



NDR

Elbphilharmonie  
Orchester

Herbert  
Blomstedt  
&  
Emanuel  
Ax

Donnerstag, 13.12.18 — 20 Uhr

Freitag, 14.12.18 — 20 Uhr

Sonntag, 16.12.18 — 18 Uhr

*Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal*

Samstag, 15.12.18 — 19.30 Uhr

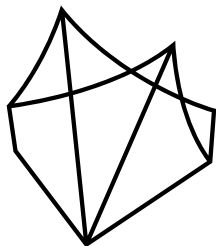
*Musik- und Kongresshalle Lübeck*

**HERBERT BLOMSTEDT**

*Dirigent*

**EMANUEL AX**

*Klavier*



**NDR ELBPILHARMONIE  
ORCHESTER**

**LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)**

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-Dur op. 73

*Entstehung: 1809 – 10 | Uraufführung: Wien, 13. Januar 1811 | Dauer: ca. 40 Min.*

- I. Allegro
- II. Adagio un poco moto –
- III. Rondo. Allegro, ma non troppo

— *Pause* —

**JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897)**

Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73

*Entstehung: 1877 | Uraufführung: Wien, 30. Dezember 1877 | Dauer: ca. 45 Min.*

- I. Allegro non troppo
- II. Adagio non troppo – L'istesso tempo, ma grazioso
- III. Allegretto grazioso (Quasi Adantino) – Presto ma non assai – Tempo I
- IV. Allegro con spirito

*Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 Stunden*

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile

am 13.12., 14.12. und 16.12. jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal der Elbphilharmonie,  
am 15.12. um 18.30 Uhr auf der „Galerie Wasserseite“ der Musik- und Kongresshalle.

Der zweite Teil des Konzerts am 13.12.18 (Brahms' Zweite Sinfonie) ist als Videostream live auf  
ndr.de/eo sowie über die NDR EO App zu sehen und danach als Video-on-Demand verfügbar.

Das Konzert am 14.12.18 ist live zu hören auf NDR Kultur.

# Nur für „wahre Claviervirtuosen“

*Für die meisten Hörer heute, wie auch gestern, gilt Beethovens letztes Konzert als das erste echt moderne Exemplar der Gattung.*

Der Beethoven-Forscher  
Joseph Kerman

Kein Erfinder ist vor dem Missbrauch seiner Entdeckungen sicher. Das gilt auch für visionäre Komponisten. Ludwig van Beethoven etwa war wenig darüber erfreut, in welche Richtung sich die Klaviermusik auf der Grundlage seiner eigenen Expeditionen ins Reich der unbegrenzten pianistischen Möglichkeiten entwickelte. In seinem letzten Klavierkonzert, dem monumentalen Es-Dur-Konzert op. 73, hatte er den Pianisten mehr technisches und gestalterisches Können denn je abverlangt und damit den Grundstein für jene Epoche des modernen europäischen Virtuositums gelegt, in der Pianisten wie Franz Liszt das Publikum mit ihrer brillanten Fingerfertigkeit in Ekstase versetzten. Bezeichnenderweise war es denn auch Liszt, durch den Beethovens Fünftes Klavierkonzert erst so richtig berühmt wurde. Beethoven selbst hat zwar dessen Interpretation nie gehört – und Liszt gehörte ganz sicher nicht zur Masse austauschbarer Tastenlöwen! –, das Aufkommen des Virtuositums aber hat er mit großer Sorge verfolgt. Schon im Jahr 1814, drei Jahre nach der Uraufführung seines letzten Klavierkonzerts, klagte er gegenüber Johann Wenzel Tomaschek über „die heutigen Clavierspieler, welche nur die Claviatur mit eingelernten Passagen auf- und abbrennen, putsch-putsch-putsch – was heißt das? Nichts! – Die wahren Claviervirtuosen, wenn sie spielten, so war es etwas Zusammenhängendes, etwas Ganzes“.

Dem Anspruch, dass ein Klavierkonzert „etwas Ganzes“ sein sollte, also keine willkürliche Aneinanderreihung

von technischen Tücken für flinke Finger und erholbaren Orchesterzischenspielen, hatte Beethoven stets auf vollendete Weise genügt. Schon im Vierten Klavierkonzert war das Ineinandergreifen von Solisten- und Orchesterpart derart konsequent vorangetrieben, dass man in jenem G-Dur-Werk gerne die Tradition des „sinfonischen Konzerts“ im 19. Jahrhundert begründet sieht. Angespornt durch den Erfolg bei der Uraufführung dieses Vierten Konzerts, wandte sich Beethoven ein Jahr später erneut der Gattung zu und legte ein Werk vor, das nun allein schon durch seine Dimensionen wie eine Sinfonie mit obligatem Klavier daherkam. Im Vergleich zum Vorgängerwerk allerdings räumte er dem Pianisten hier sogar eindrucksvollere Gelegenheiten zu virtuoser Entfaltung ein. So darf der Solist gleich zu Beginn mehrere brillante Statements abliefern, die ihn zweifellos stärker in den Vordergrund rücken als die subtilen Akkorde am Anfang des G-Dur-Konzerts. Wenn das Fünfte Klavierkonzert nicht zuletzt deshalb heute als das beim Publikum beliebteste und für Interpreten vorteilhafteste gilt, so zählten es Beethovens Zeitgenossen dagegen ausgerechnet zu den „undankbaren, was auch für solche [Pianisten], die mehr ihren Glanz als die Kunst lieben, nicht grundlos ist“ (Allgemeine musikalische Zeitung, 1824).

Was also ist nun Beethovens Fünftes Klavierkonzert? Musik für einen Virtuosen oder doch ein Werk für reflektierte Gestaltungskünstler? – Die Antwort liegt wie so oft in der Mitte und führt direkt zum springenden Punkt in Beethovens singulärer Konzeption des Werks. Durchaus ist es ein „Gipfel von Beethovens pianistischer Virtuosität“ (William Kinderman), doch ist diese Virtuosität nicht nur durch strukturelles Kalkül und ein sinfonisch auftretendes Orchester gebändigt, sondern auch penibel vorgeschrieben. Wenn Beethoven den Solopart seines Vierten Klavierkonzerts bei der



Ludwig van Beethoven am Klavier komponierend.  
Zeichnung von Alois Kolb

## LANGWEILE FÜR NICHTKENNER?

*Beethoven, voll stolzen Selbstvertrauens, schreibt nie für die Menge; er will verstanden und gefühlt werden, und dies kann er bey seinen beabsichtigten Schwierigkeiten nur von den Kennern. Er verfolgt sein Thema mit unermüdeter Hast und erschläfft so selbst durch Anstrengung die gespannte Aufmerksamkeit des schwächern Musikliebhabers, der seinen Ideengang nicht zu verfolgen vermag; die Nichtkenner aber werden durch die Länge in chaotische Nacht geführt und gelangweilt.*

Die Presse nach der (privaten) Wiener Uraufführung von Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 im Jahr 1811



Wüste Kritzelei oder Kunst?  
Ludwig van Beethovens Skizzen  
zu seinem Fünften Klavierkonzert

#### GENAUER HINGEHÖRT

Beim Übergang vom zweiten zum dritten Satz des Fünften Klavierkonzerts wird man – wie im ersten Satz von Beethovens Siebter Sinfonie – gleichsam Zeuge der Geburt eines Themas: Es tastet sich zunächst langsam, leise und suchend heran, um dann im schnellen Fortissimo seine endgültige Form zu finden. Dabei ist erstaunlich, welche unterschiedlichen Charakter dieselbe simple Dreiklangsfigur annehmen kann. Während sie in der Vorbereitung noch wie eine schüchterne Frage wirkt, erhält sie als Thema des Finales den Ausdruck fast schon aggressiver Entschlossenheit. Sie ignoriert mit ihren Synkopen völlig den zu Grunde liegenden 6/8-Takt und ist im Gegensatz zu den übrigen Themen des Werks typisch pianistisch entworfen.

Uraufführung noch aus dem Stegreif gespielt hatte, so überließ er im Fünften Konzert – dessen öffentliche Premiere in Leipzig er aufgrund fortgeschrittener Taubheit an einen anderen Pianisten abtreten musste – nichts mehr dem Zufall. Nicht einmal eine traditionell improvisatorisch gestaltete Solokadenz wollte er dem Pianisten zugestehen, ja, am Ende des 1. Satzes findet sich in den Noten sogar die explizite Anweisung für den Solisten, hier bitte keine Kadenz zu spielen! In der Tat übernahm in diesem Werk zum ersten Mal in der Musikgeschichte ein Komponist „die alleinige Verantwortung für den gesamten Text eines Konzerts“ (Joseph Kerman).

Insbesondere im 1. Satz scheint es Beethoven daher gereizt zu haben, die Konfrontation eines (vermeintlich) unabhängigen Virtuosen mit dem Orchesterkollektiv genauestens auszukomponieren und in sein Konzept von einem „Ganzen“ zu zwingen. Gleich der Beginn des außerordentlich umfangreichen Satzes deutet an, wie es aus Sicht der „heutigen Clavierspieler“ sein könnte, aber nach Beethovens Ansicht eben nicht sein soll: Anders als in den so genannten „brillanten Konzerten“ der Generation nach Beethoven wird die Show dem Pianisten hier schon bald vom Orchester mit einer langen sinfonischen Passage in heroischem Es-Dur gestohlen. Und Joseph Kerman sprach mit Blick auf das anfängliche Wechselspiel von Orchester schlägen und frei wirkenden Klavierpassagen sogar von einer „Überwachung“ der solistischen Verspielt-heit durch die organisierte Macht des Orchesters... Immerhin führt die zweite große Konfrontation im Mittelteil des Satzes, wo die Herausforderung des Orchesters mit gleichsam wütenden Akkordschlägen des Klaviers angenommen wird, zu einem anderen Ausgang: Diesmal scheint der Pianist mit pfundigen Doppeloktaven über das Orchester zu triumphieren –

allerdings nicht als Virtuose, sondern als selbstbewusste Stimme im musikalischen Diskurs.

Auch die Rolle des Pianisten im 2. Satz ist nicht diejenige eines solistischen Hauptverantwortlichen, sondern eher diejenige eines betrachtenden Poeten. Auf die von den gedämpften Violinen vorgetragene Melodie, die mit ihrer nach innen gekehrten Feierlichkeit laut Carl Czerny von „religiösen Gesängen frommer Wallfahrer“ inspiriert sein soll, antwortet das Klavier mit einer Meditation, die weit in die Romantik, etwa auf die entsprechende Stelle in Brahms' Zweitem Klavierkonzert, voraus weist. Es folgen zwei Variationen des Orchesterthemas, wobei das Klavier am Ende mit seinen Figurationen wesentlich zum klanglichen Zauber dieses Satzes beiträgt.

Und wenn es im 3. Satz so scheint, als ob die forschende Energie des Solisten letztlich doch noch alles in seinen Bann ziehen könnte, so spricht ein besonderer Moment gegen Ende eine andere Sprache: Über dem Pochen der Pauke verliert sich der Schwung des Satzes, bevor ein letztes Aufbäumen das Konzert erstaunlich zügig zum Abschluss bringt. Soll der Pianist in seinem vielleicht doch allzu eigenständig und virtuos gewordenen Wirken gebremst und zur Raison gebracht werden? Bemerkenswert ist jedenfalls, dass zum Abschluss noch einmal gleichberechtigt aufeinander trifft, was bereits in den ersten Takten des Werks Gegenstand der Konfrontation war: scheinbar willkürliche Virtuosität des Solisten und geordnete Sattelfestigkeit des Orchesters. Weder das eine noch das andere, sondern erst Beides zusammen, so lautet Beethovens Fazit, macht eben das „Ganze“ eines Instrumentalkonzerts aus.

Julius Heile

#### MUSIK IN KRIEGSZEITEN

Beethovens Fünftes Klavierkonzert entstand hauptsächlich im Jahr 1809, in dem sich Europa mitten in den Napoleonischen Kriegen befand: Im Mai wurde Wien von den französischen Truppen besetzt und befand sich damit in einer Versorgungsnotlage. „Wir sind hier in Geldes Noth – verfluchter Krieg“, schrieb Beethoven im September 1809. Der ehemalige Napoleon-Anhänger wurde zum Patrioten, wovon auch eine Bemerkung in der Handschrift des Fünften Klavierkonzerts zeugt: „Österreich löhne Napoleon“ [= Österreich zahle es Napoleon heim]. Oft wird der kämpferische Charakter des Klavierkonzerts in der heroischen Tonart Es-Dur daher auch mit den Kriegseignissen in Zusammenhang gebracht. So sind im Werk militärische Rhythmen der Pauke allgegenwärtig, und die resignierenden Akkorde des Klaviers, die ganz am Ende des 3. Satzes zusammen mit diesen Rhythmen erklingen, könnten auf den Notstand in der Stadt anspielen.



JOHANNES BRAHMS

Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73

## „Liebliches Ungeheuer“

„Die neue Symphonie ist so melancholisch, dass Sie es nicht aushalten. Ich habe noch nie so was Trauriges, Molliges geschrieben: die Partitur muss mit Trauer- rand erscheinen. Ich habe genug gewarnt.“ – Meint Brahms mit diesen seinem Verleger Fritz Simrock gegenüber geäußerten Worten wirklich seine Zweite Sinfonie? Handelt es sich nicht eher um eine treffende Charakterisierung seiner Dritten oder Vierten Sinfonie? Nein, Brahms spricht hier allen Ernstes von seiner Zweiten. Oder, genauer genommen, eben nicht „allen Ernstes“, denn der für seinen spröden Charakter bekannte Brahms verwirrte seine Briefpartner nur zu gern mit bitterer Ironie, insbesondere wenn es um sehr ernste oder persönliche Angelegenheiten ging. Auf den ersten Blick scheint die weitgehend im Sommer 1877 im kärntnerischen Pörtlach am Wörthersee komponierte D-Dur-Sinfonie nämlich alles andere als melancholisch zu sein, vermeint man in ihr doch die Natureindrücke, die ihr Komponist auf seinen zahlreichen Spaziergängen empfing, und eine gänzlich heitere Stimmung herauszuhören. Viel besser passt daher auch die Beschreibung, die Theodor Billroth an seinen Freund Brahms richtete: „Das ist ja lauter blauer Himmel, Quellenrieseln, Sonnenschein und kühler grüner Schatten! Eine glückliche wonnige Stimmung geht durch das Ganze und alles trägt so den Stempel der Vollendung und des mühelosen Ausströmens abgeklärter Gedanken und warmer Empfindung.“ Und auch Brahms selbst schrieb in der Korrespondenz mit Simrock später vom „lieblichen Ungeheuer“.

„Lieblich“ – das scheint doch überhaupt den Stimmungsgehalt dieser hellen, liedhaften Sinfonie ganz

*Als ein unbesiegbarer Beweis steht dies Werk da, dass man (freilich nicht jedermann) nach Beethoven noch Symphonien schreiben kann.*

Eduard Hanslick nach der Uraufführung der Zweiten Sinfonie von Brahms

← Bild links:  
Johannes Brahms im Jahr 1876 – noch ohne den berühmten Bart. Diesen ließ er sich erst ab 1878 (im Jahr nach Vollendung der Zweiten Sinfonie) stehen.



Brahms' Notenhandschrift des  
Wiegenlieds „Guten Abend,  
gute Nacht“ op. 49 Nr. 4 (1868)

#### DIE LIED-SINFONIE

Im Gegensatz zur weniger melodischen und idyllischen, sondern eher komplexen und prozesshaft-verwickelten Ersten Sinfonie gilt Brahms' Zweite als ein genialer Versuch, „Volkston“ und Liedhaftigkeit in die Sinfonik zu integrieren. So prägen etwa auch Zitate aus eigenen Liedern die Sinfonie: Im Seitenthema des 1. Satzes spielt Brahms ganz offensichtlich auf sein berühmtes Lied „Guten Abend, gute Nacht“ an – allerdings in der Moll-Tonart. Im Sommer 1877 hatte der Komponist entsprechend an seinen Verleger geschrieben: „Wie wär's, wenn Sie vom Wiegenlied auch Ausgaben in Moll machten, für unartige oder kränkliche Kinder?“ ... Ein weiteres Selbstzitat findet sich in der Coda (dem Schlussabschnitt) des 1. Satzes, wo Brahms – angesichts des pastoralen Tonfalls der Sinfonie geradezu programmatisch – sein Klavierlied „Es liebt sich so lieblich im Lenze“ op. 71 Nr. 1 anklingen lässt.

vortrefflich auf den Punkt zu bringen! Kein Wunder, dass das Werk schon bald als Brahmsens „Pastorale“ bezeichnet wurde. Warum also doch das „Ungeheuer“ und warum die Warnung vor der Traurigkeit der Sinfonie? Brahms, der skrupulöse Meister, hatte sich gerade erst ein Jahr zuvor nach jahrelang gescheiterten Ansätzen zur Vollendung seiner Ersten Sinfonie durchgerungen. Zu lange hatte der Schatten Beethovens auf ihm gelastet. Nun schien das Eis gebrochen. Dem Ringen um den heroischen Tonfall Beethovens in der Ersten folgte die entspannte und zügige Komposition der Zweiten. Und gerade deshalb mussten schon bald Selbstzweifel aufkommen: „Sie wird jedenfalls gehörig durchfallen, und die Leute werden meinen, diesmal hätte ich mir's leicht gemacht“ schrieb Brahms an Simrock im September 1877. Die Warnung vor der Melancholie im eingangs angeführten Zitat muss also zugleich als Aufforderung verstanden werden, das Werk nicht zu oberflächlich zu beurteilen. Und tatsächlich sind (selbst im für Brahms so untypisch ausgelassen wirkenden Finalsatz) nicht nur höchst kunstvolle Ausarbeitung, sondern auch emotionale Brechungen unter der idyllischen Oberfläche verborgen. Konsequenter noch als in seiner Ersten verfolgte Brahms hier das Prinzip, aus einem einzigen Motivkern heraus alle Gedanken der Sinfonie in ständiger Variierung wachsen zu lassen – jenes Prinzip, das Schönberg später als „entwickelnde Variation“ enthusiastisch bewundern sollte. Wer den ersten Takt der Sinfonie verpasst, dem fehlt – so kann man deshalb sagen – ein wesentlicher Schlüssel zum Verständnis des gesamten Werks.

Dem von den Hörnern, also den „Natur“-Instrumenten schlechthin, vorgestellten Hauptthema des 1. Satzes ist nämlich eine beinahe unscheinbare Dreitonfigur in den Bässen vorgeschaltet, die als eine Art Urzelle des Werks fungiert. Sie findet sich – in Grundform oder

gespiegelter Umkehrung – in fast jedem Thema und Motiv der Sinfonie wieder. So ist sie etwa auch im Seitenthema des 1. Satzes versteckt, das eine unverkennbare Verwandtschaft mit Brahms' berühmtem Lied „Guten Abend, gute Nacht“ aufweist. Den Celli, die dieses Thema vortragen, ist auch die berührende Kantilene im 2. Satz anvertraut, der man ihre kunstvolle Machart mit gegenläufig aufwärts gerichtetem Kontrapunkt kaum anmerkt. Der 3. Satz – kein Scherzo, sondern ein kurzes Intermezzo – ist formal ganz bemerkenswert gebaut: Die Oboenmelodie im wiegenden Dreivierteltakt wird in den Zwischenspielen zuerst im raschen Zweiertakt, später im 3/8-Takt variiert. Wenn aber ein Satz dieser Sinfonie beispielhaft für ihren heiteren Tonfall erhalten müsste, so ist es der 4. Satz, dessen aus dem Dreitonmotiv entwickeltes Thema in einen wahren Freudentaumel gestürzt wird. Auch das Seitenthema leitet sich aus dieser Urzelle her und wird von ständigen Wiederholungen derselben begleitet. Im schmetternden Hörnerklang beendet es die Sinfonie wie im Triumph.

Und ein Triumph war das Werk auch für Brahms persönlich: Die Uraufführung der Sinfonie am 30. Dezember 1877 im Wiener Musikverein wurde zu einem der größten Erfolge in seiner Laufbahn. Tatsächlich war dem Komponisten hier der Geniestreich gelungen, einem intellektuell bis ins letzte Detail sorgfältig durchkonstruierten Werk gleichzeitig einen äußerlich so spontanen und unbeschwerten Anstrich zu verleihen.

Julius Heile

#### BELIEBTES KLEINOD

Der dritte und kürzeste Satz der Zweiten Sinfonie vermochte bei der Uraufführung 1877 in Wien (und bei zahlreichen Folgeaufführungen) besonders zu überzeugen: Das Publikum applaudierte so enthusiastisch, dass das Stück gleich noch einmal gespielt werden musste – undenkbar in heutiger Zeit, wo es üblich geworden ist, erst am Ende einer Sinfonie zu klatschen! Raffiniert hatte Brahms den Satz nach Art einer barocken Suite (einer Folge von Tänzen) gestaltet, wie Max Kalbeck interpretierte: „eine Grundmelodie erscheint zuerst als menuettartiger Ländler, dann als Galopp, dann als prickelnder Geschwind-Walzer“.

## Herbert Blomstedt



### CHEFDIRIGENT

- Oslo Philharmonic Orchestra (1962–68)
- Dänisches Radio-Sinfonieorchester (1967–77)
- Schwedisches Radio-Sinfonieorchester (1977–82)
- Staatskapelle Dresden (1975–85)
- San Francisco Symphony Orchestra (1985–95)
- NDR Elbphilharmonie Orchester (1996–98)
- Gewandhausorchester Leipzig (1998–2005)

### EHRENDIRIGENT

- Gewandhausorchesters Leipzig
- Staatskapelle Dresden
- NHK Symphony Orchestra
- Dänisches Radio-Sinfonieorchester
- Schwedisches Radio-Sinfonieorchester
- Bamberger Symphoniker

Nobel, charmant, uneitel, bescheiden. Im Zusammenleben von Menschen mögen solche Eigenschaften eine große Rolle spielen und geschätzt werden. Für Ausnahmereisenercheinungen wie Dirigenten sind sie eher untypisch. Aber wie auch immer die Vorstellung sein mag, die sich die Öffentlichkeit von Dirigenten macht, Herbert Blomstedt bildet darin eine Ausnahme, gerade weil er jene Eigenschaften besitzt, die man so wenig auf den Nenner eines dirigentischen Herrschaftsanspruchs bringen kann. Dass er in vielerlei Hinsicht die gängigen Klischeevorstellungen widerlegt, sollte freilich nicht zu der Annahme verleiten, dieser Künstler verfüge nicht über Durchsetzungskraft für seine klar gesteckten musikalischen Ziele. Wer einmal die Konzentration auf das Wesentliche der Musik, die Präzision in der Formulierung musikalischer Sachverhalte, wie sie aus der Partitur aufscheinen, die Hartnäckigkeit in der Durchsetzung einer ästhetischen Anschauung in Proben von Blomstedt erleben konnte, der wird wohl erstaunt gewesen sein, wie wenig es dazu despotischer Maßnahmen bedurfte. Im Grunde vertrat Herbert Blomstedt schon immer jenen Künstlertyp, dessen fachliche Kompetenz wie natürliche Autorität allen äußerlichen Nachdruck überflüssig macht. So hat er sich in den mehr als 60 Jahren seiner Karriere den uneingeschränkten Respekt der musikalischen Welt erworben. Viele herausragende Ensembles weltweit konnten sich in all den Jahren schon der Dienste des hoch angesehenen schwedischen Dirigenten mit künstlerischer Ausbildung in Uppsala, New York, Darmstadt und Basel versichern. Mit 91 Jahren steht Blomstedt nach wie vor mit enormer geistiger und körperlicher Präsenz am Pult aller führenden internationalen Orchester.

## Emanuel Ax



### HÖHEPUNKTE 2018/2019

- Konzerte mit Leonidas Kavakos und Yo-Yo Ma mit den Klaviertrios von Brahms in Wien, Paris und London
- Rückkehr zu den großen amerikanischen Orchestern (u. a. Cleveland, Chicago Symphony, New York Philharmonic, Philadelphia, San Francisco Symphony und Los Angeles Philharmonic Orchestra) sowie zum Royal Concertgebouw Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
- Tournee durch Belgien, Frankreich und Italien mit dem Budapest Festival Orchestra
- Recitals in Europa (u. a. in der Wigmore Hall London) sowie in der Carnegie Hall New York

Geboren im polnischen Lvov, zog Emanuel Ax in jungen Jahren mit seiner Familie nach Winnipeg (Kanada). Sein Studium an der Juilliard School in New York wurde vom Epstein Scholarship Program of the Boys Clubs of America gefördert; bald darauf gewann Ax den Young Concert Artists Award. Ergänzend studierte er an der Columbia University Französisch. Große öffentliche Aufmerksamkeit erreichte er 1974 erstmals als Gewinner des Arthur Rubinstein International Piano Competition in Tel Aviv sowie 1979 mit dem Gewinn des Avery Fisher Prize in New York. Seit 1987 steht Ax exklusiv bei Sony Classical unter Vertrag und hat zuletzt u. a. Brahms' Klaviertrios mit Leonidas Kavakos und Yo-Yo Ma, Mendelssohns Klaviertrios mit Itzhak Perlman und Ma, Strauss' „Enoch Arden“ mit Patrick Stewart als Sprecher sowie CDs mit Musik für Klavierduo von Brahms und Rachmaninow mit Yefim Bronfman eingespielt. Für seine Aufnahmen der Klaviersonaten von Haydn sowie der Cellosonaten von Beethoven und Brahms mit Yo-Yo Ma wurde er mehrfach mit dem Grammy Award ausgezeichnet. Weitere Einspielungen umfassen Klavierkonzerte von Liszt und Schönberg, Werke von Brahms, Tangos von Astor Piazzolla und die Erstaufnahme von John Adams' „Century Rolls“ mit dem Cleveland Orchestra. Als begehrter Kammermusikpartner hat Ax regelmäßig mit Künstlern wie Young Uck Kim, Cho-Liang Lin, Yo-Yo Ma, Edgar Meyer, Peter Serkin, Jaime Laredo und Isaac Stern zusammengearbeitet.

Emanuel Ax lebt mit seiner Frau, der Pianistin Yoko Nozaki, und zwei gemeinsamen Kindern in New York. Er ist Mitglied der American Academy of Arts and Sciences und bekam die Ehrendoktorwürde von der Yale sowie der Columbia University verliehen.



## IMPRESSUM

---

Herausgegeben vom  
**NORDDEUTSCHEN 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  
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos  
Culture-Images/Lebrecht (S. 5)  
AKG-Images (S. 6, 10)  
AKG-Images / Fototeca Gilardi (S. 8)  
Martin U. K. Lengemann (S. 12)  
Lisa Marie Mazzucco (S. 13)

NDR Markendesign  
Design: Factor, Realisation: Klasse 3b  
Druck: Eurodruck in der Printarena  
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

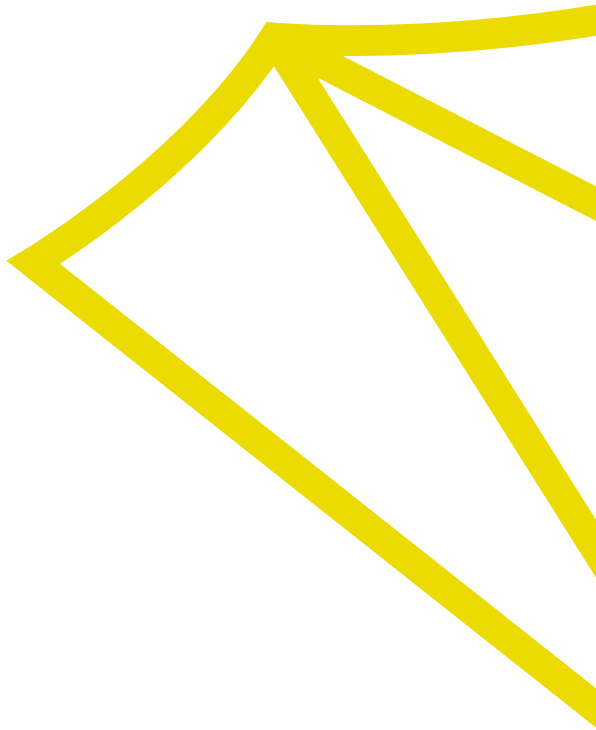
DAS NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER AUF NDR KULTUR

Regelmäßige Sendetermine:

NDR Elbphilharmonie Orchester | montags | 20.00 Uhr

Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr





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