

The NDR logo consists of the letters 'NDR' in a bold, black, sans-serif font. A vertical line is positioned behind the 'D', extending above and below the letters.

Elbphilharmonie  
Orchester

A large, abstract graphic made of thick, bright pink lines. It forms a complex, overlapping geometric shape that resembles a stylized, elongated triangle or a series of interconnected lines. The lines are solid and have a consistent thickness. The graphic is centered on the page and overlaps the main title text.

# Antonello Manacorda & Isabelle Faust

Donnerstag, 25.04.19 — 20 Uhr  
Sonntag, 28.04.19 — 11 Uhr  
*Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal*

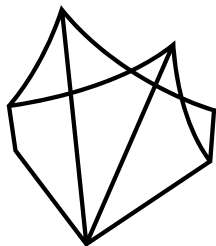
Freitag, 26.04.19 — 19.30 Uhr  
*Musik- und Kongresshalle Lübeck*

**ANTONELLO MANACORDA**

*Dirigent*

**ISABELLE FAUST**

*Violine*



**NDR ELBPILHARMONIE  
ORCHESTER**

**JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750) / ANTON WEBERN (1883 – 1945)**

Fuga (2. Ricercata) a sei voci

aus „Das Musikalische Opfer“ BWV 1079/5

bearbeitet für Orchester

*Entstehung: 1747; 1934/35 | Uraufführung: London, 25. April 1935 | Dauer: ca. 11 Min.*

**ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)**

Konzert für Violine und Orchester d-Moll WoO 1

*Entstehung: 1853 | Uraufführung: Berlin, 26. November 1937 | Dauer: ca. 30 Min.*

- I. In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo
- II. Langsam –
- III. Lebhaft, doch nicht zu schnell

— *Pause* —

**LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)**

Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 „Pastorale“

*Entstehung: 1803–08 | Uraufführung: Wien, 22. Dezember 1808 | Dauer: ca. 45 Min.*

- I. Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen (Allegro ma non troppo)
- II. Szene am Bach (Andante molto moto)
- III. Lustiges Zusammensein der Landleute (Allegro) –
- IV. Donner. Sturm (Allegro) –
- V. Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm (Allegretto)

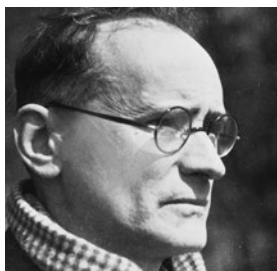
*Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 Stunden*

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile  
am 25. und 28.04. jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal der Elbphilharmonie

Einführungsveranstaltung mit Christina Dean  
am 26.04. um 18.30 Uhr auf der „Galerie Wasserseite“ der Musik- und Kongresshalle

Das Konzert am 28.04.19 ist live zu hören auf NDR Kultur.

# Alles ist Hauptsache



Anton Webern (um 1935)

## VERZEIHLICHES VERSAGEN

Gern hätte Friedrich II. eine sechsstimmige Fuge über sein eigenes Thema gehört, doch aus dem Stegreif konnte Bach ein solches Kunststück nicht realisieren. Verständlich wird dieses „Versagen“, wenn man das „thema regium“ genauer betrachtet. Es ist zwar charaktervoll und einprägsam, aber wegen seiner ausgeprägten Chromatik (d. h. seiner engen Tonschritte) für eine Fuge nur bedingt brauchbar.

Das glänzendste Ereignis im Leben Johann Sebastian Bachs war wohl sein Besuch am Hof Friedrichs II. im Jahr 1747. Über den Verlauf berichtete sein früher Biograf Johann Nikolaus Forkel: Nachdem Bach eine dreistimmige Fuge über ein Thema des Preußenkönigs improvisiert hatte, äußerte dieser, „vermutlich um zu sehen, wie weit eine solche Kunst getrieben werden könne, den Wunsch, auch eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen zu hören.“ Damit konnte aber selbst der Großmeister des Kontrapunkts nicht dienen. Zurück in Leipzig, schrieb Bach doch noch eine sechsstimmige Fuge über das Thema des Königs. Zudem brachte er die improvisierte dreistimmige Fuge zu Papier und fügte zehn Kanons und eine Triosonate hinzu. Dieses „Musikalische Opfer“ sandte er Friedrich in zwei Folgen zu. Warum Bach den beiden Fugen die altertümliche Benennung „Ricercar“ gab, ist nicht geklärt. Möglicherweise spielte bei der Titelgebung schon das Akrostichon eine Rolle, das dem gedruckten Widmungsexemplar von Hand hinzugefügt wurde: „Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta“ – „Das vom König aufgetragene Thema und einiges mehr auf kanonische Art ausgeführt“. Die Anfangsbuchstaben des lateinischen Spruchs ergeben das Wort „Ricercar“.

Anton Webern spaltete in seiner 1934/35 entstandenen Bearbeitung das Thema des sechsstimmigen Ricercars in kleine Fragmente auf, die er verschiedenen Solo-

instrumenten zuordnete. Er selbst schrieb dazu: „Meine Instrumentation versucht, den motivischen Zusammenhang bloß zu legen. Natürlich will sie darüber hinaus andeuten, wie ich den Charakter des Stückes empfinde ... Noch etwas Wichtiges für die Wiedergabe meiner Bearbeitung: hier darf nichts zurücktreten! Nicht der leiseste Ton einer Dämpfertrumpete z. B. darf verloren gehen. Alles ist Hauptsache in diesem Werk und – in dieser Instrumentation.“

Jürgen Ostmann

## BRÜDER IM GEISTE

Der Schönberg-Schüler Anton Webern hatte ein Faible für Alte Musik und für musikalische Konstruktion nach strikten Regeln. Beide Interessen konnte er in der Beschäftigung mit Bachs sechsstimmigem Ricercar verbinden. Für die Orchesterbearbeitung brauchte Webern übrigens zwei Monate – genau so lang wie Bach für sein ganzes „Musikalisches Opfer“.

# Späte Wiederentdeckung

Von den drei Solokonzerten Robert Schumanns ist dasjenige für Violine und Orchester mit Abstand am seltensten zu hören. Die Gründe dafür sind wohl weniger in mangelnder Qualität als vielmehr in der Rezeptionsgeschichte zu suchen. Angeregt durch den jungen, damals schon berühmten Geiger Joseph Joachim schrieb Schumann zwischen dem 21. September und 4. Oktober 1853 das dreisätzige Konzert. Schon am 27. Oktober sollte Joachim in Düsseldorf die Uraufführung spielen, doch das Konzertkomitee ersetzte das neue Werk durch Beethovens Violinkonzert. Schumann, der als Städtischer Musikdirektor mit den größten Schwierigkeiten und Widerständen zu kämpfen hatte, sah sich im November gezwungen,

## WÜNSCHERFÜLLUNG

*Möchte doch Beethovens Beispiel Sie anregen, den armen Violinistern, denen es, außer der Kammermusik, so sehr an Erhebendem für ihr Instrument fehlt, aus Ihrem tiefen Schacht ein Werk ans Licht zu ziehen, wunderbarer Hüter reichster Schätze!*

Der Geigenvirtuose Joseph Joachim am 2. Juni 1853 an Robert Schumann



Robert Schumann, Zeichnung von Jean Joseph Bonaventura Laurens (1853)

*Robert hat ein höchst interessantes Violinkonzert beendet, er spielte es mir ein wenig vor; doch wage ich mich nicht eher darüber näher auszusprechen, als bis ich es erst einmal gehört. Das Adagio und der letzte Satz waren mir gleich ganz klar, nicht so ganz der erste.*

Tagebuch-Eintrag Clara Schumanns vom 7. Oktober 1853

diese Stelle zu kündigen. Anfang des folgenden Jahres häuften sich Symptome seiner fortschreitenden seelischen Krankheit, und nach einem Sprung in den Rhein am 27. Februar 1854 wurde er in die Nervenheilanstalt Endenich bei Bonn eingewiesen, wo er am 29. Juli 1856 starb.

Es mag mit dem Wissen um Schumanns Krankheit zusammenhängen, dass die Menschen seines Umkreises die späten Werke nach seinem Tod zunehmend reserviert beurteilten. Schumanns Witwe Clara sprach 1857 von einem „Makel“ des dritten Satzes, der ihr vier Jahre zuvor noch „ganz klar“ gewesen war. Joseph Joachim rückte ebenfalls von dem Stück ab, das er 1853 gerne aufgeführt hätte. Offenbar lag es an seiner und an Claras kritischer Haltung, dass das Violinkonzert nicht in die erste Schumann-Gesamtausgabe (ab 1879) aufgenommen wurde. Joachim äußerte 1898, dass das Werk trotz mancher schöner Stellen doch „eine gewisse Ermattung“ zeige und dass „Freundessorge“ die Publikation verhindert hätte. Uraufgeführt wurde das Violinkonzert erst 1937 im Rahmen einer NS-Propagandaveranstaltung, bei der Joseph Goebbels eine Ansprache hielt. Georg Kulenkampff und die Berliner Philharmoniker spielten allerdings eine überarbeitete Fassung des Werks, an der Paul Hindemith (anonym, da beim Regime in Ungnade gefallen) beteiligt war. Die Originalversion präsentierte wenig später der junge Yehudi Menuhin in New York.

Heute wird das Violinkonzert von der Forschung deutlich positiver beurteilt als in der Zeit nach Schumanns Tod. Vermutlich war es die merkwürdige Verschränkung rückwärtsgerandeter und moderner Form- und Stilideen, die im 19. Jahrhundert viele Musiker irritierte. Sie ist aber typisch für den späten Schumann und keineswegs ein Zeichen von Krankheit oder „Ermat-

tung“. Als rückwärtsgerandeter kann man vor allem das Verhältnis von Soloinstrument und Orchester ansehen: Die Beiträge der Partner stehen sich über weite Strecken blockhaft gegenüber, statt dialogisch miteinander zu verschmelzen, wie es seit Beethoven gängig war und wie Schumann es ja selbst im Klavierkonzert verwirklicht hatte. Außerdem erinnern manche Violinfigurationen an Bach, mit dem sich Schumann zur Zeit der Komposition intensiv beschäftigte. Ein moderner Zug des Werks ist dagegen seine zyklische Konzeption: Einige Motive und Themen tauchen in mehreren Sätzen auf und betonen so die Einheit des Ganzen.

Wie in den Konzerten der Wiener Klassik geht auch bei Schumann dem ersten Einsatz der Solovioline eine komplette Orchesterexposition voraus. Und wie in einem barocken Violinkonzert stehen sich auch im weiteren Verlauf des Kopfsatzes Tutti-Abschnitte und Solo-Passagen gegenüber. Erst ab der Durchführung, dem zweiten Formteil, kommt es phasenweise zum Dialog zwischen Orchester und Solovioline. Der relativ knapp gefasste langsame Mittelsatz wird von einem Thema dominiert, das auffällig demjenigen der sogenannten „Geistervariationen“ ähnelt. Schumann komponierte dieses Klavierwerk in den Tagen vor seinem Sprung in den Rhein – er war der Meinung, die Melodie sei ihm von Engeln eingegeben worden. Ohne formellen Abschluss oder Pause geht der zweite Satz ins Finale über, das die Anlage eines Sonatenrondos mit dem tänzerischen Schwung einer Polonaise verbindet. Die Solovioline hat hier mitunter Läufe und Figuren in kleinsten Notenwerten (32stel und sogar 64stel-Noten) zu spielen, sodass der Schlusssatz trotz seines sehr moderaten Grundtempos auch hohe Ansprüche an die Virtuosität eines Solisten stellt.

Jürgen Ostmann

#### STÄTTLICHES FINALE

*Wissen Sie noch, wie Sie lachten und sich freuten, als wir meinten: Der letzte Satz klänge, wie wenn Kościuszko [polnischer Freiheitsheld, 1746–1817] mit Sobieski [polnischer König, 1629–1696] eine Polonaise eröffnete. So städtlich.*

Joseph Joachim am 17. November 1854 an Robert Schumann

#### ZWEIFELHAFTE REHABILITIERUNG

*Der Gesamteindruck des Werkes auf mich war erschütternd. Nicht nur, dass wir hier ein großes Werk der deutschen Musik vor uns haben: Wir stehen hier vor der menschlich ergreifenden Tatsache, wie ein Meister, der eine entsetzliche Krankheit in sich lauern fühlt, sich noch ein Werk abringt, welches in seiner geistigen Durcharbeitung dem willigen Hörer vorwiegend Staunen und Bewunderung abringt.*

Der Komponist Hans Pfitzner nach der Uraufführung des Violinkonzerts bei einer Nazi-Propagandaveranstaltung. Das Schumann-Konzert sollte nach dem Willen der NS-Ideologen das als „jüdisch“ verunglimpfte Violinkonzert von Mendelssohn ersetzen.

# Natur und Mensch



„Beethoven am Bache, die Pastorale komponierend“, Illustration aus dem Almanach der Musikgesellschaft Zürich (1834)

*Wer auch je nur eine Idee vom Landleben erhalte, kann sich ohne viele Überschriften selbst denken, was der Autor will.*

Ludwig van Beethoven über seine „Pastorale“

Das späte 18. Jahrhundert ist ein Zeitalter des Aufbruchs. Nicht nur des geistigen Aufbruchs in die Aufklärung, sondern auch des räumlichen Aufbruchs der Menschen in ihre unmittelbare oder fernere Umgebung. Seitdem die Natur durch den wissenschaftlichen Fortschritt kultiviert und in rationalistischem Denken als „beherrscht“ und „nützlich“ empfunden werden konnte, drängte es den emanzipierten Bürger nun auch, diese Natur in vollem Umfang zu entdecken, zu genießen und ästhetisch zu betrachten. Der Gang des Menschen in die Landschaft verband sich dabei um die Jahrhundertwende mit einem geradezu religiösen Akt: Wie ein Gottesdienst eignete sich der Spaziergang im Freien, die unfassbaren Werke des Schöpfers zu bewundern. „Allmächtiger, im Walde bin ich selig und glücklich; jeder Baum spricht durch dich“, notierte sich der bekennende Spaziergänger Ludwig van Beethoven einmal. Kein Wunder, dass die auf solche Weise betrachtete Natur jetzt verstärkt zum Thema künstlerischer Auseinandersetzung wurde. Und wenn es ein paradigmatisches musikalisches Werk gibt, das diese kulturgeschichtliche Zeitenwende zu Beginn des 19. Jahrhunderts zusammenfasst, dann ist das die berühmte Sechste Sinfonie ebenjenes Beethoven.

„Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben“ stand über den Stimmen, aus denen das Werk am 22. Dezember 1808 in Wien uraufgeführt wurde. Eine Sinfonie also, die sich das Leben auf dem Land zum

Thema machte, ein Bekenntnis des Städters Beethoven zur als Gegenwelt empfundenen Natur. Doch auf welche Weise konnte eine solche inhaltliche Vorstellung eigentlich in Musik umgesetzt werden? Mit dem neuen Sinfonie-Entwurf stellte sich zwingend auch die Frage, inwieweit sich die Musik in das Gebiet der tonmalerischen Darstellung von Gegenständen der Außenwelt, also in das Reich der später so genannten „Programm Musik“ vorwagen durfte und konnte. Die eifrigsten Gegner einer solchen Tendenz polemisierten damals unablässig gegen die als „lächerlich“ empfundene Naturnachahmung durch Musik. Man solle „lieber Empfindungen als Gegenstände von Empfindungen“ malen, hatte schon 1780 der Philosoph Johann Jakob Engel formuliert. „Empfindung“ – das war überhaupt das Modewort der Zeit! Kann es da noch überraschen, dass auch Beethoven in seiner „Pastorale“ mit einer passenden Bemerkung auf diesen Diskurs aufsprang?

„Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ heißt das berühmte Motto, das er gleich hinter den oben genannten Titel seiner Sinfonie schrieb und damit prophylaktisch darauf hinwies, inwiefern er seine „Pastorale“ verstanden wissen wollte: Nicht nur die Darstellung der Natur, sondern vor allem auch die emotionale Reaktion des Menschen auf diese Natur ist das Programm des Werks. Und in genau diesem Wechselverhältnis liegt die Individualität der Sinfonie. Denn der Natur als Thema von Musikwerken hatten sich selbstverständlich schon vor Beethoven etliche Komponisten gewidmet. In den meisten dieser Werke jedoch galt die Natur gewissermaßen als „idyllische Staffage“, die allgemeine Assoziationen hervorrufen sollte, während die Gefühle des menschlichen Subjekts nicht mitkomponiert schienen. Beethoven dagegen geht es wie so oft um einen ideellen Menschheits-

## MIT TÖNEN MALEN?

*Wahrlich, wenn mir aus dem Säuseln des Abendwinds, aus dem schweigenden Wogenspiel des Meers, aus dem Blick der Freundin Musik noch nie in Strömen zugeflossen wär': nimmermehr traut' ich mir zu, das Rechte sagen zu können. Aber unsre Kunstphilosophen!... Ketzerverfolgung und Jesuitenriechelei sind nicht eifriger getrieben worden, als diese Malerverfolgung... Wenn der von den Unmalerischen selbst hoch- und heilig gepriesene Beethoven, wenn mit ihm alle großen Künstler gemalt haben: müsste man nicht daraus folgern, dass sie die geschmähte Gattung der malenden Musik mit einer tiefern, den Antimalern nur noch verschlossenen Idee durchleuchtet haben?*

Adolph Bernhard Marx: „Über Malerei in der Tonkunst. Ein Mairgruß an die Kunstphilosophen“ (1828). Die Tonmalerei, wie sie Beethoven in seiner „Pastorale“ vor allem im 2. und 4. Satz ausgiebig betreibt, war damals in der vorherrschenden Musikästhetik als „geschmacklos“ verpönt.

PREMIERE UNTER  
FERNER LIEFEN

Die Uraufführung von Beethovens Sechster Sinfonie fand an einem denkwürdigen Abend am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien statt. In einem selbst für damalige Verhältnisse ungewöhnlichen Konzert-Marathon wurden hier unter anderem (!) Beethovens Fünfte und Sechste Sinfonie, die Chorfantasia und das Vierte Klavierkonzert erstmals einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt – allesamt Werke also, die in der weiteren Musik- und Kulturgeschichte eine nicht wegzudenkende Bedeutung erlangen sollten. „Da haben wir denn auch in der bittersten Kälte von halb sieben bis halb elf ausgehalten und die Erfahrung bewährt gefunden, dass man auch des Guten – und mehr noch, des Starken – leicht zu viel haben kann“, berichtete der Zeitgenosse Johann Friedrich Reichardt von diesem Ereignis.

entwurf: Während in der zeitgleich komponierten Fünften Sinfonie ein schicksalsträchtiger Lebensweg „vom Schatten zum Licht“ mit hart errungenem Triumph über alle Konflikte nachgezeichnet wird, ist der Angelpunkt in der Sechsten – in völligem Charakterkontrast – das Verhältnis des Menschen zur Natur. Wie die Fünfte ist die Sechste dabei allein schon durch allmähliche Steigerung der Instrumentation auf das Finale ausgerichtet, das nun freilich eine etwas andere Variante des „Siegens“ vernehmen lässt: einen lyrischen Dankgesang an die Natur.

Dieses Finale, in typischem 6/8-Takt und F-Dur gesetzt, spiegelt dabei unübersehbar ein Genre, das der Sinfonie den Namen gab: Als musikalische Erscheinungsform des Idyllischen schlechthin wurzelt die „Pastorale“ in der Hirtenmusik und symbolisiert damit traditionell eine Art „Urzustand“ des Menschen im Einklang mit der Natur. Wenn diese Idylle nun durch das Gewitter im 4. Satz der Sinfonie kurzfristig unterbrochen wird, so beinhaltet Beethovens Sechste sogar eine zeittypisch gängige Antithese zwischen „idyllischer“ und „schrecklich-erhabener“ Natur, wie sie die Ästhetik spätestens seit Kant diskutierte. Zieht man nun aber in Betracht, dass in Zeiten der aufblühenden Gartenkunst und zunehmend kultivierten Landschaft weder die Vorstellung einer unberührt idyllischen Natur aufrecht erhalten, noch seit der Erfindung des Blitzableiters ein Gewitter als wirklich Furcht einflößend empfunden werden konnte (wie es Beethovens Darstellung suggeriert), so muss die Beethovensche „Pastorale“ in gewisser Weise auch als Kopfgeburt aufgefasst werden: Sie konstruiert konventionelle Gefühle, die damals in der Realität schon überholt erschienen. Vielleicht sollte am Ende Claude Debussy Recht behalten, der 1903 etwas abschätzig über die „Pastorale“ urteilte: „In dieser Sinfonie ist

Beethoven Kind seiner Zeit, die die Natur nur aus Büchern kannte.“

Was Debussy gleichwohl missachtete, ist das zweifellos kunstvoll gelungene Lavieren zwischen der reinen Naturdarstellung und der Vergegenwärtigung jener „Erinnerungen an das Landleben“, also der subjektiven Eindrücke des Menschen. Beispielhaft führt diese Doppelbödigkeit schon der 1. Satz vor: Neben dem Ausdruck „heiterer Empfindungen“ (beispielsweise im fröhlichen Hauptthema), die im Menschen durch die Natur evoziert werden, bietet die Musik auf einer zweiten Ebene auch die Darstellung dieser Natur selbst. Auffällig sind im ganzen Satz – besonders im Mittelteil – statische Wiederholungen einzelner Motive, die sich in „Klangblöcken“ verselbständigen und damit gleichsam dem natürlichen Prozess organischen Wachstums nacheifern.

Im 2. Satz kehren sich die Verhältnisse um: Nun ist die möglichst realistische Darstellung eines fließenden Baches das vordergründige Anliegen. Sein leises Murmeln und seine wellenartigen Hebungen finden sich in den kontinuierlichen Streicherfiguren wieder. Das stimmungsvolle Idyllen-Bild enthält nichtsdestotrotz Anteile subjektiver Reaktion: Im Mittelteil wird die Musik in entfernt liegende harmonische Regionen geführt – als ob der Betrachter jener „Szene“ sich zunehmend in Selbstreflexion verlore. Ganz am Ende aber behält die Natur allein das letzte Wort: Es erklingt das berühmte Vogelkonzert, in dem Beethoven Kuckuck, Wachtel und Nachtigall fast realitätsgetreu imitiert.

Dem Menschen wiederum wendet sich der 3. Satz zu, in dem sich die Feierlaune zunächst verhalten, dann jedoch ausgelassen in schallendem Hörnerklang kundtut. Der folgende Abschnitt ist eine geniale Parodie



Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 6 „Pastorale“, Titelblatt der Ausgabe Leipzig 1826

*Gleich der erste  
Satz entfaltet  
unserm innern Sinn  
alle Reize einer  
üppig reichen,  
schönen Natur,  
und des unschuldig  
heitern Lebens  
in ihrem Schoße.*

Die „Allgemeine musikalische Zeitung“ über Beethovens „Pastorale“ (1815)

#### IM REICH DER PHANTASIE

*Ist es der bloßen Instrumentalmusik, so kunstvoll sie auch der Meister nach ästhetischen Regeln geordnet haben mag, schwer, eine bestimmte Empfindung in dem Gemüte des Zuhörers zu erregen, so sind doch die Versuche, mehr Licht in diese noch dunkle Region zu bringen, unseres Dankes wert... Er [Beethoven] erhebt uns über das Gemeine, und versetzt uns, obwohl manchmal ziemlich unsanft, in das Reich der Phantasie. Am meisten gefiel an der heutigen Symphonie das erste Allegro, minder die Scene am Bach, mit der – Wachtel, der Nachtigall und dem Kuckuck. Die ländliche Unterhaltung (Menuett) mit dem folgenden Ungewitter sind voll Charakter und Größe. Doch wurde es dem nichteingeweihten Zuhörer schwer, in all diese, ihm verschlossenen Geheimnisse einzugehen... die hier gebrauchte Sprache der Musik ist gar Vielen noch unbekannt.*

Die „Allgemeine musikalische Zeitung“ über Beethovens „Pastorale“ (1812)

auf dilettantische Dorfkapellen: Erst setzt die Oboe „falsch“, gegen die Harmoniewechsel der Streicher verschoben ein, dann antwortet ein plumpes Fagott wie aus dem Schlaf aufgeweckt... Ein stampfender Bauerntanz bildet den Abschluss des heiteren Genrebildes; Signale der hier neu hinzutretenden Trompete wirken indes wie Warnrufe: Noch scheinen die Menschen ihre Angst im energisch gesteigerten Fest über-tönen zu wollen – doch dann nähert sich das Unwetter. Wilde Tremoli der Streicher, erstmaliger Einsatz der Pauken und Posaunen, kräftige Orchesterschläge, nachhallender Donner und zackige Blitz-Figuren sind im 4. Satz die traditionellen Darstellungsmittel „erhabener“ Vorstellungen von Gewitter und Sturm. Ihre raffinierte Anwendung freilich übertrifft in punkto Naturalismus Beethovens Vorgänger bei weitem, was schon die Zeitgenossen bewundernd hervorhoben. Äußerst realistisch grollt der Schrecken etwa in der Ferne weiter, wenn sich im Holzbläsersatz schon die versöhnliche „Ruhe nach dem Sturm“ ankündigt.

Ein Alphornruf ist das Ausgangsmaterial für den allmählich anschwellenden Dankesang im 5. Satz. Wenn am Ende das unablässig variierte Thema wie von der Gemeinde gesungen in Choralzeilen vorge-tragen zu werden scheint, wenn Beethoven diesmal auf seine endlosen Schluss-Effekte verzichtet und das Werk stattdessen geradezu bescheiden verklingen lässt, dann ist auch das zweifellos ein musikalisches Spiegelbild des religiös motivierten Naturerlebens seiner Zeit.

*Julius Heile*

## Antonello Manacorda

Antonello Manacorda ist seit 2010 Künstlerischer Leiter der Kammerakademie Potsdam. Seit 2011 ist er außerdem Chefdirigent des niederländischen Het Gelders Orkest, von dem er in der Saison 2018/19 seinen Abschied nimmt. In Turin geboren, ist Manacorda sowohl auf dem Konzertpodium als auch als Operndirigent weltweit gefragt. In der letzten Saison kehrte er an das Theater an der Wien mit Britten's „A Midsummer Night's Dream“ zurück, ebenfalls in Wien leitete er sein erstes Konzert in der Abonnement-Reihe der Wiener Symphoniker. Zu den weiteren Höhepunkten der vergangenen Spielzeiten zählten gefeierte Debüts beim Danish National Symphony, Helsinki Philharmonic, Swedish Chamber Orchestra, hr-Sinfonieorchester, bei den Göteborger Symphonikern, der Camerata Salzburg und dem SWR Sinfonieorchester sowie Produktionen an der Bayerischen Staatsoper, der Oper Frankfurt, am Théâtre de la Monnaie und der Komischen Oper Berlin. Im Rahmen der Mozartwoche Salzburg debütierte er 2015 beim Mozarteumorchester in einer konzertanten Aufführung von Schuberts „Alfonso und Estrella“. Mit der Kammerakademie Potsdam hat Manacorda einen Schubert-Zyklus aufgenommen, der von der Kritik begeistert aufgenommen wurde. Mit Het Gelders Orkest und der schwedischen Sopranistin Lisa Larsson legte er eine CD mit Mahlers Vierter Sinfonie vor. Derzeit nimmt er mit der Kammerakademie Potsdam alle Sinfonien von Mendelssohn auf – auch dies mit großem internationalem Presse-Echo. Manacorda war neben Claudio Abbado Gründungsmitglied und langjähriger Konzertmeister des Mahler Chamber Orchestra. Ein Stipendium der „De Sono Associazione per la Musica“ in Turin ermöglichte ihm ein zweijähriges Dirigierstudium bei Jorma Panula in Helsinki.



#### HÖHEPUNKTE 2018/2019

- Neuproduktionen an der Amsterdamer De Nationale Opera („Die Zauberflöte“), am Théâtre de la Monnaie in Brüssel („Die Zauberflöte“) sowie an der Bayerischen Staatsoper („Alceste“)
- Debüt am Royal Opera House Covent Garden in London („La Traviata“)
- Zyklus mit den vier Sinfonien von Johannes Brahms mit der Kammerakademie Potsdam
- Gastspiele beim Rotterdam Philharmonic Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und bei den Bamberger Symphonikern

## Isabelle Faust



### DISKOGRAPHIE (AUSWAHL)

- Violinkonzerte von Wolfgang Amadeus Mozart mit Il Giardino Armonico unter Giovanni Antonini
- Violinkonzert e-Moll von Felix Mendelssohn Bartholdy mit dem Freiburger Barockorchester unter Pablo Heras-Casado
- Sonaten und Partiten für Violine Solo von Johann Sebastian Bach
- Violinkonzerte von Ludwig van Beethoven und Alban Berg mit dem Orchestra Mozart unter Claudio Abbado
- Sämtliche Sonaten für Klavier und Violine von Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms mit Alexander Melnikov

Isabelle Faust bannt ihr Publikum durch ihre souveränen Interpretationen. Respektvoll nähert sie sich jedem Werk, mit ungewöhnlichem Verständnis für seinen musikgeschichtlichen Kontext und das historisch angemessene Instrumentarium. Größtmögliche Werk-treue ergänzt sie durch einen feinen Sinn für die innere Notwendigkeit, einer Komposition von der Gegenwart her zu begegnen. So gelingt es ihr, das Repertoire eines Heinrich I. F. Biber ebenso tief zu ergründen wie das von Helmut Lachenmann und Komponisten unterschiedlichster Couleur durch die Intensität ihrer Ausführung einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Nachdem Faust in jungen Jahren Preisträgerin des Leopold-Mozart- und des Paganini-Wettbewerbs war, gastierte sie bald regelmäßig mit den bedeutendsten Orchestern der Welt, darunter die Berliner Philharmoniker, das Boston Symphony, NHK Symphony, Chamber Orchestra of Europe und Freiburger Barockorchester. Dabei entwickelte sich eine nachhaltige Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Frans Brüggen, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons und Robin Ticciati. Fausts künstlerische Neugier schließt alle Epochen und Formen instrumentaler Partnerschaft ein. Neben den großen Violinkonzerten interpretiert sie etwa Schuberts Oktett auf historischen Instrumenten, Kurtágs „Kafka-Fragmente“ mit Anna Prohaska oder Strawinskys „L'Histoire du Soldat“ mit Dominique Horwitz. Großes Engagement zeigt sie auch für zeitgenössische Musik. In nächster Zeit sind Uraufführungen von Péter Eötvös, Ondřej Adámek, Oscar Strasnoy und Beat Furrer geplant. In der Saison 2018/19 ist Faust Artist in Residence der Kölner Philharmonie.

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

**NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER**  
 Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes  
 Julius Heile

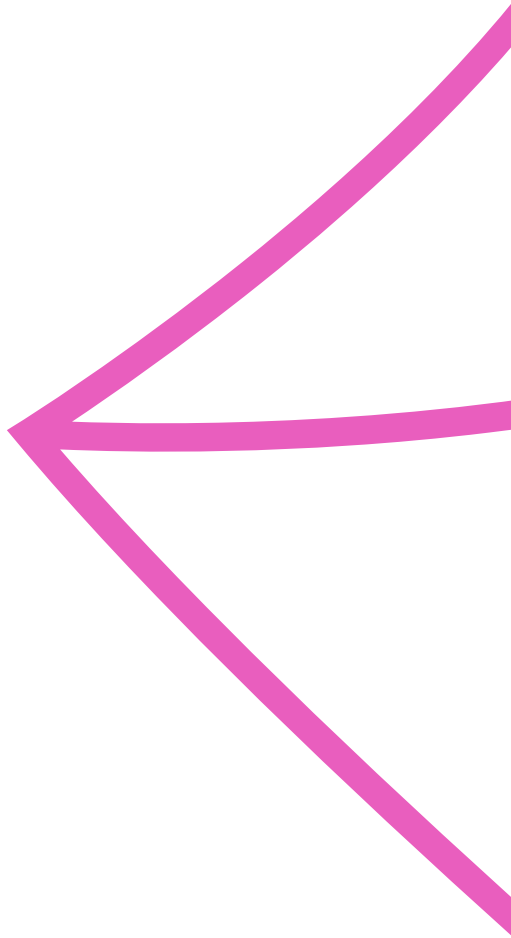
Die Einführungstexte von Jürgen Ostmann und Julius Heile sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos  
 AKG-Images (S. 4, 6, 11)  
 AKG-Images / Beethoven-Haus Bonn (S. 8)  
 Nikolaj Lund (S. 13)  
 Felix Broede (S. 14)

NDR Markendesign  
 Design: Factor, Realisation: Klasse 3b  
 Druck: Eurodruck in der Printarena  
 Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.

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





[ndr.de/eo](https://www.ndr.de/eo)  
[youtube.com/NDRKlassik](https://www.youtube.com/NDRKlassik)