

NDR

Elbphilharmonie
Orchester

Gilbert

dirigiert

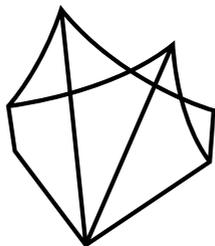
Wagner, Mahler
& Brahms

Samstag, 13.10.18 — 19.30 Uhr
Musik- und Kongresshalle Lübeck

Sonntag, 14.10.18 — 11 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

ALAN GILBERT

Dirigent



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

RICHARD WAGNER (1813 – 1883)

Vorspiel zum 1. Aufzug der romantischen Oper „Lohengrin“

Entstehung: 1847 | Uraufführung: Weimar, 28. August 1850 | Dauer: ca. 9 Min.

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.

— Pause —

JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897)

Sinfonie Nr. 4 e-Moll op. 98

Entstehung: 1884–85 | UA: Meiningen, 25. Oktober 1885 | Dauer: ca. 45 Min.

- I. Allegro non troppo
- II. Andante moderato
- III. Allegro giocoso
- IV. Allegro energico e passionato – Più Allegro

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 1 ¾ Stunden

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile
am 13.10. um 18.30 Uhr auf der „Galerie Wasserseite“ der Musik- und Kongresshalle,
am 14.10. um 10 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert am 14.10.18 ist live zu hören auf NDR Kultur.

Nichts als Klang

Hier hat Wagner zum ersten Mal jenen wirkungsstarken Orchestereffekt angewendet, dessen sich seitdem alle zeitgenössischen Komponisten bedienen, wenn sie tief poetische Momente musikalisch ausdrücken wollen. Dieser Effekt besteht in der Verwendung der Streichinstrumente in den höchsten Lagen.

Peter Tschaikowsky 1871 über das „Lohengrin“-Vorspiel

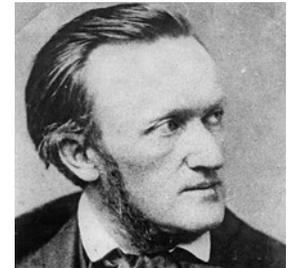
„Für mich ist es ein Meisterwerk.“ Das sind die unterschiedlichen Worte eines nicht gerade mit Lob um sich werfenden Komponisten und Kritikers: Hector Berlioz hatte Richard Wagners „Lohengrin“-Vorspiel 1860 in einem Konzert in Paris gehört und sich tief beeindruckt gezeigt – obwohl er nicht einmal wusste, „welche Beziehungen zwischen dieser Ouvertürenform und der dramatischen Idee der Oper bestehen“ ... Tatsächlich vermochte es diese Komposition ganz unabhängig von der nachfolgenden Oper die Aufmerksamkeit vieler Komponisten und Kunstfreunde auf sich zu ziehen. Sogar Wagners großer zeitgenössischer Antipode Giuseppe Verdi ließ sich in „La Traviata“ von den Klängen dieser Musik beeinflussen. Was aber war der Grund für diese herausragende musikalische Rezeption?

Bisher waren Opernabende – auch bei Wagner bis hin zum „Tannhäuser“ – vor dem Aufziehen des Vorhangs mit einer schwungvollen Ouvertüre eröffnet worden. Neuerdings aber ging es Wagner um etwas ganz anderes: Er wollte den Zuschauern vorab keine unterhaltbare Kurzform der Oper präsentieren, sondern sie sogleich in einen poetisch einstimmenden Klangraum hineinführen. Wagner komponierte „Ambient Music“, wie man heute sagen würde. Und in der Tat hatte man Solches damals noch nie gehört: ein Opernvorspiel, das keinen Reigen von prägnanten Themen abfeuert, sondern musikalisch im Grunde nur ein einziges großes An- und Abschwellen in Instrumentation und Dynamik beschrieb.

Ein derart neues Ouvertürenkonzept hatte natürlich einen Grund. Und hier lohnt es sich nun doch, jene von Berlioz gar nicht beachteten „Beziehungen zur dramatischen Idee“ zu berücksichtigen: Handelt es sich bei der Titelfigur „Lohengrin“ um einen Ritter aus dem legendären Kreis der Hüter des heiligen Grals, der im Verlauf der Oper als unbekannter „Schwanenritter“ der angeklagten Elsa von Brabant zu Hilfe eilen wird, so bezieht sich das Vorspiel zuallererst auf den Ursprung jener überirdisch erscheinenden Kraft Lohengrins. Es schildert – in Wagners eigenen Worten – „die wunderwirkende Daniederkunft des Grals im Geleite der Engelschar und seine Übergabe an hochbeglückte Menschen“.

Mit der Reduktion des musikalischen Geschehens auf den Parameter Klang (durch Instrumentation und Dynamik) ist es Wagner nun gelungen, genau diese „Daniederkunft“ geradezu audiovisuell darzustellen: In unwirklichen hohen Sphären der mehrfach geteilten Violinen beginnt die Musik in A-Dur völlig ohne Bass, das „hellste Licht des blauen Himmelsäthers“ (Wagner) symbolisierend. Im Fluss des „Grals-Themas“ der Violinen gesellen sich allmählich immer mehr Instrumente hinzu, wobei der Klang sowohl an Intensität als auch an Tiefe zunimmt. Ein gewaltiges Crescendo führt schließlich zum glanzvollen Höhepunkt mit erhabenen Blechbläseersignalen und Beckenschlägen. Nun hat das „himmlische Feuer“ die Menschen erreicht und lässt „alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Glut erbeben“ (Wagner). Beruhigend kehrt die Musik anschließend in ihren Ausgangsklang zurück, ganz so, als ob die „Himmlischen“ wieder den Blicken der Menschen entschwänden würden.

Julius Heile



Richard Wagner (um 1850)

DER HEILIGE GRAL

Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein... Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehrs, sehnte sich das unertöbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung des Bedürfnisses, das, je glühender und überschwenglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell, wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt, und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Übersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des „heiligen Grals“ geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward.

Wagner über den heiligen Gral, dessen „Daniederkunft“ das „Lohengrin“-Vorspiel beschreibt

„Dein Wille geschehe!“

ZITATE ZUM WERK

Der Mensch ist ein anderer – durch diese paar Leidenstage, nur für mich leben wollend, das „papierne“ Leben, (wie er sein strenges Musikersdasein 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 11. April 1910 war Gustav Mahler nach dem Ende seiner Dirigierpflichtungen 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 Mahlers Frau Alma während dieser Zeit zur Kur, um ihre „kranken Nerven auszukurieren“. Mahler brachte sie daher zusammen mit der gemeinsamen Tochter 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 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, der Komponist hinterließ einen Torso, wobei die Skizzen zum Teil nur eine oder zwei Stimmen enthalten und zum Ende hin immer schwerer zu entziffern sind. Einzig der erste sowie 30 Takte des dritten Satzes liegen im Partiturentwurf vor. Und nur das einleitende Adagio ist so weit instrumentiert, dass es ohne Zusätze von fremder Hand im Konzert gespielt werden kann.

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[ündigung]! 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!“

Harald Hodeige



Gustav Mahler im Jahr seines Todes (1911)

*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

Kompositorisches Vermächtnis



Johannes Brahms (1833)

Im Allgemeinen sind ja leider die Stücke von mir angenehmer als ich, und findet man weniger daran zu korrigieren?!

Brahms an Elisabeth von Herzogenberg in einem Brief von 1885, in dem er erstmals seine Vierte Sinfonie erwähnt

Die Sinfonie sei „eine Angelegenheit von Leben und Tod“, hat Johannes Brahms einmal gesagt. Früh war es ihm bewusst, dass man als Komponist des 19. Jahrhunderts eigentlich nur zwei Möglichkeiten hatte, wirklich ernst genommen zu werden: entweder durch das Verfassen einer fulminanten Oper oder eben einer allen Ansprüchen genügenden Sinfonie. Weil die Oper nun überhaupt nicht seine Sache war und er dagegen schon als Jungspund sinfonisches Talent an den Tag legte – immerhin hatte Robert Schumann gleich beim ersten Kennenlernen 1853 prophezeit, dass „wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt“ bevorstünden, wenn Brahms für Orchester komponieren würde –, war es nur eine Frage der Zeit, bis die Welt auch Sinfonien von Brahms hören würde. Die Welt musste indes lange warten – und Schumann blieben die „Blicke in die Geisterwelt“ sogar ganz verwehrt: Erst nach dessen Tod wagte sich der 43-Jährige Brahms mit seiner ersten Sinfonie an die Öffentlichkeit. Schuld an der Verzögerung war Beethoven, der die Gattung formal, klanglich und inhaltlich eigentlich schon ausgeschöpft hatte und jedem Nachfolger wie ein unüberwindbares Vorbild erscheinen musste. Das Ringen mit Beethoven war der Ersten von Brahms denn auch deutlich anzuhören. Doch dann war das Eis gebrochen: Schon ein Jahr später folgte die zügige Komposition der Zweiten Sinfonie. Statt 14 Jahren brauchte Brahms jetzt nur wenige Monate – und komponierte ein auch im Tonfall einigermaßen „entspanntes“ Werk.

Wie nun Brahms' erste und zweite Sinfonie bilden seine dritte und vierte allein schon aufgrund ihrer entstehungsgeschichtlichen Nähe ein (Kontrast-)Paar:

Nach der Vollendung der Dritten 1883 begann der Komponist schon im folgenden Sommer mit der Vierten. Auf die bescheidene, in dezenter Zurückhaltung daherkommende F-Dur-Sinfonie folgte „die strengste und monumentalste von allen“ (Kunze). Wie schon so oft irritierte Brahms seine Freunde wieder mit rätselhaften Bemerkungen. Mal sprach er in eitler Untertreibung von „ein paar Entr'actes“, die zusammen eine Sinfonie ergäben; mal ließ er aus dem österreichischen Mürzzuschlag verlauten: „Ich fürchte, sie [die Sinfonie] schmeckt nach dem hiesigen Klima – die Kirschen werden hier nicht süß...“ Gewiss, das Attribut „süß“ ist zur Charakterisierung der Vierten mit ihrer „gedrungenen, herben Leidenschaft“ (Kunze) sicher am wenigsten geeignet. Aber um ein paar locker zusammengefügte „Entr'actes“ handelt es sich bei diesem sinfonischen Monolithen erst recht nicht! „Die beiden letzten Sinfonien sind vollsaftige, ausgereifte Früchte, die der Meister auf eigenstem, wohlgesichertem Grund und Boden erzog“, resümierte Philipp Spitta, um dann einzugestehen: „Es wäre müßig, sie zu vergleichen und hätte nur ganz subjektive Bedeutung, wenn ich sagen wollte, daß mir die e-Moll-Sinfonie das Herrlichste einzuschließen scheint, was Brahms in diesem Bereiche seiner Kunst zu verkünden hatte.“ Es ist, als wollte Brahms in seiner vierten und letzten Sinfonie gewissermaßen die Summe seiner eigenen wie auch der historisch gewachsenen kompositorischen Mittel des Abendlandes ziehen.

Prägend ist – wie schon in vorherigen Brahms-Sinfonien – das von Arnold Schönberg just am Beispiel der Vierten erläuterte Prinzip der „entwickelnden Variation“: Aus einem Grundbaustein heraus entwickeln sich durch stetige Veränderung und Ableitung organisch fast alle folgenden musikalischen Gedanken. In der Vierten ist dieser Grundbaustein das Intervall

Seinen Freunden gegenüber hat Brahms die Entstehung der Vierten Sinfonie lange geheim zu halten versucht, auch wenn bereits nach seinem Aufenthalt 1884 in Mürzzuschlag – wo die ersten beiden Sätze entstanden – gemunkelt wurde, dass er vermutlich an einer neuen Sinfonie arbeite. So erkundigte sich Brahms' Freundin Elisabeth von Herzogenberg mehrfach nach dem Werden seiner Sinfonie. Clara Schumann versuchte im Dezember 1884 ebenfalls, den bis zu ihr gedrungenen Gerüchten auf den Grund zu gehen. Doch erst Ende August 1885 – nachdem die Sätze Nr. 3 und 4 wiederum in Mürzzuschlag komponiert waren – ging Brahms in einem Brief an Elisabeth von Herzogenberg auf die Sinfonie ein: „Dürfte ich Ihnen etwa das Stück eines Stückes von mir schicken, und hätten Sie Zeit, es anzusehen und ein Wort zu sagen? ... Ich bin gar nicht begierig, eine schlechte Nr. 4 zu schreiben.“ Auch mit Hans von Bülow, dem Chefdirigenten des Meininger Hoforchesters, korrespondierte er im September 1885 über die fertige Sinfonie und brachte damit die Uraufführung in Meiningen auf den Weg. Diese fand unter Leitung des Komponisten am 25. Oktober statt und wurde zu einem fulminanten Erfolg.

Allegro non troppo *Vierte Symphonie*
molto

Flöte
Oboe
Klarinette in C
Fagott
Trompete in C
Trompete in Bb
Violen I
Violen II
Viola
V. Cello
Bass

gial.
molto

1.
2.

Ms. in Original handschriftl. Partitur bei
8686

der Terz, das im Thema des ersten Satzes tragende Funktion hat: Die Violinen spielen – gedoppelt in den Begleitakkorden der Bläser – nichts anderes als eine Folge von Terzen, also gleichsam musikalisches Allgemeingut. Während böswillige Zungen zu Brahms' Zeiten daher auf diese Melodie die Worte „Nun fällt ihm wirklich nichts mehr ein“ skandierten, bewundern Analytiker bis heute, was Brahms aus diesem Material alles macht. Wer den schwermütigen Beginn mit dem konfliktreichen, laut auftrumpfenden Schluss des 1. Satzes vergleicht, wird kaum von Einfallslosigkeit oder strukturalistischer Kühle sprechen wollen. Brahms verpflichtet sich seiner motivischen Keimzelle dennoch mit solch konstruktiver Konsequenz (auch im 3. Satz oder im Finale fallen Terzketten auf), dass Schönberg in seinem Aufsatz „Brahms, der Fortschrittliche“ den Komponisten glatt zum Urvater der Zwölftonmusik erklärte.

Gleichzeitig schöpft Brahms in seiner Vierten aber „tief aus dem Born der Vergangenheit“ (Spitta). Die Sinfonie ist reich an Retrospektiven auf die Musikgeschichte – sei es im geradezu archaisch wirkenden 2. Satz oder im Finale. Es gehorcht der Form der Passacaglia, die Brahms aus seinem Studium Alter Musik überaus vertraut war: Eine durch ihre Bassbewegung charakteristische Tonfolge wird fortlaufend variiert. Die Wahl dieser strengen Form war dabei vielleicht gar kein so ausschließliches Bekenntnis zur „absoluten Musik“, wie es viele Interpreten annehmen: In der barocken Ästhetik galt die Passacaglia auch als Abbild der verschiedenen Lebensphasen eines Menschen. Die Vierte fungiert also gleich in mehrfacher Hinsicht als gewaltiges Schlusswort in Brahms' sinfonischem Vermächtnis.

EINHEIT IN DER VIELHEIT

Es geht mir eigen mit dem Stück; je tiefer ich hineingucke, je mehr vertieft auch der Satz sich, je mehr Sterne tauchen auf in der dämmerigen Helle, die die leuchtenden Punkte erst verbirgt, je mehr einzelne Freuden habe ich, erwartete und überraschende, und um so deutlicher wird auch der durchgehende Zug, der aus der Vielheit eine Einheit macht.

Elisabeth von Herzogenberg an Brahms über den 1. Satz der Vierten

BACH-REZEPTION

Brahms interessierte sich zeitlebens für Musikgeschichte und war ein begeisterter Notensammler. Im Jahr 1884 erschien im Rahmen der Gesamtausgabe der Werke Johann Sebastian Bachs auch die Kantate BWV 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“. Dass Brahms deren Schlusschor zur Grundlage des Hauptthemas des 4. Satzes seiner Vierten Sinfonie machte, war also kein Zufall. Und nicht nur auf thematischer Ebene nimmt das Finale Bezug auf Bachs Werk: Auch die hier in Brahms' eigener Manier in 30 Variationen angewandte barocke Reihungsform der Passacaglia hat ihren Ursprung in der Kantate.

← Bild links:
Brahms' eigenhändige Partitur des Beginns der Vierten Sinfonie

Julius Heile

Alan Gilbert



HÖHEPUNKTE 2018/2019

- Italien- und Österreich-Tournee mit der Staatskapelle Dresden (Werke von Prokofjew und Mahler)
- Asien-Tournee mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester* und Hélène Grimaud
- Konzerte mit dem Cleveland Orchestra (Werke von Haydn und Busoni)
- Debüt beim Israel Philharmonic Orchestra mit sieben Konzerten in Tel Aviv und Haifa (Werke von Rachmaninow, Hillborg und Nielsen)
- Ligetis „Le Grand Macabre“ mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester* in der Regie von Doug Fitch
- Konzerte mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks und Renée Fleming (u. a. Tschairowskys Fünfte Sinfonie)

Im September 2019 wird Alan Gilbert seinen neuen Posten als Chefdirigent des *NDR Elbphilharmonie Orchesters* antreten, dem er bereits von 2004 bis 2015 als Erster Gastdirigent verbunden war. 2017 ging seine achtjährige Amtszeit als Music Director des New York Philharmonic Orchestra zu Ende, wo es dem gebürtigen New Yorker gelungen ist, den Ruf des Orchesters nochmals auszubauen und dessen führende Bedeutung in der kulturellen Landschaft der USA zu unterstreichen. Gilbert ist außerdem Ehrendirigent des Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, dessen Chef er acht Jahre lang war, Erster Gastdirigent des Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra und Gründer der Organisation „Musicians for Unity“, die mit Unterstützung und Führung der Vereinten Nationen Musiker aus aller Welt mit dem Ziel der Förderung von Frieden, Entwicklung und Menschenrechten vereint. Als international gefragter Gastdirigent kehrt Gilbert regelmäßig zu Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Royal Concertgebouw Orchestra, Cleveland, Boston Symphony und Philadelphia Orchestra, der Staatskapelle Dresden oder dem Orchestre Philharmonique de Radio France zurück. Er hat Opernproduktionen an der Mailänder Scala, der Metropolitan Opera New York, Los Angeles Opera, Königlichen Oper Stockholm, am Opernhaus Zürich und an der Santa Fe Opera geleitet, wo er 2003 erster Music Director wurde. Seine Diskografie umfasst u. a. die CD-Box „The Nielsen Project“ und eine Grammy-prämierte DVD mit John Adams’ „Doctor Atomic“ live aus der Met. Der mit zahlreichen renommierten Preisen und Ehrungen ausgezeichnete Dirigent war darüber hinaus Leiter des Bereichs für Dirigier- und Orchesterstudien an der New Yorker Juilliard School.

Jetzt herunterladen:

Die NDR EO App



Tickets gewinnen

Konzerte

im Livestream anschauen

Audios und Videos

zum Nachschauen

Veranstaltungen

finden und buchen

IMPRESSUM

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

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

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

Fotos
AKG-Images / Imagno / Austrian Archives (S) (S. 5)
AKG-Images (S. 7, 8, 10)
Peter Hundert (S. 12)

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.



” Musizieren ist für mich
maximale Passion,
Leidenschaft und Intensität.

“
MARTIN GRUBINGER

NDR kultur

DAS NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER AUF NDR KULTUR

Regelmäßige Sendetermine:

NDR Elbphilharmonie Orchester | montags | 20.00 Uhr

Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr

A large, abstract graphic composed of several thick, teal-colored lines. The lines originate from a single point at the top center and extend downwards and outwards, creating a series of overlapping, angular shapes that resemble a stylized letter 'K' or a series of intersecting paths. The lines are solid and have a consistent thickness.

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