

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



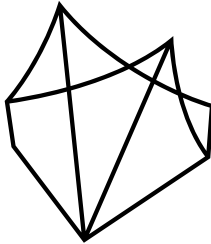
Alan
Gilbert
&
Kirill
Gerstein

Donnerstag, 16.09.21 — 20 Uhr

Freitag, 17.09.21 — 20 Uhr

Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

ALAN GILBERT
Dirigent
KIRILL GERSTEIN
Klavier



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile
jeweils um 19 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert wird am 12.11.21 um 20 Uhr auf NDR Kultur gesendet.

GYÖRGY KURTÁG (*1926)

...quasi una fantasia...

für Klavier und Instrumentengruppen op. 27 Nr. 1

Entstehung: 1987–88 | Uraufführung: Berlin, 16. Oktober 1988 | Dauer: ca. 10 Min.

- I. Introduzione. Largo –
- II. Presto minaccioso e lamentoso (Wie ein Traumewirren).
Molto agitato, sempre pppp –
- III. Recitativo. Grave, disperato –
- IV. Aria – Adagio molto. Lontano, calmo, appena sentito

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 c-Moll op. 37

Entstehung: 1796–1804 | Uraufführung: Wien, 5. April 1803 | Dauer: ca. 38 Min.

- I. Allegro con brio
- II. Largo
- III. Rondo. Allegro

— Pause —

ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)

Sinfonie Nr. 4 d-Moll op. 120

Entstehung: 1841; 1851 | Uraufführung: Düsseldorf, 3. März 1853 | Dauer: ca. 30 Min.

- I. Ziemlich langsam – Lebhaft –
- II. Romanze. Ziemlich langsam –
- III. Scherzo. Lebhaft – Trio –
- IV. Langsam – Lebhaft

STEFAN WAGNER Solo-Violine

Ende des Konzerts gegen 22 Uhr

Quasi una fantasia

Fantasie ist wichtiger als Wissen.

Wissen ist begrenzt, Fantasie aber umfasst die ganze Welt.

Albert Einstein

Wenn altbekannte Strukturen sich auflösen, das Vertraute plötzlich fremd erscheint, das Nahe in die Ferne rückt, die Zeit kaum noch messbar ist, wunderbare Idyllen unvermittelt auf wahnsinnige Zustände prallen – dann beginnt das grenzenlose Reich der Fantasie. Für Komponisten und Musiker ist diese Zwischenwelt eigentlich das natürliche Habitat. Aber nur wenige wagten seine konsequente Erkundung. Ludwig van Beethoven, Robert Schumann und György Kurtág – die drei Tonsetzer des heutigen Konzertprogramms – darf man zu diesen Pionieren zählen. „Quasi una fantasia“ unertitelte der erste im Jahr 1801 nicht zufällig seine beiden Klaviersonaten op. 27 (darunter die berühmte „Mondscheinsonate“), die mit ihrer unangepassten freien Form, ihrer Abkehr vom Selbstverständlichen und ihren krassen Kontrasten auf engem Raum die Fantasie vieler Zeitgenossen überstrapazierten – ähnlich wie Beethovens parallel entstandenes, fortschrittliches Klavierkonzert Nr. 3. Als „symphonistische Phantasie“ wollte der zweite seine Vierte Sinfonie verstanden wissen, die nicht nur das übliche Schema der Gattung aufweichte, sondern mit ihren ständigen motivischen Verwandlungen, Reminiszenzen und Andeutungen auch eine Art „unräumlichen Zeitbegriff“ (so der Musikwissenschaftler Arnfried Edler) schuf. Kein Wunder, dass derselbe Schumann, Romantiker und Poet durch und durch, etliche „Fantasiestücke“ schrieb ... Und György Kurtág? Der bezog sich in seinem Miniatur-Klavierkonzert „...quasi una fantasia...“ op. 27 Nr. 1 gleich auf beide Vorgänger. Opuszahl und Titel stimmen mit Beethoven überein, der dritte Satz zitiert mit den „Traumeswirren“ Namen wie Charakter einer

Nummer aus Schumanns „Fantasiestücken“ op. 12 – und auch Kurtágs Musik entführt uns in seinen ganz persönlichen, freien, unräumlichen, eben: fantastischen Kosmos der Töne.

FREMDE VERTRAUTHEIT IN C-DUR: KURTÁGS „...QUASI UNA FANTASIA...“

Am Anfang war die C-Dur-Tonleiter ... So liest sich Kurtágs musikalische Schöpfungsgeschichte in diesem „quasi una fantasia“-Universum: Der Pianist spielt zu Beginn nur die weißen Tasten des Klaviers, das Grundmaterial eines jeden Musikers, so ungeheuer vertraut, aber hier – in dieser unendlichen Lang- und Einsamkeit – doch ungeheuer fremd. Das „Bekannte“ scheint, von geisterhaften Schlagzeug-Akzenten umnebelt, wie aus der Ferne herüberzuwehen – bisweilen auch im buchstäblichen Sinn, hat Kurtág die einzelnen Musikersektionen doch mit Abstand zueinander im ganzen Raum verteilt, um das Publikum herum gruppiert. Der 2. Satz wird so zum fieberhaften Spuk von allen Seiten, „wie ein Traumeswirren“, in dessen Fängen man nicht weiß, woher die Gedanken kommen und wo sie hinführen. Der Albtraum entwickelt sich im 3. Satz zur furchtbaren Katastrophe, doch dann, im 4. Satz, tauchen auf einmal Erinnerungen an „schöne alte Zeiten“ auf: eine schlichte Volksweise, völlig aus dem Kontext gerissen, doch irgendwie Geborgenheit verströmend, und auch die altvertraute Tonleiter kehrt zurück ...

Mit kleinsten Gesten, winzigen Nuancen, kürzesten Andeutungen gelingt es Kurtág in knapp zehn Minuten, eine intensiv gefühlte Unendlichkeit in jenem Reich der Fantasie vor unsere Ohren zu zaubern. Und wüsste man nicht, dass der heute 95-jährige sein Werk bereits 1988 veröffentlichte, man könnte gar glauben,



György Kurtág (1998)

KONZENTRIERTE KUNST

Die minimalistische, zerbrechliche, aber enorm dichte Schreibweise, die Kurtágs „...quasi una fantasia...“ kennzeichnet, ist typisch für den Personalstil des Komponisten. Es war die Inspiration durch Anton Weberns Kunst der Komprimierung, vor allem aber auch die Arbeit mit der Psychologin Marianne Stein, die den Grundstein dafür legten. Stein therapierte Kurtág 1957/58 aus seiner Schaffenskrise heraus, indem sie ihn animierte, sich zunächst auf kleinste Einheiten zu konzentrieren – etwa Stücke mit nur zwei bis drei Tönen – und diese dann miteinander zu verbinden. Diese Erfahrung wirkte sich auf sein gesamtes Schaffen bis heute aus. Kurtágs – wie bei Webern – vergleichsweise schmales Œuvre lässt sich keiner „Strömung“ zuordnen und findet in seiner einzigartigen Konzentration dennoch glühende Anhänger aus allen Lagern der modernen Musik.

GYÖRGY KURTÁG

György Kurtág, 1926 in Lugos (heute Rumänien) geboren, wurde erst Anfang der 1980er Jahre von der internationalen Musikwelt „entdeckt“. Heute gilt er neben György Ligeti als der bedeutendste ungarische Komponist seit Béla Bartók. Seine Biografie ist mit beiden Persönlichkeiten verbunden: Es war die Begeisterung für Bartók, die Kurtág nach dem Abitur 1945 nach Budapest ziehen ließ, wo er – wie Ligeti – bei dem aus den USA zurück-erwarteten Komponisten studieren wollte. Weil Bartók noch im Exil verstarb, besuchten die beiden befreundeten Künstler die Klasse von Sándor Veress. Während es Ligeti 1956 gelang, aus dem sozialistischen Ungarn zu fliehen und bald in den Kreisen der westlichen Avantgarde Furore zu machen, blieb Kurtág in der Heimat und arrangierte sich mehr schlecht als recht mit der repressiven Kulturpolitik. Erst ein Studienaufenthalt in Paris 1957/58 befreite ihn aus einer schweren Schaffenskrise. Nach Stationen als Korrepetitor sowie als Klavier- und Kammermusik-Professor in Ungarn verbreitete sich Kurtágs Ruf als Komponist in den 1990er Jahren auf der ganzen Welt. Zahlreiche Orchester und Konzerthäuser luden ihn als Residenzkünstler ein; etliche renommierte Auszeichnungen spiegeln die große Wertschätzung, die seiner Musik zuteil wird.

er habe es direkt für unsere Corona-gebeutelte Gesellschaft komponiert: „quasi una pandemia“. (Instrumenten)-Gruppen distanzieren sich voneinander, sie klammern sich (vergeblich) am Gewohnten fest, Träume weichen Schockzuständen, das Zeitgefühl wird aufgehoben, wir sind in unserer Vorstellungskraft – sprich: Fantasie – herausgefordert: Auch die Pandemie hat die Welt aus den Angeln gehoben, das Leben auf den Kopf gestellt, das Irreale plötzlich real werden lassen. Wer mag, kann Kurtágs intensives Panorama der menschlichen Psyche also durchaus als dichtes musikalisches Konzentrat der Pandemie erleben, voll von Ungewissheit, Verzweiflung, kleineren Explosionen und vulnerablen, fragilen Zuständen. Alle anderen finden ihre ganz persönliche Welt darin.

**HEROIK IN C-MOLL:
BEETHOVENS KLAVIERKONZERT NR. 3**

Kurtágs fahle Traumschleier in C-Dur konkretisieren sich im folgenden Programm des heutigen Konzerts in einem Klassiker in c-Moll: Ludwig van Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 op. 37, das in dessen Werkverzeichnis nur zehn Opuszahlen nach Kurtágs Vorbildern op. 27 folgt. „Der Styl und Charakter dieses Konzerts ist weit ernster und großartiger als in den beiden früheren“, beschrieb Beethovens Schüler Carl Czerny dieses nicht minder grenzüberschreitende Werk. Und auch Beethoven selbst hatte es im Jahr 1800 seinem Verleger als eines der „Bessern“ (im Vergleich zu den zeitnah entstandenen Konzerten Nr. 1 und 2) angekündigt. Als einziges Moll-Werk sticht es aus der Gruppe der fünf Klavierkonzerte heraus und verrät, wie begeistert sein Komponist gerade vom d-Moll- und c-Moll-Konzert des großen Vorgängers Mozart war. Und dass Beethoven ausgerechnet die später durch die Fünfte Sinfonie so mythisch

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37

aufgeladene Schicksalstonart c-Moll wählte, war sicherlich auch einer der Gründe, warum das Dritte Klavierkonzert in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als frühes Beispiel für Beethovens „heroische Phase“ sogar noch populärer wurde als die beiden letzten Konzerte. Im Jahr 1868 musste sich so etwa Clara Schumann dafür entschuldigen, das Werk zum ersten Mal zu spielen: „Dieses Konzert war früher sehr abgedroschen...“

„Weniger gelungen war das Konzert aus c-Moll“, hatte dagegen noch der Rezensent der Uraufführung geurteilt, die 1803 (zusammen mit der Zweiten Sinfonie) im Theater an der Wien stattfand. Vielleicht ist dieses Misslingen besser verständlich, wenn man sich die Umstände am Tag der Premiere vergegenwärtigt: Seit 8 Uhr morgens wurde geprobt, nicht jedoch für das Klavierkonzert. Überdies wollte sich der erschöpfte Solist des Abends, Beethoven persönlich, noch auf etwas ganz anderes als einen schönen Vortrag konzentrieren: Da er den Klavierpart nie aufgeschrieben hatte, fanden sich als Erinnerungsstützen nur unverständliche Zeichen in seinen Noten. Das größte Vergnügen war es ihm nun, den armen Seitenwender damit zu ärgern, dass er diesem erst im letzten Moment das Signal zum Umblättern gab... Später fand sich Beethoven glücklicherweise dann aber doch dazu bereit, die Klavierstimme für seinen Schüler Ferdinand Ries zu notieren, so dass dieser die erfolgreiche zweite Aufführung bestreiten konnte und heutige Pianisten nicht improvisieren müssen.

Mit einem ebenso einfachen wie in seiner düsteren ersten Präsentation ungemein wirkungsvollen Thema hebt der 1. Satz an. Nach Art eines Marsches treten darin signalartige Quart-Intervalle hervor, die den Verlauf des Satzes wesentlich prägen werden. Nach



Ludwig van Beethoven, Gemälde von Willibrord Joseph Mähler (um 1804)

*Ernst und Moral
als Kraft der Menschen,
die sich vor
anderen
auszeichnen.*

Beethovens eigene Charakterisierung der Tonart c-Moll

VORBILD MOZART

Wie schon für Mozart bot die Gattung des Klavierkonzerts auch für den jungen Beethoven eine ideale Gelegenheit, sich in der Wiener Musikwelt als Virtuose und Komponist zugleich bekannt zu machen. Dabei orientierte er sich zunächst recht offensichtlich an Mozart, der mit seinen rund 30 Klavierkonzerten den Typus maßgeblich etabliert hatte. „Wir werden niemals im Stande sein, etwas Ähnliches zu machen!“, soll Beethoven einmal nach dem Hören eines von Mozarts Klavierkonzerten ausgerufen haben. Und so tragen vor allem seine ersten beiden Konzerte deutliche Züge dieser Bewunderung. Eine vollständige Überwindung des Vorbilds erkennen Musikwissenschaftler erst im dritten Konzert in c-Moll, das deutlich im „neuen Beethoven’schen Stil“ geschrieben ist (Lewis Lockwood) – wenn auch der Beginn des 1. Satzes mit seinem dunklen Unisono-Thema wie eine Reminiszenz an Mozarts c-Moll-Konzert KV 491 daherkommt ...

glanzvoller Dur-Wendung und einem eingängigen, von der Klarinette und den Streichern vorgetragenen zweiten Thema, fällt das Orchester am Ende wieder in ernstes Moll zurück, bevor das Soloklavier mit anrollender Geste ganz selbstbewusst als ebenbürtiger Partner auftritt. Die gleichen Gesten markieren später den Beginn der Durchführung, wo sich das Signalmotiv endgültig verselbstständigt und auch in die kraftvolle Reprise hineinführt.

Eine geradezu romantische Aura verströmt der E-Dur-Gesang des 2. Satzes. Von besonders schöner Wirkung ist nach solistischem Beginn der Einsatz des Orchesters, dessen Bläserfarben und die später plötzlich leise absteigende Cellolinie an Mozart denken lassen. Nach dem Mittelteil, einem Dialog zwischen Fagott und Flöte über wogenden Klavierfiguren, kehrt der 1. Teil im Klaviersolo, nun durch Orchesterfarben bereichert, zurück: „Denen, die aus altem Glauben immer noch einander nachsagen, es fehle dem Piano-forte denn doch an zartem Ausdruck, ist das gehörige Vorspielen dieses Stückes eine vollständige Widerlegung“, meinte schon ein Rezensent im Jahr 1805.

Ein eingängiges Refrain-Thema in Moll, das ungewöhnlich lange auf seinen vollständigen Abschluss warten lässt, beherrscht den rondoförmigen 3. Satz. Nach dem heiteren ersten Zwischenspiel zerfällt das mittlere in zwei Abschnitte: Zum einen bringt es eine neue Melodie, die die Klarinette dem Klavier vorspielt, zum anderen fungiert es als eine Art Durchführung, die den Refrain im Fugato verarbeitet. Hierauf verharrt das Orchester in merkwürdigen Tonwiederholungen, die vom Klavier – überraschend modulierend – aufgegriffen werden, bevor die Spannung von der Wiederkehr des Refrains gelöst wird.

ALLES HÄNGT MIT ALLEM ZUSAMMEN: SCHUMANNS VIERTE SINFONIE

Wirkte Beethovens Musik auf Kurtág als befreiender Anstoß für neue Gedanken, so war sie für die Sinfoniker des 19. Jahrhunderts eher ein einengender Hemmschuh. Auch Robert Schumann konnte die Sorge, nach Beethovens übermächtigen Werken noch eine Sinfonie schreiben zu können, anfangs kaum überwinden. Im Jahr 1841 jedoch schien es so weit zu sein, und der Komponist geriet jetzt so richtig in Schwung: In direkter Folge entstanden unter anderem zwei Sinfonien und das berühmte a-Moll-Klavierkonzert. Schumann hatte sein bisheriges Metier der Klavierstücke und Kunstlieder verlassen und sich endlich in die „Königsgattung“ der Instrumentalmusik vorgewagt. Und als ob der gelungene Erstling noch nicht genug gewesen wäre, hatte er seiner „Frühlingssinfonie“ gleich noch eine „Sommersinfonie“ nachgeschoben. Diese zweite Sinfonie in d-Moll kennt man heute als seine „Vierte“: Als das Werk nämlich im Dezember 1841 zur Uraufführung kam, lobte die Presse zwar die „Macht der Erfindung“, kritisierte aber auch einen Mangel an Sorgfalt und meinte, das Werk sei wohl noch nicht ganz „fertig“. Offenbar war die ungeheure Schnelligkeit, mit der Schumann innerhalb weniger Monate zwei große Orchesterwerke aufs Papier geworfen hatte, den Rezensenten allzu suspekt – und die Kritik Grund genug für den Komponisten, die d-Moll-Sinfonie für ganze zehn Jahre zurückzuziehen. Nachdem inzwischen längst zwei weitere Sinfonien entstanden waren, konnte er schließlich im Dezember 1851 in Düsseldorf einen zweiten Schlussstrich unter die leicht überarbeitete d-Moll-Sinfonie ziehen, die 1853 nunmehr als seine Vierte Sinfonie „ur“aufgeführt wurde und sofort großen Anklang fand. „Werde wieder, was Du warst“, meinte ein Rezensent Schumann jetzt sogar zuzurufen zu



Robert Schumann (1850)

Es ist eine Freude zu sehen, wie das heiter und leicht Erfundene ebenso leicht und natürlich ausgesprochen wird. Es ist wie bei der g-Moll-Sinfonie von Mozart; alles ganz selbstverständlich, nirgends eine grelle Farbe, nichts willkürlich aufgesetzt usw.

Johannes Brahms über die Urfassung der Vierten Sinfonie von Schumann

SCHUMANN UND DIE SINFONIE

Robert Schumann war von Haus aus Pianist. Zehn Jahre lang schrieb er fast nur Werke für Klavier. Danach tastete er sich über das Kunstlied langsam an die größeren Gattungen heran. „Das Klavier möcht' ich oft zerdrücken, und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken“, schrieb er 1839. Wollte man zudem in der Öffentlichkeit als Komponist ernst genommen werden, so musste man seine Künste auch in den „massenwirksamen“ Formen beweisen, von denen die Sinfonie seit Beethoven für die anspruchsvollste Herausforderung eines deutschen Komponisten gehalten wurde. Der erste Versuch einer g-Moll-Sinfonie von 1832/33 hatte Schumann noch nicht zufriedengestellt. Erst 1841 kam er mit seiner Ersten Sinfonie heraus und noch im selben Jahr skizzierte er die nächste, die in revidierter Fassung später seine Vierte werden sollte. Nach einer Pause von vier Jahren begann er mit der Zweiten Sinfonie, nochmals vier Jahre danach mit der Dritten „Rheinischen“. Obwohl Schumann am Ende seines Lebens damit vier vollgültige Sinfonien vorgelegt hatte, genießt er bis heute nicht durchwegs guten Ruf als Sinfoniker. Der Dirigent Felix Weingartner etwa rügte den „schlechten Orchestersatz“ und Pierre Boulez sah darin „etwas Mattes, Farbloses“.

müssen, gefiel ihm das 10 Jahre alte Werk doch besser als dessen jüngste Neuschöpfungen...

Was Schumann zeitlebens an den Sinfonien seiner Kollegen gestört hatte, dass sie nämlich entweder nur „Spiegelbilder Beethovenscher Weisen“ fabrizierten oder „Puder und Perücke von Haydn und Mozart passabel nachzuschatten die Kraft hatten, aber ohne die dazu gehörigen Köpfe“, diesem Vorwurf wollte er in seinen eigenen Werken nicht unterliegen. In der d-Moll-Sinfonie entwickelte er daher ein von traditionellen Mustern völlig abweichendes Konzept. Dass die zumal gewöhnliche Satzfolge ohne Unterbrechung ineinander übergehen sollte, war mit Blick etwa auf Mendelssohns Dritte Sinfonie dabei noch nicht neu. Die von Schumann kurz erwogene Titulierung als „symphonistische Phantasie“ und Clara Schumanns Reden von einer „Symphonie, welche aus einem Satze besteht“, weist aber dann doch auf etwas Besonderes hin: Weniger auf thematische Kontraste und in beethovenscher Weise ausgetragene Konflikte kam es Schumann an, sondern auf eine lyrische Reihung und ständige Verwandlung einzelner Stimmungen und Gedanken, die sich durch alle vier Sätze ziehen. Alles sollte entweder Resultat aus Vergangenenem oder Hinweis auf Zukünftiges sein, alles mit allem zusammenhängen – das war Schumanns Auffassung echter „Fantasie“.

Gleich die Motive der Introduction zum 1. Satz sollte man sich deshalb gut merken: Wir hören ziellos kreisende Linien, die schließlich zum lebhaften Hauptteil beschleunigen. Dieser basiert zunächst fast ausschließlich auf der markanten Motivik seines Hauptthemas, das in leichtfüßiger Variante auch den Seitensatz bestimmt. Dafür präsentiert die sogenannte Durchführung (Mittelteil) gleich zwei neue Themen: zunächst ein punktiertes, mit dem Hauptmotiv kombiniertes

ROBERT SCHUMANN
Sinfonie Nr. 4 d-Moll op. 120

Dur-Thema, das später das Finale beherrschen wird, dann einen typisch Schumannschen, geschmeidigen Gedanken. Wer als Kenner der Tradition nun einen Wiederaufgriff des 1. Teils erwartet, wird enttäuscht. Stattdessen führt der letzte Steigerungsprozess zur triumphalen Präsentation des neuen Dur-Themas und nach fröhlichem Schluss direkt in den 2. Satz. Dieser setzt mit einer gleichsam von fernen Zeiten singenden Melodie in Cello und Oboe an, die man sich nach Art altspanischer Romanzen gut von einer Gitarre begleitet vorstellen könnte (was Schumann ursprünglich auch erwogen haben soll). Auf die eigene „Geschichte“ der Sinfonie hingegen greift der Komponist zurück, wenn im Folgenden das kreisende Motiv aus der Introduction wiederkehrt. Ab- und aufsteigende Figuren der Solo-Violine bestimmen dann den Mittelteil.

Unvermittelt bricht mit markantem Auftakt der 3. Satz herein, ein wild-dramatisches Scherzo mit einem kontrastierenden „Trio“, das im Wesentlichen eine Tutti-Variante der Solo-Violinfiguren des 2. Satzes ist. Sie kehren am Ende noch einmal wieder, ohne jedoch abgeschlossen zu werden: Anstatt dem Scherzothema Platz zu machen, verebben die Figuren in rätselhaften Akkorden, die zu einer ahnungsvollen Spannungstrecke ansetzen. Das Hauptmotiv des 1. Satzes erscheint, begleitet von erhabenen Blechbläsersignalen. Eine kurze Beschleunigung mündet in den 4. Satz, der aus dem Thema der Durchführung des 1. Satzes und einem neuen, zart-gesanglichen Gedanken aufgebaut ist. Kurz vor Schluss aber folgt noch eine völlig neue, simpel eingängige Melodie in den Celli, die in der turbulenten Schlusssteigerung so schnell verschwindet wie sie gekommen ist. Auch das passiert eben gelegentlich im grenzenlosen Reich der Fantasie ...

Julius Heile



*Erste Seite der eigenhändigen
Notenhandschrift von Schumanns
d-Moll-Sinfonie*

WAHRHAFT SCHÖNES

Die Sinfonie besteht aus Einleitung, Allegro, Romanze, Scherzo und Finale in einem Satz, wird ohne Unterbrechung durchgespielt, ist jedoch keineswegs zu lang, da jeder Satz – vor allem aber die Romanze und das Scherzo, welche von wunderbarer Schönheit sind – sowohl die Aufmerksamkeit fesselt als Fantasie und Gemüt in Anspruch nimmt. Der Erfolg war denn auch ein ganz außerordentlicher und bestätigte den oft ausgesprochenen Satz, dass bei guter Aufführung das wahrhaft Schöne in der Musik auch bei dem ersten Hören uns sogleich ergreift und mit Macht in unser Gefühl dringt.

Die „Rheinische Musik-Zeitung“ nach der Uraufführung der Vierten Sinfonie 1853 in Düsseldorf

Alan Gilbert



HÖHEPUNKTE DER VERGANGENEN SAISON

- Zahlreiche Konzerte mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchestra*, darunter der Brahms-Zyklus zur Saisoneroöffnung, Live-Programme im September, Oktober und Juni, Videoproduktionen etwa mit Musik von Magnus Lindberg und das live übertragene Jubiläumskonzert zum 75-jährigen Bestehen des Orchesters
- Saisoneroöffnung mit dem Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam
- Konzerte mit dem Royal Stockholm Philharmonic und dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra
- Rückkehr nach Tanglewood mit dem Boston Symphony und dem Tanglewood Music Center Orchestra
- Auftritte als Geiger und Dirigent beim Santa Fe Chamber Music Festival

Seit 2019 ist Alan Gilbert Chefdirigent des *NDR Elbphilharmonie Orchesters*, dem er bereits von 2004 bis 2015 als Erster Gastdirigent verbunden war. Nach einem fulminanten Start in seine erste Saison als neuer Chef u. a. mit dem Festival „Klingt nach Gilbert“ leitete er seit Ausbruch der Corona-Pandemie auch zahlreiche Streaming- und Hörfunk-Konzerte. Gilberts Position beim NDR folgte seiner 2017 zu Ende gegangenen, achtjährigen Amtszeit als Music Director des New York Philharmonic Orchestra, 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 neuer Musikdirektor der Königlichen Oper in Stockholm. Als international gefragter Gastdirigent kehrt er regelmäßig etwa zu den Berliner Philharmonikern, dem Royal Concertgebouw, London Symphony, Cleveland, Boston Symphony und Philadelphia Orchestra, der Staatskapelle Dresden, dem Gewandhausorchester Leipzig oder dem Orchestre de Paris zurück. Er hat Opernproduktionen an der Mailänder Scala, der Met New York, Los Angeles Opera, Königlichen Oper Stockholm, am Opernhaus Zürich und an der Santa Fe Opera geleitet, zu deren Music Director er 2003 ernannt wurde. Gilberts Diskografie umfasst u. a. die CD-Box „The Nielsen Project“ und die Grammy-prämierte DVD mit John Adams' „Doctor Atomic“ live aus der New Yorker Met. Der mit zahlreichen renommierten Preisen und Ehrungen ausgezeichnete Dirigent war ferner Leiter des Bereichs für Dirigier- und Orchesterstudien an der New Yorker Juilliard School.

Kirill Gerstein

Die Wurzeln des Pianisten Kirill Gerstein liegen in den Traditionen des russischen, amerikanischen und mitteleuropäischen Musizierens, gepaart mit seiner uner-sättlichen Neugier. Dies und die Beziehungen, die er zu Orchestern, Dirigenten, Instrumentalisten, Sängern und Komponisten aufgebaut hat, lassen ihn ein breites Spektrum an neuem wie altem Repertoire erkunden. Von Bach bis Adès zeichnet sich Gersteins Spiel durch Klarheit des Ausdrucks, Intelligenz und Virtuosität sowie energische musikalische Präsenz aus. Gerstein, der in der ehemaligen Sowjetunion geboren wurde, ist amerikanischer Staatsbürger und lebt in Berlin. Er tritt weltweit etwa mit den Orchestern von Chicago und Boston, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Royal Concertgebouw Orchestra, den Wiener und Berliner Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sowie in Rezitalen in London, Berlin, Wien, Paris und New York auf. Zudem ist er Professor an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin und Dozent an der Kronberg Academy. Dort geht seine Reihe kostenloser und offener Online-Seminare mit dem Titel „Kirill Gerstein invites“, in der er Gespräche mit führenden Musikern, Künstlern und Denkern führt, breits in die dritte Saison. Im vergangenen Jahr führte Gersteins jahrzehntelange Zusammenarbeit mit Thomas Adès zur Veröffentlichung zweier Aufnahmen: der Uraufführung von Adès' Klavierkonzert, das er eigens für Gerstein geschrieben hat, und einer Auswahl von Adès' Klavierwerken. Beide CDs erhielten Auszeichnungen wie den Gramophone Award und drei Nominierungen für den Grammy. In Gersteins reicher Diskografie finden sich ferner Werke u. a. von Strauss, Busoni, Gershwin, Liszt, Skrjabin, Schumann und Tschaikowsky.



HÖHEPUNKTE 2021/2022

- Veröffentlichung einer Aufnahme der vierhändigen Klaviersonaten von Mozart, gemeinsam mit Gersteins Mentor Ferenc Rados
- Konzerte mit dem Royal Concertgebouw Orchestra, der Camerata Salzburg, dem Chicago Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, City of Birmingham Symphony und Helsinki Philharmonic Orchestra
- Alle fünf Beethoven-Klavierkonzerte an zwei Abenden mit Grand Rapids Symphony
- Japan-Tournee mit seinem Schüler Mao Fujita
- Amerika-Tournee mit Garrick Ohlsson
- Konzerte mit dem Hagen Quartett in Budapest und Köln
- Rezitale in der Londonder Wigmore Hall

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

Der Einführungstext von Julius Heile
ist ein Originalbeitrag für den **NDR**.

Fotos
akg-images / picture-alliance / dpa (S. 5)
akg-images (S. 7, 9, 11)
Peter Hundert / NDR (S. 12)
Marco Borggreve (S. 13)

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

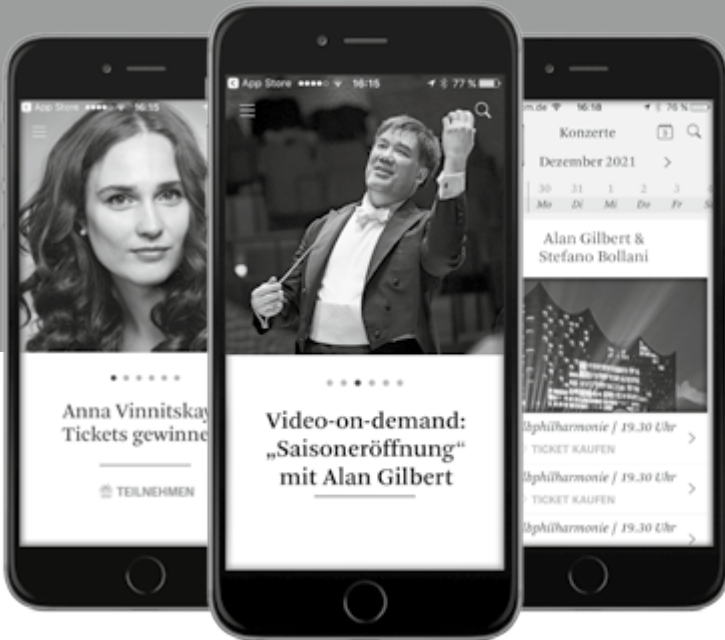
Nachdruck, auch auszugsweise,
nur mit Genehmigung des **NDR** gestattet.

NDR

Elbphilharmonie
Orchester

Jetzt kostenlos herunterladen:

Die NDR EO App



Tickets
gewinnen

Livestreams & Videos
anschauen

Konzerte
buchen

Programmhefte
lesen

Folgen Sie uns auch auf
ndr.de/eo | Facebook | Instagram
youtube.com/ndrklassik

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik