

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Pablo Heras-
Casado
&
Gautier
Capuçon

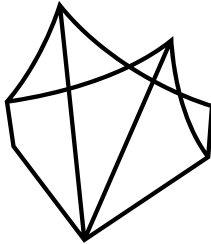
Sonntag, 02.10.22 — 18 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

PABLO HERAS-CASADO

Dirigent

GAUTIER CAPUÇON

Violoncello



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltung mit Juliane Weigel-Krämer
um 17 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert wird am 03.02.23 um 20 Uhr auf NDR Kultur gesendet.

RYAN WIGGLESWORTH (*1979)

A First Book of Inventions
for orchestra

Entstehung: 2010 / Uraufführung: Liverpool, 18. November 2010 / Dauer: ca. 9 Min.

EDWARD ELGAR (1857 - 1934)

Konzert für Violoncello und Orchester e-Moll op. 85

Entstehung: 1918-19 / Uraufführung: London, 27. Oktober 1919 / Dauer: ca. 26 Min

- I. Adagio – Moderato –
- II. Allegro molto
- III. Adagio
- IV. Allegro – Moderato – Allegro, ma non troppo

— *Pause* —

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

Ende des Konzerts gegen 20 Uhr

Klingendes Kaleidoskop



Ryan Wigglesworth

KOMPONIST ODER DIRIGENT?

Auf die Frage, ob er sich eher als Komponist oder als Dirigent fühlen würde, sagte Ryan Wigglesworth in einem Interview: „Ich denke, wenn man komponiert, ist das die Haupttätigkeit im Leben, und alles andere bezieht sich darauf. Aber ich habe nie wirklich einen Trennstrich gezogen, denn wenn ich dirigiere, lerne ich auch sehr viel über Komposition.“

Der Brite Ryan Wigglesworth, der unter anderem Kompositionsaufträge des BBC Symphony Orchestra und des Aldeburgh Festival erhalten hat, gilt als einer der vielfältigsten Musiker der Gegenwart und ist als Komponist, Dirigent und Pianist gleichermaßen erfolgreich. Studiert hat er an der Oxford University und an der Guildhall School of Music and Drama, er war Dozent an der Cambridge University und Fellow des Corpus Christi College und tritt regelmäßig mit Orchestern wie dem BBC Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra oder dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam auf, wobei er sich vermehrt für die Musik von Zeitgenossen wie Harrison Birtwistle, Elliott Carter und Oliver Knussen, seinem langjährigen Mentor, einsetzt. Werke wie sein Orchesterstück „Sternenfall“ und sein Violinkonzert werden regelmäßig aufgeführt. Seine bislang einzige Oper „The Winter’s Tale“ nach Shakespeare hatte 2017 an der English National Opera Premiere – in der Regie des britischen Schauspielers Rory Kinnear, der in dem James-Bond-Film „Ein Quantum Trost“ in der Rolle von Bill Tanner als Assistent der MI6-Leiterin „M“ einem Millionenpublikum bekannt wurde.

Wigglesworth, 1979 in Yorkshire geboren, zählt zu den führenden Komponisten seiner Generation. Kein Wunder, denn in den Worten der Londoner „Times“ schreibt er „Musik, die von irisierenden Farbtönen, instrumentaler Finesse, wohlgeformten Ideen und einem lyrischen Impuls geprägt ist“, selbst dann, wenn die klangliche Faktur etwas „dornig“ würde. Mit „glänzendem Ohr für schimmernde Texturen“

und einem „Talent für ein gespanntes motivisches Wechselspiel“, so die Zeitung weiter, gelingt es ihm immer wieder seine Hörer zu „verzaubern“ – auch mit seinem rund 9-minütigen Orchesterstück „A First Book of Inventions“. Es entstand 2010 für das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra und wurde am 18. November desselben Jahres unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt: eine mitreißende Miniatur, die von den Vorstellungen eines Kaleidoskops inspiriert wurde – mit kurzen musikalischen Gedanken, die einander in schneller Folge widersprechen, wobei ein langsamer Streicher-Mittelteil für eine zeitweilige Beruhigung sorgt. „Die beiden Hauptideen hinter meinem Stück“, so Wigglesworth, „sind kontinuierliche Bewegung und die Ausarbeitung einer grundlegenden ein- bzw. zweiseitigen Textur ... Die sieben Abschnitte lassen sich kurz beschreiben: 1. ein aktives ‚Miniatur-Thema samt Variationen‘; 2. die Gegenüberstellung verschiedener fragmentarischer zweiseitiger Erfindungen; 3. ein Tremolo-Streicher-Ostinato mit Holzbläserwürfen ...; 4. ein weiteres Ostinato, das zwischen Hörnern und gedämpften Trompeten zusammen mit einem Dialog für hohe Holzbläser und tiefe Streicher verläuft; 5. ein sehr langsamer Kanon für Streicherharmonien und Pizzicato-Kontrabässe; 6. eine schnelle, einteilige Idee, die mit einem Solo der Piccoloflöte beginnt und allmählich zum zweiten Höhepunkt führt; 7. ein Choral.“ Nahezu das gesamte Werk durchzieht ein regelmäßiger Puls, wobei die Ausbildung der zentralen Gedanken immer wieder durch zerklüftete Rhythmen akzentuiert werden. Neben stabilen Ostinati prägen auch abwechslungsreiche rhythmische Impulse die Musik, was ein sich ständig veränderndes Muster melodischer Ereignisse nach sich zieht.

Harald Hodeige

OSTINATO

Die Bedeutungen des lateinischen Worts „ostinatus“ sind „hartnäckig“, „eigensinnig“, „beharrlich“ oder „immer wiederkehrend“. In der Musik beschreibt der Begriff beständiges Wiederholen – in der alten Musik beispielsweise einer gleichförmigen Bassformel (Basso ostinato), über der die Oberstimmen improvisiert werden. Nachdem die Ostinato-Technik im Barock weit verbreitet war, wurde sie von den Komponisten des klassischen Zeitalters nur noch in Ausnahmefällen verwendet. Erst im 20. Jahrhundert erlebte das Ostinato eine Renaissance, wobei britische Komponisten wie Ralph Vaughan Williams, Michael Tippett und Benjamin Britten eine besondere Vorliebe für die Technik hatten, was mit der in England verbreiteten Ground-Tradition zusammenhing, die einen Basso ostinato bezeichnet. In „A First Book of Invention“ greift Ryan Wigglesworth diese Tradition auf, da in dem Stück verschiedene Ostinato-Techniken eine zentrale Bedeutung haben.

Wie die Sonne im herbstlichen Nebel

KOMPONISTENALLTAG

Ich stehe gegen sieben Uhr auf – arbeite bis 8.15 – dann ziehe ich mich an. Frühstück – Pfeife (Ich rauche wieder den ganzen Tag!), Arbeit bis 12.30, Mittagessen (Pfeife) – eine Stunde Ausruhen – Arbeit bis zum Tee (Pfeife) – dann Arbeit bis 7.30 – Umziehen – Abendessen um 8. Bett um 10 – jeder Tag verläuft praktisch so. Statt Arbeit, was Zimmermannsarbeit der größten Sorte heißt: Sägen von Holz, Möbelreparatur etc. etc. und Mähen, machen wir natürlich herrliche Spaziergänge – wirklich die schönsten Spaziergänge ...

Edward Elgar aus Brinkwells bei Fittleworth in einem Brief an Alice Stuart Wortley (12. Mai 1918)

Es ist November 1918. Der Erste Weltkrieg nähert sich dem Ende. Edward Elgar, mittlerweile international gefeierter Nationalkomponist Englands, und seine Frau haben sich in ein kleines Landhaus in der Nähe von Fittleworth (West Sussex) zurückgezogen, um den Strapazen des Alltags, den Sorgen und dem Lärm des Krieges zu entkommen. Beide haben schwere Operationen hinter sich gebracht. Begreiflich, dass in dieser Situation die Idee des befreundeten Dichters Laurence Binyon, Elgar möge doch eine Friedensode von ihm vertonen, nicht gerade passend kommt: „Ich fühle mich irgendwie nicht dazu hingezogen, Musik über den Frieden zu schreiben; die ganze Atmosphäre ist zu kompliziert, als dass ich dazu Musik empfinden könnte: nicht die Atmosphäre deines Gedichts, sondern diejenige der gegenwärtigen Lage meine ich“, schreibt Elgar an Binyon.

Krieg, Resignation, Abschiedsstimmung, Herbst – das sind in etwa also die Stichworte, die jene persönliche Umwelt beschreiben, in der die Anfänge der Entstehung von Edward Elgars Cellokonzert zu suchen sind. Tatsächlich hatte er sich das elegische Hauptthema des ersten Satzes direkt am Abend nach einer schmerzhaften Mandeloperation notiert, weitere Skizzen waren gefolgt, nachdem sein Haus von Einbrechern heimgesucht worden war. In all diesen Nöten und Sorgen, bei allem Leiden an einer

EDWARD ELGAR

Violoncellokonzert e-Moll op. 85

scheinbar gegen jegliche schöne Kunst gerichteten Zeit, fand Elgar immerhin noch in den Wäldern rund um seine neue Bleibe Inspiration und Erholung. Begeistert berichtete er auch vom Ausblick aus den Fenstern seines Hauses: „Ich habe noch niemals etwas so wundervolles gesehen wie die Sonne, die über unseren Blicken in den goldenen Nebel aufsteigt“. Wer schließlich das lang gezogene Hauptthema im 1. Satz des Cellokonzerts aus neblig verhangenen, transparenten Klängen in ein erhabenes Tutti des vollen Orchesters aufsteigen hört, wird sich vielleicht an diesen Eindruck erinnern fühlen – wie überhaupt das Werk keineswegs nur von pessimistischer Trübsal, sondern auch von ländlicher Idylle und Erfahrungen weiter, herbstlicher Landschaft geprägt zu sein scheint ...

Doch wie auch immer: Als das Cellokonzert im Oktober 1919 zur Uraufführung kam, waren die Reaktionen des Publikums verhalten. Und das lag wohl nicht nur daran, dass die Leistung der Ausführenden aufgrund stiefmütterlicher Behandlung bei den Proben zu wünschen übrig ließ – man musste vielmehr auch überrascht sein: Das war nicht mehr die üppige Musik des selbstbewussten Elgar der Vorkriegszeit! Das Ganze wirkte geradezu wie der Abgesang eines alten Mannes, die Farben des Orchesters waren auffällig gedeckt, und über allem schwebte der unendliche, einsame, menschliche Gesang des Cellos ... Später war daher gar von Elgars „War Requiem“ die Rede. In der Tat hatte auch der Komponist selbst in seinem eigenhändig angelegten Werkverzeichnis das Wort „Finis“ hinter das Cellokonzert geschrieben, das seine letzte große Komposition bleiben sollte – als eine Art Vermächtnis all seiner Kunst. Und ein solches ist es schließlich auch in der Rezeptionsgeschichte geworden: Wohl kaum eine andere größere



Elgars Cottage bei Fittleworth

FLUCHT AUF S LAND

Zwischen 1917 und 1920 verbrachte Edward Elgar so viel Zeit wie möglich in dem von ihm gemieteten Landhaus („Brinkwells“) in den hügeligen Wäldern nördlich von Fittleworth (West Sussex/Südengland). „Es ist göttlich“, so der Komponist, „ein einfaches, reetgedecktes Cottage & ein (verschmutztes) Studio mit wunderbarem Blick: großer, ungemähter Garten, eine Aufgabe für 40 Männer.“ In dieser Idylle, fernab des hektischen London, komponierte er seine letzten großen Werke: die Violinsonate op. 82, das Streichquartett op. 83, das Klavierquintett op. 84 und das Cellokonzert op. 85 – in den Worten von Elgars Frau Alice „wundervolle neue Musik, ganz anders als alle seine früheren Werke“.



Edward Elgar

JÄMMERLICHE PREMIERE

Bei der Uraufführung von Elgars Cellokonzert am 27. Oktober 1919 in London war das London Symphony Orchestra schlecht vorbereitet. Der Dirigent Albert Coates hatte fast die gesamte verfügbare Probenzeit dem übrigen Programm, vor allem dem großbesetzten Werk „Le poème de l'extase“ von Alexander Skrjabin gewidmet. Elgar, der sein Cellokonzert selbst leitete, musste mit unzureichenden Proben zurechtkommen. Nach dem Konzert bemerkte der Kritiker des „Observer“, es habe „wahrscheinlich noch nie ein so bedeutendes Orchester eine so jämmerliche Selbstdarstellung abgegeben“. Und Elgars Frau schrieb in ihr Tagebuch: „Noch immer wütend über die Proben – Eine Schande.“

Komposition Elgars außer den „Enigma-Variationen“ konnte eine derartige Popularität erzielen. Spätestens seit den Interpretationen der Cellistin Jaqueline du Pré gehört Elgars Cellokonzert neben demjenigen Dvořáks zur Krone des romantischen Konzertrepertoires für dieses Instrument.

Dabei orientierte Elgar sich keinesfalls, wie man vielleicht denken könnte, am Muster Dvořáks. Schon die äußere Form seines Cellokonzerts ist praktisch ohne Vorbild, wenn die möglicherweise von Brahms inspirierte Viersätzigkeit hier durch zwei miteinander verschmolzene Satzpaare aufgelöst und die normalerweise übliche Sonatensatzform in keinem der Sätze verwirklicht wird. Auf diese Weise ergibt sich vielmehr der Eindruck einer einzigen, zusammenhängenden Reflexion aus verschiedenen gestimmten Perspektiven.

Mit schweren, gebrochenen Akkorden beginnt das Cello in der Einleitung zum 1. Satz seine Erzählung aus düsteren Zeiten – eine charakteristische Initiale, die sogleich den ernstesten Tonfall des Gesamtwerks anzeigt. Als einziges Material des ersten Hauptteils dient sodann jenes haltlos kreisende Thema, welches zunächst im einstimmigen Unisono der Streicher aus der Ferne heranzuwehen scheint, sich dann über mehrmalige Wiederholungen allmählich bis hin zum grandiosen Orchestertutti steigert. Nie enden wollende, immer eindringlichere Gesanglichkeit bestimmt auch den Mittelteil des Satzes, bevor das 1. Thema wiederkehrt und im Dunkel versiegt. Mit den gewichtigen Einleitungsgesten schließt sich der Kreis. Unmittelbar knüpft der 2. Satz an, zunächst merkwürdig mit geradezu irritiert wirkenden, sich kaum von einem Ton fortbewegenden „Sprachfetzen“ des Cellos. Im Verlauf entwickelt sich daraus eine Art

EDWARD ELGAR

Violoncellokonzert e-Moll op. 85

leichtfüßiges Mendelssohn-Scherzo, in dem – auch wenn immer wieder ein schwungvolles Nebenthema ansetzt – keine diesseitige Freude aufkommen mag.

Im denkbar größten Kontrast zu dieser unreal scheinenden Geschäftigkeit herrscht im 3. Satz absolute Ruhe: Wie eine Bitte um Frieden und Liebe singt das nur zart vom Orchester begleitete Cello hier sein teils bis zum Flehen aufgeladenes Lied. Fast bedrohlich nähert sich hierauf das Thema des 4. Satzes, um sogleich vom Cello ins Pathetische gewendet zu werden. Bald kommt es richtig in Schwung, wobei jedoch nur noch Reste der einstmals auftrumpfenden Gelöstheit des frühen Elgar zu erahnen sind. Anzeichen solcher Widerborstigkeit ist nicht zuletzt eine „schleppende“ Variante des Themas mit behäbigen Posaunen-Glissandi. Der mit seufzenden Gesten beginnende 2. Teil des Satzes mutet wie eine groß angelegte Solokadenz mit Orchester an. Hier scheint der „einsame Sänger“ in Gestalt des Cellos noch einmal all seine Gefühlswelt in schluchzenden Gebärden ausdrücken zu wollen. Wohl einer der bewegendsten Momente des Stückes ist die Rückblende, die Erinnerung an die Ruhe des 3. Satzes. Aber als ob an dieser Stelle die Reflexion beendet werden müsste, kehren die Anfangsakkorde des Werks wieder, worauf der Satz seinem Ende zujagt. Elgar hat in diesen letzten Takten gewissermaßen die Summe aus allem Vorherigen gezogen.

Julius Heile

Das Werk ist wunderbar, sehr einfach – von der bedeutungsschweren Einfachheit, die Elgars Musik der letzten Jahre kennzeichnet – jedoch von einer tiefen Weisheit und Schönheit, die seiner Einfachheit zugrunde liegt.

Der englische Musikkritiker Ernest Newman nach der Uraufführung von Elgars Cellokonzert

Tönendes Vermächtnis



*Johannes Brahms vor seiner
Privatbibliothek (um 1885)*

*Im Allgemeinen
sind ja leider die
Stücke von mir
angenehmer als
ich, und findet man
weniger daran zu
korrigieren?!*

Johannes Brahms an Elisabeth von Herzogenberg in einem Brief von 1885, in dem er erstmals seine Vierte Sinfonie erwähnt

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. Weil die Oper nun überhaupt nicht seine Sache war und er dagegen schon als Jungspund sinfonisches Talent an den Tag legte – immerhin hatte Robert Schumann gleich beim ersten Kennenlernen 1853 prophezeit, dass „wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt“ bevorstünden, wenn Brahms für Orchester komponieren würde –, war es nur eine Frage der Zeit, bis die Welt auch Sinfonien von Brahms hören würde. Die Welt musste indes lange warten – und Schumann blieben die „Blicke in die Geisterwelt“ sogar ganz verwehrt: Erst nach dessen Tod wagte sich der 43-Jährige Brahms mit seiner ersten Sinfonie an die Öffentlichkeit. Schuld an der Verzögerung war Beethoven, der die Gattung formal, klanglich und inhaltlich eigentlich schon ausgeschöpft hatte und jedem Nachfolger wie ein unüberwindbares Vorbild erscheinen musste. Das Ringen mit Beethoven war der Ersten von Brahms denn auch deutlich anzuhören. Doch dann war das Eis gebrochen: Schon ein Jahr später folgte die zügige Komposition der Zweiten Sinfonie. Statt 14 Jahren brauchte Brahms jetzt nur wenige Monate – und komponierte ein auch im Tonfall einigermaßen „entspanntes“ Werk.

Wie nun 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 bescheidene, in dezenter Zurückhaltung daherkommende F-Dur-Sinfonie folgte „die strengste und monumentalste von allen“ (Stefan Kunze). Wie schon so oft irritierte Brahms seine Freunde wieder 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 Mürrzuschlag 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 „gedrungenen, 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 vollsaftige, 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 – wie schon in vorherigen Brahms-Sinfonien – das von Arnold Schönberg just am Beispiel der Vierten 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

GEHEIMPROJEKT NR. 4

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

JOHANNES BRAHMS
Sinfonie Nr. 4 e-Moll op. 98



*Brahms' eigenhändige Partitur
des Beginns der Vierten Sinfonie*

Einheit in der Vielheit

*Es geht mir eigen mit dem Stück;
je tiefer ich hineingucke, je
mehr vertieft auch der Satz sich,
je mehr Sterne tauchen auf in
der dämmerigen Helle, die die
leuchtenden Punkte erst ver-
birgt, je mehr einzelne Freuden
habe ich, erwartete und über-
raschende, und um so deut-
licher wird auch der
durchgehende Zug, der aus der
Vielheit eine Einheit macht.*

Elisabeth von Herzogenberg
an Brahms über den 1. Satz
der Vierten

Terz, das im Thema des ersten Satzes tragende Funktion hat: Die Violinen spielen – gedoppelt in den Begleitakkorden der Bläser – nichts anderes als eine Folge von Terzen, also gleichsam musikalisches All-gemeingut. 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 Ein-fallslosigkeit oder strukturalistischer 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 – sei es im geradezu archaisch wirkenden 2. Satz oder 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 fungiert also gleich in mehrfacher Hinsicht als gewaltiges Schlusswort in Brahms' sinfonischem Vermächtnis.

Julius Heile

Pablo Heras-Casado

Das künstlerische Schaffen von Pablo Heras-Casado ist außergewöhnlich vielseitig. Als Dirigent mit langjährigen Beziehungen zu renommierten Orchestern weltweit fühlt er sich im großen Sinfonie- und Opernrepertoire genauso zu Hause wie auf dem Feld der Historischen Aufführungspraxis und der zeitgenössischen Musik. Regelmäßig gastiert er etwa beim Philharmonia Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Symphonieorchester des BR, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia oder bei den Münchner Philharmonikern. Darüber hinaus stand er am Pult der Berliner und Wiener Philharmoniker, des Royal Concertgebouw und London Symphony Orchestra sowie der großen Orchester etwa von San Francisco, Chicago, Philadelphia und Los Angeles. Mit dem SWR Symphonieorchester verbindet ihn eine enge Zusammenarbeit. Von 2011 bis 2017 war er Chef des Orchestra of St. Luke's in New York. Im Bereich der Oper leitete er zuletzt etwa Mozarts „Don Giovanni“ an der Mailänder Scala und einen „Ring“-Zyklus am Teatro Real Madrid. Ferner konnte man ihn u. a. an der Staatsoper Berlin und der Met in New York erleben. 2023 wird er seinen Monteverdi-Zyklus an der Wiener Staatsoper fortsetzen. Außerdem wird er erstmals bei den Bayreuther Festspielen zu erleben sein. Eine intensive Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Freiburger Barockorchester, mit dem er 2023 Mendelssohns „Sommernachtstraum“ aufnimmt. Aufführungen von Bruckners Siebter Sinfonie markieren 2022 den Start einer neuen Partnerschaft mit Anima Eterna Brugge. Mit großer Leidenschaft setzt sich Heras-Casado bei Jugendorchestern und Akademien auch für den musikalischen Nachwuchs ein. Er ist Träger mehrerer Ehrentitel und weltweiter Botschafter der karitativen Organisation „Ayuda en Acción“.



DISKOGRAFIE (AUSWAHL)

- Schumanns Sinfonien mit den Münchner Philharmonikern
- Strawinskys „Sacre“ und Eötvös' „Alhambra“ mit dem Orchestre de Paris und Isabelle Faust
- Zahlreiche Aufnahmen zum Beethoven-Jahr 2020 mit dem Freiburger Barockorchester, Kristian Bezuidenhout, Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras und Alexander Melnikov
- Serie „Die Neue Romantik“ mit Musik u. a. von Mendelssohn, Schumann und Schubert
- Werke von de Falla mit dem Mahler Chamber Orchestra, von Debussy mit dem Philharmonia Orchestra und von Bartók mit den Münchner Philharmonikern
- Wagners „Der fliegende Holländer“ am Teatro Real in Madrid (DVD)
- Monteverdis „Selva morale e spirituale“ mit dem Balthasar-Neumann-Chor und -Ensemble

Gautier Capuçon



HÖHEPUNKTE 2022/2023

- Konzerte mit dem Boston Symphony, Chicago Symphony und San Francisco Symphony Orchestra, mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Gewandhausorchester Leipzig, Tonhalle-Orchester Zürich und Orchestre de Paris, mit den Münchner Philharmonikern und der Tschechischen Philharmonie
- Curating Artist am Konzerthaus Dortmund
- Auftritte bei Festivals auf der ganzen Welt, etwa in Salzburg, Grafenegg und Verbier
- Veröffentlichung des neuen Albums „Sensations“ und eines Albums mit Werken von Brahms und Rachmaninow gemeinsam mit Andreas Ottensamer und Yuja Wang

Gautier Capuçon ist ein wahrer Botschafter des 21. Jahrhunderts für das Violoncello. Er tritt international mit vielen der weltbesten Orchester, Dirigenten und Instrumentalisten auf und ist außerdem ein leidenschaftlicher Botschafter der Vereinigung „Orchestre à l'École“, die mehr als 40.000 Schulkindern in ganz Frankreich klassische Musik nahebringt. Im Januar 2022 gründete Capuçon seine eigene Stiftung, um junge talentierte Musiker am Anfang ihrer Karriere zu unterstützen. Weltweite Anerkennung erhält der vielfache Preisträger für seine musikalische Ausdrucksfähigkeit, große Virtuosität und die tiefe Klangfülle seines Instruments „L'Ambassadeur“ von Matteo Goffriller (1701). Im Sommer 2020, mitten in der Pandemie, brachte Capuçon mit seiner musikalischen Odyssee „Un été en France“ kostenlos Musik in das Leben von Familien in ganz Frankreich. Im Juli 2022 gab er bei der dritten Auflage dieses Projekts 15 Konzerte, in denen er auch junge Musiker und Tänzer präsentierte. Capuçon widmet sich der beständigen Erforschung und Erweiterung des Cello-Repertoires. Er spielt ein breites Repertoire und bringt regelmäßig neue Werke zur Uraufführung. Zu seinen aktuellen Projekten gehört die Zusammenarbeit mit Lera Auerbach, Danny Elfman und Thierry Escaich. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen u. a. Nikolai Lugansky, Gabriela Montero, Martha Argerich, Daniel Barenboim, Lisa Batiashvili, Renaud Capuçon, Leonidas Kavakos, Andreas Ottensamer, Jean-Yves Thibaudet, Daniil Trifonov, Yuja Wang, die Labèque-Schwwestern und die Quartette Artemis, Ébène und Hagen. Geboren in Chambéry, begann Capuçon im Alter von fünf Jahren mit dem Cellospiel. Er studierte am Conservatoire National Supérieur in Paris bei Philippe Muller und Annie Cochet-Zakine und später bei Heinrich Schiff in Wien.

Herausgegeben vom
NORDEUTSCHEN 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
Sophie Siem (S. 4)
akg-images / De Agostini Picture Library (S. 7)
akg-images / Science Source (S. 8)
akg-images / Album (S. 10)
akg-images (S. 12)
Fernando Sancho (S. 13)
Anoush Abrar (S. 14)

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

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

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik