

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



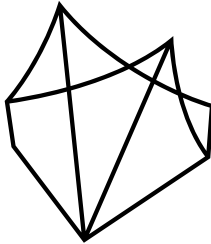
Saison-
abschluss

mit

Gilbert &
Bronfman

Freitag, 24.06.22 — 20 Uhr
Samstag, 25.06.22 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

ALAN GILBERT
Dirigent
YEFIM BRONFMAN
Klavier



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Das Konzert am 24.06.22 wird live auf NDR Kultur gesendet.

Das Konzert am 25.06.22 wird im Video-Livestream auf [ndr.de/eo](https://www.ndr.de/eo) und in der NDR EO App übertragen.

Video- und Audio-Mitschnitt bleiben im Anschluss online abrufbar.

BÉLA BARTÓK (1881 - 1945)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 G-Dur

Entstehung: 1930-31 | Uraufführung: Frankfurt, 23. Januar 1933 | Dauer: ca. 30 Min.

- I. Allegro
- II. Adagio – Presto – Adagio
- III. Allegro molto

— Pause —

RICHARD STRAUSS (1864 - 1949)

Eine Alpensinfonie op. 64

Entstehung: 1899; 1911-15 | Uraufführung: Berlin, 28. Oktober 1915 | Dauer: ca. 50 Min.

- Nacht – Sonnenaufgang –
- Der Anstieg – Eintritt in den Wald –
- Wanderung neben dem Bache –
- Am Wasserfall – Erscheinung –
- Auf blumigen Wiesen – Auf der Alm –
- Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen –
- Auf dem Gletscher – Gefahrvolle Augenblicke –
- Auf dem Gipfel – Vision – Nebel steigen auf –
- Die Sonne verdüstert sich allmählich –
- Elegie – Stille vor dem Sturm –
- Gewitter und Sturm, Abstieg –
- Sonnenuntergang – Ausklang – Nacht

Ende des Konzerts gegen 22.15 Uhr

„Kurve zum Neoklassizismus“

BÉLA BARTÓK

Der Ungar Béla Bartók, eine der bedeutendsten Figuren der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, war nicht nur als Komponist und Pianist erfolgreich, sondern betätigte sich auch als Volksliedforscher. Auf der Grundlage dieser Studien entwickelte er seine persönliche Musiksprache, in der er Stilmittel der osteuropäischen Folklore mit Techniken der musikalischen Avantgarde verband. Während Bartók mit seinen radikal modernen Werken der 1920er Jahre oft schockierte, schlug er zur Zeit der Komposition des Zweiten Klavierkonzerts einen moderateren Weg ein, in dem sich auch Einflüsse des Neoklassizismus (einer produktiven Rückbesinnung auf ältere Stile und Formen) manifestierten. Bartóks spätere Werke sind von einem besonderen Gleichgewicht aus intellektueller Konstruktion und Emotion gekennzeichnet. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges siedelte er in die USA über, wo er 1945 während der Arbeit an seinem Dritten Klavierkonzert verstarb.

Unmittelbar nach Fertigstellung seiner „Cantata profana“ für Doppelchor, Tenor- und Baritonsolo und Orchester begann Béla Bartók im Oktober 1930 mit der Komposition seines Zweiten Klavierkonzerts. In einem Zeitungsbeitrag schrieb er neun Jahre später rückblickend über die Entstehung des Werks: „Mein erstes Klavierkonzert stammt von 1926. Ich erachte es als eine gelungene Arbeit, obwohl die Faktur sowohl für das Orchester wie auch für das Publikum einigermaßen – vielleicht auch sehr – schwierig ist. Deshalb entschied ich mich einige Jahre später, mein zweites Klavierkonzert als Gegenstück zum ersten zu komponieren, und zwar mit wenigen Schwierigkeiten für das Orchester und auch thematisch gefälliger. Diese meine Absicht erklärt den volkstümlicheren, leichteren Charakter der meisten Themen. Mit seiner Leichtigkeit erinnert das Werk sogar hier und da an ein Jugendwerk aus dem Jahre 1905, an meine Orchestersuite op. 3.“

Obgleich Bartók in seinen Erläuterungen die charakteristischen Unterschiede zwischen den beiden Konzerten hervorhebt (die vor allem in Form und Tonfall bestehen), haben beide Werke die Gemeinsamkeit, dass sie sich mit der Gleichwertigkeit von Orchester und Solo am Typus des barocken Concerto grosso orientieren. Allerdings hat Bartók in seinem Zweiten Klavierkonzert Klangfarben und Klangeffekten eine

BÉLA BARTÓK

Klavierkonzert Nr. 2 G-Dur

weitaus größere Bedeutung eingeräumt als im Vorgängerwerk, indem er die drei Sätze der Komposition – durchaus im Sinn einer Abfolge von These, Antithese und Synthese – jeweils mit einem unterschiedlichen Orchestergewand versah: Im Kopfsatz besteht das Orchester aus Blasinstrumenten und Schlagzeug, den zweiten Satz bestimmen neben dem Soloklavier gedämpfte Streicher und Pauken, während erst im Finale die volle Orchesterbesetzung zum Einsatz kommt.

Formal besteht das Zweite Klavierkonzert aus zwei aufeinander bezogenen Ecksätzen, die symmetrisch einen Mittelsatz umschließen, welcher sich seinerseits in drei Teile (Adagio – Presto – Adagio) gliedert. Lassen sich im Einleitungssatz deutliche Einflüsse Igor Strawinskys nachweisen (so entspricht etwa die melodische Linie des ersten Themas dem Beginn einer Hornfigur im Finale von Strawinskys „Feuervogel“), ist der zweite Satz nach Bartóks eigenen Angaben „ein Scherzo im Rahmen eines Adagios, oder, wenn man so will, ein Adagio, das ein Scherzo umrahmt. Das Adagio selber ist in etliche korrespondierende und kontrastierende Abschnitte gegliedert, wobei der erste Abschnitt – die Einleitung – aus übereinandergeschichteten Quinten in den Streichern besteht. Der andere Abschnitt ist eine Unisono-Melodie auf dem Klavier, begleitet von Pauken-Glissandi.“ Das Finale, so Bartók weiter, ist „in Wirklichkeit eine freie Variation des ersten Satzes, mit Ausnahme eines einzigen neuen Themas nach der kurzen Einleitung, die den ‚Rahmen‘ bildet, welcher die aus den Themen des ersten Satzes gearbeiteten Abschnitte des dritten Satzes zusammenhält.“

Harald Hodeige



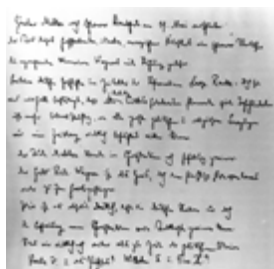
Béla Bartók (um 1930)

BEIFALL FÜR BARTÓK

Nach dem Vorstoß der letzten Quartette biegt sich die Kurve wieder zum Neoklassizismus der Bartókschen Abwandlung zurück; zumal in der „teppichhaften“ Formimmanenz des ersten Satzes, mit dem Kopfmotiv der Strawinsky-Trompete, den breiten, tonalen Komplexen, der Neigung zur zweistimmigen Figuration; auch dem obligaten Finalrondo über das Bartók-Thema schlechthin. Der langsame Satz ist ein Nachtstück; im von Quintklängen durchzogenen Beginn impressionistisch ansetzend, in einem Presto-intermezzo jäh unterbrochen und in seiner Rückwendung unmittelbar zwingend; Kernstück des Ganzen ... Der Beifall galt wie dem lautereren und reifen Komponisten so einer in ihrer Weise einzigartigen pianistischen Leistung.

Theodor W. Adorno über die Uraufführung von Bartóks Zweitem Klavierkonzert am 23. Januar 1933 in Frankfurt

Komponieren wie die Kuh, die Milch gibt



Seite aus Richard Strauss' Schreibkalender, Mai 1911: Notiz über den Tod Gustav Mahlers und Absicht, die Alpensinfonie „Der Antichrist“ zu nennen

Jetzt erst hab' ich instrumentieren gelernt!

Richard Strauss nach der Generalprobe zur „Alpensinfonie“, für die laut Partitur mehr als 100 Musiker*innen benötigt werden, dazu auch außergewöhnliche Instrumente wie ein Heckelphon (eine Art Bassoboe), vier Wagnertuben, Wind- und Donnermaschine, Kuhglocken sowie ein Fernorchester

An einem Tag im Mai 1911 sitzt Richard Strauss am Schreibtisch in seiner Villa in Garmisch-Partenkirchen. Er lässt den Blick aus dem Fenster Richtung Zugspitze und Wettersteingebirge streifen. „Sie brauchen gar nicht mehr hinzusehen, das habe ich schon alles wegkomponiert.“ – Hatte sich so nicht sein geschätzter Erzkonkurrent Gustav Mahler einmal beim Anblick eines Gebirges geäußert? Jetzt ist Mahler tot. Strauss nimmt seinen Kalender und notiert darin dessen Sterbedatum. Gleichzeitig denkt er an ein kompositorisches Projekt, das schon lange in der Schublade liegt und auf seine endgültige Gestaltwerdung wartet. So viel ist sicher: Es soll ein Porträt der geliebten Bergwelt werden, die er seit seiner Jugend kennt, vielfach bewandert hat und die nun direkt vor seiner Haustür in den Himmel ragt. Strauss ist sich seines musikalisch illustrativen Talents durchaus bewusst und keinesfalls der Meinung, Mahler könne hier schon „alles wegkomponiert“ haben! Doch in welchen ideellen Rahmen könnte man ein solches Gebirgs-Tongemälde fassen?

Bereits als 14-Jähriger hatte Strauss mit einer derartigen Komposition geliebäugelt. Seinem Freund Ludwig Thuille hatte er damals von einer „Bergpartie auf den Heimgarten, an welchem Tage wir 12 Stunden gingen“, berichtet (siehe die Marginalspalte auf S. 7). „Am nächsten Tage“, so Strauss, habe er „die ganze Partie auf dem Klavier dargestellt. Natürlich riesige Tonmalereien und

RICHARD STRAUSS
Eine Alpensinfonie op. 64

Schmarrn (nach Wagner).“ Den „Schmarrn“ hatte der junge Komponist allerdings nie aufgeschrieben und veröffentlicht. Dennoch hatte die Idee einer musikalischen Beschreibung eines solchen Erlebnisses seine Attraktivität über all die Jahre bewahrt – nicht nur bis zu diesem Tag im Mai 1911, wo sich Strauss wiederum des Projektes besinnt. Vor mehr als zehn Jahren, als er gerade seine große Tondichtung „Ein Heldenleben“ vollendet hatte, war ihm der Gedanke gekommen, die Schilderung der Bergwelt vielleicht erneut mit einer „Künstlertragödie“ zu verbinden. Der Held darin sollte der Maler und begeisterte Alpinist Karl Stauffer sein, der sich 1891 das Leben genommen hatte. Strauss hatte damals sogar schon Skizzen angefertigt, den Plan dann aber fallen gelassen. Bald darauf hatte sich Friedrich Nietzsches polemische Schrift „Der Antichrist“ in den Kontext des avisierten Werks gemischt, das nunmehr in einigermaßen abenteuerlicher programmatischer Verbindung den Titel „Der Antichrist. Eine Alpensinfonie“ tragen sollte. Zur Ausführung des Plans aber war es auch damals nicht gekommen. Strauss hatte stattdessen seine vorerst letzte Tondichtung „Symphonia domestica“ geschrieben und sich danach mit der Komposition seiner Opern „Salome“, „Elektra“ und „Der Rosenkavalier“ immer weiter von der instrumentalen Gattung entfernt. Jetzt allerdings, im Mai 1911, bekräftigt Strauss direkt unter der Notiz vom Tod Mahlers in seinem Schreibkalender noch einmal: „Ich will meine Alpensinfonie: der Antichrist nennen, als da ist: sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur.“

Das Ende der Geschichte: Als sich Strauss in den folgenden Jahren endlich konkret an die Ausführung der alpinen Tondichtung macht, bleibt von all den erwogenen weltanschaulichen Anknüpfungspunkten herzlich wenig übrig. Das Programm der viersätzigen „Antichrist-

**BERGWANDERUNG AUF DEN
HEIMGARTEN**

Nachts 2 Uhr fuhren wir auf einem Leiterwagen nach dem Dorfe, welches am Fuße des Berges liegt. Sodann stiegen wir bei Laternenschein in stockfinsterer Nacht auf und kamen nach 5stündigem Marsche am Gipfel an. Dort hat man eine herrliche Aussicht. Dann stiegen wir auf der andern Seite hinab, um nach Walchensee zu kommen, verstiegen uns jedoch und mussten in der Mittagshitze 3 Stunden ohne Weg herumklettern. Sodann fuhren wir über den See nach Uhrfelden. Von da eine Stunde über den Kösselberg an den Kochelsee. Schon auf dem Weg daher hatte uns ein furchtbarer Sturm überfallen, der Bäume entwurzelte und uns Steine ins Gesicht warf. Nachdem der Sturm sich gelegt, mussten wir uns, ob wir wollten oder nicht, dazu bequemen, um den ganzen Kochelsee (2 Stunden) herumzulaufen. Auf dem Weg kam wieder Regen und so kamen wir endlich nach rasend-schnellem Marsche (wir setzten nicht eine Minute aus) ermüdet, durchnässt bis auf die Haut an.

Der junge Richard Strauss an Ludwig Thuille (1879)



Die Berge stets im Blick: Strauss' Villa in Garmisch-Partenkirchen

Was zu einer Bergbesteigung gehört, ist in der völlig unliterarischen Musikreportage vorhanden – obwohl der Tondichter Strauss früher sicher weit höhere Gipfel angestrebt hat.

Ernst Krause über die „Alpensinfonie“

Sinfonie“, die etwa als Finale eine Fuge zur Darstellung von „Arbeit“ und „künstlerischem Schaffen“ vorsah, wird auf den 1. Satz reduziert: auf die Schilderung eines Tages in den Bergen. Und so kehrt der erfahrene Opernkomponist, der seine Karriere mit philosophisch tiefgründigen Tondichtungen begann, noch einmal zu genau dem „Schmarrn“ zurück, den er als 14-Jähriger in Erinnerung an eine Bergwanderung auf dem Klavier improvisierte: zu jenen „riesigen Tonmalereien“, die hier einen Gipfel erreichen.

Der „Alpensinfonie“ wurde aufgrund dieser unverhohlenen zur Schau gestellten tonmalersischen Naturbeschreibung in der Strauss-Literatur übel mitgespielt. So liest man etwa 1924 bei Walter Schrenk, „dass ganze Partien des Werks mit einer üppig wuchernden Musik gefüllt werden, die deshalb zwecklos erscheint, weil sie jeglicher Inspiration bar ist. Ihr fehlt jeder innere Impuls und jede höhere Notwendigkeit.“ In seiner Strauss-Biografie bezeichnete Ernst Krause das Werk in den 1950er Jahren dann als „komfortables Natur-Wanderreisetableau“, dem jede tiefere Einsicht in das Verhältnis Mensch-Natur (wie etwa in Beethovens „Pastorale“) fehle. Und weil dem Werk ein „wirklich sinnstiftender Kerngedanke“ fehle, so schließt sich Mathias Hansen 2003 an, flüchte es „in die Länge – in der Hoffnung, dass Quantität über kompositorisches Defizit hinwegzuhelfen vermag“. In der „Alpensinfonie“ verdränge virtuosos Handwerk deutlich die gehaltvolleren Substanzen, die etwa in der weltanschaulichen Meta-Ebene gelegen hätten und für Strauss' Tondichtungen vom Format eines „Zarathustra“ durchaus typisch sind. Schließlich führe der völlige Mangel an Humor, Ironie und Distanzierung zu einer „routinierten Betriebsamkeit“, die deutlich zeige, das Strauss' große Zeit als Komponist instrumentaler Tondichtungen nach seinen Opernfolgen endgültig vorbei gewesen sei ...

RICHARD STRAUSS
Eine Alpensinfonie op. 64

So sehr derartige Vorwürfe auch berechtigt scheinen und so wenig metaphysischen Gehalt Strauss – im Unterschied zu Mahler – in seinem musikalischen Porträt von Landschaft und Wetter auch zum Ausdruck bringen mag: Die zitierten Kommentatoren gehen einseitig von der romantischen Grundannahme aus, dass bloße kompositorische Technik ohne tiefere Botschaft quasi wertlos sei. Damit aber kann man es auch anders halten. Strauss selbst sah in späteren Jahren „das Ausdrucksvermögen für äußere Vorgänge als den höchsten Triumph der musikalischen Technik an“. Mit anderen Worten: Die Perfektion tonmalerischer Mittel, also die vollendete Kunst, Bilder durch Musik suggestiv vor das innere Auge des Publikums zu zaubern, ist eine den Errungenschaften der „Weltanschauungsmusik“ zumindest gleichwertige Leistung. Strauss rühmte sich gern damit, sogar eine Speisekarte oder ein Glas schäumenden Pils’ komponieren zu können. Und in der „Alpensinfonie“ habe er bewusst naiv „einmal so komponieren wollen, wie die Kuh, die Milch gibt“. Über den „Wert“ seiner letzten Tondichtung entscheidet so letztlich die Frage, inwiefern man detailgenaue Naturnachahmung als ästhetische Qualität des modernen Realismus’ anzuerkennen bereit ist. Tut man dies aber, dann ist Strauss’ „Alpensinfonie“ in der Tat so etwas wie ein „Triumph der neuen Tonkunst“ – um hier einmal eine Formulierung zu benutzen, die einst in Bezug auf Mozarts „Jupiter-Sinfonie“ gebraucht wurde. Strauss gelingt es in virtuoser Beherrschung eines riesigen Orchesterapparats, das Publikum mit auf eine imaginäre Reise zum Bergesgipfel zu nehmen. Und dass eine solche Reise in der Musik niemals ohne eine subjektive, emotionale Komponente unternommen wird, ist ohnehin klar: Die beschriebenen äußeren Erscheinungen sind ja von Strauss ausgewählt und kompositorisch interpretiert worden und bieten als „musikalische Landschaft“ jeder/m Hörer*in

STRAUSS BLEIBT STRAUSS

Über mehr als 80 Jahre und zwei Weltkriege hinweg erstreckte sich das Leben von Richard Strauss. In seinem Geburtsjahr 1864 begann sich mit den Deutschen Einigungskriegen Schritt für Schritt das Kaiserreich zu formieren. In seinem Todesjahr 1949 wurde die Bundesrepublik Deutschland gegründet. Auch die Musikgeschichte hatte in dieser Zeit kaum vorstellbare Wendungen genommen: Vom Höhepunkt der Romantik ausgehend, war man mittlerweile fast schon wieder über die Zwölftonmusik hinaus gekommen. Und auch wenn Strauss mit Recht als großer Verwandlungskünstler der Musik bezeichnet wird, der sich vom Brahms-Beethoven-Epigonen über den Wagner-Nachfolger zum modernen Expressionisten und dann wieder zum Mozartianer und „griechischen Klassiker“ entwickelte, so ist er über diese lange Zeit mit ihren turbulenten politischen wie musikästhetischen Umbrüchen doch stets originaler, unverkennbarer Strauss geblieben.

MIT STEIGEISEN UND SCHNEEBRILLEN

Anlässlich der am 28. d. M. in der Berliner Philharmonie stattfindenden Erstaufführung der Alpensinfonie von Strichard Raus [!] sind wir bereits jetzt in der Lage, einige Details über das Werk mitzuteilen. Infolge der Exponiertheit vieler Passagen in den Instrumenten wird das Orchester angeseilt auf dem Podium erscheinen, was insbesondere mit Rücksicht auf die vielen verdeckten Quintenfugen angebracht erscheint. Die Kontrabässe werden dem Lokalkolorit entsprechend statt Sordinen Steigeisen aufsetzen. Ein für die Aufführung extra erfundenes Blasinstrument – das Jodlophon – wird zum ersten Male im Orchester erscheinen. Infolge der außerordentlichen Naturwahrheit der in der Sinfonie vorkommenden Gletscherpartien empfiehlt es sich für Leute mit empfindlichen Augen, sich mit Schneebrillen zu versehen, die bei den Saaldienern zum Preise von M. 2.50 (Selbstkostenpreis) erhältlich sind. Statt der bisher üblichen Konzertführer werden Original-Bergführer dem Publikum zur Verfügung stehen.

Mit dieser – nicht ganz ernst gemeinten – Pressemeldung kündigte die Zeitschrift „Signale für die musikalische Welt“ die Uraufführung von Strauss' „Alpensinfonie“ im Oktober 1915 an

wiederum eine Projektionsfläche eigener Erfahrungen und Erinnerungen. Das Programm einer Tagestour in den Alpen nimmt also sehr wohl „zugleich die Gefühle des die Herrlichkeiten der Natur bestaunenden, leidenschaftlich erregten, vor Schmerz oder Freude überwältigten oder auch beklommenen Menschen in sich auf“ (Walter Werbeck). Und so ist Strauss' „Alpensinfonie“ bei allem scheinbar oberflächlichen Realismus am Ende eben doch zutiefst romantisch: Die reine Abschilderung der sichtbaren Phänomene ist stets auch mit den in die Natur projizierten Gefühlen des Individuums verbunden.

Diese emotionale Ebene ist gleich zu Beginn des Werks erfahrbar. Die herabfallenden Tonleitern sind wohl nicht nur Darstellungsmittel für die Dunkelheit der Nacht, sondern auch für die spannungsvolle Ungewissheit des Wanderers am Beginn seiner Unternehmung. Nach dem strahlenden, erhebenden Sonnenaufgang drückt sich die Aufbruchstimmung beim Aufstieg im forschen Hauptthema des Werks aus. Jagdhörner erschallen, der Wanderer betritt den Wald, und sogleich tönt die musikalische Szenerie dumpfer. Herabstrudelnde Sechzehntelfiguren werden im Laufe der „Wanderung neben dem Bache“ immer lauter und wilder, bis sich der mächtig angeschwollene Bach im Wasserfall ergießt, in dessen mit Harfe, Celesta, Triangel, Becken etc. dargestelltem Geräusch- und Farbenspiel dem Wanderer eine Wasserfee erscheint. „Auf blumigen Wiesen“ sieht man sodann den freudestrahlenden Bergsteiger förmlich vor sich und kommt mit ihm an einer Alm samt Kuhglockengeläut vorbei. Ein undurchdringliches kontrapunktisches Stimmengeflecht schildert daraufhin „Dickicht und Gestrüpp“, bis der Wanderer den bedrohlich anmutenden Gletscher erreicht hat. Seine Angst beim weiteren gefährlichen Aufstieg, die beklemmende Leere und Stille oberhalb

RICHARD STRAUSS
Eine Alpensinfonie op. 64

der Baumgrenze hat Strauss ungeheuer suggestiv in Töne gefasst. Eine stockende Oboenmelodie lässt uns die Einsamkeit und Abgeschiedenheit auf dem kahlen Gipfel miterleben. Schließlich scheint der Wanderer vom Anblick der Natur aber doch überwältigt zu sein und die Musik steigert sich zu einem großen Höhepunkt, gleichsam einem Hymnus auf die Erhabenheit und Unermesslichkeit der Bergwelt. Nach der bezeichnenderweise in manchen kompositorischen Details an Mahler erinnernden „Vision“ wird die Sicht auch musikalisch von aufsteigenden Nebeln getrübt. Die „Elegie“ ist eine Episode seelischer Reflexion, die den Wanderer durch Aufgriff der Oboenmelodie ganz offensichtlich an seine Gefühle auf dem Gipfel erinnern lässt. Mit Wind-, Donnermaschine und Orgel tobt sodann ein heftiger Sturm durch das Werk, das vor allem an dieser Stelle deutlich von Strauss' eigener Bergpartie inspiriert ist. Natürlich muss der Abstieg unter solchen Umständen schneller vonstatten gehen, und so treten die Motive der jeweiligen Stationen in umgekehrter Reihenfolge nur in Kurzform auf. Gut heraushörbar ist dabei das eilige Passieren des Wasserfalls. Nach dem Sonnenuntergang schließt sich ein „Ausklang“ an: Am Ende des Tages blickt der Wanderer offenbar zufrieden auf die überwundenen Strapazen zurück.

Mit dem Einsetzen der Nacht wird der Zyklus der „Alpensinfonie“ bogenförmig geschlossen. Hat dies metaphorisch etwas mit der Philosophie von der ewigen Wiederkunft des Gleichen zu tun oder handelt es sich doch „nur“ um die blanken Tatsachen der Natur? Strauss' „Alpensinfonie“ setzt sich ästhetisch zwischen alle Stühle, provoziert und überwältigt, wird belächelt und bewundert – und hat nicht zuletzt deswegen nie ihren Reiz verloren.

Julius Heile



Richard Strauss (um 1920)

Eine der zahlreichen Ironien im Leben und in der Laufbahn dieses tragischen Komödianten Strauss ist es, dass er schließlich ein Schicksal erlitt, das unter Athleten keineswegs ungewöhnlich ist: Er setzte selber Fett an und starb fast an der Fettgewe-entartung der Instrumentation.

Neville Cardus (1961)

Alan Gilbert



HÖHEPUNKTE DER VERGANGENEN SAISON

- Zahlreiche Konzerte mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchestra*, darunter die Konzerte zum Jahreswechsel und zum 5-jährigen Jubiläum der Elbphilharmonie, das Festival „Age of Anxiety“ mit amerikanischer Musik des 20. Jahrhunderts, zuletzt Haydns „Schöpfung“ und Dvořáks „Rusalka“ im Rahmen des Internationalen Musikfests Hamburg sowie die Uraufführung von Marc Neikrugs Vierter Sinfonie
- Europa-Tournee mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchestra*
- Einstand als Musikdirektor der Königlichen Oper in Stockholm mit Brahms' „Ein Deutsches Requiem“ und Wagners „Die Walküre“
- Rückkehr zum Royal Concertgebouw Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, Cleveland und Boston Symphony Orchestra

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 Chef u. a. mit dem Festival „Klingt nach Gilbert“ leitete er während des Corona-Lockdowns auch zahlreiche Streaming- und Hörfunk-Produktionen, darunter das Konzert zum 75-jährigen Jubiläum des Orchesters. Gilberts Position beim NDR folgte seiner 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.

Yefim Bronfman

Als einer der international meistbewunderten Pianisten unserer Tage wird Yefim Bronfman regelmäßig von renommierten Festivals, Orchestern, Dirigenten und Recital-Serien eingeladen. Seine eindrucksvolle Technik und Energie sowie seine herausragende lyrische Begabung werden einhellig von Presse und Publikum gefeiert. Nach vielen coronabedingten Konzertsabsagen seit Frühjahr 2020 begann seine Saison 2020/21 im Januar 2021 mit einem Gastspiel beim Royal Concertgebouw Orchestra, gefolgt von Konzerten mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Berliner Philharmonikern und dem Philharmonia Orchestra für Streaming-Produktionen. Es schlossen sich – trotz der pandemischen Einschränkungen – Auftritte mit den Orchestern in Dallas, Philadelphia, New York, Atlanta, Houston und Pittsburgh an, außerdem Einladungen zu den Sommerfestivals in Vail (Philadelphia Orchestra), Aspen, Tanglewood (Boston Symphony Orchestra) und Grand Teton. Weithin gelobt für seine Solo-, Kammermusik- und Konzertaufnahmen, wurde Bronfman sechs Mal für den Grammy Award nominiert, den er 1997 mit seiner Einspielung der Bartók-Konzerte mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Esa-Pekka Salonen gewann. In Taschkent in der Sowjetunion geboren, wanderte Bronfman mit seiner Familie 1973 nach Israel aus, wo er an der Rubin Academy of Music in Tel Aviv bei Arie Vardi studierte. In den USA studierte er an der Juilliard School, Marlboro School of Music und am Curtis Institute of Music bei Rudolf Firkušný, Leon Fleisher und Rudolf Serkin. Bronfman wurde mit dem Avery Fisher Prize, einer der höchsten Ehren für amerikanische Instrumentalisten, dem Jean Gimbel Lane Prize und mit der Ehrendoktorwürde der Manhattan School of Music ausgezeichnet.



HÖHEPUNKTE DER VERGANGENEN SAISON

- Artist in Residence des Concertgebouw Amsterdam (u. a. Europa-Tournee mit dem Royal Concertgebouw Orchestra und Uraufführung eines Klavierkonzerts von Elena Firsova)
- Auftritte beim George Enescu Festival in Bukarest
- Rückkehr zum New York und Los Angeles Philharmonic, zum Boston, San Francisco, Houston, St. Louis, San Diego, Pittsburgh, Oregon, Cincinnati und Montreal Symphony Orchestra
- Recitals in Kalifornien, Arizona, New Mexico, Chicago, in der Carnegie Hall New York sowie in Italien, Spanien und Deutschland
- Gastspiele in Wien und Frankfurt mit den Münchener Philharmonikern
- Konzerte mit dem Philharmonia Orchestra in London und dem Israel Philharmonic Orchestra

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 Dr. Harald Hodeige und Julius Heile
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
akg-images (S. 5, 6)
akg-images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti (S. 8)
akg-images / IMAGNO/Archiv Gerald Piffel (S. 11)
Peter Hundert / NDR (S. 12)
Sebastian Widmann (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.

”

Für mich ist
Musik das Leben
selbst!

“

CAROLIN WIDMANN

NDR kultur

HÖREN SIE DIE KONZERTE DES
NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTERS
AUF NDR KULTUR

Die NDR Kultur App – jetzt kostenlos herunterladen
unter [ndr.de/ndrkulturapp](https://www.ndr.de/ndrkulturapp)

Hören und genießen

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik