspielen in Roque d'Anthéron, Verbier, Salzburg und Gstaad
- Aufführungen von Bartóks Klavierkonzert Nr. 2 in Monte Carlo, Hamburg und Paris
- Recital-Tournee durch Europa mit Beethovens „Hammerklavier-Sonate“ und ausgewählten Préludes von Rachmaninow (u. a. in Moskau, Madrid, Lissabon, Paris, Luzern, Genf, St. Petersburg, München, Wien und Berlin)
- Dvořáks Klavierquintett auf Europatournee mit dem *Emerson String Quartet* und in den USA
- Solo-Recitals in Chicago, New York und Washington DC

IMPRESSUM

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDUNK
Programmdirektion Hörfunk
Orchester, Chor und Konzerte
Rothenbaumchaussee 132
20149 Hamburg
Leitung: Achim Dobschall

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

Die Einführungstexte von Dr. Harald Hodeige und Julius Heile
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
AKG-Images (S. 5, 7, 11, 13)
AKG-Images / Arkivi (S. 8)
Florence Grandidier (S. 16)
Sasha Gusov (S. 17)

NDR Markendesign
Design: Factor, Realisation: Klasse 3b
Druck: Nehr & Co. GmbH
Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.

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

7 TELEMANN FESTIVAL

24.11. BIS 03.12.2017 | HAMBURG

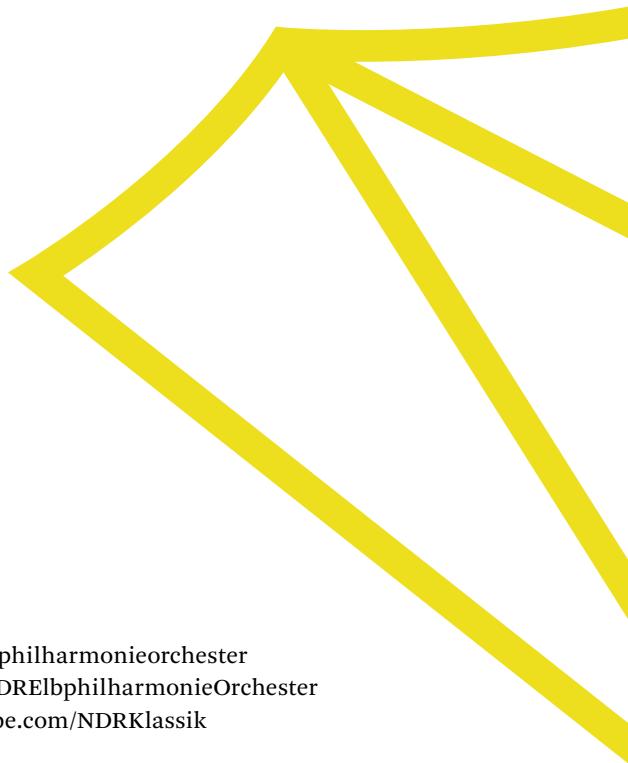
AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN NDR BIGBAND
DOROTHEE OBERLINGER MIRIWAYS **PARISER QUARTETTE**
ORATORIUM **BERNARD LABADIE** **BAROQUE MEETS JAZZ**
TAG DES GERICHTS **JEAN RONDEAU** OPER **URBAN STRING**
FREIBURGER BAROCKORCHESTER ELBIPOLIS NDR CHOR
LES TALENS LYRIQUES GIOVANNI ANTONINI **CHRISTOPHE ROUSSET**
MORALISCHE KANTATEN HAMBURGER RATSMUSIK **TELEMANN ET LA FRANCE**
ENSEMBLE RESONANZ **SELIGES ERWÄGEN** **IL GIARDINO ARMONICO**

Ausführliche Informationen unter nдр.de/telemann-festival

NDR DAS ALTE WERK

Ein Festival von **NDR Das Alte Werk** in Kooperation mit **Elbphilharmonie Hamburg**.

Unterstützt von der **ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius** und der **Kulturbehörde Hamburg**.



ndr.de/elbphilharmonieorchester
facebook.com/NDRElbphilharmonieOrchester
youtube.com/NDRKlassik