



NDR

Elbphilharmonie
Orchester



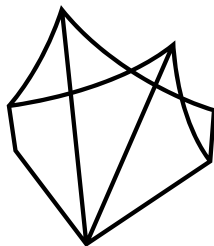
Gilbert

dirigiert

Bruckner 7

Donnerstag, 11.10.18 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

ALAN GILBERT
Dirigent
INON BARNATAN
Klavier



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

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

Das Konzert ist als Videostream live auf nдр.de/eo und concert.arte.tv sowie über die NDR EO App
zu sehen und im Anschluss als Video-on-Demand verfügbar.

NDR Kultur sendet eine Aufzeichnung des Konzerts am 30.11.18 um 20 Uhr im Radio.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 G-Dur op. 58

Entstehung: 1804–06 | Uraufführung: Wien, März 1807 | Dauer: ca. 35 Min.

- I. Allegro moderato
- II. Andante con moto –
- III. Rondo. Vivace

— *Pause* —

ANTON BRUCKNER (1824 – 1896)

Sinfonie Nr. 7 E-Dur

Entstehung: 1881–83 | Uraufführung: Leipzig, 30. Dezember 1884 | Dauer: ca. 70 Min.

- I. Allegro moderato
- II. Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam
- III. Scherzo. Sehr schnell
- IV. Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell

Ende des Konzerts gegen 22.30 Uhr

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58

Des Guten und Starken zu viel?

„Da haben wir denn auch in der bittersten Kälte von halb sieben bis halb elf ausgehalten und die Erfahrung bewährt gefunden, dass man auch des Guten – und mehr noch, des Starken – leicht zu viel haben kann.“ – Es sind aus heutiger Perspektive Luxus-Probleme, über die sich Johann Friedrich Reichardt hier beklagt. Denn im Nachhinein betrachtet, wäre wohl so mancher Musikliebhaber gerne dazu bereit, die nötige Ausdauer aufzubringen, die es erfordert hätte, um an jenem denkwürdigen Abend des 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien dabei gewesen zu sein. In einem selbst für damalige Verhältnisse ungewöhnlichen Konzert-Marathon wurden hier unter anderem (!) Beethovens Fünfte und Sechste Sinfonie, die Chorfantasie und das Vierte Klavierkonzert mit dem Komponisten am Klavier erstmals einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt – allesamt Werke also, die in der weiteren Musik- und Kulturgeschichte eine nicht wegzudenkende Bedeutung erlangen sollten. Allen Mängeln der nur schlecht vorbereiteten, zudem von Zwistigkeiten zwischen Beethoven und dem Orchester beeinträchtigten Aufführung zum Trotz harrte Reichardt sogar bis zum „achten Stück“ aus: „Ein neues Fortepiano-Concert von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen brav, in den allerschnellsten Tempis ausführte. Das Adagio, ein Meistersatz von schönem durchgeführtem Gesange, sang er wahrhaft auf seinem Instrumente mit tiefem melancholischen Gefühl, das auch mich dabei durchströmte.“

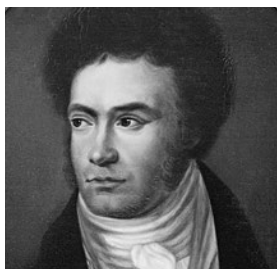
Ein Konzert ist eine Abmachung zwischen Solist und Orchester, und von einem mit der „Waldsteinsonate“ großgewordenen Pianisten war kaum anzunehmen, dass er zahm am Bühnenrand wartete, während sich das Orchester weit-schweifig im Stil der „Eroica“ erging.

Der Beethoven-Forscher Joseph Kerman über Beethovens Entscheidung, das Vierte Klavierkonzert direkt mit dem Einsatz des Klaviers zu beginnen

arte
CONCERT

Alan Gilbert und das NDR
Elbphilharmonie Orchester

live & on demand auf
concert.arte.tv



Ludwig van Beethoven, Gemälde von Isidor Neugaß (1806)

Beethovens vielleicht größtes Klavierkonzert.

Robert Schumann über das Vierte Klavierkonzert

Im Falle jenes „wunderbarsten, eigentümlichsten, künstlichsten und schwierigsten“ Beethovenschen Klavierkonzerts – wie es ein Kritiker der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ später formulierte – kam dort in der Tat ein Stück zu Gehör, das ebenso wie die Fünfte und Sechste Sinfonie einen Höhepunkt in der Entwicklungsgeschichte der Gattung markiert. Mit seiner in dieser Konsequenz völlig neuen Vermittlung zwischen dem Solisten und dem Orchesterpart, die hier nicht wettstreiten, sondern miteinander verschmelzen, legte es die Grundlage für eine Tradition des „sinfonischen Konzerts“ im 19. Jahrhundert, zu der bald nicht nur Schumann und Brahms bedeutende Beiträge liefern sollten.

Die Idee, das konzertante Prinzip in einen sinfonischen Zusammenhang zu integrieren, zeigt sich in Beethovens Viertem Klavierkonzert gleich zu Beginn: Im 1. Satz wird die konventionelle Reihenfolge umgedreht, indem das Klavier – und nicht das Orchester – die Vorstellung des musikalischen Mottos übernimmt. Dessen weiche Akkorde beinhalten ein viertöniges, rhythmisches Kernmotiv, das – hier ins Lyrische gekehrt – mit dem berühmten Thema aus der zeitgleich entstandenen und aufgeführten Fünften Sinfonie verwandt ist. Erst danach kann sich das Orchestertutti entfalten und bald auch ein zweites Thema in Moll präsentieren, das mit seinem punktierten Motiv und den Pizzicati in den Bässen besonders prägnant ist. Das eigentliche, im warmen Streichersatz singende Seitenthema wird erst später gemeinsam mit dem Klavier eingeführt. Der insgesamt lyrisch gestimmte Satz schlägt nur im Mittelteil dramatischere Töne an.

Ist hier die Einheit von Solist und Orchester angestrebt, so stellt der 2. Satz diesem Prinzip gerade das Gegenteil entgegen: Ein zunächst weniger auf Austausch denn

auf Abgrenzung zielender Dialog zwischen Klavier und Streichern ist nun das dramaturgische Konzept dieser geradezu opernhaften Szene. Unüberhörbar liegt der Musik eine poetische Idee zugrunde, und es war Adolph Bernhard Marx, der dazu erstmals die in der Folge oft rezipierte Vorstellung von Orpheus (= Klavier), der die Furien der Unterwelt (= Orchester) zu besänftigen versucht, assoziierte. Spannend ist es zu verfolgen, wie sich das selbstbewusst auftrumpfende Rezitativ der Streicher und der sanfte Klaviergesang zunehmend annähern: Die Gesten des Klaviers werden immer flehender, während sich die Streicher allmählich beruhigen. Am Ende behält das Klavier die Oberhand: Nach einer Kulmination in erregten Trillerketten lassen sich in den leisen Streichern nur mehr gleichsam „geläuterte“ Reste des ehemals drohenden Motivs vernehmen.

Die fröhliche Stimmung des 3. Satzes muss nach diesem kurzen Drama erst allmählich gesteigert werden: Das marschartige Thema wird leise vorgestellt, bevor später dann sogar Trompeten und Pauken zum Orchester treten. Wer genau hinhört, kann im sanften Seitenthema übrigens eine melodische Wendung entdecken, die durchaus an die berühmte, natürlich viel später komponierte Melodie auf „Freude, schöner Götterfunken“ aus Beethovens Neunter Sinfonie erinnert.

Julius Heile

OPERNSCENE FÜR KLAVIER

Im 2. Satz des Vierten Klavierkonzerts bezieht sich Beethoven offenbar auf die Opern-Tradition des begleiteten Rezitativs. Im Unterschied zum gewöhnlichen Rezitativ wurde es nicht vom Cembalo, sondern vom Orchester (meist von den Streichern) untermalt und war in der Oper des 18. Jahrhunderts besonders dramatischen Momenten vorbehalten. Darüber hinaus gibt es Parallelen zu einigen Opern-Arien etwa von Mozart, die nur von Streichern im altertümlichen, punktierten Stil begleitet werden (z. B. Donna Elviras Arie „Ah fuggi il traditor“ aus Mozarts „Don Giovanni“). Mit der Kontrastierung von Klavier und Streichern beginnt im Übrigen schon der 1. Satz des Klavierkonzerts, der damit also bereits „jene Opposition der Kräfte“ vorführt, so der Beethoven-Forscher Lewis Lockwood, „die im langsamen Satz dramatisch und rhetorisch gegenübergestellt werden – als sei das Klavier ein Opersolist und das Werk eine besondere Form des musikalischen Dramas.“

„Gleich der strahlend aufgehenden Sonne“

BRUCKNER-PIONIER

Kaum hatten wir den ersten Satz der 7. gespielt, fing der sonst so ruhige und gesetzte Nikisch Feuer und Flamme. In einem seligen Taumel wiederholten wir sogleich den ganzen Satz. „Seit Beethoven ist nichts auch nur ähnliches geschrieben worden. Was ist da Schumann! etc. etc.“ ging es in einem fort. Kaum waren wir fertig, sagte Nikisch: „Ich gebe Ihnen hiermit mein heiligstes Ehrenwort, daß ich die Symphonie in sorgfältigster Weise zur Aufführung bringen werde... Ich halte es für mich von nun an für meine Pflicht für Bruckner einzutreten.“

Josef Schalk an seinen Bruder Franz über das Treffen 1883 bei Arthur Nikisch in Leipzig

In der Kunst spielen Altersunterschiede keine Rolle. Hier zählen Genie und Popularität, nicht unbedingt der Respekt des Jüngeren vor dem Älteren. Gestandene Musiker verneigen sich ehrfürchtig etwa vor den Sinfonien eines 16-jährigen Mozart – und umgekehrt sind manch alterwürdige Komponisten bei der Aufführung ihrer Werke auf das Engagement und den Erfolg junger Publikumsliebhaber angewiesen. Anton Bruckner, der in seiner Wirkungsstätte Wien bis ins hohe Alter verkannte Sinfoniker, entwickelte im Laufe der Jahre eine geradezu beschämende Haltung der Unterwürfigkeit jenen Personen gegenüber, die durch ihren Einfluss etwas für die Anerkennung seiner Musik tun konnten. Seinem schärfsten Gegner, dem Wiener Kritiker-Papst und Wortgeber der feindlichen „Brahms-Partei“ Eduard Hanslick, begegnete er mit ausgesprochener Höflichkeit und ließ ihm ab und zu gar Geschenke zukommen. Die Ratschläge seiner Schüler (!) wie etwa der Gebrüder Schalk zur „Verbesserung“ durchgefallener Sinfonien übernahm er kleinlaut in seine Partituren. Schließlich verdankte er seinen maßgeblichen Durchbruch als Komponist einem nicht einmal halb so alten, aufstrebenden Dirigenten aus Leipzig. „Hochwohlgeborner, hochverehrter Herr Kapellmeister! An Ihren beifälligen Äußerungen athme ich wieder auf und denke: ‚endlich hast du einen wirklichen Künstler gefunden‘“, schrieb Bruckner 1884 an Arthur Nikisch, nachdem dieser ihm die Uraufführung seiner Siebten Sinfonie versprochen hatte. „Ich bitte Euer Hochwohlgeboren wollen mir gütigst

Ihre Gewogenheit zuwenden und mich nicht verlassen. Sie sind jetzt ja doch der Einzige, der mich retten kann und Gott sei Dank auch retten will... Mit tiefster Bewunderung und wahrer Verehrung Euer Hochwohlgeb. dankschuldiger Diener A. Bruckner“. Wohlgemerkt: Dies sind die Worte eines 60-jährigen an einen 28-jährigen ...

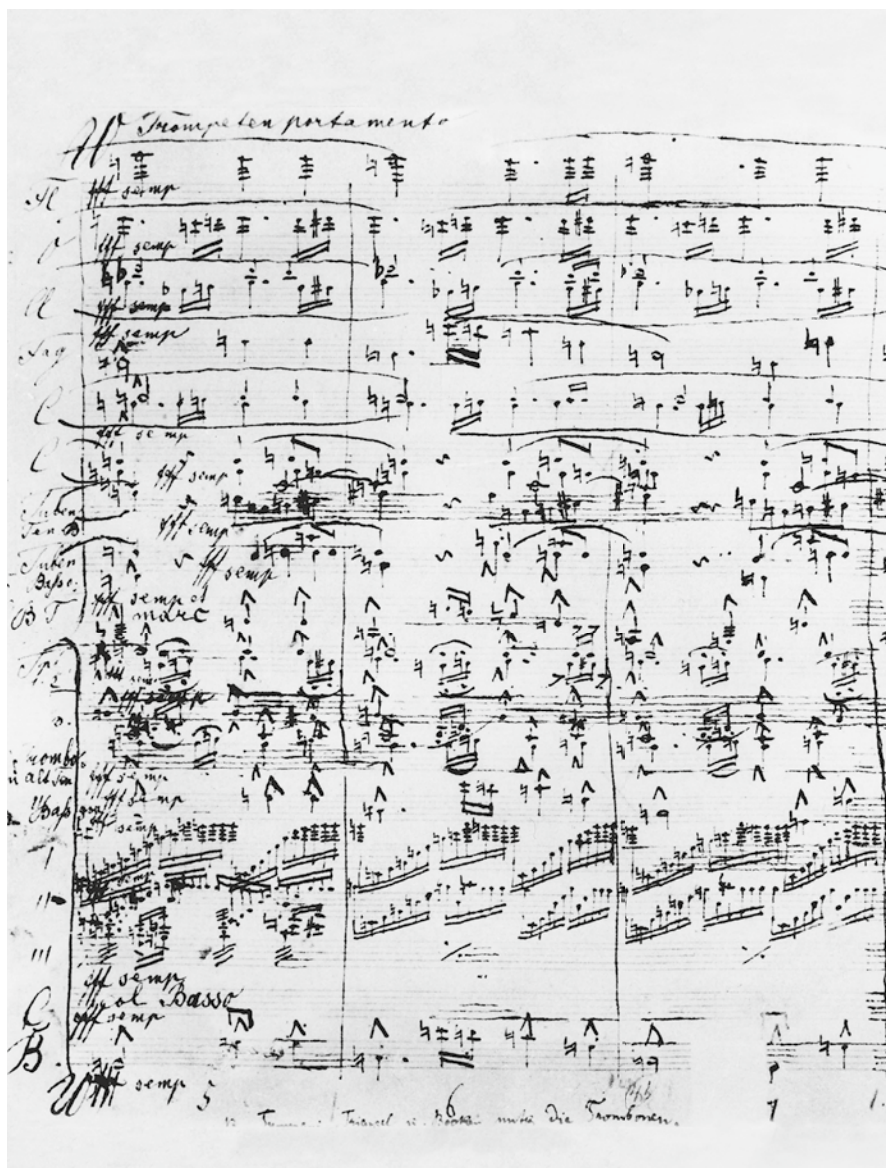
Arthur Nikisch, damals Erster Kapellmeister am Leipziger Stadttheater und vor allem als Wagner-Interpret gerühmt, hatte seinerzeit bei der Uraufführung von Bruckners Zweiter Sinfonie als Geiger der Wiener Philharmoniker mitgespielt. Seit diesem Jugend-Erlebnis hatte ihn die Bewunderung für die Musik Bruckners nicht losgelassen. Als Josef Schalk ihm 1883 bei seinem Leipziger Aufenthalt die neue Siebte Sinfonie am Klavier vortrug, war Nikisch sofort von dem Werk eingenommen. Er setzte das Werk bereits im nächsten Jahr auf das Programm seiner Leipziger Konzerte mit dem Gewandhausorchester. Das war umso mutiger, als Anton Bruckner in dieser Stadt bisher völlig unbekannt war. Doch gerade diese Unvorbelastetheit sollte sich als ungeheurer Glücksfall für Bruckner erweisen. Durch Nikischs eminente Wagner-Pflege war das Leipziger Publikum der zeitgenössischen Musik durchaus aufgeschlossen, ja man sehnte sich hier regelrecht nach Werken „moderner Kunstrichtung“. Vor allem aber fehlte jene lähmende Rivalität zwischen Traditionalisten und Neudeutschen, die Bruckner in Wien durch sein Bekenntnis zu Wagner das Leben schwer machte. Wahrscheinlich hätte er sehr viel früher erkennen müssen, dass jede andere Stadt als Wien für die Premieren seiner Sinfonien besser geeignet war – so aber war erst die Siebte im hellen E-Dur sein Glückswerk, mit dem sich endgültig der internationale Durchbruch einstellte. In der Folge ebnete sie auch seiner übrigen Musik den Weg.



Anton Bruckner, Gemälde von Hermann Kaulbach (1885)

Bruckner stellt vor uns Tonbilder hin, in denen die Gluth der Farbe mit dem fortreißenden Feuer der Einbildungskraft wetteifert und so den Hörer von Anfang bis Ende wie mit unsichtbaren Ketten festhält.

Bernhard Vogel in den „Leipziger Nachrichten“ nach der Uraufführung von Bruckners Siebter



Eigenhändige Partiturseite des 2. Satzes aus Bruckners Siebter Sinfonie

Auf die Frage, ob der Erfolg und die besondere Popularität der Siebten auch rein musikalisch erklärbar sind, hat der maßgebliche Bruckner-Biograf Ernst Kurth eine eher unzureichende Antwort gegeben: „Daß die Siebente Bruckners Ruhm begründete, liegt nebst der Schönheit und Gedankengröße wohl zum Teil darin, daß er in den äußeren Formaten gewisse Vereinfachungen und sehr greifbare Annäherungen an die gewohnten Bilder vornahm.“ Diese Einschätzung muss verwundern, scheint sie doch viel eher etwa auf die Vierte, ja, in gewissem Sinne sogar auf die vorausgegangene Sechste Sinfonie in ihrem knappen Format zuzutreffen. In Hinblick auf die Siebte wiederholte die Kritik stattdessen jene Vorwürfe fehlender Einheit und Logik sowie allzu großer Ausdehnung der Gedanken, wie sie seit eh und je Bruckners Sinfonien getroffen hatten. Im Übrigen hatte Bruckner selbst die Vierte als Einführungswerk in Leipzig vorgeschlagen, weil ihm die Siebte, „namentlich das Adagio zu schwer zum Auffassen“ erschien.

Indes ist wohl gerade dieses Adagio, Bruckners „berühmtester und meistbewunderter Satz“ (Wolfram Steinbeck), ausschlaggebend für die Bekanntheit der Siebten geworden. Und zwar weniger durch die Diskussion um die Existenzberechtigung des – auf einem eingeklebten Papierstreifen in die Partitur eingefügten – Beckenschlags am Kulminationspunkt des Satzes als vielmehr aufgrund der einzigartigen Coda. Die Legende will es, dass Bruckner diese Trauer-Musik des Wagnertuben-Quartetts „zum Andenken seines unerreichbaren Ideals“ (August Göllerich) nach dem Tod Richard Wagners im Februar 1883 komponiert und an den fast fertigen Satz angehängt habe. Man sprach daher bisweilen von einem „inneren Bruch“ an dieser Stelle. Jüngere Forscher vermuten allerdings, dass zumindest das thematische Material für den in

Den berauschendsten Jubelklängen folgen die erschütterndsten Trauerklänge... manchmal überrieselt es Einen dabei wie Schauer der Gespensterfurcht... Unbeschreiblich sind auch die kolossalen Steigerungen, den Tonsatz aus Nacht und Grauen hinauf in den hellen Aether zu Licht und Glanz hebend.

Der Wiener Musikkritiker Theodor Helm über das Adagio aus Anton Bruckners Siebter Sinfonie



WAGNERTUBA

In der Siebten Sinfonie verlangte Bruckner erstmals Wagner tuben in der Partitur. Die Wagner tuba verdankt ihren Namen dem Komponisten Richard Wagner, der sich dieses Instrument um 1870 eigens für Aufführungen seiner Opern-Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ bauen ließ. Trotz der etwas irreführenden Bezeichnung gehört die Wagner tuba zur Familie der Hörner, ist mit demselben Mundstück wie ein Waldhorn ausgestattet und wird dementsprechend auch von den Hornisten des Orchesters gespielt. An die Tuba (bzw. das Tenorhorn) erinnert lediglich die Bauform mit dem nach oben ausgerichteten Schalltrichter. Eine Wagner tuba klingt dunkler und voluminöser als ein Horn und nähert sich dem Klang einer Posaune an. Neben Wagner und Bruckner setzten etwa auch Richard Strauss und Igor Strawinsky das Instrument in ihren Partituren ein.

Wahrheit formal völlig schlüssig integrierten Schluss bereits zuvor entworfen und nur der Einsatz der Wagner tuben die unmittelbare Reaktion auf die von Bruckner als „Katastrophe“ empfundene Todesnachricht war. In der Tat hat Bruckner die von Wagner erstmals für seinen „Ring des Nibelungen“ eingesetzten Tuben erst nachträglich in die Partitur der Siebten eingefügt: So war etwa das nun wesentlich vom dunklen Klang der Horn-Verwandten bestimmte Thema zu Beginn des Adagios ursprünglich den Bratschen und tiefen Bläsern zugeordnet. Dieses „Tuben-Thema“ sowie die nachfolgende, quasi zum Himmel aufsteigende Tonfolge, die Bruckner auch in seinem „Te Deum“ verwendete, kehren im Verlauf des Satzes im Sinne von Durchführung und Reprise (mitsamt einer lautstarken Steigerung) wieder. Dann aber folgt der eigentliche, innere Höhepunkt: Die Wagner tuben stimmen eine mit „Siegfrieds Trauermarsch“ aus der „Götterdämmerung“ vergleichbare Klage an, die sich in einem „Jammer-Schrei“ der Hörner (so Bruckner selbst) entlädt. Zunächst unmerklich wird die Dur-Terz eingefügt – am Ende verklingt der Satz in erlöstem Cis-Dur.

Außer im zentralen Adagio ist Bruckners Siebte zweifellos auch in den übrigen Sätzen voll der erwähnten „Schönheit und Gedankengröße“. Schon das aus typischem Bruckner-Tremolo aufsteigende, über 21 Takte gespannte Thema des 1. Satzes ist von einnehmender Weite und Klanglichkeit. „Gleich der strahlend aufgehenden Sonne erhebt sich aus schattiger Tiefe der unbeschreiblich schöne, wie von innen her leuchtende erste Hauptgedanke“, so poetisch fasste das Walter Abendroth 1940 in Worte. Auch Ernst Kurth erging sich angesichts dieses Themas in wahrlich ekstatischen Wagnerschen Formulierungen: „Die Melodie in der neuen, erhabenen Größe ihrer Bogen muss jeden entwaffnen. Bruckners Züge leuchten überall heraus;

schon im Erstehen aus der Urrerregung eines Tremolos, in der schöpferischen Ausbreitung der Klangatmosphäre, die das Werdewunder der tiefen Streicher-melodie zitternd, stimmungsheiß umhüllt; dann in deren Aufsteigen aus den breitenfalteten Urtönen des Dreiklangs und im hochragenden Aufschwung; ganz unverkennbar aber im ersten Abbiegen zu neuem Ansatz: mitten aus dem ersten Erglänzen eine Wendung des Erschauerns (7. Takt)...“ – Tatsächlich bildet der Kopfsatz von Bruckners Siebter Sinfonie bei allen „berauschenden Jubelklängen“ (Theodor Helm) keineswegs nur die Sonnenseiten des Lebens ab. So wird eine weitere solche „Wendung des Erschauerns“ von den meisten Kommentatoren achtlos übergangen: Wenn in der Coda, unmittelbar vor der letzten Steigerung, der zweite Teil des Hauptthemas als ferne Erinnerung über dem gehaltenen Ton der Pauke und Bässe noch einmal auftaucht und mit diesem „Störgeräusch“ immer präsenter wird, um wie ein Wahnbild wieder zu verblassen, so deutet dies bereits auf moderne, durchaus cineastische Musikeffekte voraus.

Zum 3. Satz gibt es eine äußerst böswillige Beschreibung des Hamburger Musikschriftstellers Walter Niemann: „Es ist, als ob wir einer wilden Lustbarkeit fabelhafter Waldriesen zuschauen, die sich gelegentlich ja nicht scheuen sollen, mit mächtigen Felsstücken kleine Scherze im Ballspielen zu treiben!“ Niemanns Bild ist dabei im Grunde nichts anderes als eine ins Negative gewendete Charakterisierung des typischen Bruckner-Scherzos: Ein durch die Punktierung spielerisch wirkendes Trompetenmotiv wird über gleichbleibendem Streicherpuls zum Ausgangspunkt riesiger orchestraler Klangentwicklungen. Das lyrische Trio wirkt dann wie eine Ruheinsel im unaufhaltsamen Getriebe der Rahmenteile. Es folgt ein Finale, das – erstaunlich angesichts der Weiträumigkeit der übr-

BRUCKNER 7 IN HAMBURG

Im Februar 1886 fand die Hamburger Erstaufführung von Bruckners Siebter Sinfonie statt. Josef Sittard, einer der einflussreichsten Kritiker der Stadt, urteilte damals:

Man mag sich zu Bruckners Kunstschaffen stellen, wie man will, auch diejenigen, welche sich nicht mit demselben befreunden können, werden zugeben müssen, daß aus seiner siebenten Symphonie ein genialer Künstler zu uns spricht... Die Themen sind bei Bruckner in großem Zuge entworfen, alle erfüllt mit einem bedeutenden Inhalt und von hervorragender melodischer Schönheit. Es sind keine ausdruckslosen, aus willkürlich zusammengeklauten Intervallen bestehenden Westentaschenmotive, sondern große, kühne, gewaltige Gedanken, wie sie nur dem Geiste eines bedeutenden Mannes entströmen können... Stellen wir uns auf einen puristischen Standpunkt, dann können wir hinter Beethovens Werke ein Schlußpunktum setzen und sagen: bis hieher und nicht weiter. Die Entwicklung des Geistes kennt aber keinen Stillstand und noch immer ist zur rechten Zeit ein genialer Kopferschienen, um der Kunst neue Bahnen zu weisen.

ANTON BRUCKNER

Sinfonie Nr. 7 E-Dur

SPANNUNG VOR DER PREMIERE

Die Leipziger Uraufführung von Bruckners Siebter verschob sich mehrmals. Sie war zunächst für Juni 1884 geplant, wurde dann aufgrund von Spielplanzwängen auf September verlegt. Bruckner plädierte indes für eine weitere Aufschiebung bis November, damit auch die Studenten, die dann aus ihrer Semesterpause zurückgekehrt sein würden, dabei sein konnten. Weil dieser Termin mit einer „Tristan“-Premiere kollidierte, fand die Premiere schließlich am 30. Dezember statt. Bruckner war im Vorfeld sehr aufgeregt und fragte den „hochverehrten Herrn Kapellmeister“ immer wieder: „Waren schon Proben? Wie klingt die Sinfonie?“ Nikisch, der das Werk aus dem Manuskript dirigieren musste, studierte das Werk allerdings sorgfältig in Abstimmung mit dem Komponisten ein und bereitete das Publikum sogar durch Einführungsvorträge auf das Konzert vor. Am Abend des 30. Dezember stand dann übrigens nicht nur Bruckners Siebte auf dem Programm: Vor der Sinfonie erklangen „Les Préludes“ von Franz Liszt und Schuberts „Wanderer-Fantasie“, nach der Pause dann noch Liszts „Don Juan“-Fantasie und Ausschnitte aus Wagners „Götterdämmerung“.

gen Sätze und Themen – das kürzeste seiner Art bei Bruckner ist. Ohne „Einschwingphase“ tritt das 1. Thema auf, das wie die kämpferisch entschlossene Variante der erhabenen Eröffnungsmelodie der Sinfonie daherkommt. Die Reprise beginnt dann später gleich mit dem choralartigen zweiten Gedanken, während das 1. Thema freilich zur großen finalen Steigerung des Satzes wiederkehrt.

„In Leipzig wurde zum Schlusse ¼ Stunde applaudiert“, berichtete der gerührte Bruckner nach der Uraufführung der Siebten Sinfonie am 30. Dezember 1884 im Leipziger Neuen Theater. Sichtbar fiel es dem Komponisten schwer, souverän mit so viel ungewohnter Anerkennung umzugehen: „Da stand er nun in seinem bescheidenen Gewande vor der erregten Menge und verbeugte sich hilflos und linksch ein mal über das andere“, erinnerte sich der Rezensent des „Berliner Tageblatt“. Und noch als die Sinfonie ihren Weg durch die großen Musik-Metropolen der Welt machte, in München, Köln, Hamburg, Graz, Wien, Amsterdam, wenig später sogar in New York, Chicago und Boston zur Aufführung kam, verließen Bruckner die grundsätzlichen Zweifel an seinem Schaffen nicht. Anstatt mit Stolz und Selbstbewusstsein die eigene Leistung zu erkennen, führte er seinen Erfolg demütig stets auf den Einsatz Nikischs zurück: „In Ewigkeit wird es Dir zum Ruhme gereichen, daß Du Dein großes, hohes Genie für mich Verkannten und Verlassenen leuchten ließest!“ – Wohl hat man Arthur Nikisch als Chefdirigenten des Leipziger Gewandhausorchesters und der Berliner Philharmoniker ein ehrendes Andenken bewahrt; Anton Bruckners Musik aber erfüllt bis heute die Konzertsäle der ganzen Welt.

Julius Heile

NDR

Elbphilharmonie
Orchester

Jetzt herunterladen:

Die NDR EO App



Tickets gewinnen

Konzerte

im Livestream anschauen

Audios und Videos

zum Nachschauen

Veranstaltungen

finden und buchen

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.

Inon Barnatan



HÖHEPUNKTE 2018/2019

- Debüt beim Tonhalle-Orchester Zürich
- USA-Tournee mit dem Australian Chamber Orchestra
- Rückkehr zum Pittsburgh und Houston Symphony Orchestra
- Recital-Debüt bei den International Piano Series am Southbank Centre in London
- Solo-Abende in der Carnegie Hall und im Lincoln Center New York
- Fortsetzung der langjährigen Zusammenarbeit mit der Cellistin Alisa Weilerstein im Rahmen des Projekts „Transfigured Nights“
- Einstand als Music Director des „SummerFest“ der La Jolla Music Society

Mit dem heutigen Konzert gibt der amerikanisch-israelische Pianist Inon Barnatan seinen Einstand beim *NDR Elbphilharmonie Orchester*. In der vergangenen Saison feierte er seine Debüts u. a. beim London Philharmonic, Helsinki Philharmonic, National Symphony Orchestra Washington und Trondheim Symfoniorkester. Darüber hinaus kehrte er etwa zum Cincinnati Symphony und Los Angeles Philharmonic Orchestra sowie zu den BBC Proms mit dem Minnesota Orchestra zurück. Seit seinem ersten Konzertauftritt im Alter von elf Jahren hat er außerdem mit dem Gewandhausorchester Leipzig, Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, BBC Symphony, Royal Stockholm Philharmonic, Chicago Symphony, San Francisco Symphony, Philadelphia und Cleveland Orchestra musiziert. Dabei hat er gute Beziehungen zu Dirigenten wie Gustavo Dudamel, Manfred Honeck, Susanna Mälkki, Rafael Payare, Michael Tilson Thomas und Jaap van Zweden aufgebaut. Während der Amtszeit von Alan Gilbert als Chef des New York Philharmonic Orchestra war er für drei Jahre dessen Artist in Association. Barnatan ist ein passionierter Anwalt der zeitgenössischen Musik und hat Werke von Matthias Pintscher, Sebastian Currier und Avner Dorman uraufgeführt. Musik von Thomas Adès und Ronald Stevenson ist neben Ravel und Debussy auf seinem Album „Darkness Visible“ zu hören, das 2012 die Bestenliste der New York Times anführte. Daneben hat er sämtliche Klavierkonzerte von Beethoven mit der Academy of St Martin in the Fields aufgenommen, die er kürzlich auf einer USA-Tournee vom Klavier aus leitete. 1979 in Tel Aviv geboren, studierte Barnatan an der Royal Academy of Music in London und lebt gegenwärtig in New York.

IMPRESSUM

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

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

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

Fotos
AKG-Images / Beethoven-Haus Bonn (S. 6)
AKG-Images (S. 9, 10)
Culture-Images/Lebrecht (S. 12)
Peter Hundert | NDR (S. 16)
Marco Borggreve (S. 17)

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 ELBPHILHARMONIE ORCHESTER AUF NDR KULTUR

Regelmäßige Sendetermine:
NDR Elbphilharmonie Orchester | montags | 20.00 Uhr
Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr



ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik