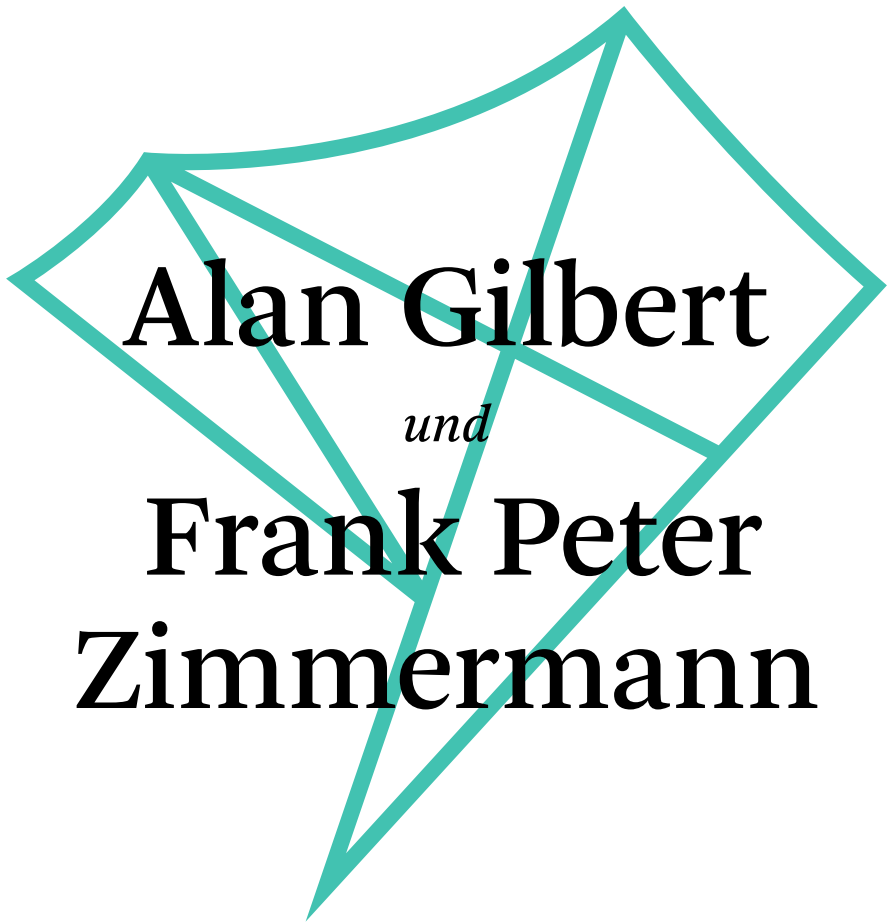


NDR

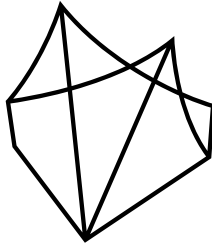
Elbphilharmonie
Orchester



Alan Gilbert
und
Frank Peter
Zimmermann

Donnerstag, 27.02.20 — 20 Uhr
Freitag, 28.02.20 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

ALAN GILBERT
Dirigent
FRANK PETER ZIMMERMANN
Violine



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Habakuk Traber
jeweils um 19 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert am 28.02. ist live zu hören auf NDR Kultur.
Es ist außerdem im Livestream zu sehen auf ndr.de/eo sowie in der EO-App
und bleibt danach als Video-on-Demand online abrufbar.

ANTON WEBERN (1883 – 1945)

Im Sommerwind
Idyll für Orchester

Entstehung: 1904 | Uraufführung: Seattle, 25. Mai 1962 | Dauer: ca. 15 Min.

ALBAN BERG (1885 – 1935)

Konzert für Violine und Orchester
„Dem Andenken eines Engels“

Entstehung: 1935 | Uraufführung: Barcelona, 19. April 1936 | Dauer: ca. 30 Min.

- I. Andante – Allegro
- II. Allegro – Adagio

— Pause —

JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897)

Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90

Entstehung: 1883 | Uraufführung: Wien, 2. Dezember 1883 | Dauer: ca. 35 Min.

- I. Allegro con brio
- II. Andante
- III. Poco Allegretto
- IV. Allegro

Ende des Konzerts gegen 22 Uhr

Rausch der Jugend



Anton Webern (um 1905)

GELIEBTE LITERATUR

In Anton Weberns Schaffen sind Kompositionen nach literarischen Vorlagen nicht unüblich: Unter den Werken mit den Opuszahlen 1 bis 31 finden sich rund zwei Drittel Text-Vertonungen. Aber auch im Jugendwerk gibt es viele Klavierlieder, die Ballade „Siegfrieds Schwert“ nach Ludwig Uhland für Singstimme und Orchester – und das Idyll „Im Sommerwind“, das seine Inspiration einem Gedicht von Bruno Wille (1860–1928) verdankt. Möglicherweise stand der Komposition sogar das ebenfalls auf einem Gedicht basierende Werk „Verklärte Nacht“ von Arnold Schönberg Pate, das 1899 im Druck erschienen war.

Ist das Musik von Richard Wagner? Oder von Richard Strauss? Eher doch Gustav Mahler? Vielleicht gar Claude Debussy? – Wer Anton Weberns „Im Sommerwind“ hört, fühlt sich an viele Komponisten erinnert, nur nicht an Webern. Der spätere Meister absoluter Reduktion greift hier tief in die Zauberkiste spätromantischer Musik. 21 Jahre jung, weilte der angehende Komponist im Sommer 1904 auf dem Kärntner Familiengut und las mit Begeisterung ein neues Gedicht aus den „Offenbarungen des Wacholderbaums“ von Bruno Wille. Die lose zusammengefühten Zeilen über „die laue Sommerluft“, die „Brombeerranken nicken und wanken“ und „struppige Kiefernköpfe schwanken“ lässt, beflügelten Webern zu einer ebenso natur-schwärmerischen Tondichtung. Da keimt der Orchesterklang wie in Wagners „Rheingold“-Vorspiel langsam auf; Triller der Violinen imitieren das „Lerchenlied“; eine Oboe stellt „lustig“ eines der Hauptmotive der Komposition vor – „Da wird mir leicht, so federleicht!“, heißt es bei Wille. In Wellen bäumt sich das Orchester wie der „sausende, brausende Wogewind“ auf. „Ganz langsam und weihevoll“ beginnt zwischendurch ein neuer Abschnitt der – wie das Gedicht – sprunghaft aneinander gefügten Komposition und entwickelt sich „voll Schwung“ à la Strauss zu Harfen-umrauschten Höhepunkten. „So zart als möglich“ ebbt das Geschehen wieder ab, verstummt „bis zu gänzlicher Unhörbarkeit“, nur um „aufauchzend“ wieder Fahrt aufzunehmen. Zum Schluss setzt „sehr ruhig und weihevoll“ ein an Mahlers Zweite Sinfonie erinnernder Streichergesang ein, bis das Stück in jener ruhigen Stimmung in D-Dur ausklingt, aus der es gekommen war und die auch der Untertitel „Idyll“ ausdrücken soll.

Nie mehr wieder hat Anton Webern sich derart großzügig mit musikalischen Einfällen gezeigt. Nie wieder hat er ein so großes Orchester eingesetzt. Auch mit den zahlreichen ungestümen Taktwechseln und überschwänglichen verbalen Charakterisierungen in der Partitur sollte es bald ein Ende haben. Denn kurz nach Vollendung des „Sommerwinds“, im Herbst 1904, begann sein Unterricht bei Arnold Schönberg. Und da war Schluss mit lustig. „Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein“, lautete die Maxime des Lehrers. Und so standen Studien struktureller Motivarbeit bei Beethoven und Brahms, Übungen in strenger formaler Disziplinierung eher auf der Tagesordnung als die Ergötzung am üppigen Klangrausch und am „nutzlosen“ Ornament der Spätromantik. Bis zur Entwicklung der Zwölftontechnik, für die die „Zweite Wiener Schule“ berühmt geworden ist, war es zwar noch ein wenig hin. Dennoch schränkte sich auch Webern jetzt in seinen Werken spürbar ein. In einer mit der Opuszahl 1 versehenen Passacaglia etwa verdrängte er die jugendliche Überfülle der poetischen Tondichtung zugunsten einer alten, statischen Variationstechnik, die vor allem Formbeherrschung und Zügelung der Freiheit verlangt.

Und dennoch: Auch dieses Opus 1 machte darauf aufmerksam, dass für die Komponisten der „Zweiten Wiener Schule“ die Zukunft fest in der Vergangenheit verwurzelt war. Und so hat sich Webern für seine frühe Beeinflussung durch Wagner, Strauss und Mahler auch nie geschämt, im Gegenteil: Seinen Schülern soll er gern das zu Lebzeiten unaufgeführt gebliebene Idyll „Im Sommerwind“ vorgelegt haben, um damit seine Verankerung in der Tradition zu beweisen. So wie eben auch Arnold Schönberg seine Musik als Fortsetzung der Errungenschaften von Johannes Brahms verstand.

GELIEBTE TRADITION

„So wenig man das Neue und Junge verstehen kann, ohne in der Tradition zu Hause zu sein, so unecht und steril muss die Liebe zum Alten bleiben, wenn man sich dem Neuen verschließt, das mit geschichtlicher Notwendigkeit daraus hervorgegangen.“ Diese Worte legte Thomas Mann dem Protagonisten Adrian Leverkühn in seinem Roman „Doktor Faustus“ in den Mund. Das Credo könnte ebenso gut aus einer Schrift Arnold Schönbergs, Alban Bergs oder Anton Weberns entnommen sein. Denn auch die Komponisten der „Zweiten Wiener Schule“ wurden nicht müde, ihr musikalisches Fortschrittsdenken an die Tradition rückzubinden und ihre Neuerungen historisch zu legitimieren. „Ich lege nicht so sehr Gewicht darauf, ein musikalischer Bauernschreck zu sein, als vielmehr ein natürlicher Fortsetzer richtig verstandener, guter, alter Tradition“, konstatierte Schönberg 1923. Dasselbe Denken gab er an seine Schüler weiter. Bach, Mozart und Beethoven, aber auch Wagner und Mahler waren wichtige Vorbilder aller drei Komponisten. Und – was die Zusammenstellung des heutigen Konzertprogramms verrät – auch die komplexe Logik in den Werken von Brahms war fester Bestandteil von Schönbergs Unterricht.

Requiem mit Symbolik



Manon Gropius

DEM ANDENKEN EINES ENGELS

Warum hatte die kleine schuldlose Manon mit ihren 18 Jahren so viel mehr zu leiden als andere Menschen. Es war der strahlendste Ostermontag, an dem sie endlich erlöst wurde ... Es war einer jener Tode, angesichts derer der gläubigste Mensch daran zweifeln muss, dass die Güte eine Eigenschaft Gottes sei.

Der Schriftsteller Franz Werfel, mit dem Alma Mahler nach ihrer Trennung von Walter Gropius – kurz nach der Geburt der gemeinsamen Tochter Manon – zusammenlebte

„Sie verbreitete Scheu mehr noch als Schönheit um sich, eine Engels-Gazelle vom Himmel!“ Mit diesen Worten beschrieb Elias Canetti einmal Manon Gropius, die Tochter von Alma Mahler und Walter Gropius. Auch Alban Berg war einer der vielen Wiener Künstler, die das Wesen der jungen Manon verzauberte. Der frühe Tod der 18-Jährigen an Kinderlähmung traf ihn im April 1935 tief. So war es ihm ein Bedürfnis, jenes Werk, das gerade auf seinem Schreibtisch lag, ihrem Andenken zu widmen. Aus dem Violinkonzert – eigentlich eine aus Finanznöten angenommene Auftragsarbeit für den Geiger Louis Krasner – wurde ein Requiem für den „Engel“ Manon. Dass es zugleich sein eigenes Requiem werden sollte, konnte Berg nicht ahnen: Kurz nach Vollendung der Partitur verursachte ein Insektenstich eine Blutvergiftung, der der Komponist am Heiligen Abend 1935 erlag. Das Violinkonzert wurde posthum in Barcelona uraufgeführt. Berg hat sein populärstes Werk nie gehört.

Zur mythischen Aura, die Bergs Opus ultimum aus diesen Gründen umgibt, hat der Musikwissenschaftler Douglas Jarman sogar noch eine weitere Komponente hinzugefügt: Bereits viele Wochen vor Manons Tod stand der Formplan des Konzerts fest. Die Folge aus vier durch Tempo und Charakter unterschiedenen Teilen entsprach dabei laut einem Tagebucheintrag Bergs offensichtlich dem Motto des durch „Turnvater Jahn“ ins Leben gerufenen Deutschen Turnvereins: „Frisch, Fromm, Fröhlich, Frei“ – hier nur in umgekehrter Reihenfolge. Dem „freien“ Beginn sollte also ein „fröhliches“ Scherzo folgen, woraufhin „fromme“ Choralvariationen von einem „frischen“ Allegro

ALBAN BERG

Violinkonzert

abgelöst werden. Als plausibelste Erklärung für diesen rückläufigen – und damit ja entstellten – Aufgriff eines bekannten deutsch-patriotischen Slogans kommt für Johnson ein privater Akt der Auflehnung des von den Nazis als „entartet“ verunglimpften und mit Aufführungsverbot belegten Komponisten in Frage. Dieser autobiografische Aspekt werde noch dadurch gestützt, dass der letzte Takt 230 des Violinkonzerts die beiden Zahlen 23 und 10 vereine, die Berg oft mit sich selbst oder seiner letzten großen Liebe Hanna Fuchs in Verbindung brachte...

Was immer man auch glauben will, fest scheint jedenfalls zu stehen, dass das Programm eines Porträts der Manon Gropius nicht die erste und einzige Idee hinter Bergs Violinkonzert war. Auch die Zwölftonreihe, auf der das Werk beruht, war schon gefunden, als Berg sich aufgrund des traurigen Anlasses dazu entschloss, einen Choral von Johann Sebastian Bach („Es ist genug“) zu zitieren. „Ist das nicht merkwürdig“, konnte er deshalb seinen Schüler Willi Reich fragen, „die ersten vier Töne des Chorals (eine Ganztonfolge) entsprechen genau den letzten vier Tönen der Zwölftonreihe, mit der ich das ganze Konzert baue?“ Diese Zwölftonreihe ist übrigens auch noch in anderer Hinsicht bemerkenswert: Berg ging von den vier Saiten der Violine (g-d-a-e) aus und füllte sie mit Terzen auf, so dass sich in der Reihe ganz tonale Dreiklänge ergeben – ein Grund für die vergleichsweise leichte Zugänglichkeit und Klangsönheit des Violinkonzerts. Es wurde, begünstigt auch durch die Attraktivität des berührenden Programms, zum einzigen atonalen Solo-Konzert, das heute weltweit zum Standardrepertoire gehört.

Ein tatsächlich „frei“ wirkendes Vorspiel, in dem die Geige zunächst ihre vier leeren Saiten erklingen lässt, eröffnet das Werk. „Wer Berg kannte“, erklärte Theodor

EIN BACH-ZITAT

Als Alban Berg für den letzten Abschnitt seines Violinkonzerts einen geeigneten Choral suchte, wurde er in der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ BWV 60 von Johann Sebastian Bach fündig: An deren Ende steht der berühmte, mit drei Ganztonschritten beginnende Choral „Es ist genug“. In Verbindung mit dem Text darf diese eigenwillige Tonfolge dort als eine Art „Himmelsleiter“, als musikalisches Symbol für das Überschreiten des Lebensbereichs zum Tod verstanden werden, wobei aus dem Gesamtzusammenhang der Kantate aber auch deutlich wird, dass der Mensch dem Tod mit Zuversicht und Hoffnung auf die eigene Auferstehung entgegenblicken darf. Genau dieser inhaltliche Konnex ließ den Choral für Bergs Anliegen so passend erscheinen. Widmete er sein Violinkonzert nach dem Tod der 18-jährigen Manon Gropius „dem Andenken eines Engels“, so öffnet das Zitat des Bach-Chorals am Ende gewissermaßen die Tür zum Himmel. Bachs Musik wird hier zum Signum des Trostes und der Erlösung.

ALBAN BERG

Violinkonzert



Alban Berg (1932)

KUNST DER VERMITTLUNG

Die Zwölftonreihe, die Alban Berg seinem Violinkonzert zugrunde legte, ist klug erdacht: Es lassen sich aus ihr sowohl die tonalen Zitate des Bach-Chorals oder einer Kärntner Volksweise herleiten als auch krass dissonante Klänge wie diejenigen im 2. Teil. Dem etwa von Theodor W. Adorno erhobenen Vorwurf des allzu Popularisierenden, Simplen oder Konventionellen sowie der Kritik an vermeintlichen Stilbrüchen musste derselbe gestrenge Autor daher in einem Atemzug entgegensetzen, dass sich „Bergs Kunst der Vermittlung in keinem seiner Werke höher als dem letzten abgeschlossenen“ niederschlug. „Bergs Neigung, tonartige und zwölftönige Komplexe konstruktiv miteinander zu durchdringen“, so Adorno, „ist im Konzert zur reinsten Konsequenz geführt.“

W. Adorno, „mag das als ironisch-makabre Anspielung darauf verstehen, dass er, bei der Auftragskomposition, sich selbst erst in Stimmung bringen musste. Der Doppelsinn jenes Wortes ist auskomponiert: vom unbeseelten Ausprobieren der leeren Saiten wird gleitend die volle expressive Intensität erreicht“. Mit dieser Intensität schildert der folgende Andante-Satz gemäß Bergs eigener Erläuterung das sanft-träumerische Wesen der Manon Gropius. Ein deutlich an Bergs großes Vorbild Gustav Mahler erinnerndes, wienerisches Ländler-Scherzo (Allegretto) berichtet sodann auch von Humor und Anmut des Mädchens. Das Zitat des Kärntner Volksliedes „Ein Vogerl auf'm Zwetschgenbaum“ erinnert ferner daran, dass Berg sein Violinkonzert am Wörthersee, unweit der sommerlichen Aufenthaltsorte von Brahms und Mahler, komponierte.

Für den zweiten Teil des Werks musste Berg, dem ja nun die Idee von „Tod und Verklärung“ vorschwebte, die ursprünglich geplante Reihenfolge von Choralvariationen mit abschließend „frischem“ Allegro umdrehen. Die auskomponierte Solo-Kadenz, die als Allegro daher am Anfang steht, beschreibt die Krankheit der Manon, wobei sich in Bergs Skizzen Kommentare wie „Rufe“, „Stöhnen“ oder „Lähmungsakkord“ finden. Auf den letzten Ausbruch antwortet der Bach-Choral, der daraufhin „in der Variationstechnik des Choralspiels durchgeführt wird, in einer Traurigkeit, an die Worte nicht heranreichen... Der Abschied, von dem die Musik tönt, scheint der von Welt, Traum und Kindheit selber.“ (Adorno). Einen deutlichen Hinweis aber auf die Verklärung, auf das ewige Leben nach dem irdischen Tod, birgt der Schluss, in dem Berg jenen offenen Akkord aufgreift, mit dem schon Mahlers „Lied von der Erde“ zu den Worten „Ewig, ewig“ ausklang.

Julius Heile

Poesie in der Logik

Über Beweggründe, Arbeitsprozess und mögliche Auslegung seiner Kompositionen hat Johannes Brahms die Nachwelt meist im Unklaren gelassen. Im Fall seiner Dritten Sinfonie aber fehlen sogar die sonst manchmal überlieferten ironischen Kommentare, ja, nicht einmal der Briefwechsel mit engen Freunden verrät etwas über das Werk. Brahms hat sein Umfeld erst über das jüngste Kompositionsprojekt in Kenntnis gesetzt, als die Sinfonie bereits fertig war: im August 1883, nachdem er die Sommermonate wie üblich außerhalb Wiens, diesmal in Wiesbaden verbracht hatte. Mit solch wohlkalkuliertem Ausschweigen über die Entstehungshintergründe erreichte Brahms natürlich genau, was ihm vorschwebte: Mehr noch als bei seinen anderen Sinfonien lenkte er die Konzentration damit auf die Musik selbst, auf den Bauplan der Partitur.

Und diese Partitur hat es wahrlich in sich! In seinem Essay „Brahms, der Fortschrittliche“ veranschaulichte Arnold Schönberg viele Jahre später Brahms' frappierende musikalische Bezugssysteme zwar am Beispiel der Vierten Sinfonie, ebenso gut hätte er aber auch die Dritte dazu verwenden können. Und sicherlich wird er mit seinen Schülern Anton Webern und Alban Berg auch in diese Partitur geschaut haben. Was Schönberg an Brahms insbesondere bewunderte, war die Tatsache, dass er „ohne auf Schönheit und Gefühl zu verzichten, zu einem Zeitpunkt, als alle an ‚Ausdruck‘ glaubten, sich auf einem Gebiet als fortschrittlich erwies, das seit einem halben Jahrhundert brachgelegen hatte.“ Mit diesem „Gebiet“ war die strenge strukturelle Konstruktion Brahmscher Kompositionen gemeint. Wer nämlich einen genaueren Blick in

HOCH INTERESSANT

Das zweite philharmonische Concert brachte als Hauptnummer die neueste Symphonie von Brahms, welche mit ungewöhnlichem Beifall aufgenommen wurde. Nach dem ersten, dritten und dem Schlußsatze wurde der Componist stürmisch und jubelnd wiederholt gerufen. Das hoch interessante Werk ist Satz für Satz in sich abgerundet, klar, faßlich schon bei erstmaligem Anhören, reich an überraschenden Wendungen, fesselnd in der Durchführung der Haupt- und Nebenthemen, sowie namentlich auch durch seine instrumentalen Schönheiten.

Bericht der „Signale für die Musikalische Welt“ nach der Uraufführung von Brahms' Dritter Sinfonie

DER LANGE WEG ZUR SINFONIE

Die Sinfonie sei „eine Angelegenheit von Leben und Tod“, hat Brahms einmal gesagt. Wie ein unüberwindbares Hindernis lähmte das Erbe Beethovens alle nachgeborenen Komponisten. In seinen neun Sinfonien hatte dieser die Gattung formal, klanglich und inhaltlich vollkommen ausgeschöpft. Wer nicht ein dummer Imitator sein wollte, mied diese Königsdisziplin – und fühlte sich wie Liszt und Wagner auch in anderen Genres als konsequenter Nachfolger Beethovens. Für Brahms aber hatte die alte Form noch lange nicht ausgedient: In der Sinfonie sah er sein künstlerisches Lebensziel. Da war Frustration vorprogrammiert, zumal bei einem so selbstkritischen Komponisten wie Brahms. Über ganze 14 Jahre hinweg arbeitete er an seiner Ersten Sinfonie, mit der er sich erst als 43-Jähriger an die Öffentlichkeit traute. In diesem Alter hatte sein Vorbild bereits die Siebte vollendet. War einmal das Eis gebrochen, ging aber alles ganz schnell: Nur wenige Monate nach der Uraufführung seiner Ersten machte Brahms sich an die Arbeit an der Zweiten, die er noch im darauffolgenden Jahr 1877 abschließen konnte. Dann vergingen zwar wieder sechs, aber eben nicht gleich 14 Jahre, bis auch die Dritte das Licht der Welt erblickte.

Brahms' Partituren wirft, kommt aus dem Staunen über ihre komplexe Organisation nicht heraus: Meist sind hier alle Motive und Themen unauffällig durch eine Kernidee (oft eine Tonfolge, seltener ein Rhythmus) miteinander in Beziehung gebracht. Dabei schafft es Brahms, durch ständige Variation und Ableitung aus dieser Substanz großen Reichtum zu entfalten. Schönberg fand für dieses Verfahren den seitdem viel verwendeten Terminus der „entwickelnden Variation“. Es wird vielleicht klarer, was er damit meinte, wenn man es „Variation durch Entwicklung“ nennt: Jeder neue Gedanke erscheint als Ergebnis eines vorhergehenden Umbildungsprozesses, quasi als Variation der Variation. So war es für Schönberg auch besonders erwähnenswert, dass Brahms stets „sein Thema mit Rücksicht auf spätere zu erwartende Gestaltungen so modifizierte, wie es die Entwicklung verlangt.“

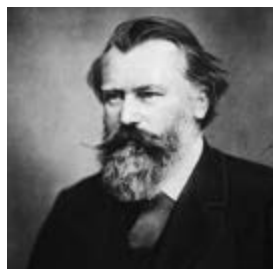
Einen Eindruck von der motivischen Einheitlichkeit und jener vom ersten Takt an auf das Ganze gerichteten Kompositionsweise Brahms' gewinnt man bereits, wenn man nur den Anfang und das Ende der Dritten Sinfonie vergleicht. Der 1. Satz beginnt mit einem höchst bedeutsamen „Vorhang“ aus zwei Bläserakkorden, woran sich das mit sinfonischer Pranke weit ausgreifende Hauptthema anschließt. Beide Elemente kehren ganz am Ende im stillen – ganz und gar nicht mehr sinfonisch triumphierenden – Ausklang des 4. Satzes wieder. Nun sind solche eher plakativen zyklischen Abrundungen gewiss noch nichts besonders Ungewöhnliches. Um Brahms' kluge Organisation zu ermessen, bedarf es schon weiterer Spitzfindigkeiten. Eine davon ist noch relativ leicht und einleuchtend zu beschreiben: Die melodische Linie der ersten drei Takte ist aus den Tönen f-as-f-c-a gebildet. Die Töne dieser Reihe sind einerseits zu einem F-Dur-Dreiklang (f/a/c), andererseits zu einem

JOHANNES BRAHMS
Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90

f-Moll-Dreiklang (f/as/c) zusammenzufügen – und genau dieses Schwanken zwischen Dur und Moll bestimmt nicht nur das Hauptthema des 1. Satzes, sondern auch die ganze Sinfonie und ihren Tonartenplan. (So bringt der 3. Satz beispielsweise die Tonarten c-Moll und As-Dur, deren Grundtöne ebenfalls in der genannten Tonreihe enthalten sind). Die Querverbindungen gehen aber noch weiter: Im Finale folgt auf das geflüsterte Hauptthema eine choralartige Melodie, die bereits im 2. Satz zu hören war. Und der elegische Gesang der Celli im 3. Satz hat ähnliche Umrisse wie das beschwingte Seitenthema im Finale.

Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg müssen die zutiefst „absolute“, streng konstruierte Faktur der Dritten Sinfonie von Brahms begeistert haben. Sie werden sich ferner an der vor allem im instrumentarisch erlesenen 2. Satz wunderbar zum Ausdruck kommenden „entwickelnden Variation“ fasziniert und es bestätigend zur Kenntnis genommen haben, dass auch Brahms sich auf ein großes Idol der Vergangenheit bezieht: Erinnert die Verarbeitung des Choralmotivs im Mittelteil des 4. Satzes nicht an eine Stelle im Scherzo von Beethovens Fünfter? Bei aller rationalen Logik lässt die Brahms'sche Sinfonie aber auch „Poesie“, „harmonischste Stimmung“ und „geheimnisvollen Zauber“ – so Clara Schumann – nicht vermissen. Im Gegenteil: Selten hat sich Brahms so bedingungslos einem Gefühl hingeeben wie im 3. Satz, der spätestens als Musik zur Verfilmung von Françoise Sagans Roman „Lieben Sie Brahms?“ unsterbliche Berühmtheit erlangte. Und keine seiner anderen Sinfonien endet, um noch einmal mit Clara Schumann zu sprechen, mit einer derart zarten „Verklärung ... in einer Schönheit, für die ich keine Worte finde.“

Julius Heile



Johannes Brahms (um 1883)

*Welch ein Werk,
welche Poesie, die
harmonischste
Stimmung durch
das Ganze, alle
Sätze wie aus
einem Gusse, ein
Herzschlag, jeder
Satz ein Juwel! –
Wie ist man von
Anfang bis zu Ende
umfungen von dem
geheimnisvollen
Zauber des
Waldlebens!*

Clara Schumann über
Brahms' Dritte Sinfonie (1884)

Alan Gilbert



HÖHEPUNKTE 2019/2020

- Zahlreiche Konzerte mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester*, darunter das Antrittsfestival „Klingt nach Gilbert“, „My Fair Lady“ zum Jahreswechsel und u. a. Mahlers Neunte Sinfonie im Rahmen des Internationalen Musikfests Hamburg
- Veröffentlichung einer CD mit Bruckners Siebter Sinfonie mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester*
- Rückkehr zum Cleveland Orchestra, Tokyo Metropolitan Symphony, London Symphony und Royal Stockholm Philharmonic Orchestra sowie zum Gewandhausorchester Leipzig und zur Staatskapelle Dresden
- Puccinis Oper „La fanciulla del West“ in Stockholm
- Veröffentlichung einer neuen Einspielung von Beethoven-Klavierkonzerten mit der Academy of St Martin in the Fields und Inon Barnatan

Seit Beginn dieser Saison ist Alan Gilbert neuer Chefdirigent des *NDR Elbphilharmonie Orchesters*, dem er bereits von 2004 bis 2015 als Erster Gastdirigent verbunden war. Zusätzlich wird er 2021 die Position des Musikdirektors der Königlichen Oper in Stockholm antreten. 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 Concertgebouworkest, Cleveland, Boston Symphony und Philadelphia Orchestra, der Staatskapelle Dresden, dem Gewandhausorchester Leipzig oder dem Orchestre Philharmonique de Radio France zurück. Er hat Opernproduktionen an der Mailänder Scala, der Met New York, Los Angeles Opera, 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 New Yorker Met. Der mit zahlreichen Preisen und Ehrungen ausgezeichnete Dirigent war darüber hinaus Leiter des Bereichs für Dirigier- und Orchesterstudien an der New Yorker Juilliard School.

Frank Peter Zimmermann

Frank Peter Zimmermann ist einer der bedeutendsten Geiger unserer Zeit. Er ist mit allen führenden Orchestern der Welt aufgetreten, darunter die Berliner Philharmoniker, mit denen er 1985 unter Daniel Barenboim debütierte, die Wiener Philharmoniker, mit denen er erstmals unter Lorin Maazel 1983 in Salzburg auftrat, das Concertgebouworkest, alle Londoner Orchester und die großen amerikanischen Orchester. Regelmäßig gastiert er auch bei den renommierten Musikfestivals in Europa, Asien und den USA, etwa in Salzburg, Edinburgh und Luzern. Neben seinen zahlreichen Orchesterengagements ist Frank Peter Zimmermann auch als Kammermusiker auf den internationalen Konzertpodien zu hören. Gemeinsam mit dem Bratschisten Antoine Tamestit und dem Cellisten Christian Poltéra gründete er das Trio Zimmermann. Über die Jahre hat Zimmermann eine eindrucksvolle, vielfach ausgezeichnete Diskografie eingespielt und nahezu alle großen Violinkonzerte von Bach bis Ligeti sowie zahlreiche Kammermusikwerke aufgenommen. Zu den jüngsten Aufnahmen gehören die Violinkonzerte von Schostakowitsch gemeinsam mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester* und Alan Gilbert. Mit seinem Trio veröffentlichte er zuletzt eine eigene Fassung von Bachs „Goldberg-Variationen“ für Streichtrio. Zimmermann erhielt zahlreiche Musikpreise und Ehrungen, darunter das Bundesverdienstkreuz erster Klasse der Bundesrepublik Deutschland. 1965 in Duisburg geboren, begann er das Geigenspiel im Alter von fünf Jahren bei seiner Mutter. Seine Lehrer waren Valery Gradow, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers. Die Stradivari-Violine von 1711 „Lady Inchiquin“ wird ihm überlassen durch die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, „Kunst im Landesbesitz“.



HÖHEPUNKTE 2019/2020

- Konzerte mit den Berliner Philharmonikern und dem Swedish Radio Symphony Orchestra unter Daniel Harding, mit LaFil Filarmonica di Milano unter Daniele Gatti, dem Tonhalle-Orchester Zürich unter Christoph von Dohnányi, dem Orchestre de Paris unter Lahav Shani, den Wiener Symphonikern unter François-Xavier Roth, den Bamberger Symphonikern unter Jakub Hrůša, dem Helsinki Philharmonic Orchestra unter Susanna Mälkki sowie dem Shanghai Symphony und Hong Kong Philharmonic Orchestra unter Long Yu
- Fortsetzung des Zyklus der Beethoven-Sonaten mit Martin Helmchen, u. a. in Brüssel, Madrid, beim Klavierfestival Ruhr und bei den Sommerfestivals in Bad Kissingen, im Rheingau und in Schleswig-Holstein



”
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

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
picture alliance / United Archives / DEA (S. 5)
Lebrecht Music Arts / Bridgeman Images (S. 6)
akg-images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti (S. 8)
akg-images (S. 10)
Peter Hundert / NDR (S. 12)
Harald Hoffmann (S. 13)

Druck: Eurodruck in der Printarena
Das verwendete Papier ist FSC-zertifiziert und chlorfrei gebleicht.

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

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik