

*»Beethoven spielte sie mir neulich,
und ich glaube, Himmel und Erde
muß unter einem zittern bei ihrer
Aufführung.«*

*Ferdinand Ries über Beethovens „Eroica“
(Brief an Simrock vom 22.10.1803)*

L1: Sa 29.10.2011, 19.30 Uhr | Lübeck, Musik- und Kongresshalle

Thomas Hengelbrock Dirigent

Alice Sara Ott Klavier

Gioacchino Rossini Ouvertüre zu „Guillaume Tell“

Maurice Ravel Klavierkonzert G-Dur

Ludwig van Beethoven Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 „Eroica“

In Hamburg auf 99,2
In Lübeck auf 88,0
Weitere Frequenzen unter
ndr.de/ndrkultur

NDRkultur
Das Konzert wird am 12.12.2011 um 20 Uhr
auf NDR Kultur gesendet

NDR SINFONIEORCHESTER

Samstag, 29. Oktober 2011, 19.30 Uhr
Lübeck, Musik- und Kongresshalle

Dirigent: Thomas Hengelbrock
Solistin: Alice Sara Ott Klavier

Gioacchino Rossini
(1792–1868)

Ouvertüre zu „Guillaume Tell“
(1829)

Maurice Ravel
(1875–1937)

Konzert für Klavier und Orchester G-Dur
(1929–1931)

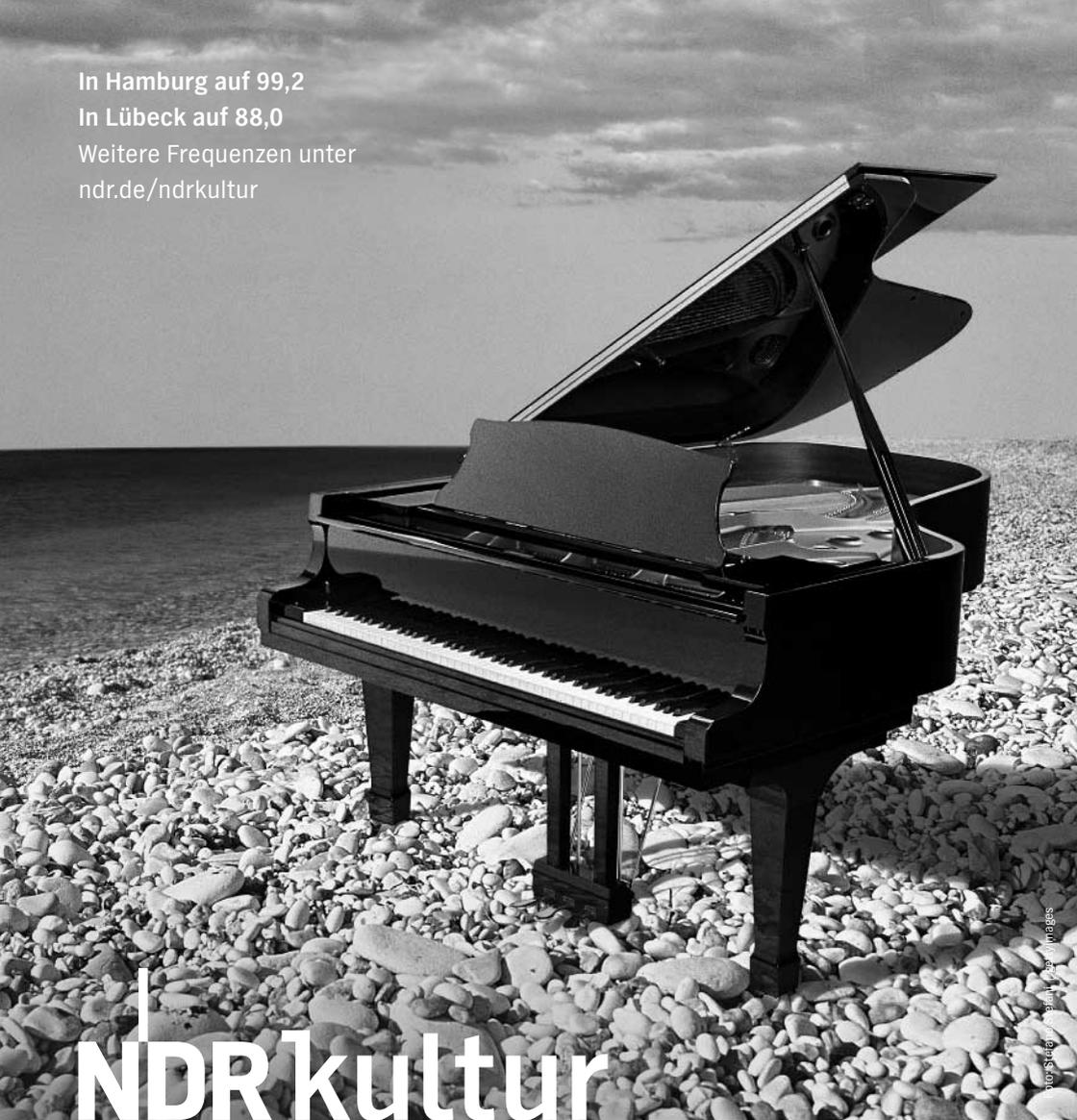
I. Allegramente
II. Adagio assai
III. Presto

Pause

Ludwig van Beethoven
(1770–1827)

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 „Eroica“
(1803/04)

I. Allegro con brio
II. Marcia funebre. Adagio assai
III. Scherzo. Allegro vivace
IV. Finale. Allegro molto



NDRkultur

Die Konzerte des NDR Sinfonieorchesters
hören Sie auf NDR Kultur

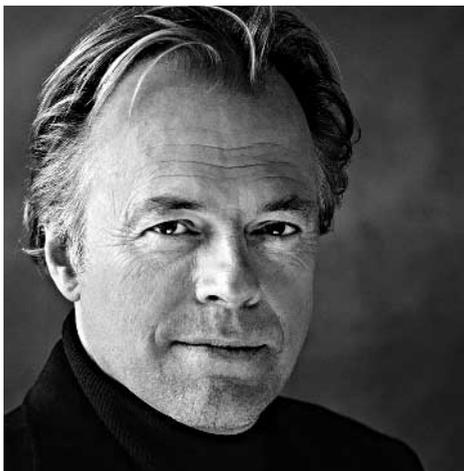
Hören und genießen

Thomas Hengelbrock

Dirigent

Thomas Hengelbrock ist mit dieser Saison neuer Chefdirigent des **NDR Sinfonieorchesters**. Unkonventionelle Programmgestaltung, interpretatorische Experimentierfreude, innovative Musikvermittlung und Lust an der Ausgrabung vergessener Meisterwerke sind Markenzeichen seiner Arbeit und machen Hengelbrock zu einer der interessantesten Dirigentenpersönlichkeiten unserer Zeit.

In Wilhelmshaven geboren, begann Hengelbrock seine Karriere als Violinist in Würzburg und Freiburg. Grundlegende künstlerische Impulse erhielt er durch seine Assistentztätigkeiten bei Witold Lutosławski, Mauricio Kagel und Antal Doráti, ebenso durch seine Mitwirkung in Nikolaus Harnoncourts *Concentus Musicus*. Neben frühen Begegnungen mit zeitgenössischer Musik prägte seine Arbeit auch die intensive Beschäftigung mit der historisch informierten Aufführungspraxis und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Maßgeblich war Thomas Hengelbrock daran beteiligt, das Musizieren mit Originalinstrumenten in Deutschland dauerhaft auf den Konzertbühnen zu etablieren. In den 1990er Jahren gründete er mit dem Balthasar-Neumann-Chor und dem Balthasar-Neumann-Ensemble Klangkörper, die zu den international erfolgreichsten ihrer Art zählen. Neben seinen eigenen Ensembles stand Thomas Hengelbrock von 1995 bis 1998 als Künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und von 2000 bis 2006 dem Feldkirch Festival vor. Als Musikdirektor war er von 2000 bis 2003 an der Wiener Volksoper tätig. Über ein Jahrzehnt lang sorgte er mit spektakulären



Wiederentdeckungen bei den Schwetzingen Festspielen für Aufsehen.

Hengelbrock ist heute gleichermaßen als Opernwie als Konzertdirigent international gefragt. Er dirigiert u. a. an der Opéra de Paris, am Teatro Real Madrid, am Royal Opera House London und ist mit herausragenden Produktionen im Festspielhaus Baden-Baden zu einem der wichtigsten Protagonisten geworden. Gastdirigate führten ihn zum Sinfonieorchester des BR, zu den Münchner Philharmonikern sowie zum Chamber Orchestra of Europe. Mit einer Neuproduktion von „Tannhäuser“ debütierte er im Juli 2011 bei den Bayreuther Festspielen. Hengelbrock und das **NDR Sinfonieorchester** unternahmen vom 3. bis 9. November u. a. mit dem heutigen Konzertprogramm eine Deutschland-Tournee mit Stationen in Bremen, Baden-Baden, Frankfurt, Stuttgart und Köln.

Alice Sara Ott

Klavier

Längst hat sich die deutsch-japanische Pianistin Alice Sara Ott mit Auftritten in den großen Konzertsälen weltweit einen Namen gemacht. Im Alter von 13 Jahren erhielt sie die Auszeichnung „Most Promising Artist Award“ in Hamamatsu und gewann zwei Jahre später als jüngste Teilnehmerin den 1. Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb „Silvio Bengalli“. In den vergangenen Spielzeiten konzertierte Alice Sara Ott u. a. mit den Münchner Philharmonikern, dem London Symphony und San Francisco Symphony Orchestra, den Wiener und Bamberger Symphonikern sowie mit dem Philharmonia Orchestra. Ferner ging sie mit dem Swedish Radio Symphony Orchestra unter Daniel Harding auf Tournee und gab im August 2011 ihr Debüt bei den BBC Proms mit dem Royal Stockholm Philharmonic unter Sakari Oramo. Im Sommer 2012 wird Alice Sara Ott mit dem hr-Sinfonieorchester unter Paavo Järvi durch Japan reisen und die Tournee anschließend in Europa (mit Stationen in Paris, London, Berlin, München, Stuttgart, Nürnberg, Brüssel und Bilbao) fortsetzen.

Neben ihren Soloaktivitäten ist Ott als Kammermusikerin regelmäßig bei Festivals in Heimbach, Zürich, Davos und Schwetzingen zu Gast. Sie spielt zusammen mit Künstlern wie Lars Vogt, Gustav Rivinius, Tadjana Masurenko und Peter Sadlo. Zudem gastiert sie mit Solo-Recitals regelmäßig beim Klavierfestival Ruhr, beim Schleswig-Holstein Musik Festival oder bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern. Im Herbst 2010 debütierte sie beim Lucerne Festival; im Sommer 2012 wird sie erstmals beim Verbier Festival zu erleben sein.



Alice Sara Otts erste CD mit den „Etudes d'exécution transcendante“ von Franz Liszt erschien Ende 2008. Nur kurze Zeit später wurde ihr zweites Album mit den Walzern von Frédéric Chopin veröffentlicht, das sowohl in Deutschland als auch in den USA auf Platz 1 der iTunes-Charts eingestiegen ist. Otts Einspielung der jeweils ersten Klavierkonzerte von Liszt und Tschairowsky mit den Münchner Philharmonikern unter Thomas Hengelbrock ist 2010 erschienen und wurde u. a. mit dem „Editor's Choice“ des International Piano Magazine gekürt. Ihre jüngste CD mit Klaviersonaten von Beethoven ist seit August 2011 erhältlich. Im Oktober 2010 wurde Alice Sara Ott für ihr Chopin-Album mit dem ECHO Klassik als Nachwuchs-Künstler des Jahres ausgezeichnet.

Zwischen Heldentum und Naturidylle

Gioacchino Rossinis Ouvertüre zu „Guillaume Tell“

Wenn man eine seiner Opern kenne, kenne man sie alle – so lautet nicht nur ein böswilliger Gemeinplatz über Gioacchino Rossini, sondern auch des Komponisten eigenes ironisches Urteil. Freilich spricht so nur jemand, der sich über die Erfolge und die Bedeutung seiner Arbeiten sehr wohl bewusst ist. Und dennoch scheint der Vorwurf, dass zumindest Rossinis Opernouvertüren austauschbar seien, egal, ob sie für eine ernste oder komische Oper geschrieben sind, und egal, was im nachfolgenden Bühnenstück geschieht, nicht ganz aus der Luft gegriffen.

Eine Ouvertüre jedoch unterscheidet sich von allen anderen: diejenige nämlich zu Rossinis letztem Bühnenwerk, der im August 1829 in der Opéra Paris uraufgeführten Oper „Guillaume Tell“. Genügten Rossini für die meisten seiner italienischen Opern Ouvertüren, die auf einen anregenden Theaterabend einstimmen sollten, ohne Momente der Handlung vorwegzunehmen, so verlangte das u. a. von Schiller inspirierte heroische Libretto offenbar von Anfang an neue Wege. Die Geschichte von der tyrannischen Unterdrückung der schweizer Bauern, die sich im 13. Jahrhundert gegen die Fremdherrschaft der Habsburger auflehnten, passte perfekt in die Zeit der Pariser Julirevolution. Zugleich aber manifestierte sich in der Handlung von „Guillaume Tell“ noch eine weitere, dem Heroischen ausgleichend gegenüber gestellte Denkfigur der Epoche: die romantische Vorstellung von der idyllischen Schweiz mit ihren naturverbundenen Alpenbewohnern. Und genau diese Dialektik zwischen patriotischem Kampfes-



Heroisches Drama in idyllischer Landschaft:
Bühnenbild-Entwurf von Carlo Ferrario zu Gioacchino Rossinis Oper „Guillaume Tell“

willen und Naturverherrlichung beschreibt Rossini diesmal bereits in der Ouvertüre: So wird das anfangs noch unsichere, scheinbar frei im Metrum schwebende Cello-Solo des Beginns – gleich nachdem es im Kreis der „Instrumenten-Kumpanen“ zu einiger Stabilität gefunden hat – von einem grollenden Paukenwirbel unterbrochen, als ob ein aus der Ferne erklingender Warnruf die selige Stimmung irritiere. Oder war es doch die Ankündigung eines Naturschauspiels wie es die folgende Gewitter-Musik beschreibt? – Die Grenzen zwischen naturalistischer Schilderung und symbolischer Darstellung von Aufruhr und Wut sind fließend... Nach einer pastoralen Episode mit einer Englischhorn-Weise, die – typisch für musikalische Landschaftsrepräsentationen der Alpenregion – von einem Flöten-Echo beantwortet wird, findet die Ouvertüre anhand jenes berühmten Galopp-Themas zu einem siegreichen Abschluss – genau wie später auch die ganze Oper mit dem Triumph der Freiheit endet.

„Leicht und brillant im Geiste Mozarts ...“

Maurice Ravels Klavierkonzert G-Dur

Eine große Menschenmenge strömte am Abend des 14. Januar 1932 in die Pariser Salle Pleyel. Schon seit über einer Woche war das Konzert ausverkauft, in dem man die Uraufführung einer neuen Komposition von Maurice Ravel erwartete. Verzweifelt versuchte man der Massen Herr zu werden, denn auf das neue Werk desjenigen Komponisten, der vor wenigen Jahren mit seinem „Boléro“ für Furore gesorgt hatte, war ganz Paris gespannt. Ravel könne „sich zumindest rühmen, allen Klappstühlen zu einer neuen Bedeutung verholfen zu haben“, witzelte ein Kritiker des „Paris-Soir“ angesichts des vollen Saals. Ravel dirigierte an diesem Abend seine „Pavane“, den „Boléro“ sowie – als Novität – das Klavierkonzert G-Dur, bei dem ihm die berühmte Pianistin Marguerite Long zur Seite stand. Es wurde zu einem solchen Erfolg, dass der 3. Satz (auch in künftigen Aufführungen) wiederholt werden musste.

Dieses glückliche Ende war rund ein Jahr zuvor noch keineswegs absehbar gewesen. Immer wieder war Ravel, der schon vor 1929 den Plan gefasst hatte, ein Klavierkonzert für sich selbst zu schreiben, dabei aufgehalten worden: Die Bitte des kriegsversehrten einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein um ein Klavierkonzert für die linke Hand bewirkte, dass Ravel an zwei Klavierkonzerten parallel arbeitete und zuerst dasjenige für Wittgenstein vollendete. Die für März 1931 vorgesehene Premiere des anderen Klavierkonzerts musste sodann abgesagt werden, weil Ravel schwer erkrankte und nun nicht mehr daran zu denken war, dass er selbst den Klavierpart übernehmen könne. Auch die



Maurice Ravel beim Komponieren am Klavier

kreative Arbeit stockte: „Ich werde mit meinem Konzert einfach nicht fertig, also muss ich jetzt auf Schlaf verzichten“, klagte er einem Freund, „Wenn mein Werk vollendet ist, ruhe ich mich erstmal aus – in dieser oder in der anderen Welt ...“ – wahrlich schwarze Aussichten auf ein Klavierkonzert, das in seiner fertigen Gestalt alles andere als trübselig daherkommt!

Im Gegenteil handelt es sich – so Ravel – um ein „Konzert im wahrsten Sinne des Wortes. Darunter verstehe ich, dass es im Geiste der Konzerte Mozarts und Saint-Saëns' geschrieben ist. Meiner Meinung nach muss die Musik eines

Konzerts leicht und brillant und nicht auf Tief- und dramatische Wirkungen bedacht sein ... Zuerst hatte ich gedacht, mein Konzert als ‚divertissement‘ zu bezeichnen ...“ Dieser Kommentar ist nun geradezu repräsentativ für Ravels grundsätzliche kompositorische Ästhetik. Einem Komponisten, der gegen Beethoven oder Brahms zeitlichen Vorbehalte hatte, musste jeder Anflug von komplizierter, „schwerer“ motivischer Arbeit, die allzu verdächtig nach emphatischer Kunstfertigkeit und rein Gewolltem statt Intuitivem roch, suspekt erscheinen. „Es gibt eigentlich nur zwei Arten von Musik: die eine gefällt und die andere langweilt“, war Ravels Überzeugung. Damit nun sein G-Dur-Klavierkonzert nicht etwa zur letzten Kategorie gezählt werden möge, absorbierte Ravel hier gleich ein ganzes Konglomerat verschiedenster Idiome in seiner Tonsprache: Ein bisschen Jazz, ein bisschen Strawinsky oder Debussy, ein paar baskische oder spanische, auch „exotische“ Melodien, das alles eingefügt in eine geradezu klassische Form bei nicht allzu chromatisch befrachteter, stets ungewöhnlicher Harmonik sowie einer meisterhaften Instrumentation mit virtuosem Anspruch an alle Instrumentalisten – so könnte eine (freilich etwas klischeehaft verkürzte) Stilanalyse des G-Dur-Klavierkonzerts von Ravel ausfallen.

Angetrieben von einem Peitschenknall, erklingt zu Beginn des 1. Satzes zunächst ein spielerisches Thema der Piccolo-Flöte, das direkt der Jahrmärkte-Sphäre von Strawinskys „Petuschka“ entflohen sein könnte. Es folgt im Klavier ein iberisch getöntes Motiv, das zweimal von

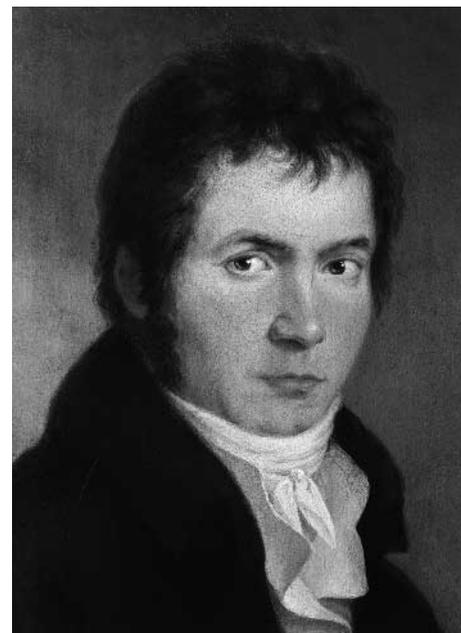
einer mit „blue notes“ gespickten Phrase der Holzbläser unterbrochen wird, in der Ravel die Eindrücke seines New York-Besuchs von 1928 (wo er auch die Werke George Gershwins hörte) zu verarbeiten scheint. Nach einer kurzen Durchführung bringt die Reprise vor der eigentlichen Solokadenz des Klaviers eine solistische Passage der Harfe – als würde hier nur die irrealen Ahnung eines Klaviers heraufbeschworen ...

Für den 2. Satz ließ sich Ravel laut eigener Aussage von dem Larghetto aus Mozarts Klarinettenquintett inspirieren. Wie dort erfindet Ravel über einer gleichförmigen Begleitung eine ungemein lang (über 34 Takte) gezogene Melodie, die – so einfach und wunderbar emotional empfunden sie auch wirkt – ein Produkt handwerklicher Präzision ist: „Diese fließende Phrase! Wie habe ich daran gearbeitet, Takt für Takt! Ich bin fast daran verzweifelt!“, eröffnete Ravel gegenüber Marguerite Long. So ist z. B. kein Takt dieser kantablen Linie identisch mit einem vorhergehenden. Atmosphärisch erinnert der in seiner raffinierten Schlichtheit bezaubernde Satz freilich weniger an Mozart als vielmehr an ein „Gymnopédie“ von Erik Satie.

An die teils grotesken und Zirkus-artigen Tendenzen des 1. Satzes knüpft der 3. Satz an und führt die verschiedenen Zutaten (bizarre Harmonien à la Strawinsky, Posaunen-Glissandi à la Jazz, instrumentale Virtuosität im Soloklavier, aber auch z. B. in den Hörnern und Fagotten) in einem einzigen Galopp zusammen.

Ihrer Zeit voraus

Ludwig van Beethovens „Sinfonia Eroica“ Es-Dur op. 55



Ludwig van Beethoven (Gemälde um 1804 von Willibrord Joseph Mähler)

„Die Sinfonie würde unendlich gewinnen, wenn sich Beethoven entschliessen wollte, sie abzukürzen und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen“, so urteilte die „Allgemeine musikalische Zeitung“ nach der ersten öffentlichen Aufführung von Beethovens „Eroica“ am 7. April 1805 im Theater an der Wien. Die Sinfonie enthalte „des Erhabenen sowol als des Schönen sehr Vieles“, bemerkte ein weiterer Rezensent derselben Zeitung im Jahr 1807, der ansonsten freilich seiner Meinung treu blieb, „dass dies aber auch mit manchem Grellem und allzu Breiten vermischt sey

und nur bey einer Umarbeitung die reine Form eines vollendeten Kunstwerks erhalten könne.“ Der hier angeschlagene Grundtenor setzt sich noch in weiteren zeitgenössischen Kritiken des Werks fort. Beethovens „Eroica“: ein allzu langes und revisionsbedürftiges Werk? – Aus heutiger Sicht erscheinen solche Wertungen freilich geradezu unverständlich. Um wie vieles längere, monumentalere, sicherlich auch komplizierter zu verfolgende Sinfonien hat das Zeitalter der großen romantischen Sinfonie gesehen! Beethovens „Eroica“, inzwischen ein echter Klassiker, steht doch nur am Beginn einer Entwicklung, die sich zunehmend vom alten Sinfoniebegriff der Wiener Klassik verabschiedete! Wie immer muss man auch hier konstatieren: Das Neue und Unkonventionelle erscheint anfangs grundsätzlich befremdlich und stößt in aller Regel auf Ablehnung.

Vergleicht man Beethovens Dritte Sinfonie etwa mit einer mittleren Mozart-Sinfonie, so wird man die eingangs zitierten Urteile gewiss schon besser verstehen können. In weniger als 30 Jahren hatten sich Nimbus und Umfang dieser Gattung radikal geändert. Während die Sinfonie bei Haydn, Mozart und noch bis zu Beethovens beiden ersten Gattungsbeiträgen ein Genre der Instrumentalmusik war, in dem – trotz des schon damals besonderen Anspruchs dieser Form – nach wie vor die Prinzipien einer gehobenen, geistreichen Unterhaltungskunst griffen und man die Aufmerksamkeit des Publikums vor allem durch originelle musikalische Raffiniertheiten im sonst vertrauten Formgerüst fesselte, so reichten Beethoven solche

rein kompositorischen Ideale bald nicht mehr aus. Musik war für ihn, den Schiller-Verehrer und anfänglichen Parteigänger der Französischen Revolution, keine Belustigung adliger oder bürgerlicher Gesellschaften. Der viel zitierte „andere Weg“, den Beethoven für seine Arbeiten ab 1801 einschlagen wollte, betraf in besonderer Weise auch die Sinfonik: Hier nämlich, in der größten Gattung der Instrumentalmusik, schien der rechte Platz, um große, übermenschliche, abstrakte Ideen auszu-

drücken, um die Musik auch an den großen Aufgaben der Zeit teilhaben zu lassen. Wurde Mozarts „Jupiter-Sinfonie“ von der Nachwelt als „Triumph der neuen Tonkunst“ gefeiert, womit man vor allem die geniale Vollendung und Aktualisierung der seit Jahrhunderten entwickelten Kompositionstechnik meinte, so ging es Beethoven jetzt um einen ganz anderen „Triumph“ seiner Kunstform: denjenigen auf dem Gebiet der Sprachmächtigkeit von Musik. Seine Sinfonien sollten dem Hörer etwas

mitteilen, eine Idee vermitteln, sollten ihn nicht passiv in Genießerpose verharren lassen, sondern zum Mitdenken auffordern.

Dass Beethovens 1803/04 komponierte Dritte Sinfonie überhaupt Diskussionsgegenstand in den sonst eher Themen der Philosophie, Dichtung, bildenden Kunst oder Oper vorbehaltenen Kultur-Tageszeitungen des Bildungsbürgertums wurde, zeigt, dass Beethoven sein Ziel nicht verfehlt hatte. Neben den formalen Avanciertheiten und der unaufhaltsamen Prozesshaftigkeit dieser Musik, die bei manchem Hörer ein „unangenehmes Gefühl der Ermattung“ hinterließ, wurde die Sinfonie auch in anderer Hinsicht zum Stadtgespräch: Wer im Finale ein tänzerisches Es-Dur-Thema aus Beethovens Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ wiedererkannte, der musste auch bemerken, dass just dieses schlichte Thema im Grunde als Ziel des niemals vollendet formulierten Hauptthemas aus dem 1. Satz gelten konnte – und damit als Ziel der gesamten Sinfonie! Insofern konnte das Werk mit einigem Recht als „Prometheus-Sinfonie“ erscheinen. Beethoven hatte ja mit der Charakterisierung „Sinfonia Eroica“ schon den Weg gewiesen: Das Heroische war zugleich das Revolutionäre – und Prometheus als der Menschenbefreier des antiken Mythos stand perfekt für die zeitgenössischen Ideale von „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ ein. Nicht zufällig hatte Beethoven bekanntlich zunächst geplant, die Sinfonie Napoleon, dem damaligen Hoffnungsträger und „Prometheus“ des aufgeklärten Bürgertums, zu widmen. Anspielungen auf Hymnen



Wien, Palais des Fürsten Lobkowitz, dem die „Eroica“ gewidmet ist. Hier erklang die Sinfonie bereits im Sommer 1804 in einer privaten Aufführung

und Märsche der ersten französischen Republik im 2. Satz sollten diese Huldigung unterstreichen. Mit Napoleons eigeninitiativer Krönung zum Kaiser im Dezember 1804 hatten sich die Hoffnungen jedoch erledigt: „Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten“, resignierte Beethoven und entfernte die Widmung. Auf der 1805 veröffentlichten Partitur blieb indes – neben der gleichzeitigen Dedikation an den Fürsten Lobkowitz – der rätselhafte Zusatz „komponiert zum feierlichen Andenken eines großen Menschen“ (womit nach Vermutungen einiger Forscher Prinz Louis Ferdinand von Preußen gemeint sein könnte, ein ausgesprochener Verehrer Beethovens, der im Kampf gegen Napoleon gefallen war und als Märtyrer fortan wie der „bessere Napoleon“ erschien).

Beethoven hat den „großen Menschen“ ebenso wenig identifiziert wie er der Sinfonie – anders



Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 3 „Eroica“. Titelseite einer Partiturabschrift mit handschriftlichen Korrekturen Beethovens, u. a. Tilgung der Widmung an Napoleon Bonaparte (1804)

als der „Pastorale“ – konkret fassbare inhaltliche Kommentare beigegeben hat. Die „Eroica“ ist demzufolge keine „Programmsinfonie“, allerdings ist ihre Tonsprache auch keineswegs frei von äußeren Einflüssen. Erstmals in der Musikgeschichte erscheint hier der Begriff „Ideenkunstwerk“ angebracht, vermittelt die Sinfonie doch gleich einer „Volksrede an die Menschheit“ (Adorno) politisch-moralische Ideale, die mit Worten nur unzulänglich darstellbar sind. Als Träger solcher Botschaften aber entfesselte die Musik unter Beethovens Händen freilich auch kompositionsgeschichtlich revolutionäre Kraft – von Beginn an: Zwei Tutti-Schläge in Es-Dur und wir befinden uns sofort mitten im Geschehen, das keinesfalls mehr „nebenbei“ zu goutieren ist, sondern absolute Aufmerksamkeit vom Hörer verlangt, wenn man nicht den Faden der allmählichen Themenfindung verlieren will. So wird das aus Mozarts Oper „Bastien und Bastienne“ entnommene Dreiklangs-„Thema“ des 1. Satzes oftmals als Beispiel für die neue, entwickelnde Kompositionsweise Beethovens genannt: Ständig ist das Material einem Wandlungsprozess ausgesetzt; erstaunlicherweise erscheint erst in der Durchführung als neuer Einfall die erste wirklich geschlossene thematische Gestalt! Ansonsten bestimmt motivisch-thematische Arbeit diesen Satz, dessen Energien sich in der Durchführung in einer mächtigen Tutti-Stauung entladen.

Der 2. Satz bietet sodann programmatischen Assoziationen eine beinahe konkrete Basis: Er bezieht erstmals den Trauermarsch als ur-

sprünglich der Oper angehörigen Charakter-satz in eine Sinfonie ein. Man kann ihn als Begräbnis-Szene für den „großen Menschen“ verstehen, an dessen vorbildliches Leben man sich im freundlicher gestimmten Mittelteil (Trio) erinnert. Die erschütternde Wirkung, die der Einbruch eines sich breit entfaltenden und dramatisch steigernden Fugatos in die Marsch-Reprise erzielt, gehört vielleicht zu den ergreifendsten Momenten der Sinfonik überhaupt. Trostlos wird das Thema am Ende in seine einzelnen Bausteine zerbrochen: Der Held wird zu Grabe getragen ...

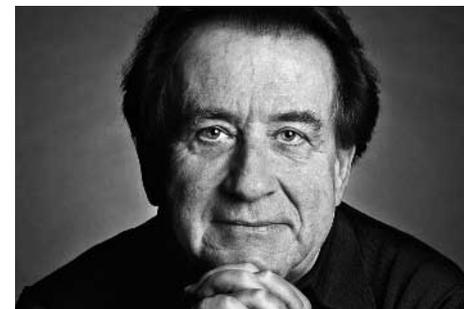
Weniger beunruhigend ist das tänzerische Scherzo, in dessen Trio Beethovens instrumentatorische Neuerung einer vergrößerten Horn-Gruppe präsentiert wird. Formal besonders fortschrittlich fällt schließlich der 4. Satz aus, der Sonatensatz, Variationen und Fuge, aber auch unterschiedliche musikalische Idiome wie Choral und Csárdás vermischt (worin mancher Interpret gar die Idee des napoleonischen Vielvölkerstaats verwirklicht sah!). Über das anfangs nur als Bassstimme vorgestellte Thema wird die Tanzmelodie aus den „Geschöpfen des Prometheus“ gelegt und anschließend variiert – eine Variationskette, „deren Symbolik man sich kaum verweigern kann“, so der Musikologe Dieter Rexroth. „Ein Bild der Menschheit entsteht da, getragen durch die Vorstellung von der Wiederauferstehung des Prometheus.“

Julius Heile

Konzertvorschau

Die nächsten Konzerte des NDR Sinfonieorchesters in Lübeck

L2 | Fr, 18.11.2011 | 19.30 Uhr
Lübeck, Musik- und Kongresshalle
Manfred Honeck Dirigent
Rudolf Buchbinder Klavier
Arvo Pärt
Cantus in memoriam
Benjamin Britten
Wolfgang Amadeus Mozart
Klavierkonzert C-Dur KV 467
Peter Tschaikowsky
Sinfonie Nr. 6 h-Moll op. 74
„Pathétique“



Rudolf Buchbinder

L3 | Fr, 16.12.2011 | 19.30 Uhr
Lübeck, Musik- und Kongresshalle
Thomas Hengelbrock Dirigent
Leonidas Kavakos Violine
Joseph Joachim
Ouvertüre
„In Memoriam Heinrich von Kleist“ op. 13
Johannes Brahms
Violinkonzert D-Dur op. 77
Joseph Haydn
Sinfonie D-Dur Hob. I: 104
„Londoner“



Leonidas Kavakos

Karten im **NDR Ticketshop** im Levantehaus,
 Tel. 0180 - 1 78 79 80 (bundesweit zum Ortstarif,
 maximal 42 Cent pro Minute aus dem Mobilfunknetz),
 online unter ndrticketshop.de

Impressum

Saison 2011 / 2012

Herausgegeben vom

NORDDEUTSCHEN RUNDfunk
PROGRAMMDIREKTION HÖRFUNK
BEREICH ORCHESTER UND CHOR
Leitung: Rolf Beck

Redaktion Sinfonieorchester:
Achim Dobschall

Redaktion des Programmheftes:
Julius Heile

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

Fotos:

Philipp von Hessen (S. 4)
Kiyotaka Saito (S. 5)
culture-image | Lebrecht (S. 6)
culture-image | Lebrecht (S. 7)
akg-images (S. 9)
akg-images | Erich Lessing (S. 10)
akg-images | Erich Lessing (S. 11)
Alexander Basta (S. 13 links)
Yannis Bournias (S. 13 rechts)

NDR | Markendesign

Gestaltung: Klasse 3b, Hamburg
Litho: Otterbach Medien
Druck: Nehr & Co. GmbH

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

Stars der Zukunft

FR 30.09.2011 | 20 UHR | LAEISZHALLE
NDR SINFONIEORCHESTER
DIRIGENT MIHKEL KÜTSON
NAREH ARGHAMANYAN KLAVIER
TINE THING HELSETH TROMPETE
LOÏC SCHNEIDER FLÖTE
WERKE VON BIZET, IBERT, LISZT

Saxophones

FR 25.11.2011 | 20 UHR
ROLF-LIEBERMANN-STUDIO
NDR BIGBAND | LEITUNG JÖRG ACHIM KELLER
AMSTEL QUARTET
WERKE VON J.S. BACH, RAVEL, NYMAN

Belcanto

SO 29.01.2012 | 20 UHR
ROLF-LIEBERMANN-STUDIO
NDR RADIOPHILHARMONIE | DIRIGENT LAWRENCE RENES
EKATERINA ISACHENKO SOPRAN
ANTONIO POLI TENOR | GORAN JURIC BASS
WERKE VON PUCCINI, DVORAK, GOUNOD

Strings & Singing

MI 21.03.2012 | 20 UHR
ROLF-LIEBERMANN-STUDIO
WISHFUL SINGING | QUATUOR HERMÈS
WERKE VON DEBUSSY, VIRTAPERKO, CALDARA, HAYDN

PianoPiano

FR 11.05.2012 | 20 UHR
ROLF-LIEBERMANN-STUDIO
NDR CHOR | DIRIGENT PHILIPP AHMANN
CHRISTINA UND MICHELLE NAUGHTON KLAVIER-DUO
WERKE VON GERSHWIN, BRAHMS, CARTER

Saison 2011/2012

Junge Stars von morgen

MIT DEM **NDR SINFONIEORCHESTER** | **DER NDR BIGBAND**
DER NDR RADIOPHILHARMONIE | **DEM NDR CHOR**

SINFONISCHES | OPER | OPERETTE | KAMMERMUSIK | CHORMUSIK | MUSICAL | JAZZ

ndr.de/podiumderjungen

NDR PODIUM DER JUNGEN

