

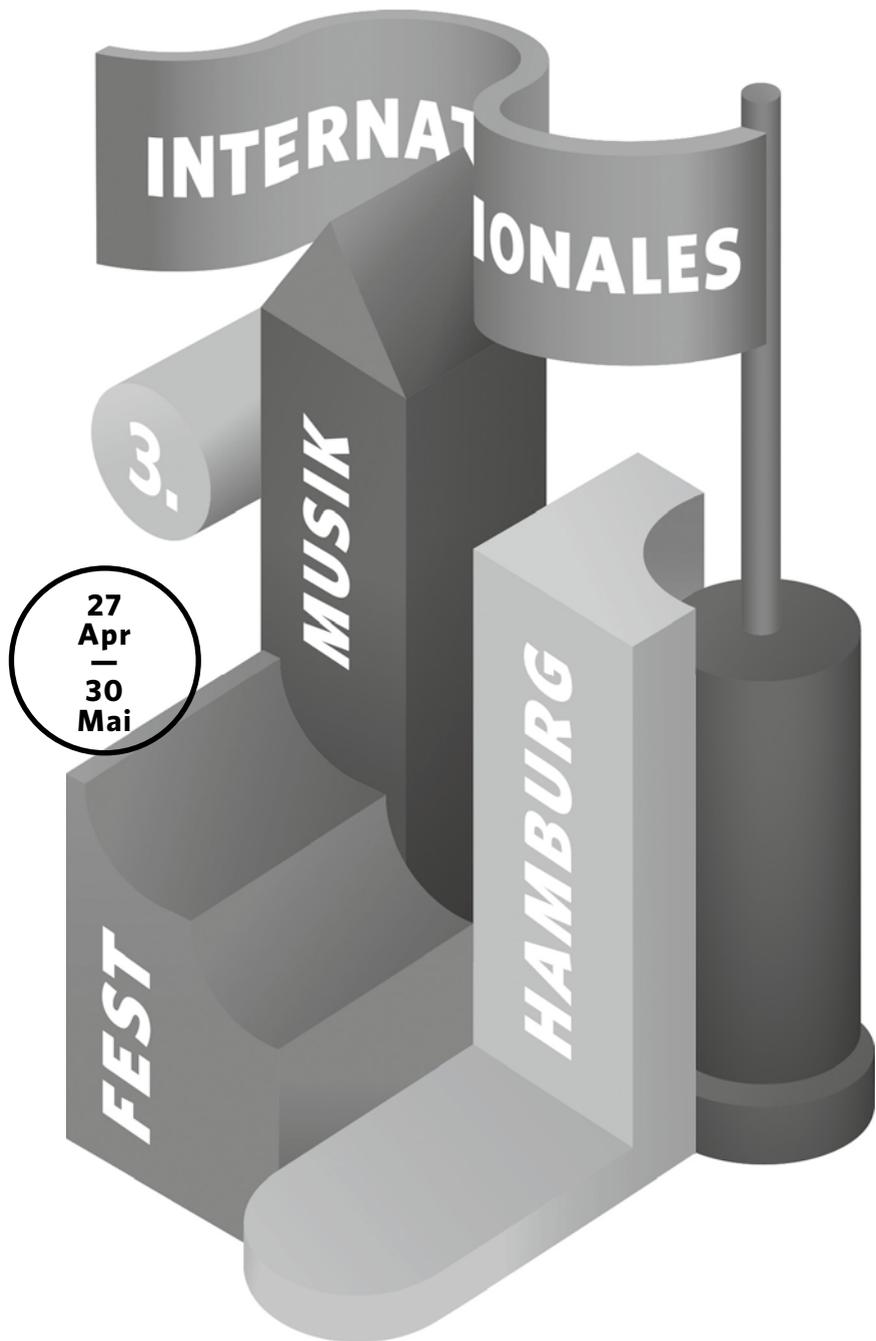
The logo for NDR (Norddeutscher Rundfunk) consists of the letters 'NDR' in a bold, black, sans-serif font. A vertical line is positioned to the left of the 'N', extending above and below the letters, and ending in small horizontal bars.

Elbphilharmonie
Orchester

A large, abstract graphic composed of thick yellow lines. The lines form a series of overlapping, irregular shapes that resemble a stylized, angular sunburst or a complex geometric pattern. The lines are bright yellow and set against a white background.

Hengelbrock & Goerne

Freitag, 04.05.18 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal



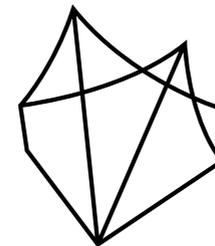
UTOPIE

THOMAS HENGELBROCK

Dirigent

MATTHIAS GOERNE

Bariton



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltung mit Habakuk Traber
um 19 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert wird am 01.06.18 um 20 Uhr auf NDR Kultur gesendet.

GUSTAV MAHLER (1860 - 1911)

Adagio (1. Satz) aus der Sinfonie Nr. 10 Fis-Dur

Entstehung: 1910 | Uraufführung: Wien, 12. Oktober 1924 | Dauer: ca. 25 Min.

Kindertotenlieder

Liederzyklus nach Gedichten von Friedrich Rückert

Entstehung: 1901 - 04 | Uraufführung: Wien, 29. Januar 1905 | Dauer: ca. 25 Min.

- I. Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n
- II. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen
- III. Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein
- IV. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen
- V. In diesem Wetter, in diesem Braus

Gesangstexte auf Seite 17-18

— Pause —

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 - 1827)

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 „Eroica“

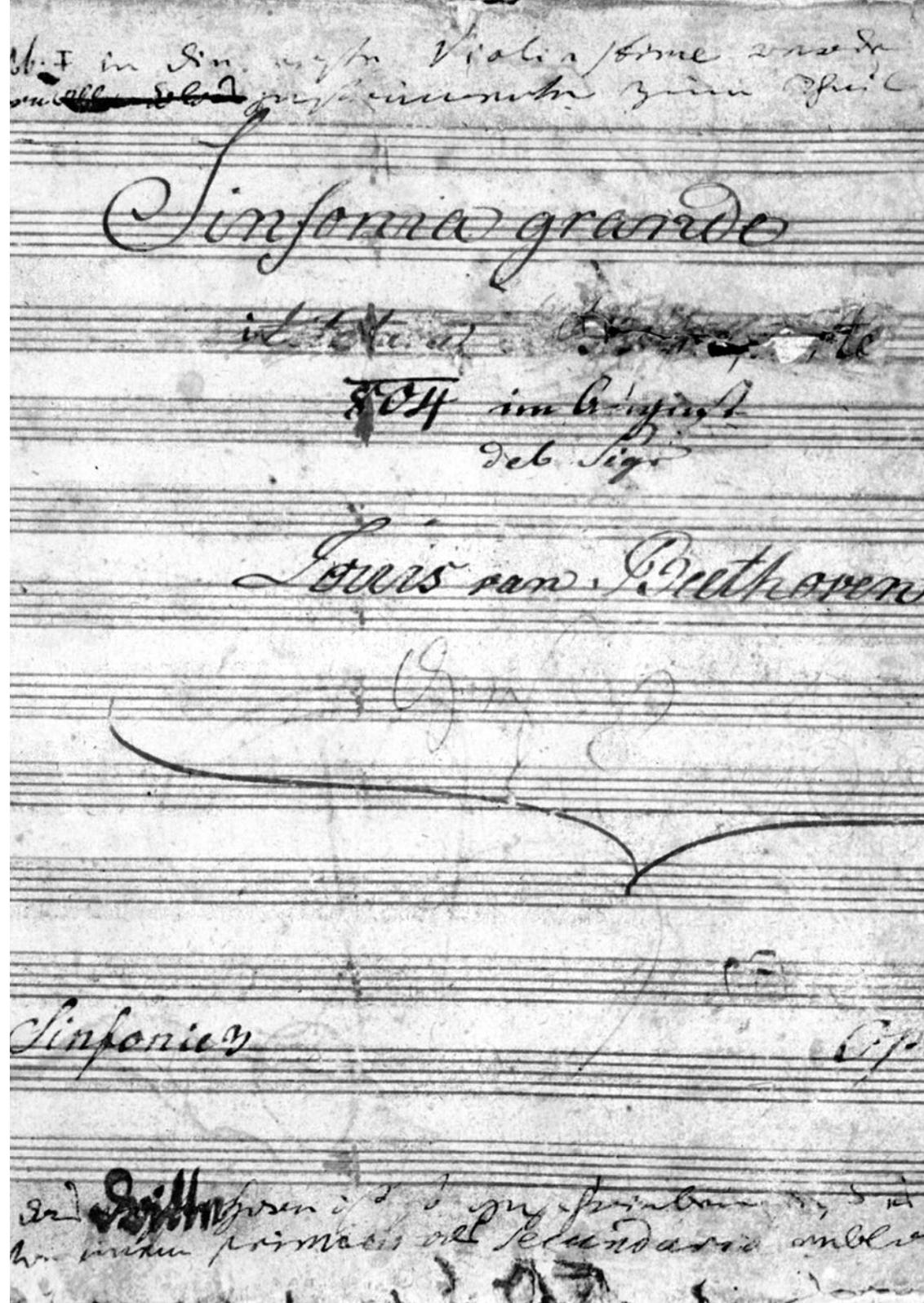
Entstehung: 1802 - 04 | Uraufführung: Wien, 9. Juni 1804 | Dauer: ca. 45 Min.

- I. Allegro con brio
- II. Marcia funebre. Adagio assai
- III. Scherzo. Allegro vivace - Trio
- IV. Finale. Allegro molto - Poco andante - Presto

Ende des Konzerts gegen 22.15 Uhr

→ Bild rechts:

Titelblatt der Abschrift der „Eroica“-Partitur mit Beethovens Tilgung der Widmung an Napoleon Bonaparte



Philosophie in Tönen

Seine Symphonien bauen an dem Gebäude menschlicher Errungenschaften im Idealen, wie die Jahrhunderte der politischen Schicht an den Geschicken der Menschlichkeit im Realen. Die Symphonie Beethovens ist der Sieg des Orchesters über die Welt, der Sieg des Idealen über das Reale.

Wilhelm von Lenz in „Beethoven. Eine Kunst-Studie“ (1860)

Friedrich Schlegel ersetzte in seinen „Athenäums“-Fragmenten den traditionellen Topos von Musik als „Sprache der Empfindung“ durch die Vorstellung, dass die Tonkunst selbst zum Gegenstand philosophischer Diskurse taugte. Hierbei stellte der Schriftsteller, Kritiker und Historiker die rhetorische Frage, ob in diesem Fall die „reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen“ müsse: „wird das Thema in ihr [der Musik] nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation [des Nachdenkens] in einer philosophischen Ideenreihe?“ Nach der Vorstellung Schlegels sollte man in Klängen auch Teilaspekte, Implikationen und gegensätzliche Kräfte eines Gedankens fassen und erörtern können, was konkret-musikalisch bedeuten würde, Motive voneinander zu unterscheiden, sie zu kontrastieren, zu sequenzieren, zu verändern, neu zu verknüpfen und durchzuführen. Eine „Bestätigung“ erfolgt durch Wiederholung, die Umformung eines Gedankens durch Variation.

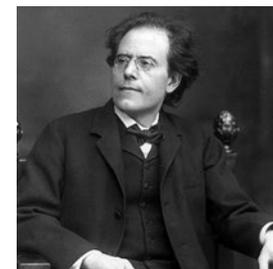
Ludwig van Beethoven war der erste Komponist, der die Tonkunst in Schlegels Sinn als Medium philosophischen Denkens verstand – als ein Ausdruck des Geistigen an sich. Für ihn war das Komponieren weder nur „schöne“ Kunst, welche die Sinne erfreuen und das Gemüt bewegen sollte, noch hatte es die Funktion eines Religionsersatzes. Seine Sinfonien entstanden als Ausdruck eines Bedürfnisses, das historische Geschehen zu fassen und innerhalb eines Entwicklungsprozesses zu begreifen, dessen Ziel die Idee einer humaneren Welt ist. Für Gustav Mahler wiederum bedeutete die sinfonische Gattung „mit allen Mitteln

der vorhandenen Technik eine Welt auf[zu]bauen“. Immer wieder wollte der Gott-Sucher nichts Geringeres, als mit seiner Musik eine in die Metaphysik vordringende musikalische Allegorie des Universums zu schaffen: „Denken Sie sich“, schrieb er nach Vollendung seiner Achten Sinfonie an Willem Mengelberg, „dass das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen.“

KOMPONIERTER ABSCHIED I – DAS ADAGIO AUS MAHLERS ZEHNTER

Am 11. April 1910 war Gustav Mahler nach dem Ende seiner Dirigierverpflichtungen in New York wieder in Europa eingetroffen. Nach Konzerten in Paris und Rom war er anschließend vor allem mit den aufreibenden Vorbereitungen zur Uraufführung seiner Achten Sinfonie beschäftigt, die seit Sommer 1906 fertig in der Schublade lag. Wie bereits ein Jahr zuvor fuhr Alma während dieser Zeit zur Kur, um ihre „kranken Nerven auszukurieren“. Mahler brachte sie daher zusammen mit der gemeinsamen Tochter samt Gouvernante am 1. Juni nach Tobelbad, einen kleinen Ort in der Steiermark. Nach Proben in Wien, Leipzig und München bezog er dann – mehrfach durch die nur sporadisch eintreffenden Nachrichten von seiner Frau beunruhigt (die aufgrund einer Affäre mit Walter Gropius anderes vorhatte, als Briefe an ihren Mann zu schreiben) – am 4. Juli sein Sommerdomizil in Alt-Schludersbach bei Toblach in den damals noch zu Österreich gehörenden Südtiroler Dolomiten. Hier begann er mit der Komposition seiner Zehnten Sinfonie.

Da sich Alma auch nach Mahlers Rückkehr nach Toblach Liebesbriefe mit Gropius schrieb, passierte, was passieren musste: Mahler bekam Wind von



Gustav Mahler (1909)

*Du allein weisst,
was es bedeutet /
Ach! Ach! Ach! /
Leb' wol mein
Saitenspiel! /
Leb wol Leb wol /
Leb wol*

Gustav Mahler im Particell am Ende des 4. Satzes der Zehnten Sinfonie

ZITATE ZUM WERK

Der Mensch ist ein anderer – durch diese paar Leidenstage, nur für mich leben wollend, das „papierne“ Leben, (wie er sein strenges Musikerdasein nennt), verlassend – obwohl er gerade jetzt eine Symphonie gemacht hat – mit allen Schrecken dieser Zeit drin.

Alma Mahler an Walter Gropius am 14. August 1910

Der erste Satz war ein Adagio, das sowohl als Klavierskizze als auch als Partitur vollständig ausgeführt war. Letztere enthielt nur einige offenkundliche Schreibfehler, die jeder erfahrene Musiker, der die Skizzen zu Rate zog, mühelos korrigieren konnte. Das Stück hatte viel vom Geist des letzten Satzes der Neunten Symphonie, Struktur und Orchestrierung waren von größter Einfachheit und der expressive Gehalt tiefbewegend.

Ernst Krenek über das Adagio aus Mahlers Zehnter Sinfonie am 14. August 1910

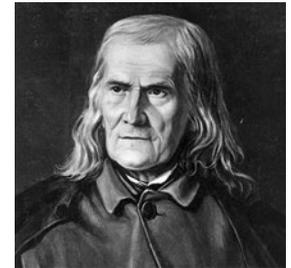
der Sache – nicht zuletzt, weil Gropius einen Brief „versehentlich“ (wie er noch als alter Mann gegenüber Henry-Louis de la Grange behauptete) direkt an ihn adressierte. Was folgte, war eine der schwersten Krisen, die Mahler zu durchleiden hatte. Erst nachdem sich die äußeren Umstände wieder „normalisiert“ hatten – Alma gelobte ihrem Mann die Treue und verlegte ihre Affäre in gutbürgerlicher Manier wieder ins Heimliche – nahm sich der Komponist die Skizzen der Zehnten wieder vor. Als ihm jedoch klar wurde, dass seine Frau immer noch Kontakt mit Gropius hatte, kam es zu einem weiteren schweren psychischen Zusammenbruch, dem sich ein physischer anschloss. Mahlers Zehnte Sinfonie blieb unvollendet.

Nicht zuletzt durch die erschütternden Eintragungen im Manuskript der Zehnten wird deutlich, wie labil Mahlers Verfassung in diesem letzten Sommer seines Lebens war: „Tod! Verk! Erbarmen!! / O Gott! O Gott! Warum hast Du mich verlassen?“, findet sich im Particell des dritten Satzes. Angesichts dieser und der anderen Äußerungen glaubt man nachvollziehen zu können, warum Mahler den berühmt gewordenen, katastrophischen Neuntonakkord, der in seiner ursprünglichen Gestalt erstmals im Finale erscheint, nach Ausbruch der Ehekrise nachträglich in den Kopfsatz der Sinfonie (also in ebenjenes Adagio, das im heutigen Konzert erklingt) einfügte. Dass der Zusammenhang mit den Toblacher Ereignissen tatsächlich besteht, konnte der Komponist David Matthews nachweisen: Der Katastrophenklang enthält sämtliche Töne jener Passage des Purgatorio (3. Satz), in der Mahler das von seiner Frau nach einem Text von Gustav Falke komponierte „Erntelied“ zitiert. In der Partitur findet sich an dieser Stelle der Eintrag: „Dein Wille geschehe!“

KOMPONIERTER ABSCHIED II – MAHLERS „KINDERTOTENLIEDER“

Dass Gustav Mahler ausgerechnet im Jahr 1901, in dem er als einflussreicher Direktor der Wiener Hofoper auf dem Höhepunkt seiner Karriere stand, drei von Friedrich Rückerts „Kindertotenliedern“ vertonte und drei Jahre später mit zwei weiteren Liedern die Sammlung zum vollständigen Zyklus erweiterte, hat nicht nur bei seiner Frau Alma Irritationen hervorgerufen: „Ich kann es wohl begreifen, dass man so furchtbare Texte komponiert, wenn man keine Kinder hat, oder wenn man Kinder verloren hat. Schließlich hat auch Friedrich Rückert diese erschütternden Verse nicht phantasiert, sondern nach dem grausamsten Verlust seines Lebens niedergeschrieben. Ich kann es aber nicht verstehen, dass man den Tod von Kindern besingen kann, wenn man sie eine halbe Stunde vorher, heiter und gesund, geherzt und geküsst hat.“

Was Mahler dazu bewogen haben mag, die ersten drei Lieder zu schreiben und später, nach der Heirat und der Geburt seiner beiden Töchter Maria Anna (03.11.1902) und Anna Justina (15.06.1904), das unvollendet gebliebene Projekt wieder aufzugreifen, ist viel diskutiert worden. Eine verbreitete These lautet, der Komponist habe mit den Liedern den Tod von nicht weniger als zehn seiner Geschwister verarbeitet, vor allem den seines Lieblingsbruders, der wie Rückerts verstorbener Sohn Ernst hieß. Dabei zieht sich die Auseinandersetzung mit dem Tod wie ein roter Faden durch Mahlers gesamtes Schaffen. Zudem ist das Sujet der „Kindertotenlieder“ in seinem Liedschaffen nicht neu, vertonte er doch bereits 1889 in „Scheiden und Meiden“ eine Gedichtzeile vom scheidenden Kind „in der Wiege“. Der Mahler-Forscher Henry-Louis de La Grange nahm als erster an, der Komponist habe sich vor allem aus



Friedrich Rückert, Gemälde von Bertha Froriep (1864)

RÜCKERTS GEDICHTE

Die Sammlung der „Kindertotenlieder“ des Spätromantikers Friedrich Rückert, aus der Gustav Mahler fünf Texte für seinen gleichnamigen Liederzyklus auswählte, war ursprünglich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Die 423 Gedichte, in denen Rückert in ergreifender Weise den Tod seiner beiden Kinder Ernst und Luise beklagt (beide verstarben an den Folgen einer Scharlachkrankung), wurden erst 1872 posthum veröffentlicht.

„UNTRENNBARES GANZES“

Mahlers „Kindertotenlieder“ sind keine lose Sammlung von Orchesterliedern – wie etwa seine Liedvertonungen aus „Des Knaben Wunderhorn“ –, sondern ein zusammenhängender Zyklus. In der Partitur steht sogar eigens die Anweisung: „Diese 5 Gesänge sind als einheitliches, untrennbares Ganzes gedacht, und es muss daher die Kontinuität derselben (auch durch Hintanhaltung von Störungen wie z. B. Beifallsbezeugungen am Ende einer Nummer) festgehalten werden.“ Die zyklische Geschlossenheit der „Kindertotenlieder“ spiegelt sich dabei beispielsweise in der tonalen Anlage wider. So schrieb der Musikwissenschaftler Peter Revers: „Ist der Ausblick in die Transzendenz im 1. Lied noch Fiktion, die über den Schmerz des Menschen nicht hinwegtäuschen kann, so wird sie im letzten Lied Wirklichkeit. Auch dieses beginnt in d-Moll, wendet sich aber in der Schlussstrophe endgültig nach Dur: Die Andeutung des 1. Liedes findet hier Erfüllung.“

praktischen Gründen dazu entschlossen, den Zyklus zu vollenden. Denn im April 1904 hatten Arnold Schönberg und Alexander von Zemlinsky die „Vereinigung schaffender Tonkünstler“ gegründet, deren Ehrenpräsident Mahler wurde. Für 1905 war ein ausschließlich seinem Schaffen gewidmeter „Lieder-Abend mit Orchester“ geplant, für den der Komponist ein größeres Werk benötigte – die „Kindertotenlieder“ eben. Als dann gut zwei Jahre nach der erfolgreichen Uraufführung, die am 29. Januar 1905 im Kleinen Musikvereinsaal stattgefunden hatte, Mahlers ältere Tochter Maria Anna an Diphtherie starb, bemerkte der Komponist gegenüber Guido Adler, er hätte die Lieder nach diesem erschütternden Ereignis „nicht mehr schreiben können“.

Kompositionstechnisch unterscheiden sich die „Kindertotenlieder“ mit ihrem durchgehend kammermusikalischen Gestus deutlich von Mahlers parallel entstandenen sinfonischen Werken, da an die Stelle expansiver Orchesterklänge ein durchsichtiger Satz von stark polyphoner Faktur tritt. Denn obgleich die Besetzung nahezu den Normen eines großen romantischen Orchesters entspricht, finden sich vor allem in den ersten vier Stücken nahezu keine Tutti-Klänge. Auch das Schlagwerk wird äußerst diskret verwendet, was den kontemplativen Charakter der Lieder mit ihrem asketischen Gestus noch erhöht. Die traditionell wirkende Strophenform wird durch virtuose Variantentechnik und Verschränkung bereits durch die Textvorlage aufgeweicht – ein Prozess, den Mahler kunstvoll aufgreift und fortführt. Der „ruhelos schmerzvolle Ausdruck“ des letzten Liedes verebbt am Ende „langsam, wie ein Wiegenlied“ mit unheimlich trostreichen Klängen. Dieser in sich gekehrte Schluss hat ein großes Vorbild: das letzte Lied von Schuberts „Schöner Müllerin“, in dem der Bach dem Müllerburschen sein letztes Wiegenlied singt.

HELDENTATEN IN MUSIK –
BEETHOVENS „EROICA“

Ludwig van Beethoven fand im gleichaltrigen Napoleon Bonaparte ein inspirierendes Idol, das ihm zeitlebens zur Identifikation diente – ungeachtet der Irritationen, welche dessen Kaiserkrönung zur Folge hatte. Denn Napoleon war es ohne erbliche Privilegien gelungen, allein durch sein strategisches Genie und durch ständige „Arbeit“ im Dienst seiner Sendung, für grundlegende gesellschaftliche Umwälzungen zu sorgen: Ganz nach dem Motto der Aufklärung, dass jeder vernunftbegabte Mensch die Gesellschaft voranbringen und wer genial ist, die Welt sogar aus den Angeln heben könne. In einer Zeit, in der Pathos und Heldentum das europäische Lebensgefühl prägten, strebte wie Napoleon auch Beethoven nach „gloire“. Bei deren klanglicher Umsetzung in „heroischer“ Tonsprache bot sich der Rückgriff auf diverse Traditionen vokal-instrumentaler Staatsmusiken ebenso an wie der Bezug auf die offiziellen Festmusiken der französischen Revolution. Ohnehin ist zu vermuten, dass der Komponist mit dem Umsturz in Frankreich sympathisiert hat, gemäß des Wahlspruchs seines Bonner Lehrers Neefe: „Schlimme Fürsten hass' ich mehr als Banditen.“ 1793 schrieb er seiner Bekannten Theodora Johanna Vocke ins Stammbuch: „Freyheit über alles lieben; Wahrheit nie, (auch sogar am Throne nicht) verläugnen.“ Regelrechte Sympathie für die Jacobinische Bewegung lässt sich aus jenen Zeilen herauslesen, die Beethoven im August des folgenden Jahres seinem Freund Nikolaus Simrock nach Bonn schickte: „man sagt, es hätte eine Revolution ausbrechen sollen – aber ich glaube, solange der österreicher noch Braun's Bier und wüerstel hat, revoltiert er nicht“.

Außerdem soll der Komponist im Frühjahr 1798 mit dem französischen General Jean Baptiste Bernadotte



„Beethovens Heldensymphonie“, Holzstich nach einer Zeichnung, wohl von Hermann Vogel (1889)

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)

ZUM ANDENKEN EINES
GROSSEN MENSCHEN

Nachdem sich Napoleon Bonaparte 1804 in der Kathedrale Notre Dame de Paris selbst zum Kaiser gekrönt hatte, nahm Beethoven von Widmung und Titelgebung seiner „Eroica“ Abstand. Gedruckt wurde das Werk mit dem Zusatz: „composta per festeggiare il sovvenire di un grand' Uomo“ (komponiert zum feierlichen Andenken eines großen Menschen) – sehr zur Erleichterung des tatsächlichen Widmungsträgers, Beethovens Mäzen Fürst Franz Joseph von Lobkowitz, der als österreichischer Patriot das Engagement des Komponisten für den Kriegsgegner ebenso kritisch beobachtet hatte wie viele andere einflussreiche Vertreter der Wiener Gesellschaft. Man hat vermutet, Beethoven habe mit dem „grand' Uomo“ auf den im Befreiungskampf gegen die Franzosen gefallenen preußischen Prinz Louis Ferdinand angespielt, wobei es auch möglich wäre, dass der Komponist an einer idealisierteren Gestalt Napoleons festhielt.

verkehrt haben, der sich nach dem Frieden von Campo Formio als französischer Botschafter am kaiserlichen Hof in Wien aufhielt. Bernadotte wiederum soll Beethoven zum Verfassen einer „Napoleon“-Sinfonie angeregt haben. Und er versorgte ihn über einen Mittelsmann, den Violinvirtuosen Rodolphe Kreutzer, mit den Partituren der neuesten Revolutionsmusiken von François-Joseph Gossec, Charles-Simon Catel und Luigi Cherubini. Noch 1820 ist in Beethovens Konversationsheften über Napoleon zu lesen, dass dieser zwar durch seine Hybris gescheitert sei, aber „Sinn für Kunst und Wissenschaft“ hatte. „Er hätte die Deutschen mehr schätzen und ihre Rechte schützen sollen“, sehr wohl aber „stürzte er überall das Feudal System, und war Beschützer des Rechtes und der Gesetze.“

Nicht zufällig komponierte Beethoven zwischen Erster und Zweiter Sinfonie die Musik zum „heroisch-allegorischen“ Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ – nach dem mythologischen Epos „Il Prometeo“, dessen ersten Gesang der italienische Dichter Vincenzo Monti 1797 unter dem Eindruck der militärischen Siege Napoleons verfasste. Bereits Monti hatte in seiner Widmung den Zusammenhang zwischen Prometheus und Napoleon hergestellt, weshalb Beethoven folgerichtig die offizielle Hymne des französischen Konsulats, „Veillons au salut de l'empire“, zitiert. „Man wird“, so der Musikwissenschaftler Peter Schleuning, „in dem Ballett eine Huldigung an Bonaparte als den zeitgenössischen Vollender mythischer Menschheitsbeziehungen sehen müssen, wahrscheinlich aber auch einen mythologisch formulierten Aufruf an den französischen Konsul, auch die anderen europäischen, immer noch unter feudalistischer Herrschaft schmachenden Völker zu befreien, eine Hoffnung, die zu jener Zeit alle fortschrittlichen Geister hegten.“

In seiner „Eroica“ behandelte Beethoven das Thema „Napoleon Bonaparte als zentrale Prometheusfigur der Epoche“ nun im sinfonischen Kontext, wobei er beim Hauptthema des Finales auf das Final-Thema der „Prometheus“-Ballettmusik zurückgriff. Zudem sollte das Werk ursprünglich Napoleon gewidmet bzw. nach ihm benannt werden, wovon Beethoven laut der Überlieferung seines Schülers Ferdinand Ries nach der am 2. Dezember 1804 erfolgten Kaiserkrönung Abstand nahm. Musikalisch entfernte sich der Komponist mit diesem Werk nachdrücklich von allen Gattungskontentionen, denn wer im Medium der Musik philosophische Diskurse führen will, kann sich nicht an überlieferte Formmodelle halten! Die Neuerungen, mit denen Beethoven seine Zeitgenossen überraschte, betrafen neben der ungewohnten Länge die gesamte sinfonische Anlage, da auf einen noch weitgehend dem Sonatenschema entsprechenden Kopfsatz ein Trauermarsch, ein Scherzo und ein rondohaft verknüpfter Variationssatz folgen. Hierfür gab es in der sinfonischen Tradition kaum Vorläufer. Zudem sprengte die erweiterte Orchesterbesetzung den Rahmen aller erwarteten Gefälligkeit, da an die Stelle von Wohlklang und Zerstreung metallische Bläserhärten, rumorende Paukenschläge und stampfende Marschrhythmen rückten. Beethoven überschritt auf seinem „neuen Weg“ in bisher ungekannter Deutlichkeit die Grenzen des bis dahin Sinfonischen, wobei seine Musik ihren aus der Klangwelt der französischen Revolution und der napoleonischen Siege gespeisten Intonationsschatz an keiner Stelle verleugnete. Dabei steht die „Eroica“ keinesfalls in der Tradition der Battaglia, zu der Beethoven später mit seiner Schlachtensinfonie „Wellingtons Sieg op. 91 einen eigenen Betrag leistete. Vielmehr zielt der heroische Tonfall der Dritten – ähnlich wie die 1797 entstandene „Grande sinfonie caractéristique pour la paix avec la Republique française“



Erstaussage der „Eroica“, Beginn des 1. Satzes (Partiturauszug)

GENAUER HINGEHÖRT

Zwei Tutti-Schläge in Es-Dur – und wir befinden uns sofort mitten im Geschehen. Schon der Beginn von Beethovens „Eroica“ zeigt, dass diese Musik keinesfalls mehr „nebenbei“ goutiert werden soll, 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 und die Melodie biegt harmonisch schon nach wenigen Takten unerwartet ab. Erstaunlicherweise erscheint erst in der Durchführung (also im Mittelteil des Satzes) als neuer Einfall eine wirklich geschlossene, melodisch abgerundete thematische Gestalt!

ZEITGENÖSSISCHE KRITIK

Eine ganz neue Sinfonie Beethovens, (zu unterscheiden von der zweyten), ist in einem ganz anderen Styl geschrieben. Diese lange, für die Ausführung äußerst schwierige Komposition, ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist des Schöpfers erkennen muss: sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren.“

„Allgemeine musikalische Zeitung“, 13. Februar 1805

von Paul Wranitzky – auf ein weltanschauliches Bekenntnis, das, losgelöst vom konkreten politischen Kontext der Zeit, Universalität erlangt.

Beethoven war mit der „Eroica“ seinem erklärten Ziel, „poetische Ideen“ in Musik zu setzen, ein gutes Stück näher gekommen – ohne dabei jedoch den autonomen Kunstcharakter der Musik zu verletzen. Zu den Mitteln, auf die er hierbei zurückgriff, gehört das bereits erwähnte Zitat aus der „Prometheus“-Ballettmusik, das im Finale zum Hauptmotiv des triumphalen Jubels wird. Der ursprünglich für das Stück vorgesehene Titel „intitolata Bonaparte“ bzw. „Geschrieben auf Bonaparte“ steht hierzu in direktem Zusammenhang. Den Trauermarsch, das Kernstück der „Eroica“ als heroische Sinfonie, verstanden die Zeitgenossen mit seinen zahllosen Anklängen an Motive aus offiziellen Festhymnen der ersten französischen Republik als hörbare Reverenz an Napoleon als den wahren Repräsentanten der revolutionären Epoche. In gleichem Kontext steht auch das Trio des dritten Satzes, das ungewöhnlicherweise mit drei statt zwei Hörnern besetzt ist und in Gestik und Tonfall an traditionelle Caccia-Modelle erinnert. Das Jagd-Genre hatte im Zuge der Umwälzungen nach 1789 seinen feudalen Charakter verloren und war zu einer Sache des Citoyen geworden, weshalb Étienne- Nicolas Méhul u. a. eine „Jagdsinfonie“ sowie die Ouvertüre „La chasse du jeune Henri“ komponierte, welche als Allegorie auf die revolutionären Ereignisse der Zeit aufgefasst wurde. Das bewegte Finale endet schließlich mit einem gewaltigen „Éclat triomphal“, dem nicht weniger als 21 Takte in „strahlendem“ Es-Dur die Krone aufsetzen.

Harald Hodeige

Thomas Hengelbrock

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* dirigiert Hengelbrock in der Spielzeit 2017/18 im Rahmen seiner Position als Chef associé regelmäßig auch das *Orchestre de Paris*, u. a. zu dessen Jubiläumsfeierlichkeiten in Paris. Weiterhin eröffnete 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 Assistentztätigkeiten 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.



**HÖHEPUNKTE MIT DEM
NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER (2011 – 2018)**

- Eröffnung der Elbphilharmonie Hamburg
- Gastspiele u. a. im Concertgebouw Amsterdam, Wiener Konzerthaus, Festspielhaus Baden-Baden, in der Münchner Philharmonie und im 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

Matthias Goerne



HÖHEPUNKTE 2017/2018

- „Tannhäuser“-Gastspiel mit der Bayerischen Staatsoper und Kirill Petrenko in Tokio
- Artist in Residence der Elbphilharmonie Hamburg (inszenierter „Winterreisen“-Liederabend mit Markus Hinterhäuser, Schubert-Lieder mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und zwei Auftritte mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester*)
- Liederabende mit dem Pianisten Daniil Trifonov in der Carnegie Hall und im Wiener Konzerthaus
- Tournee mit dem Freiburger Barockorchester (Mendelssohns „Elias“ in Freiburg, Paris und Madrid)

Der deutsche Bariton Matthias Goerne zählt zu den vielseitigsten und weltweit gefragtesten Sängern seines Stimmfachs. Er ist regelmäßig zu Gast in den international renommierten Konzertsälen sowie bei den bedeutenden Festivals und hat mit nahezu allen namhaften Dirigenten und Orchestern in Europa, Amerika und Asien zusammengearbeitet. Goerne singt ferner an den großen Opernbühnen der Welt, darunter die Wiener Staatsoper, die Bayerische Staatsoper, die Opéra National de Paris, das Teatro Real Madrid, die Metropolitan Opera New York und die Mailänder Scala. Das Spektrum seiner sorgfältig ausgewählten Opernrollen reicht von Pizarro („Fidelio“), Wolfram („Tannhäuser“), Amfortas („Parsifal“), Kurwenal („Tristan und Isolde“), Wotan („Die Walküre“, „Das Rheingold“), Wanderer („Siegfried“), Orest („Elektra“) und Jochanaan („Salome“) bis zu den Titelpartien in Bartóks „Herzog Blaubarts Burg“, Hindemiths „Mathis der Maler“ und Bergs „Wozzeck“. Goernes künstlerische Tätigkeit ist in zahlreichen Aufnahmen dokumentiert, die mehrfach preisgekrönt wurden (u. a. mit dem Grammy Award, Echo Klassik, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, ICMA Award, Diapason d'or und BBC Music Magazine Award). Zuletzt erschienen Aufnahmen von Wagners „Walküre“ und „Rheingold“, Wagner-Arien mit dem Swedish Radio Symphony Orchestra, Bach-Kantaten mit dem Freiburger Barockorchester, Mahler-Lieder mit dem BBC Symphony Orchestra, zwei Solo-Alben mit Liedern von Brahms und Schumann sowie eine große Schubert-Edition mit berühmten Partnern am Klavier. Goerne, gebürtiger Weimarer, studierte bei Prof. Hans-Joachim Beyer in Leipzig sowie bei Elisabeth Schwarzkopf und Dietrich Fischer-Dieskau. Er ist Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London.

GUSTAV MAHLER: KINDERTOTENLIEDER GEDICHTE VON FRIEDRICH RÜCKERT

1. NUN WILL DIE SONN' SO HELL AUFGEH'N

Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n,
als sei kein Unglück die Nacht gescheh'n!
Das Unglück geschah nur mir allein!
Die Sonne, sie scheint allgemein!

Du mußt nicht die Nacht in dir
verschränken,
mußt sie ins ew'ge Licht versenken!
Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt!
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!

2. NUN SEH' ICH WOHL, WARUM SO DUNKLE FLAMMEN

Nun seh' ich wohl, warum so dunkle
Flammen
ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke.
O Augen! Gleichsam, um voll in einem
Blicke
zu drängen eure ganze Macht zusammen.

Dort ahnt' ich nicht, weil Nebel
mich umschwammen,
gewoben vom verblendenden Geschiecke,
daß sich der Strahl bereits zur Heimkehr
schicke,
dorthin, von wannen alle Strahlen
stammen.

Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen:
Wir möchten nah dir bleiben gerne,
doch ist uns das vom Schicksal
abgeschlagen.
Sieh' uns nur an, denn bald sind wir
dir ferne!
Was dir nur Augen sind in diesen Tagen:
in künft'gen Nächten sind es dir
nur Sterne.

3. WENN DEIN MÜTTERLEIN TRITT ZUR TÜR HEREIN

Wenn dein Mütterlein
tritt zur Tür herein,
und den Kopf ich drehe,
ihr entgegensehe,
fällt auf ihr Gesicht
erst der Blick mir nicht,
sondern auf die Stelle,
näher nach der Schwelle,
dort, wo würde dein
lieb Gesichtchen sein,
wenn du freudenhelle
trätest mit herein
wie sonst, mein Töchterlein.

Wenn dein Mütterlein
tritt zur Tür herein,
mit der Kerze Schimmer,
ist es mir, als immer,
kämst du mit herein,
huschtest hinterdrein,
als wie sonst ins Zimmer!

O du, des Vaters Zelle,
ach, zu schnelle, zu schnell
erlosch'ner Freudenschein!

4. OFT DENK' ICH, SIE SIND NUR AUSGEGANGEN

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!
Bald werden sie wieder nach Hause
gelangen!

Der Tag ist schön! O, sei nicht bang!
Sie machen nur einen weiten Gang.

Jawohl, sie sind nur ausgegangen
und werden jetzt nach Hause gelangen!
O, sei nicht bang, der Tag ist schön!
Sie machen nur den Gang zu jenen Höh'n!

Sie sind uns nur vorausgegangen
und werden nicht wieder nach Haus
verlangen!

Wir holen sie ein auf jenen Höh'n
im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf
jenen Höh'n!

5. IN DIESEM WETTER, IN DIESEM BRAUS

In diesem Wetter, in diesem Braus,
nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;
man hat sie getragen, getragen hinaus;
ich durfte nichts dazu sagen.

In diesem Wetter, in diesem Saus,
nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,
ich fürchtete, sie erkranken;
das sind nun eitle Gedanken.

In diesem Wetter, in diesem Graus,
hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,
ich sorgte, sie stürben morgen,
das ist nun nicht zu besorgen.

In diesem Wetter, in diesem Graus!
nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;
man hat sie hinausgetragen,
ich durfte nichtst dazu sagen!

In diesem Wetter, in diesem Saus,
in diesem Braus,
sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,
von keinem Sturm erschreckt,
von Gottes Hand bedeckt,
sie ruh'n wie in der Mutter Haus.

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

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

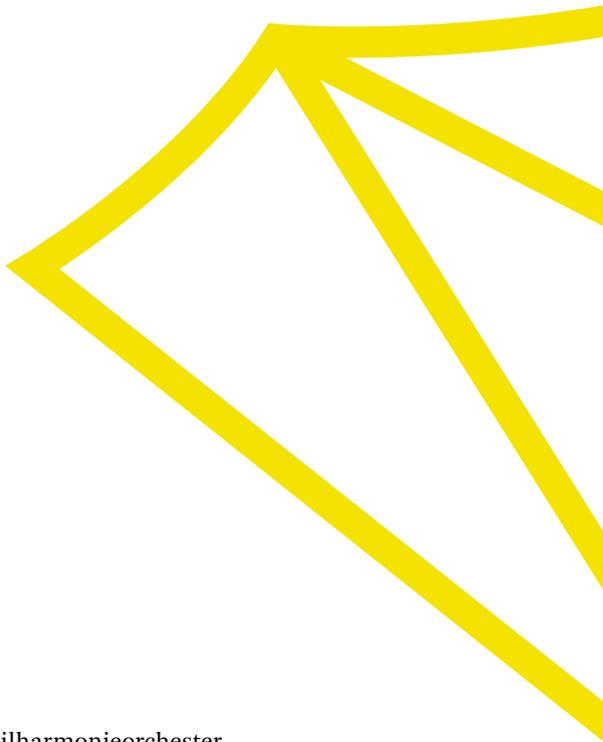
Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

Der Einführungstext von Dr. Harald Hodeige
ist ein Originalbeitrag für den **NDR**.

Fotos
AKG-Images / Fototeca Gilardi (S. 5)
AKG-Images / Science Source (S. 7)
AKG-Images (S. 9)
Beethoven Haus Bonn (S. 11, 13)
Florence Grandidier (S. 15)
Marco Borggreve (S. 16)

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.



[ndr.de/elbphilharmonieorchester](https://www.ndr.de/elbphilharmonieorchester)
[facebook.com/NDRElbphilharmonieOrchester](https://www.facebook.com/NDRElbphilharmonieOrchester)
[youtube.com/NDRKlassik](https://www.youtube.com/NDRKlassik)