



Elbphilharmonie
Orchester



Langrée

dirigiert

Ravel, Mozart
& Saint-Saëns

Freitag, 06.06.25 — 19.30 Uhr
Musik- und Kongresshalle Lübeck
Sonntag, 08.06.25 — 18 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

LOUIS LANGRÉE

Dirigent

JAMES EHNES

Violine

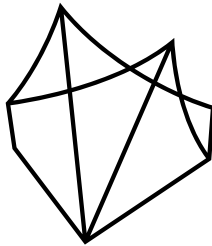
ANTOINE TAMESTIT

Viola

(Artist in Residence 2024/2025)

THOMAS CORNELIUS

Orgel



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile
am 06.06. um 18.30 Uhr auf der Galerie (Wasserseite) der Musik- und Kongresshalle Lübeck,
am 08.06. um 17 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert vom 08.06. wird am 03.08.25 um 13 Uhr im Radio auf NDR Kultur gesendet.

MAURICE RAVEL (1875 – 1937)

Ma mère l'oye

Cinq pièces enfantines

Entstehung: 1908–11 | Uraufführung: Paris, 20. April 1910 (Fassung für Klavier zu vier Händen),

28. Januar 1912 (Orchesterfassung) | Dauer: ca. 20 Min.

- I. Pavane de la belle au bois dormant (Dornröschens Pavane). Lent
- II. Petit poucet (Der kleine Däumling). Très modéré
- III. Laideronnette, impératrice des pagodes (Das kleine hässliche Entlein, Kaiserin des Volks der Pagoden). Mouvement de Marche
- IV. Les entretiens de la belle et de la bête (Die Gespräche zwischen der Schönen und dem Biest). Mouvement de Valse très modéré
- V. Le jardin féerique (Der märchenhafte Garten). Lent et grave

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

Sinfonia concertante Es-Dur KV 364 (320d)

für Violine, Viola und Orchester

Entstehung: 1779 | Uraufführung: Salzburg, 1779 | Dauer: ca. 30 Min.

- I. Allegro maestoso
- II. Andante
- III. Presto

— Pause —

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835 – 1921)

Sinfonie Nr. 3 c-Moll op. 78 „Orgelsinfonie“

Entstehung: 1885–86 | Uraufführung: London, 19. Mai 1886 | Dauer: ca. 37 Min.

- I. Adagio – Allegro moderato – Poco Adagio
- II. Allegro moderato – Presto – Allegro moderato –
Maestoso – Allegro – Molto Allegro – Pesante

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 ¼ Stunden

Poesie der Kindheit

GÄNSEFÜSSCHEN

Wie kommt die Gans denn eigentlich dazu, Geschichten zu erzählen? Charles Perrault, der in seinen Märchen wesentlich brutaler vorgeht als später die Brüder Grimm und gerne Menschenfresser durch das Geschehen spuken ließ, soll mit der Bezugnahme auf „mère l'oye“ eine besondere Dame im Sinn gehabt haben: Bertha, die Mutter Karls des Großen, die angeblich nicht nur eine begeisterte Geschichtenerzählerin war, sondern auch einen vom intensiven Treten des Spinnrads geschwellenen Fuß (Gänsefuß) gehabt haben soll. Oder ist diese Geschichte womöglich auch nur ein weiteres, gekonnt erfundenes Märchen?

Mutter Gans erzählt: Mehr als einmal hat Ravel zum Ausdruck gebracht, dass es sich bei „Ma mère l'oye“ um „pièces enfantines“, um Kinderstücke handele, welche eine den Erwachsenen verloren gegangene „Poesie der Kindheit“ widerspiegeln sollten. Der Titel des Stücks bezieht sich auf die berühmte Märchensammlung „Histoires au contes du temps passé“ von Charles Perrault, die mit dem Untertitel „Contes de ma mère l'oye“ (Erzählungen meiner Mutter Gans) versehen ist. Zwei Titel der fünf ursprünglichen Nummern gründen auf Märchen aus diesem Buch: „Pavane de la belle au bois dormant“ (Dornröschens Pavane) und „Petit poucet“ (Der kleine Däumling). Die Figur der Laideronnette, Kaiserin der Pagoden, findet sich in dem Märchen „Serpentin vert“ von Perraults Zeitgenossin Marie-Cathérine Baronne d'Aulnoy. „Les entretiens de la belle et de la bête“ (Die Gespräche zwischen der Schönen und dem Biest) wiederum bezieht sich auf die durch Jean Cocteaus Film berühmt gewordene Erzählung „La Belle et la Bête“ von Jeanne-Marie Leprince de Beaumont.

„Ma mère l'oye“ entstand als Komposition für Klavier zu vier Händen. Der erste Satz „Pavane“ wurde laut Manuskript am 20. September 1908 fertig gestellt, die übrigen Sätze entstanden im April 1910. Gewidmet ist der Zyklus den Kindern von Ravels Freunden Cipa und Ida Godebski, Mimi und Jean, welche die fünf

MAURICE RAVEL

Ma mère l'oye

Stücke ursprünglich auch uraufführen sollten; es kam allerdings ganz anders: „Weder mein Bruder noch ich“, schrieb Mimi Godebski später, „waren aber schon alt genug, um eine solche Zueignung gebührend würdigen zu können. Wir sahen darin eher eine lästige Pflichtaufgabe. Ravel wünschte, dass wir die erste öffentliche Aufführung am Klavier zu vier Händen übernehmen sollten. Mir jagte diese Vorstellung nur das kalte Grauen ein; mein Bruder, der weniger zurückhaltend war und dem das Klavierspiel leichter fiel, hielt sich dagegen ganz gut. Trotz der persönlichen Unterweisung durch Ravel war ich so verkrampft, dass man schließlich auf das hübsche Vorhaben verzichtete. Meine Mutter musste sich damit abfinden, dass ich kein Wunderkind, ja noch nicht einmal ein besonders begabtes kleines Mädchen war. Seit der Zeit zählt der Klavierunterricht zu meinen unangenehmsten Kindheitserinnerungen.“

Ein Jahr nach Abschluss der Komposition instrumentierte Ravel seine „Sammlung kleiner Stücke“ für großes Orchester und erweiterte das Werk – ebenfalls 1911 – zu einem knapp halbstündigen Ballett, wobei er die Reihenfolge der mittleren drei Sätze vertauschte, dem Ganzen zwei neue Abschnitte voranstellte und zwischen die Teile der ursprünglichen Version vier Zwischenspiele einschob. Jacques Rouché, der spätere Direktor der Pariser Opéra, brachte die Ballettversion nach einem von Ravel selbst entworfenen Szenario am 28. Januar 1912 am Théâtre des Arts auf die Bühne.

Bei dem ersten Satz von Ravels brillant orchestrierter Orchestersuite, in der durch das meist solistisch besetzte Instrumentarium ungewöhnliche Klangfarben akzentuiert werden, handelt es sich um einen verhaltenen Schreittanz, in dem expressive



Märchenerzählende Großmutter. Holzstich nach Zeichnung von Gustave Doré aus: „Les Contes de Perrault“ (Paris 1862)

AUS DEM RAHMEN FALLEND

Da Mimie und Jean Godebski, die Widmungsträger des Zyklus „Ma mère l'oye“, den öffentlichen Auftritt scheuten, übernahmen zwei andere Nachwuchspianistinnen die Uraufführung der Klavierfassung: die 11-jährige Jeanne Leleu und die 14-jährige Geneviève Durony. Bei Leleu, die später selbst Komponistin wurde, bedankte sich Ravel in einem Brief: „Mademoiselle, wenn Sie eine große Künstlerin sein werden und ich ein alter Kerl, entweder auf dem Gipfel des Ruhms oder völlig vergessen, werden Sie vielleicht eine wohlthuende Erinnerung daran haben, dass Sie einem Künstler die recht seltene Freude bereitet haben, ein ziemlich aus dem Rahmen fallendes Werk mit dem genau zu ihm passenden Ausdruck zu Gehör gebracht zu haben.“

MAURICE RAVEL

Ma mère l'oye



Maurice Ravel (1910)

*„Ma mère l'oye“ ist
in ihrer Unschuld
und Raffinesse
Schumanns
„Kinderszenen“,
Mussorgskys „Kin-
derstube“ und
Debussys „Chil-
dren's Corner“ an
die Seite zu stellen.*

Theodor W. Adorno

Flötenkantilenen über gedämpften Streicher-Pizzicati zum klingenden Bild für das schlafende Dornröschen werden. Im „Däumling“ schildert die Musik, wie der kleine Protagonist des Märchens vergeblich den ursprünglich durch Brotkrumen markierten Rückweg aus dem Wald sucht, da diese von Vögeln aufgepickt worden sind. Taktwechsel, in die vereinzelte Vogelrufe hineinklingen, verdeutlichen die aufgeregte Suche. Im dritten Teil wird die bereits mit ihrem Namen als hässlich charakterisierte Kaiserin der Pagoden musikalisch unterhalten, was Ravel mit pentatonischer Melodiebildung und „chinesisch“ wirkendem Klangkolorit wirkungsvoll in Szene setzt. Der nächste Abschnitt repräsentiert die Unterhaltung der Schönen mit dem Biest, die – mit einer Pause und einem Harfenglissando markiert – mit der durch Mitleid vollzogenen Verwandlung der Bestie in einen schönen Prinzen endet. Das letzte Stück der Suite, das mit seiner Steigerung unverkennbar als Finalsatz angelegt ist, erzählt kein Märchen. Die Musik spiegelt vielmehr mit dem locus amoenus, dem idealen Paradiesgarten, einen Topos der Kulturgeschichte, der die Kunst seit Jahrhunderten bereichert hat: Aus dem verhaltenen Streicher-Beginn, bei dem eingeworfene Harfen- und Celestaklänge eine geheimnisvolle Atmosphäre erzeugen, weitet sich die reine C-Dur-Melodik zu einer großen Apotheose mit Bläsern, Harfe und Schlagwerk, mit der das Werk festlich beendet wird.

Harald Hodeige

Geigenbratschorchester

Instrumentalkonzert oder Sinfonie? Solistisches Showrennen oder Gemeinschaftsarbeit eines Ensembles? Für alle unentschlossenen Komponisten hielt das späte 18. Jahrhundert die perfekte Gattung parat: Als damals in mitteleuropäischen Musikzentren wie Paris, Wien und Mannheim einfach zu viele Instrumentalisten zu gut wurden, um ihnen allen ein eigenes Solokonzert widmen zu können, erfand man kurzerhand die „Sinfonia concertante“. In dieser „konzertanten Sinfonie“ durften sich gleich zwei bis vier Solisten auf einmal konzertierend präsentieren, während dabei weder der kollektive orchestrale Gedanke noch der Anspruch einer Sinfonie aufgegeben werden sollten. Wenn der Begriff „concertante“ ohnehin sehr widersprüchlich mal als „zusammenwirkend“, mal als „wettstreitend“ übersetzt wurde, so war dies gewissermaßen die ideale Verbindung aus kooperativem und kompetitivem Prinzip.

Auch der knapp über 20-jährige Wolfgang Amadeus Mozart hat auf seiner Reise nach Mannheim und Paris in den Jahren 1777–79 ziemlich sicher solche dort damals modernen Werke gehört. Inspiriert von diesen Eindrücken, entwarf er wohl noch unterwegs eine Sinfonia concertante für Klavier, Violine und Orchester und eine zweite für Bläserquartett und Orchester. Zurück in Salzburg, ließ ihn die Idee nicht los, und er spielte mit dem Gedanken an eine entsprechende Komposition für Streichtrio und Orchester. Fertig indes wurde nur die Sinfonia concertante für Violine, Viola und Orchester, die er 1779 vollendete – das abschließende Resultat seiner sinfonisch-konzertanten Versuchsreihe. Auch hier schält sich

UMGESTIMMT

Die Soloviola in Mozarts „Sinfonia concertante“ ist in sogenannter Skordatur zu spielen. Das heißt, dass die vier Saiten des Instruments einen Halbton höher als üblich gestimmt werden sollen. In der Tonart Es-Dur können auf diese Weise viele leere (ungegriffene) Saiten benutzt werden. Die Skordatur bedeutet aber nicht nur eine Vereinfachung für den Interpreten: Wahrscheinlich wollte Mozart durch die stärkere Spannung der Saiten auch den Klang der Bratsche insgesamt heller, brillanter, der Violine ähnlicher gestalten und ihn zusätzlich von den Tutti-Bratschen abheben. Diese wurden von Mozart in der „Sinfonia concertante“ übrigens besonders bedacht und sind in zwei unterschiedliche Stimmen unterteilt. Viele heutige Solist:innen verzichten auf die Skordatur, für Antoine Tamestit ist sie aber essenziell: „Das Instrument höher zu stimmen, ist eine Frage der Resonanz. In normaler Stimmung klingt die Viola vielleicht tiefer, dunkler. In Skordatur klingt sie eher wie eine Schwester der Violine.“



Wolfgang Amadeus Mozart
(anonymes Porträt von 1777)

FILMREIFES ANDANTE

Große Bekanntheit hat insbesondere der 2. Satz der „Sinfonia concertante“ erlangt. Er steht in c-Moll – bei Mozart immer eine besonders schmerzliche, kummervolle Tonart – und nimmt sofort mit seiner ausdrucksvoll melancholischen Melodie gefangen. Viele Interpret:innen vermuten daher, dass der Komponist dieses Andante in Gedenken an seine Mutter geschrieben haben könnte, die im Juli 1778 während der Paris-Reise nach kurzer Krankheit verstorben war. Wie auch immer: Die für Mozarts Epoche außergewöhnliche Emotionalität dieser Musik verleitet jedenfalls gleich mehrere Filmregisseure und -komponisten dazu, das Andante für ihre Soundtracks zu verwenden – so erklingen Teile des Andante etwa in Peter Greenaways „Verschwörung der Frauen“ und Sydney Pollacks „Jenseits von Afrika“.

genrekonform ein Solisten-Duo als konzertierendes „Mini-Ensemble im Ensemble“ aus dem orchestralen Kolleg:innenkreis heraus. Und auch hier folgen Struktur und Duktus dennoch der Tradition einer Sinfonie.

Diese Ambivalenz stellt der Beginn des 1. Satzes exemplarisch zur Schau: Zugleich feierlich wie vorwärtsdrängend eröffnen Akkordschläge des Orchesters das Werk. Es folgt eine explizit „sinfonische“ Musik, die in einer langen Steigerungsstrecke mit geradezu monumentalem Ziel kulminiert – so könnte im Prinzip eine Sinfonie in der „erhabenen“ Tonart Es-Dur beginnen. Dennoch spürt man schon hier, bei aller orchestralen Dramaturgie: Das kann noch nicht alles sein; hier wird irgendetwas vorbereitet. In der Tat bilden diese ersten rund zweieinhalb Minuten des Stücks nur das Vorspiel für die eigentliche Sensation: den Auftritt der Solisten. Bezeichnenderweise aber wachsen diese mit ihrem ersten Ton nicht nur versteckt aus dem Orchester heraus, sondern treten anfangs auch buchstäblich „mit einer Stimme“ auf, bevor sie in den Dialog treten – eine kongenial inszenierte Schnittstelle zwischen gemeinsamem Konzertieren und konzertantem Duellieren, zwischen Orchesterkollektiv, Duo-Partnerschaft und solistischem Einzelkämpfertum! Im weiteren Verlauf des Werks gelingt es Mozart, das oft imitatorische Gespräch der beiden Solisten derart eng verzahnt zu gestalten, dass man eher den Eindruck einer einzigen großen „Geigenbratsche“ gewinnt als den zweier Wettbewerbsgegner. Und auch das Orchester tritt nicht als Widerpart auf, sondern unterstützt seine beiden „Primi inter pares“, indem es durch Einsatz hoher oder tiefer Instrumente flexibel auf den Klang von Violine oder Viola reagiert, sofern es nicht gerade selbst im Dialog seiner unterschiedlichen Stimmgruppen steckt.

Julius Heile

„Forme cyclique“

„Es ist noch nicht so lange her, fünfzehn Jahre vielleicht“, schrieb Camille Saint-Saëns rückblickend in der Zeitschrift „Le Voltaire“ vom 27. September 1880, „da besaß ein französischer Komponist, der die Kühnheit hatte, sich auf das Gebiet der Instrumentalmusik zu wagen, kein anderes Mittel, seine Werke aufführen zu lassen, als dass er selbst ein Konzert gab und seine Freunde und die Kritik dazu einlud. An das Publikum, das eigentliche Publikum, war nicht zu denken ... Die Gesellschaften für Kammermusik, die so zahlreich blühten und gediehen, nahmen überhaupt nur solche glänzenden Namen wie Beethoven, Mozart, Haydn und Mendelssohn in ihre Programme auf, einige Male Schumann, um einen Beweis für ihren Wagemut zu erbringen.“

Zu einer Neuorientierung kam es in Frankreich erst nach dem Krieg 1870/71, als man nach der durch Deutschland erlittenen militärischen Niederlage neuen Halt für ein kulturelles Selbstbewusstsein suchte. Unter dem Motto „ars gallica“ gründeten Saint-Saëns und Romaine Bussine, Professor für Gesang am Pariser Conservatoire, die „Société Nationale de Musique“, welche sich zum Ziel gesetzt hatte, Orchester- und Kammermusikwerke französischer Provenienz aufzuführen und zu fördern. Es stellte sich jedoch bald heraus, dass die Mehrheit der Komponisten offenbar noch immer der Meinung war, dass die Musik Frankreichs außerhalb der Theatermauern kaum entwicklungsfähig sei – ganz in der Tradition des gequälten Ausrufes vom Schriftsteller Bernard de Fontenelle: „Sonate que me veux-tu?“ – „Sonate, was willst du mir bloß sagen?“

*Der Name eines
französischen Kom-
ponisten, noch
dazu eines lebendi-
gen, genügte, um
alle Welt zu
verscheuchen.*

Camille Saint-Saëns mit Blick auf die lang währende Missachtung der Instrumentalmusik im opernverliebten Frankreich

CAMILLE SAINT-SAËNS

Saint-Saëns war der große Universalist der Musikgeschichte: Er war ein genialer Komponist, ein herausragender Pianist, ein gefragter Organist (der für fast 20 Jahre an der berühmten Madeleine in Paris wirkte), ein inspirierender Lehrer (mit Schülern wie Gabriel Fauré), ein unermüdlicher Fürsprecher vergessener alter sowie zeitgenössischer Musik, ein talentierter Schriftsteller, ein weit gereister Globetrotter und ein ausgewiesener Kenner der klassischen Sprachen, belesen in Astronomie, Archäologie und Philosophie. Wie sagte Hector Berlioz so schön? „Er weiß alles, aber ihm fehlt die Unerfahrenheit“. Schon als Kleinkind begann Saint-Saëns mit dem Klavierspiel, studierte später bei einem ehemaligen Schüler Felix Mendelssohns, startete mit sieben Jahren seine Ausbildung zum Komponisten und feierte mit zehn sein Recital-Debüt in der Pariser Salle Pleyel. Während seines 86-jährigen Lebens wandelte sich die Musikwelt radikal: Als er geboren wurde, war Beethoven nicht einmal zehn Jahre tot, und als er starb, war Strawinskys „Le Sacre du printemps“ bereits ein Repertoirestück.

Was die sinfonische Gattung anging, sollte es nahezu 15 Jahre dauern, bis eine typisch „französische“ Variante vorlag, wobei viele Komponisten, die auf diesem Gebiet zu bahnbrechenden Lösungen gefunden haben, nur wenige bzw. nur ein Werk jenes Genres geschrieben haben – so etwa Lalo, Franck, Chausson, Dukas und im Grunde auch Saint-Saëns mit seiner „Orgelsinfonie“, wenn man von den beiden früheren klassizistischen Sinfonien absieht. Das Nationale jener Werke liegt allerdings nicht im Folkloristischen, sondern im bewussten Gestalten einer neuen kompositorischen Idee, die als „forme cyclique“ in die Musikgeschichte einging – eine letztlich auf Beethovens Fünfte und Berlioz’ „Symphonie fantastique“ zurückgehende und von der „jeune école française“ zu größter Meisterschaft entwickelte Methode, aus einer kurzen thematischen Bildung alle Sätze eines Instrumentalzyklus thematisch zu entwickeln.

Von jenem zyklischen Prinzip ist auch Camille Saint-Saëns’ 1885/86 für das Londoner Philharmonic Society Orchestra komponierte „Orgelsinfonie“ geprägt. In ihr übertrug Saint-Saëns das auf Franz Liszt zurückgehende Verfahren der Thementransformation auf eine (letztlich viersätzliche) programmlose Sinfonie. Das gesamte Werk, dessen Finale eine seinerzeit beispiellose Monumentalität erreicht, basiert im wesentlichen auf zwei musikalischen Gedanken. Sie werden nach der langsamen Einleitung miteinander verbunden und erklingen als Hauptthema des Kopfsatzes (Allegro moderato): der Anfang der bekannten „Dies Irae“-Sequenz aus der mittelalterlichen Totenmesse und deren freie Fortführung, die mit zwei Sekundschritten und Terzsprung vom Grundton zur Quinte aufsteigt, um dann chromatisch abzusinken. Alle weiteren Themen – auch das zuvor erklungene, aufsteigende Eröffnungsmotiv der Introduction – sind

CAMILLE SAINT-SAËNS

Sinfonie Nr. 3 c-Moll op. 78 „Orgelsinfonie“

aus dieser Figur bzw. aus ihren Bestandteilen abgeleitet, wobei in der Überleitung zum zweiten Thema die nervös anmutende Sechzehntelrepetition aus dem Hauptthema geglättet und die Musik nach Dur gewendet wird. Der lyrisch-schwelgerische Seitensatz nimmt diese ruhigere 6/8-Bewegung auf und erweitert den Raum des Quintmotivs um die Sexte – begleitet von einer freien Variante des Hauptthemas; es folgt ein kurzer Epilog, dessen Motive wiederum vom Seitensatz abgeleitet sind. Die Durchführung kombiniert und variiert die thematischen Gestalten, wobei nach einer impulsiven Steigerung auf dem Höhepunkt die Blechbläser bedrohlich das „Dies-Irae“-Motiv intonieren. Die Reprise, die aus dieser Kulmination resultiert, führt zur getreuen Wiederholung des Hauptsatzes und zum Seitensatz. Anstelle einer Wiederaufnahme des Epilogs folgt die Überleitung zum sich anschließenden, dreiteiligen Adagio. Hier sorgt die Orgel für einen weihervollen Tonfall, der an Kirchenszenen der französischen Oper, eines „Drame lyrique“ denken lässt. Saint-Saëns' fasste die ersten beiden Sätze seiner „Orgelsinfonie“ zu einer Abteilung zusammen, da die beiden Folgesätze (die ihrerseits zu einer zweiten Abteilung zusammengefasst werden) von gänzlich anderem Ausdruckscharakter sind.

Jene zweite Abteilung beginnt mit einem als Scherzo fungierenden Allegro-moderato-Teil, dessen Abschnitte (Scherzo – Trio – Scherzo) ebenfalls aus Varianten des Kopfsatz-Hauptthemas gebaut sind. Im heiter-turbulenten Trio (Presto) verlangt Saint-Saëns ein Klavier für einige wenige Arpeggien und Skalen („brillante“). In der Coda des Scherzo-Satzes erklingt dann eine Choralmelodie, in der fast notengetreu das Adagio-Thema aufgegriffen wird. Das Finale beginnt schließlich mit einer von einem mächtigen Akkord



Camille Saint-Saëns (um 1890)

*Man sagt, die
Dissonanz von ges-
tern sei die Kon-
sonanz von morgen.
Sicher, man kann
sich an alles gewöh-
nen – doch es gibt
auch schlechte
Gewohnheiten.*

Camille Saint-Saëns

CAMILLE SAINT-SAËNS

Sinfonie Nr. 3 c-Moll op. 78 „Orgelsinfonie“

**MIT ALLEN WAFFEN
GERÜSTET**

Saint-Saëns ist eine der erstaunlichsten Musikerpersönlichkeiten, die ich kenne. Ein Musiker, der mit allen Waffen gerüstet ist, der sein Handwerk beherrscht wie kein anderer; er kennt die großen Meister auswendig; er hat eine außergewöhnliche Anpassungsfähigkeit und könnte ohne weiteres ein Werk im Stil von Rossini, im Stil Verdis, im Stil Schumanns, im Stil Wagners komponieren; er kennt sie alle bis ins kleinste, und das ist vielleicht der sicherste Weg, um keinen von ihnen zu imitieren.

Charles Gounod (1883)

der Orgel eingeleiteten triumphalen Eröffnungsgeste, die aus der mit Akzenten versehenen und in den Notenwerten verkürzten Choralmelodie besteht. Es folgt ein hinsichtlich der Sinfonie-Dramaturgie zentraler Abschnitt im 9/8-Takt, in dem das Kopfsatz-hauptthema nun selbst zum Choral umgedeutet wird – begleitet von einem Orgelpunkt und raschen Dreiklangsarpeggien des vierhändig besetzten Klaviers. Der eigentliche Hauptteil des Finales beginnt allerdings erst anschließend – mit einer strengen vierstimmigen Fugenexposition, deren Thema aus der kurz zuvor verklungenen Choralversion des Hauptthemas besteht. Nach einem groß angelegten Steigerungsprozess, der in einem mächtigen Höhepunkt gipfelt, setzt das Finalhauptthema erneut ein, wobei das chromatische Ende der Figur zur Triolenfigur umgedeutet wird, was dem Ganzen einen überaus hymnischen Tonfall verleiht. Nach mehreren retardierenden Einschüben folgt auf den Epilog eine groß angelegte Coda, deren apothetischer Aufschwung in eine Stretta führt, deren mächtige Pauken- und Orgelklänge das Werk zu einem triumphalen Abschluss führen.

Harald Hodeige

U30

ABOS/TICKETS
50%
NDR.DE/U30

Foto: Look! - stock.adobe.com

NDR

ROSAROTE AUSSICHTEN!

50 % AUF KONZERTE FÜR ALLE UNTER 30

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER | NDR BIGBAND
NDR VOKALENSEMBLE | NDR RADIOPHILHARMONIE
NDR.DE/U30



Louis Langrée



HÖHEPUNKTE 2024/2025

- Gounods „Faust“ mit der Opéra Comique zu Gast in Lille
- Konzerte mit dem Orchestra of St. Luke's in der Carnegie Hall New York und mit dem kanadischen Orchestre Métropolitain
- Werke von Ravel mit dem Juilliard Orchestra
- Rückkehr zu den Festivals von Interlochen und Ravinia

Der französische Dirigent Louis Langrée wurde im November 2021 von Frankreichs Präsident Emmanuel Macron zum Direktor des Théâtre national de l'Opéra Comique ernannt. Nach zehn erfolgreichen Jahren als Chef des Cincinnati Symphony Orchestra ist er dort außerdem bis 2028 Music Director Laureate. Zu den Höhepunkten der jüngeren Vergangenheit zählen Aufführungen neuer Werke etwa von Bryce Dessner und Anthony Davis mit dem Cincinnati Symphony Orchestra sowie eine „Carmen“-Produktion beim Edinburgh International Festival mit der Opéra Comique. Seit seinem Debüt im Jahr 1998 ist Langrée regelmäßig auch in New York präsent und hat rund 250 Konzerte im Lincoln Center, beim Mostly Mozart Festival, an der Met und beim New York Philharmonic Orchestra dirigiert. Als Gast stand er darüber hinaus am Pult etwa der Berliner und Wiener Philharmoniker, der Tschechischen Philharmonie, des London Philharmonic Orchestra, Orchestre de Paris, Gewandhausorchester Leipzig oder Freiburger Barockorchester. Außer an der New Yorker Met dirigiert er regelmäßig an führenden Opernhäusern wie der Wiener Staatsoper, Mailänder Scala und des Royal Opera House London sowie bei den Festivals in Glyndebourne und Aix-en-Provence. Zu Langrées jüngsten Aufnahmen zählt ein DVD-Mitschnitt von Ambroise Thomas' Oper „Hamlet“ an der Opéra Comique, der bei den International Opera Awards als „Best Recording of the Year“ und mit weiteren Preisen wie dem Diapason d'Or ausgezeichnet wurde. Seine beiden letzten CDs mit dem Cincinnati Symphony Orchestra wurden für den Grammy nominiert. Geboren im Elsass, hatte Louis Langrée in seiner Karriere u. a. Chefpositionen beim Mostly Mozart Festival, an der Opéra National de Lyon und bei der Camerata Salzburg inne.

James Ehnes

Mit einer seltenen Verbindung aus atemberaubender Virtuosität, Lyrik und unerschütterlicher Musikalität ist James Ehnes ein gefragter Gast in den berühmtesten Konzertsälen der Welt. Zuletzt war er u. a. beim Tonhalle-Orchester Zürich, Royal Concertgebouw, London Philharmonic, NHK Symphony, Boston Symphony, Chicago Symphony und Cleveland Orchestra eingeladen. Neben solchen Orchesterengagements hat Ehnes aber auch einen vollen Recital-Kalender und spielt etwa regelmäßig in der Wigmore Hall London, Carnegie Hall New York, im Amsterdamer Concertgebouw und bei den Festivals von Ravinia, Montreux, Verbier und Dresden. Als passionierter Kammermusiker ist er zudem Erster Geiger des Ehnes Quartet und Artistic Director der Seattle Chamber Music Society. Für seine umfassende Diskografie hat Ehnes zahlreiche Preise gewonnen, darunter zwei Grammy, drei Gramophone und zwölf Juno Awards. 2021 wurde er bei den Gramophone Awards zum „Artist of the Year“ gewählt, u. a. wegen seiner weltweit gefeierten Online-Reihe „Recitals from Home“, für die Ehnes während des Corona-Lockdowns sämtliche Sonaten und Partiten von Bach sowie die sechs Sonaten von Ysaÿe mit modernster Aufnahmetechnik von zu Hause aus einspielte. James Ehnes begann im Alter von fünf Jahren mit dem Geigenunterricht und wurde mit 13 Protegé des renommierten Orchestre symphonique de Montréal. Später setzte er seine Studien bei Sally Thomas an der Meadowmount School of Music und an der Juilliard School fort. Er ist Mitglied des Order of Canada und des Order of Manitoba sowie Ehrenmitglied der Royal Academy of Music, wo er auch als Gastprofessor wirkt. Seit Sommer 2024 ist er Professor an der Jacobs School of Music der Indiana University. Er spielt die „Marsick“-Stradivari von 1715.



HÖHEPUNKTE 2024/2025

- Artist in Residence des Melbourne Symphony Orchestra
- Aufführung sämtlicher Violinsonaten von Ludwig van Beethoven an der Kioi Hall in Tokio
- Auftritte mit dem Hong Kong Philharmonic und Singapore Symphony Orchestra

Antoine Tamestit



HÖHEPUNKTE 2024/2025

- Artist in Residence auch bei Radio France und beim Orquesta Sinfónica de Castilla y León
- Debüts beim Chicago Symphony Orchestra und NHK Symphony Orchestra
- Quintett-Tournee mit Isabelle Faust
- Trio-Tournee mit Sir András Schiff und Jörg Widmann

Antoine Tamestit ist in der Saison 2024/2025 Artist in Residence beim *NDR Elbphilharmonie Orchester*. Der Solist und Kammermusiker wird international für seine unübertroffene Technik, seine Sensibilität und die Schönheit seines farbenreichen Bratschentons geschätzt. Sein breit gefächertes Repertoire reicht vom Barock bis zur Gegenwart und sein großes Engagement für zeitgenössische Musik spiegelt sich in zahlreichen Uraufführungen neuer Werke. In den vergangenen Spielzeiten ist Tamestit mit Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem New York Philharmonic Orchestra, den Wiener Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra, dem Orchestre de Paris und dem Royal Concertgebouw Orchestra aufgetreten. Er konzertiert regelmäßig mit bedeutenden Dirigenten wie Daniel Harding, Paavo Järvi, Klaus Mäkelä, Yannick Nézet-Séguin, Sir Antonio Pappano, Kirill Petrenko, Sir Simon Rattle, Christian Thielemann und Jaap van Zweden. Als Gründungsmitglied des Trio Zimmermann mit Frank Peter Zimmermann und Christian Poltera trat er mehr als zehn Jahre lang in den berühmtesten Konzertsälen Europas auf. Zu den wichtigsten von Tamestit uraufgeführten Werken gehören Jörg Widmanns Bratschenkonzert, Thierry Escaichs „La Nuit des Chants“, Bruno Mantovanis Konzert für zwei Bratschen mit Tabea Zimmermann, sowie Gérard Tamestits „Sakura“ und Olga Neuwirths „Remnants of Songs“ und „Weariness Heals Wounds“. 2023/2024 brachte er Marko Nikodijević „Psalmodija“ und Francesco Filideis Violakonzert zur Uraufführung. Geboren in Paris, studierte Tamestit bei Jean Sulem, Jesse Levine und Tabea Zimmermann. Er spielt auf der allerersten Bratsche von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1672, die ihm von der Habisreutinger Stiftung großzügigerweise zur Verfügung gestellt wird.

Thomas Cornelius

Thomas Cornelius lebt als Komponist, Organist und Dirigent die heute beinahe ausgestorbene Tradition des komponierenden Interpreten. Sowohl für die Elbphilharmonie als auch für das *NDR Elbphilharmonie Orchester* ist er als Organist tätig. Regelmäßig – wie auch heute – präsentiert er an der Orgel im Großen Saal der Elbphilharmonie seine Neuschöpfungen, zuletzt 2023 die Uraufführung von „Versunkene Welten“ für Orgel solo. Neben den Auftritten in inzwischen weit über 250 Konzerten in unterschiedlichsten Besetzungen, ist er auch für die Klanggestaltung der Orgel der Elbphilharmonie verantwortlich. Am Haus vermittelt er zudem in pädagogischen Programmen Interessierten die Kunst der Orgelmusik und des Orgelbaus. Auftritte unter namhaften Dirigent:innen wie Marin Alsop, Herbert Blomstedt, Alan Gilbert, Kent Nagano und Esa-Pekka Salonen führten ihn zudem in renommierte Konzerthäuser in Europa, Amerika und Asien. Als Komponist reicht sein Œuvre von solistischen bis zu chorsinfonischen Werken; es enthält ebenso Musik für Tasteninstrumente, Kammermusik sowie Filmmusik (über 40 internationale Produktionen), die allesamt Auftragswerke bedeutender Institutionen sind. Das NDR Vokalensemble hob 2020 das Auftragswerk „Atem Geist Leben“ aus der Taufe. Für seine Interpretationen und Kompositionen wurde Thomas Cornelius mehrfach international ausgezeichnet, erst kürzlich im September dieses Jahres mit dem polnischen Musikpreis „Muzyczne Orły“ für sein Kammermusikwerk „Plurality Diversity Society“ (Uraufführung im Konzertsaal NOSPR in Katowice). Außerdem war er Erster Gastdirigent des polnischen Chores und Orchesters von Zespół Śląsk.



HÖHEPUNKTE 2024/2025

- Orgelsolo-Auftritte in der Elbphilharmonie, im Konzerthaus Berlin und in München
- Konzert als Improvisations-Solist mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester* zu Bruckners 200. Geburtstag
- Uraufführung von „Sonnen Licht Strahlen“ für Chor a-capella durch den Unichor Marburg
- Uraufführung von „Quo Vadis (AT)“ für Singstimme und Orgel in Stuttgart
- Kompositionsauftrag für eine großbesetzte Sinfonie (Nr. 2) für das NFM Wrocław Philharmonie (Uraufführung im Herbst 2026)

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK
Programmdirektion Geschäftsbereich I
Orchester, Chor und Konzerte
Rothenbaumchaussee 132
20149 Hamburg
Leitung: Dominik Deuber

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, 8)
Manuel Cohen / akg-images (S. 6)
akg-images / Mondadori Portfolio/Archivio GBB (S. 11)
Chris Lee (S. 14)
Benjamin Ealovega (S. 15)
Julien Mignot (S. 16)
Maxim Schulz (S. 17)

Druck: Bartels Druck GmbH, Lüneburg
Das verwendete Papier ist FSC-zertifiziert.

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



NDR

HINSCHAUEN LOHNT SICH. HINHÖREN AUCH!

Klassik, Jazz, Vokalmusik – und noch so viel mehr!

Entdecken Sie die Vielfalt der NDR Ensembles in unserem Newsletter.
Jetzt abonnieren!



ndr.de/eo
youtube.com/@ARDKlassik