

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Saison- eröffnung

Dienstag, 01.09.20 — 20 Uhr
Mittwoch, 02.09.20 — 18.30 Uhr & 21 Uhr
Freitag, 04.09.20 — 18.30 Uhr & 21 Uhr
Samstag, 05.09.20 — 18.30 Uhr & 21 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal



ELBPHILHARMONIE
H A M B U R G

WIR DANKEN UNSEREN PARTNERN

PRINCIPAL SPONSORS

Montblanc
SAP
Julius Bär
Deutsche Telekom

HAUPTFÖRDERER INTERNATIONALES MUSIKFEST HAMBURG

Kühne-Stiftung

PRODUCT SPONSORS

Coca-Cola
Hawesko
Lavazza
Meßmer
Ricola
Ruinart
Störtebeker

CLASSIC SPONSORS

Aurubis
Bankhaus Berenberg
Commerzbank AG
DZ HYP
Edebank
GALENpharma
Hamburg Commercial Bank
Hamburger Feuerkasse
Hamburger Sparkasse
Hamburger Volksbank
HanseMerkur
Jyske Bank A/S
KRAVAG-Versicherungen
Wall GmbH
M.M.Warburg & CO

ELBPHILHARMONIE CIRCLE

FÖRDERSTIFTUNGEN

Körper-Stiftung
Hans-Otto und
Engelke Schümann Stiftung
Haspa Musik Stiftung
Hubertus Wald Stiftung
G. u. L. Powalla Bunny's Stiftung
Cyril & Jutta A. Palmer Stiftung
Mara & Holger Cassens Stiftung
Programm Kreatives Europa
der Europäischen Union

STIFTUNG ELBPHILHARMONIE

FREUNDESKREIS ELBPHILHARMONIE + LAEISZHALLE E.V.



Julius Bär



ALAN GILBERT

Dirigent

LISA BATIASHVILI

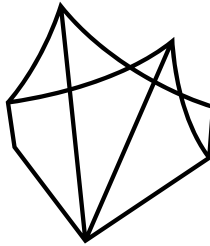
Violine

(Konzerte am 1. und 2. September)

LEONIDAS KAVAKOS

Violine

(Konzerte am 4. und 5. September)



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Eine Kooperation von HamburgMusik und NDR

Das Konzert am 01.09. wird live gestreamt auf [ndr.de/eo](https://www.ndr.de/eo), in der NDR EO App und auf [elbphilharmonie.de](https://www.elbphilharmonie.de). Es bleibt danach als Video-on-Demand online abrufbar.

Das Konzert am 01.09. ist live zu hören auf NDR Kultur.

Das Konzert am 04.09. um 18.30 wird am 02.10. um 20 Uhr auf NDR Kultur gesendet.

PROGRAMM AM 01.09., 20 UHR & 02.09., 18.30 UHR

SERGEJ PROKOFJEW (1891 – 1953)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 D-Dur op. 19

Entstehung: 1915–17 | Uraufführung: Paris, 18. Oktober 1923 | Dauer: ca. 22 Min.

- I. Andantino – Andante assai
- II. Scherzo: Vivacissimo
- III. Moderato – Allegro moderato – Moderato – Più tranquillo

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 Andantino) – Presto ma non assai – Tempo I
- IV. Allegro con spirito

PROGRAMM AM 02.09., 21 UHR

SERGEJ PROKOFJEW (1891 – 1953)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 D-Dur op. 19

Entstehung: 1915–17 | Uraufführung: Paris, 18. Oktober 1923 | Dauer: ca. 22 Min.

- I. Andantino – Andante assai
- II. Scherzo: Vivacissimo
- III. Moderato – Allegro moderato – Moderato – Più tranquillo

JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897)

Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68

Entstehung: 1862–76 | Uraufführung: Karlsruhe, 4. November 1876 | Dauer: ca. 50 Min.

- I. Un poco sostenuto – Allegro
- II. Andante sostenuto
- III. Un poco allegretto e grazioso
- IV. Adagio – Più Andante – Allegro non troppo, ma con brio

PROGRAMM AM 04.09., 18.30 UHR & 05.09., 18.30 UHR

SERGEJ PROKOFJEW (1891 – 1953)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 g-Moll op. 63

Entstehung: 1935 | Uraufführung: Madrid, 1. Dezember 1935 | Dauer: ca. 27 Min.

- I. Allegro moderato
- II. Andante assai – Allegretto – Andante assai
- III. Allegro, ben marcato

JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897)

Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90

Entstehung: 1883 | Uraufführung: Wien, 2. Dezember 1883 | Dauer: ca. 40 Min.

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

PROGRAMM AM 04.09., 21 UHR & 05.09., 21 UHR

SERGEJ PROKOFJEW (1891 – 1953)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 g-Moll op. 63

Entstehung: 1935 | Uraufführung: Madrid, 1. Dezember 1935 | Dauer: ca. 27 Min.

- I. Allegro moderato
- II. Andante assai – Allegretto – Andante assai
- III. Allegro, ben marcato

JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897)

Sinfonie Nr. 4 e-Moll op. 98

Entstehung: 1884–85 | Uraufführung: 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

ELBPHILHARMONIE

HAMBURG PRESENTS

REFLEKTOR

ANOUSHKA

SHANKAR

5.-8.11.2020

WWW.ELBPHILHARMONIE.DE

© Anushka Menon



**MONT
BLANC**

SAP

Julius Bär



Projektförderer



**STIFTUNG
ELBPHILHARMONIE
HAMBURG**

Neustart mit Brahms und Prokofjew

Es geht wieder los! Endlich wieder Konzerte mit Publikum in der Elbphilharmonie! Und wenn man in Hamburg einen Komponisten wählen muss, mit dessen Musik man die Wiederauferstehung des sinfonischen Konzertlebens nach der entbehrungsreichen Corona-Zwangspause feiert, dann kann es eigentlich nur ihn geben: Johannes Brahms. Er ist der wohl bedeutendste musikalische Sohn der Hansestadt. Der NDR eröffnet sein „Hamburg Journal“ nicht von ungefähr täglich mit einer Melodie von Brahms, die damit zur heimlichen Hymne der Elbmetropole geworden ist. Und in der nunmehr 75-jährigen Geschichte des *NDR Elbphilharmonie Orchesters* hat seine Musik schon immer eine große Rolle gespielt. Brahms' Sinfonien waren es auch, die in den allerersten Proben in der neu errichteten Elbphilharmonie erklangen. Denn nirgendwo sonst fühlen sich die Musiker*innen des Orchesters – wie wahrscheinlich auch ihr Publikum – so zu Hause wie in diesen Werken. Und wenn der Komponist zu Lebzeiten auch seine Schwierigkeiten mit der Heimatstadt hatte, wird „Brahms und Hamburg“ heute längst als starker, Geborgenheit, Mut und Hoffnung spendender Zusammenklang gehört. Auf das Programm der von der Elbphilharmonie und ihrem Residenzorchester gemeinsam veranstalteten Neustart- und Eröffnungskonzerte dieser etwas anderen Saison hat Chefdirigent Alan Gilbert daher nicht nur eine, sondern gleich den Zyklus aller vier Brahms-Sinfonien gesetzt – quasi als sinfonisches Maximum dessen, was derzeit unter Corona-Bedingungen möglich ist. Spannend kontrastiert werden diese Gipfelwerke der Romantik jeweils von einem Violinkonzert von Sergej Prokofjew – echten Klassikern der Moderne. Sie zeigen musikalische Seiten, die man bei Brahms eher weniger findet: atemberaubende Virtuosität, originelles Spiel mit der Tradition und deren moderne Aneignung sowie die für Prokofjew so typische Mischung aus gesanglicher Lyrik und motorischer Energie. Interpretiert werden diese Werke von Lisa Batiashvili, die damit ihr Hamburger Gastspiel beim abgesagten Internationalen Musikfest im Mai nachholt, und von Leonidas Kavakos, der seine diesjährige Residenz beim *NDR Elbphilharmonie Orchester* eröffnet.

SERGEJ PROKOFJEW

Die zwei Violinkonzerte

Werke des Übergangs



Der Komponist in Chicago (1919)

SERGEJ PROKOFJEW

Sergej Prokofjew wurde am 23. April 1891 bei Krasnoarmijsk in der Ukraine geboren. Er studierte am St. Petersburger Konservatorium unter anderem bei Nikolai Rimski-Korsakow und Anatoli Ljadow. Nach der Oktoberrevolution emigrierte er in die USA und später nach Paris. Nach einigen Jahren des Pendelns kehrte er 1936, zur Zeit der stalinistischen Schauprozesse, in die UdSSR zurück. Prokofjews Stellung in der UdSSR blieb heikel; einerseits diente er sich dem Regime u. a. mit einer Kantate zu Stalins Geburtstag an; andererseits wurden etliche seiner Werke aus ideologischen Gründen kritisiert, nicht aufgeführt oder nach 1948 gar verboten. Am 5. März 1953 starb Prokofjew; eine knappe Stunde vor Josef Stalin.

Des praktischen Überblicks halber hat es sich bewährt, die Biografien vieler Komponisten in drei Schaffensphasen einzuteilen. Nicht nur bei Beethoven spricht man von dessen „früher“, „mittlerer“ und „später“ Periode. Sergej Prokofjews Lebensweg bietet sogar schon rein äußerlich beste Voraussetzungen, die gewohnte Dreiteilung vorzunehmen und mit stilistisch prägenden Charakteristika zu verknüpfen: Der Studienzeit mit ersten Erfolgen als „junger Wilder“ in der russischen Heimat folgte das vielseitig und international beeinflusste „Nomadenleben“ im Exil, bis der Komponist schließlich wieder in die inzwischen von Stalin regierte Sowjetunion zurückkehrte und sich dort mehr oder weniger mit den ästhetischen Richtlinien des „Sozialistischen Realismus“ zu arrangieren hatte. Die beiden Violinkonzerte spiegeln diese Um- und Neuorientierungen in ganz besonderer Weise: Sie markieren ziemlich genau die Übergänge zwischen den Etappen, entstanden jeweils kurz vor Beginn und am Ende des Exils.

ÜBERRASCHEND SCHÖN: DAS ERSTE VIOLINKONZERT

„Sein erstes Thema hatte ich anfangs 1915 für ein Concertino komponiert und seither oft bedauert, dass andere Arbeiten mich hinderten, zu jenem ‚nachdenklichen Anfang‘ zurückzukehren. Im Sommer 1916 war aus dem Cocertino ein Konzert geworden, und im Sommer 1917 vollendete ich die Partitur.“ Die sachlichen Worte, mit denen Prokofjew in seinen Erinnerungen an die Entstehung des Ersten Violinkonzerts zurückdenkt, lassen ein klitzekleines Detail völlig unerwähnt: In jenem Sommer 1917 begann in Russland

SERGEJ PROKOFJEW

Violinkonzert Nr. 1 D-Dur op. 19

die Revolution zu toben und die aufregenden Geschehnisse etwa in St. Petersburg führten zu einer auch für Kulturschaffende völlig ungewissen Lage. Davon offenbar unbeeindruckt, war Prokofjew just in diesem Sommer auf dem Lande äußerst produktiv, ja, er schrieb neben der dritten und vierten Klaviersonate sogar zwei seiner entspanntesten Werke überhaupt: die nachmals so berühmte „Symphonie classique“ und ebenjenes Violinkonzert op. 19. Schon die Tonart beider Werke (D-Dur) spricht Bände, wurde sie in der Musikgeschichte doch für als rundum „klassisch“ empfundene, meist überaus strahlende Musik verwendet – man denke etwa an Beethovens und Brahms' Violinkonzert oder an dessen Zweite Sinfonie.

Trägt die Musik selbst also keinerlei Anzeichen der Revolutions-Unruhen, so spielten letztere für die Auführungsgeschichte dennoch eine Rolle. Wegen der politischen Lage verschob sich die Uraufführung des Violinkonzerts nämlich um ganze sechs Jahre. 1918 war Prokofjew aus Russland zunächst in die USA emigriert, ließ sich später im bayerischen Ettal nieder, bis er 1923 schließlich nach Paris kam. Hier präsentierte er das Violinkonzert am 18. Oktober quasi zu seinem Einstand – und kam damit gar nicht gut an. Die skandalverwöhnten Pariser hatten von dem russischen „Enfant terrible“ offenbar mehr erwartet. Eine über weite Strecken so betont „schöne“, melodische Musik empfand man als zu zahm und altmodisch. Der Komponist Georges Auric bezeichnete das Konzert gar als „mendelssohnisch“, womit er wohl der Gewohnheit folgte, ein Werk vor allem nach seinem Beginn zu beurteilen.

Dieser Beginn lässt in der Tat nichts mehr erahnen von dem energischen, manchmal fast brutalen Charakter jener Werke, mit denen Prokofjew in früheren Jahren die Musikszene in Schwung gebracht hatte. Man hört

AUFBRUCH INS UNGEWISSE

Aus Petersburg kamen verwirrende Nachrichten über die Oktoberrevolution ... Die Nachrichten waren aufregend, aber so widerspruchsvoll, dass man sich unmöglich ein Bild davon machen konnte, was wirklich geschah ... Ich entschloss mich, nach Petersburg zurückzukehren, obwohl es unwahrscheinlich erschien, dass die in Aussicht genommene Aufführung meines Violinkonzerts stattfinden würde. Man sagte mir, es wäre ein Wahnsinn, an Reisen zu denken. Ein Zug mit zerschmetterten Fensterscheiben traf ein, aus dem eine von panischem Schrecken erfüllte Menge Bourgeois herausströmte. „In den Straßen von Moskau und Petersburg gibt es Schießereien“, erzählten sie, „Sie werden nie hinkommen können!“ ... Ich hatte nicht die leiseste Ahnung von dem Zweck der Oktoberrevolution. Es kam mir nie in den Sinn, dass ich ihr wie irgendein anderer Bürger von Nutzen sein könnte. Daher wurde meine Absicht, nach Amerika zu fahren, immer fester.

Sergej Prokofjews Erinnerungen an die Zeit kurz nach Vollendung des Ersten Violinkonzerts

SERGEJ PROKOFJEW

Violinkonzert Nr. 1 D-Dur op. 19

SOLIST GESUCHT

Einen passenden Solisten für die Uraufführung von Prokofjews Erstem Violinkonzert zu finden, war gar nicht so einfach. Der polnische Violinvirtuose Pawel Kochański, der den Komponisten auch bei der Arbeit am Violinpart beraten hatte, schied aus, nachdem die geplante St. Petersburger Premiere wegen der Revolutions-Unruhen ausfallen musste. Als man dann sechs Jahre später in Paris nach einem Solisten suchte, fand sich zunächst keiner, der den undankbaren, zwar mit aberwitzigen Schwierigkeiten, aber keiner selbstdarstellerischen Solo-Kadenz gespickten Solopart spielen wollte. Der berühmte Bronislaw Huberman etwa hatte es abgelehnt, „diese Musik“ zu spielen, wie Prokofjew in seinen Memoiren vermerkte. Am Ende musste der Konzertmeister des Pariser Opernorchesters, Marcel Darieux, die Sache selbst in die Hand nehmen. Welches Potenzial diese Musik bietet, erkannte bei der Uraufführung aber vor allem der anwesende ungarische Geiger Joseph Szigeti. Er spielte das Werk 1924 beim Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Prag und im selben Jahr im damaligen Leningrad. Erst Szigetis Einsatz sorgte dafür, dass Prokofjews Violinkonzert seinen wohlverdienten Siegeszug durch die Konzertsäle antreten konnte.

stattdessen ein überaus lyrisches, farblich fein schattiertes, „träumerisch“ zu spielendes Thema, das Prokofjew bereits 1915 im Liebesrausch komponiert hatte. Dieses kehrt nicht nur am Schluss des 1. Satzes zurück – nun geradezu ätherisch-schwerelos in der Flöte, von glitzernden Harfen-Figuren und der Solo-Violine in höchsten Tönen umrankt –, sondern auch ganz am Ende des bogenförmig gebauten Konzerts, das damit gleichsam in den unendlichen Himmel entschwebt.

War Prokofjew am Ende seiner „wilden Phase“ angekommen? Markiert das Violinkonzert einen großen Schritt in Richtung der Mäßigung und Vereinfachung späterer Werke? – Nicht ganz, denn wer das zentrale Scherzo hört, wird kaum noch an Mendelssohn denken. Hier tritt der gewohnt freche, sarkastische und im Solopart auch höchst athletische Prokofjew zu Tage, wie man ihn kannte – und wie er sich auch bald wieder in den Pariser Exilwerken, etwa der betont schroffen und komplexen Zweiten Sinfonie, zeigen sollte ...

IN EINER NEUEN KLAREN SPRACHE: DAS ZWEITE VIOLINKONZERT

War das Erste Violinkonzert demnach wohl nur aus einer künstlerischen Laune heraus betont lyrisch und klassisch geraten, so wird die Wahl eines ähnlichen Stils für das Zweite Violinkonzert in der Regel mit einer bewussten Wende in Prokofjews Schaffen in Verbindung gebracht. 13 Jahre nach der Premiere des Ersten Violinkonzerts, im Jahr 1936, kehrte der Komponist endgültig in die Heimat zurück. Und dass seine Musik von diesem Bekenntnis zur Sowjetunion nicht unberührt bleiben sollte, propagierte Prokofjew sogar in einer Reihe musikpublizistischer Artikel: „Die Zeiten, in denen Musik für einen kleinen Kreis von Ästheten geschrieben wurde, sind vorbei“, schrieb er 1937. „In

SERGEJ PROKOFJEW

Violinkonzert Nr. 2 g-Moll op. 63

meinen Arbeiten war ich auf eine klare und melodische Sprache aus. Gleichzeitig aber war ich in keiner Weise bemüht, mich mit allgemein bekannten harmonischen und melodischen Wendungen zu schmücken. Darin besteht die Schwierigkeit, in einer klaren Sprache zu komponieren und dass diese Klarheit nicht die alte, sondern eine neue sein muss.“

Man hat die musikstilistische Neuorientierung, die sich in Prokofjews Werken im Rahmen seiner Annäherung an die Sowjetunion vollzogen habe, mit den verschiedensten Begriffen belegt: Ob von „Neuer Einfachheit“, von „Neoklassik“ oder „Lyrismus“ die Rede ist – überall ist jene gemäßigte, verständliche, melodische, sich am klassischen oder romantischen Stil orientierende und eben doch neue, objektivierende, bisweilen grotesk verfremdende Musiksprache gemeint, die sich am deutlichsten zuerst in zwei etwa gleichzeitig entstandenen Kompositionen offenbart habe: im Ballett „Romeo und Julia“ sowie im Zweiten Violinkonzert. „Formal und inhaltlich wollte ich etwas ganz anderes als das erste“, erinnerte sich Prokofjew immerhin selbst. Und mit dem Wissen, dass das Violinkonzert ein Jahr vor der Übersiedlung in die Heimat entstand, lag es nahe, die oben skizzierten Ansätze einer „neuen sowjetischen Musik“ als dieses „andere“ zu identifizieren. Prokofjew indes betonte in seiner Autobiografie gerade das Gegenteil: Das Konzert „entstand in den verschiedensten Ländern, wodurch es zum Spiegelbild meines nomadenhaften Konzertierens wurde – das Hauptthema des ersten Satzes in Paris, das erste Thema des zweiten Satzes in Woronesch, die Instrumentation wurde in Baku abgeschlossen, und zum ersten Mal gespielt wurde es im Dezember 1935 in Madrid.“ Hinzu zufügen wäre noch, dass das Konzert für den französischen Geiger Robert Soëtens komponiert wurde und mit diesem auf einer gemeinsamen Tournee durch



Sergej Prokofjew (um 1935)

FREIWILLIG IN DIE DIKTATUR?!

Die frühen 1930er Jahre in der Sowjetunion waren nach vielen politischen Auseinandersetzungen eine Zeit scheinbarer Ruhe und Konsolidierung. Das „neue Russland“ erlebte nach Stalins Machtfestigung als erstes sozialistisches Land substanzielle Neuorganisationen des sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens. Trotz Zwangskollektivierung und Terror empfand man auch in Künstlerkreisen zunächst eine Phase der pluralistischen Befreiung und des Aufschwungs. Sofern man sich einigermaßen mit der Doktrin des „Sozialistischen Realismus“ (kurz gesagt: einer massentauglichen, optimistischen, „unkomplizierten“ Ausdrucksweise) arrangieren konnte, war dieses „neue Russland“ infolgedessen auch für Musiker attraktiv – so etwa für Sergej Prokofjew.

*Die Massen verstehen erheblich mehr, als manche Komponisten meinen ...
Ihr künstlerischer Geschmack, die Forderungen, die sie an die Kunst stellen, wachsen mit wahrhaft unwahrscheinlicher Geschwindigkeit ...
Deswegen sehe ich jedes Bestreben des Komponisten nach Simplifizierung als falsch an.*

Sergej Prokofjew in seinen Schriften zu einer „der Epoche des Sozialismus gemäßen Musiksprache“ in den 1930er Jahren

Spanien, Portugal, Marokko, Algier und Tunis jeweils als Glanzstück der Konzertabende gegeben wurde. – Ein ganz und gar „internationales“ Konzert also!

Dass die Stilmerkmale des Zweiten Violinkonzerts und ihre Ursachen so gesehen auf vielfältige Weise interpretierbar sind, ist nicht zuletzt ein typisches Merkmal der bewusst zweideutigen Ästhetik Prokofjews. Gewiss, das sowjetische Musikschritftum hat sich bemüht, das eindrucksvoll in der Solo-Violine von der G-Saite emporsteigende Hauptthema des 1. Satzes mit russischen Liedern und deren „innerem Variieren“ in Verbindung zu bringen – und auch die Orientierung an einer im Sinne des Sozialistischen Realismus „verständlichen“, weil gewohnten Musiksprache ist überall festzustellen: Der 1. Satz etwa ist in einer traditionellen Sonatenform angelegt; vor allem das 2. Thema ist mit seinem melodischen Gestus ein regelrechtes „Seitenthema“, zumal wenn es – welch Topos der Romantik! – vom Horn wiederholt wird. Der emphatisch „schöne“ 2. Satz stellt mit seinem Geigengesang über einer getupften Begleitung dann erst recht Assoziationen an den Serenaden-Ton klassischer Andante-Sätze her und entwickelt sich am Ende zu einer wahrhaft romantischen Ausdrucksinsel. Doch geht dieser Lyrismus bei Prokofjew – wie schon im ersten Konzert – niemals mit einem völligen Verzicht auf ironische, subversive Elemente einher. Überraschten schon im 2. Satz kecke Blechbläserwürfe, so stellt sich der 3. Satz in Gänze als Parodie auf das Modell eines heiteren, tänzerischen Rondo-Finales dar: Allein schon das Instrumentarium aus Triangel, Becken, Marschtrommel und Kastagnetten gaukelt eine temperamentvolle (spanische?) Stimmung vor, die doch immer wieder etwa durch „störende“ Dissonanzen karikiert wird.

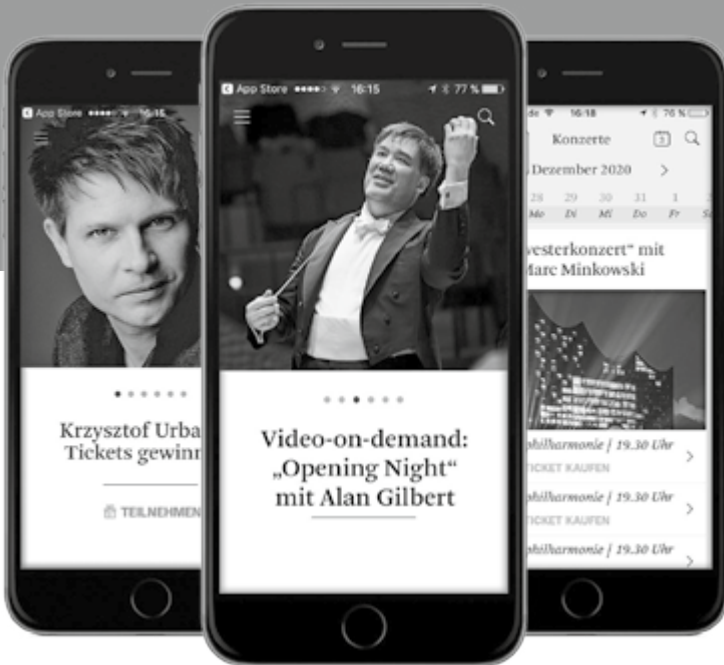
Julius Heile

NDR

Elbphilharmonie
Orchester

Jetzt herunterladen:

Die NDR EO App



Jetzt kostenlos
herunterladen
im iOS App Store
oder Android
Play Store



Tickets
gewinnen

Livestreams & Videos
anschauen

Konzerte
buchen

Programmhefte
lesen

ndr.de/eo

Krone mit vier Zacken



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.

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

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. Da konnte man soviel Kammermusik und Lieder schreiben, wie man wollte – massentauglich und historisch wirksam waren doch erst die „großen“ Gattungen. Die Oper war allerdings nicht Brahmsens Sache. Weder war er ein extrovertierter Theatermann noch hielt er viel von den angeblich fortschrittlichen „Neudeutschen“ um Franz Liszt und Richard Wagner, die damals in der dramatischen – also durch Worte oder konkrete Inhalte motivierten – Opern- und Programmmusik die einzig wahre Zukunft sahen. Während der Revoluzzer Liszt sogar radikal den „geheiligten Rahmen“ der aus der Wiener Klassik überlieferten Formen zerbrechen wollte, sah Brahms in ihnen ganz im Gegenteil „etwas durch tausendjährige Bestrebungen der vorzüglichsten Meister Gebildetes, das sich jeder Nachkommende nicht schnell genug zu eigen machen kann.“ Für Brahms war also von vornherein klar, dass er sich hinsichtlich der Frage „Oper oder Sinfonie?“ eindeutig für letztere entscheiden würde. Und sinfonisches Talent legte er schon als Jungspund an den Tag. Immerhin hatte Robert Schumann, der in Brahms'

Klaversonaten „verschleierte Sinfonien“ hörte, gleich beim ersten Kennenlernen 1853 prophezeit: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor.“ Wie recht Schumann haben sollte, konnte er selbst nicht mehr miterleben: Erst lange nach Schumanns Tod hörte die Welt erstmals eine Brahms-Sinfonie. Was war der Grund für diese Verzögerung?

„Wenn der Deutsche von Sinfonien spricht, so spricht er von Beethoven“, brachte abermals Schumann ein großes Dilemma auf den Punkt. Wie ein unüberwindbares Hindernis lähmte das sinfonische Erbe des Titanen der Wiener Klassik die nachgeborenen Komponisten. In seinen neun Sinfonien hatte Beethoven die Gattung formal, klanglich und inhaltlich vollkommen ausgeschöpft. Wer nicht bloßer Nachahmer sein wollte, mied daher die Königsdisziplin der Sinfonie – und fühlte sich wie Liszt und Wagner auch in anderen Genres als konsequenter Erbe Beethovens. So aber mochte es Brahms nicht machen. Ausgedient hatte die Form für ihn noch lange nicht, im Gegenteil: In der Sinfonie sah er sein künstlerisches Lebensziel, die Krone seines Schaffens, hier wollte er die Summe seiner kompositorischen Anstrengungen ziehen. Da war Frustration, zumal bei einem so selbstkritischen Komponisten wie Brahms, vorprogrammiert. „Ich werde nie eine Sinfonie komponieren!“, teilte er noch 1870 dem Dirigenten Hermann Levi mit. „Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen [Beethoven] hinter sich marschieren hört.“ Trotz eifrigster Drängelei der Freunde traute sich Brahms tatsächlich erst als 43-Jähriger mit einer Sinfonie an die Öffentlichkeit. In diesem Alter hatte sein Vorbild bereits die Siebte vollendet ...

ZIEMLICH DANEBEN

Brahms ist ein Epigone Schumanns, Mendelssohns und übt als solcher auf die Entwicklung der Kunstgeschichte etwa einen Einfluss aus, wie der verstorbene Robert Volkmann, d.h. er hat für die Kunstgeschichte ebenso wenig Bedeutung als Volkmann, also auch keinen Einfluss auf dieselbe. Er (Brahms) ist ein tüchtiger Musiker, der sich auf seinen Kontrapunkt versteht, dem zuweilen gute, mitunter vortreffliche, zuweilen schlechte, hie und da schon bekannte und häufig gar keine Einfälle kommen. Brahms ist einem versprengten Emigranten aus der Zeit der Französischen Revolution zu vergleichen ... Wie man Anno dazumal Menuett getanzt, bzw. Sinfonien geschrieben, schreibt auch Herr Brahms Sinfonien, mag derweil vorgefallen sein, was will.

Hugo Wolf 1884 im „Wiener Salonblatt“. Wolf konnte als eingefleischter Liedkomponist der dramatischen Musik der „Neudeutschen“ um Wagner und Liszt deutlich mehr abgewinnen als dem angeblich „konservativen“ Brahms-Kurs. Die spätere Bezugnahme etwa Arnold Schönbergs auf Brahms' Errungenschaften zeigt, wie sehr sich Wolf in seiner polemischen Einschätzung getäuscht hat.



„An den Wissower Klinken ist eine schöne Symphonie hängen geblieben“ – so schrieb Johannes Brahms 1876 an seinen Verleger Simrock. Seine Erste Sinfonie hatte er vor allem in den Sommerferien auf Rügen fertig gestellt. Das Foto von den Kreidefelsen entstand um 1890.

KONZENTRATION ALLER VORZÜGE

Dass dieses Werk ein bedeutendes ist, bedarf nach den ihm vorausgegangenem im Kammerstil wohl kaum noch der Versicherung. Groß angelegt, in den breitesten Dimensionen kunstvoll ausgeführt, einheitlich und gehaltvoll in der Stimmung, stets nobel im Ausdruck, geistreich im Gedankengang, stilvoll in der Arbeit, konzentriert es gleichsam alle Vorzüge der Brahms'schen Muse.

Richard Pohl 1876 im „Musikalischen Wochenblatt“ nach den ersten Aufführungen von Brahms' Erster Sinfonie

AUSEINANDERSETZUNG MIT BEETHOVEN: DIE ERSTE SINFONIE

Der Gedanke an eine Sinfonie hatte Brahms schon seit 1855 beschäftigt. Entweder blieben die Entwürfe damals jedoch im ersten Anlauf stecken, oder sie wurden einfach in andere Werke – ein Klavierkonzert oder ein Klavierquintett – umfunktioniert. Seine „sinfonische Reife“ erprobte Brahms dann zunächst in kleineren Orchesterwerken wie der Serenade op. 11, die er 1858 eigentlich noch „in eine Sinfonie verwandeln“ wollte. Von einer Frühfassung des 1. Satzes der späteren c-Moll-Sinfonie erfuhren die Freunde 1862 – und verstärkten verständlicherweise ihr Drängen. Doch Brahms kam sich beim Komponieren für Orchester noch „dummdreist“ vor, ließ seine Anhänger 14 Jahre warten, tastete sich über die ebenso anspruchsvolle Komposition etwa der Streichquartette, des „Deutschen Requiems“ oder der „Haydn-Variationen“ langsam heran, bis er 1876 endlich seine „Erste“ vorlegen konnte.

Was das Publikum der ersten Aufführungen in Karlsruhe und Mannheim dann zu hören bekam, war ein Werk, das ebenso deutlich an Beethoven anknüpfte, wie es sich zugleich vom Vorbild distanzierte. „Die Bezugnahme auf Beethoven ist eine so augenscheinliche, dass hier nicht schwächliche unproduktive Nachahmung sondern bewusste Absicht vorausgesetzt werden muss“, erkannte der Zeitgenosse Friedrich Chrysander scharfsinnig. Brahms wollte den „heiligen Rahmen“ der Beethovenschen Sinfonie eben nicht zersprengen, sondern den großen Vorgänger durch die Aneignung seiner stilistischen Mittel individuell überwinden. Tatsächlich folgte er etwa der ganz aufs Finale ausgerichteten „Durch Nacht zum Licht“-Dramaturgie, die Beethoven in seiner dritten,

fünften und neunten Sinfonie etabliert hatte. Ja, er zitierte sein Vorbild sogar mehr oder weniger deutlich, etwa im 1. Satz in Anlehnung an das „Schicksalsmotiv“ aus Beethovens Fünfter oder im hymnischen Hauptthema des Finales, das – wie laut Brahms „jeder Esel“ merken sollte – an den Freudengesang aus Beethovens Neunter erinnert. Hier wie dort dient dieser Einzug vokaler Stilmittel als eine Art Erlösung aus Wirrnissen, die im 1. Satz zu Tage treten. Dass die „Motive des ersten Satzes trotz aller Energie und Leidenschaft nicht sympathisch“ sind (wie Theodor Billroth bemerkte), mag nämlich durchaus Konzept haben: Die quälende Auseinandersetzung mit Beethoven, die auch in der Einleitung hörbar scheint, wird – angekündigt durch ein von Brahms aus den Alpen mitgebrachtes Hornthema – im letzten Satz überwunden, indem naturhafte Melodik über kompositorische Anstrengung und Komplexität siegt. Dieser gleichsam programmatischen „Befreiung“ von Beethoven steht ein in den Mittelsätzen eingeschlagener neuer Weg zur Seite: Die poetische Introvertiertheit des 2. und 3. Satzes entspricht keiner massenwirksamen Beethovenschen „Volksrede an die Menschheit“ (Theodor W. Adorno) mehr. Vielmehr bezieht Brahms hier eine mehr nach innen sprechende, oft als kammermusikalisch empfundene Gegenposition. Und während dieser Wesenszug den „jungen Wilden“ der damaligen Zeit – namentlich Liszt, Wagner und deren Parteigängern – als hoffnungslos überholt erscheinen musste, erkannten spätere Generationen gerade hierin Brahms’ Fortschrittlichkeit und Wirksamkeit für die Moderne: in der konsequent kammermusikalischen Technik und Ästhetik seines Komponierens, mit der er zugleich die Grenzen zwischen den traditionellen Gattungen verwischte.

*Hoch auf'm Berg,
tief im Thal, grüß
ich dich
vieltausendmal!*

Mit diesen Worten schickte Brahms im Jahr 1868 aus der Sommerfrische in den Alpen einen musikalischen Geburtstagsgruß an Clara Schumann. Die Melodie zum Text ist jene „Alhornweise“, die im vierten Satz der Ersten Sinfonie den befreienden Durchbruch nach der zerrissenen Einleitung markiert – „wie Frühlingsluft nach langen trüben Tagen“, bemerkte dazu Clara Schumann später, die den Geburtstagsgruß offenbar ganz vergessen hatte ...

*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
müheleisen Ausströ-
mens abgeklärter
Gedanken und war-
mer Empfindung.*

Der Brahms-Freund Theodor
Billroth über die Zweite
Sinfonie

IDYLLISCHES GEGENSTÜCK: DIE ZWEITE SINFONIE

„Die ersten beiden Sinfonien bilden den bei Brahms häufig zu beobachtenden Phantasiegegensatz und müssen wie ein Paar betrachtet werden, das aus einer und derselben tief verborgenen Wurzel aufgewachsen ist. Wer den Charakter des Mannes gleichsam im Auszug kennen lernen will, studiere sie.“ Das schrieb Philipp Spitta in einem 1892 erschienenen Essay über Brahms. Dem Ringen um Beethovens heroischen Tonfall in der c-Moll-Sinfonie folgte nämlich schon ein Jahr nach deren Uraufführung die entspannte und zügige Komposition der Zweiten in D-Dur. Das Eis schien gebrochen. Statt 14 Jahren brauchte Brahms jetzt nur wenige Monate – und komponierte eine Sinfonie, die „leuchtet wie heller Frühlingssonnenschein bald in romantischer Waldfrische, bald auf freiem, festem Wanderpfad, bald lieblich schwebende Gestalten umfließend“ (Spitta). In keiner anderen Sinfonie gibt sich Brahms so offensichtlich jenen Naturstimmungen hin, die er auf seinen langen Spaziergängen rund um Pörtschach am Wörthersee (wo die Zweite 1877 entstand) empfangen hatte. Gleich zu Beginn der Sinfonie etwa spielen die Hörner, die romantischen „Natur“-Instrumente schlechthin, eine wichtige Rolle. Zudem versucht Brahms entschieden, nicht nur die Sphäre der Kammermusik, sondern jetzt auch die des (Volks-)Liedes in die Sinfonik aufzunehmen: Das Seitenthema der Celli und Bratschen im 1. Satz ist ganz deutlich an sein Wiegenlied „Guten Abend, gute Nacht“ angelehnt. Und in der Coda des Satzes spielt Brahms – geradezu programmatisch – auf sein Lied „Es liebt sich so lieblich im Lenze“ an. Kaum überraschend, dass das Werk schon bald als Brahmsens „Pastorale“ bezeichnet wurde.

JOHANNES BRAHMS
Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73

Die Zweite also als heiter-idyllische, leicht fassliche Gogensinfonie zur karg-ernsthaften, prozesshaft verwickelten, sperrigen Ersten? Dazu passt nicht, was Brahms an seinen Verleger Simrock schrieb: „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.“ Der für seinen spröden Charakter bekannte Brahms verwirrte seine Briefpartner zwar nur zu gern mit bitterer Ironie, doch auch später noch bezeichnete er die Zweite als „Ungeheuer“ (wenn auch als „liebliches“). Solche halb ernst gemeinten Kommentare müssen wohl als Warnung verstanden werden, das Werk allzu oberflächlich zu beurteilen. Tatsächlich sind – selbst im für Brahms so untypisch ausgelassen wirkenden Finalsatz – nicht nur höchst kunstvolle Ausarbeitung, sondern auch emotionale Brechungen unter der scheinbar „schönen“ und „einfachen“ 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 Arnold Schönberg später als „entwickelnde Variation“ enthusiastisch bewundern sollte. Die zu Beginn des Werks in den Bässen vorgestellte Dreitonfigur findet sich so als eine Art Urzelle, sei es in Grundform oder Umkehrung, in fast jedem Thema und Motiv der Sinfonie wieder. Brahms' war der Geniestreich gelungen, einem intellektuell bis ins letzte Detail sorgfältig durchkonstruierten Werk gleichzeitig einen äußerlich spontanen und unbeschwerten Anstrich zu verleihen. Und das schlug ein: Die Uraufführung am 30. Dezember 1877 im Wiener Musikverein war einer der größten Erfolge seiner Laufbahn.



Das Gasthaus in Pörschach, wo Brahms sich während der Sommermonate 1877 einquartierte und u. a. seine Zweite Sinfonie schrieb.

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 und dann gegebenenfalls eine Zugabe zu geben! Raffiniert hatte Brahms den Satz – kein Scherzo, sondern ein kurzes Intermezzo – 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“.

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 Schlusssatz wurde der Komponist 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

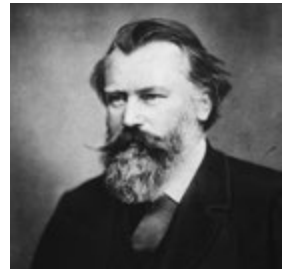
**POESIE IN DER LOGIK:
DIE DRITTE SINFONIE**

Über Beweggründe, Arbeitsprozess und mögliche Auslegung seiner Kompositionen hat Brahms die Nachwelt generell fast ausnahmslos im Unklaren gelassen. Im Fall seiner Dritten Sinfonie aber, die sechs Jahre nach der Zweiten entstand, fehlen sogar die sonst üblichen 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 genau das Ziel, das 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 in sich! Der Musikwissenschaftler Stefan Kunze bezeichnete die Dritte als „die in sich ausgewogenste der vier Symphonien“. Weder steht sie im Zeichen emphatischer kompositorischer Anstrengung (wie die Erste), noch gibt sie sich besonders unbeschwert und breitenwirksam (wie die Zweite). Brahms eröffnete sein zweites Sinfoniepaar vielmehr mit einem abgeklärten Meisterwerk, das seine Genialität manchem Hörer vielleicht erst auf den zweiten Blick offenbart – dann aber umso faszinierender ist.

Einen Eindruck von Brahms' frappierenden musikalischen Bezugssystemen und der motivischen Einheitlichkeit dieser Sinfonie gewinnt man bereits, wenn man nur den Anfang und das Ende vergleicht. Der 1. Satz beginnt mit einem höchst bedeutsamen

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

„Vorhang“ aus zwei Bläserakkorden, woran sich das mit sinfonischer Pranke räumlich weit ausgreifende Hauptthema anschließt. Beide Elemente kehren ganz am Ende im stillen – ganz und gar nicht mehr sinfonisch triumphierenden und applausträchtigen – Ausklang des 4. Satzes wieder. Neben dieser zyklischen Abrundung verdient ein weiteres Detail von Brahms' kluger Organisation Beachtung: 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 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 auch der elegische Gesang der Celli im 3. Satz hat ähnliche Umrisse wie das beschwingte Seitenthema im Finale. Bei aller rationalen Logik lässt Brahms' dritte Sinfonie gleichwohl „Poesie“, „harmonischste Stimmung“ und „geheimnisvollen Zauber“ – so Clara Schumann – nicht vermissen. Im Gegenteil: Selten hat sich Brahms so bedingungslos einem Gefühl hingegeben 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.“



Brahms – jetzt mit Bart (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)

GEHEIMPROJEKT NR. 4

Seinen Freunden gegenüber hat Brahms die Entstehung der Vierten Sinfonie lange geheim zu halten versucht, auch wenn bereits nach seinem Aufenthalt 1884 in Müzzuschlag – 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 gedregenen Gerüchten auf den Grund zu gehen. Doch erst Ende August 1885 – nachdem die Sätze Nr. 3 und 4 wiederum in Müzzuschlag 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.

KOMPOSITORISCHES VERMÄCHTNIS: DIE VIERTE SINFONIE

Wie 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 – auch in den Dimensionen – bescheidene, in dezenter Zurückhaltung daherkommende F-Dur-Sinfonie folgte „die strengste und monumentalste von allen“ (Kunze). Wieder einmal irritierte Brahms seine Freunde 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 Müzzuschlag 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 „gedregenen, 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 vollaftige, 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 wiederum das von Arnold Schönberg just am Beispiel dieser Sinfonie 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 der Terz, das im Thema des ersten Satzes tragende Funktion hat: Die Violinen spielen 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 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 – vor allem 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 ist also gleich in mehrfacher Hinsicht ein gewaltiges Schlusswort in Brahms' sinfonischem Vermächtnis.

Julius Heile



*Brahms' eigenhändige Partitur
des Beginns der Vierten Sinfonie*

*Die Vierte ist eine
Art Kulminations-
punkt in Brahms'
Schaffen, in faszi-
nierender Weise
emotional unglaub-
lich intensiv und
zugleich intellek-
tuell so rigoros
komponiert.*

Alan Gilbert

Alan Gilbert



HÖHEPUNKTE DER VERGANGENEN SAISON

- Zahlreiche Konzerte mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester*, darunter das Antrittsfestival „Klingt nach Gilbert“, Verdis Requiem, „My Fair Lady“ zum Jahreswechsel sowie Gastkonzerte u. a. in Barcelona und München
- Veröffentlichung einer CD mit Bruckners Siebter Sinfonie mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester*
- Livestream-Konzerte während der Corona-Zwangspause mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester*, Swedish Radio Symphony, Royal Stockholm Philharmonic und Royal Swedish Opera Orchestra
- Veröffentlichung einer neuen Einspielung von Beethoven-Klavierkonzerten mit der Academy of St Martin in the Fields und Inon Barnatan

Seit September 2019 ist Alan Gilbert 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 Royal Concertgebouw, 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.

Lisa Batiashvili

Die georgischstämmige deutsche Geigerin Lisa Batiashvili wird weithin für ihre Virtuosität und ihr „tiefgründiges Einfühlungsvermögen“ (Financial Times) gerühmt. Die vielfach ausgezeichnete Musikerin hat enge und beständige Beziehungen zu einigen der weltbesten Orchestern, Dirigenten und Solisten aufgebaut. Sie ist außerdem künstlerische Leiterin der Audi Sommerkonzerte in Ingolstadt. Für 2020 entwarf sie ein Programm zur Feier des 30-jährigen Bestehens des Festivals und des Beethoven-Jahres. Aufgrund der globalen Pandemie wurde stattdessen ein Programm mit gestreamten Konzerten unter dem Motto „Together for Music“ präsentiert. Gemeinsam mit berühmten Kolleg*innen setzte Batiashvili damit ein starkes Zeichen der Solidarität und Anpassungsfähigkeit. Üblicherweise tritt Batiashvili mit den größten Orchestern der Welt auf, darunter die Berliner und Wiener Philharmoniker, das London Symphony, New York Philharmonic, Boston Symphony und Royal Concertgebouw Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und die Staatskapelle Dresden. Als Exklusivkünstlerin der Deutschen Grammophon veröffentlichte sie zuletzt das Album „City Lights“. Ihre vorherige Aufnahme „Visions of Prokofiev“ mit dem Chamber Orchestra of Europe unter Yannick Nézet-Séguin wurde mit dem Opus Klassik Award 2018 ausgezeichnet und für die Gramophone Awards nominiert. Frühere Aufnahmen umfassen u. a. die Violinkonzerte von Tschaikowsky und Sibelius mit der Staatskapelle Berlin unter Daniel Barenboim, Brahms mit der Staatskapelle Dresden und Christian Thielemann oder Schostakowitsch mit dem Symphonieorchester des BR unter Esa-Pekka Salonen. Batiashvili lebt in München und spielt eine Guarneri-Violine von 1739, eine großzügige Leihgabe eines privaten Sammlers.



AUSZEICHNUNGEN

- MIDEM Classical Award
- Choc de l'année
- Internationaler Preis der Accademia Musicale Chigiana
- Leonard Bernstein Award des Schleswig-Holstein Musik Festivals
- Beethoven-Ring Bonn
- Instrumentalistin des Jahres 2015 der Zeitschrift „Musical America“
- Nominierung für den Gramophone „Artist of the Year“ 2017
- Ehrendoktorwürde der Sibelius-Akademie der Universität der Künste in Helsinki

Leonidas Kavakos



AKTUELLE HÖHEPUNKTE

- Konzerte im Rahmen der Residenz beim *NDR Elbphilharmonie Orchester* in Hamburg, Lübeck und Wismar, darunter auch Auftritte in Doppelfunktion als Solist und Dirigent sowie in der Reihe „übelst unverstärkt“
- Rezital-Tournee durch europäische Metropolen mit Yuja Wang im Frühjahr 2021
- Kuratierung von jährlichen Meisterklassen für Violine und Kammermusik, die Musiker*innen aus der ganzen Welt anzieht und Kavakos' großes Verantwortungsbewusstsein für die Weitergabe von musikalischem Wissen und musikalischer Tradition ausdrückt

Leonidas Kavakos ist in der aktuellen Spielzeit Artist in Residence des *NDR Elbphilharmonie Orchesters*. Er hat sich als Violinist und Künstler von einzigartiger Qualität auf höchstem technischen Niveau und herausragender Musikalität etabliert. Regelmäßig gastiert er in den großen Konzerthäusern und arbeitet weltweit mit erstklassigen Orchestern zusammen, darunter das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, die Berliner und Wiener Philharmoniker, das Gewandhausorchester Leipzig oder das Orchestre Philharmonique de Radio France, unter so renommierten Dirigenten wie Valery Gergiev, Christian Thielemann und Sir Simon Rattle. Darüber hinaus tritt er bei den großen internationalen Festivals auf, so etwa beim Tanglewood Festival, den BBC Proms oder dem Verbier Festival. Kavakos ist Exklusiv-Künstler bei Sony Classical. Für seine jüngste Veröffentlichung spielte er Beethovens Violinkonzert in der Doppelrolle als Solist und Dirigent mit dem Symphonieorchester des BR ein sowie Beethovens Septett mit Mitgliedern des Orchesters. Ebenfalls zum Beethoven-Jahr brachte er eine Neuauflage der kompletten Violinsonaten Beethovens heraus, die er mit Enrico Pace aufgenommen hat. In den letzten Jahren hat sich Kavakos auch ein starkes Profil als Dirigent aufgebaut. So dirigierte er etwa das London Symphony, New York Philharmonic und Dallas Symphony Orchestra, das Gürzenich-Orchester Köln, Budapest Festival Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, die Wiener Symphoniker oder das Danish National Symphony Orchestra. Kavakos spielt die Stradivarius „Willemotte“ von 1734 und besitzt moderne Violinen aus der Werkstatt von F. Leonhard, S. P. Greiner, E. Haahti und D. Bagué.

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

akg-images / Universal Images Group / Sovfoto (S. 8)
akg-images (S. 11, 16, 21, 23)
Heritage Images / Fine Art Images / akg-images (S. 14)
akg-images / Fototeca Gilardi (S. 19)
Peter Hundert / NDR (S. 24)
Sammy Hart / DG (S. 25)
Marco Borggreve (S. 26)

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

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik