

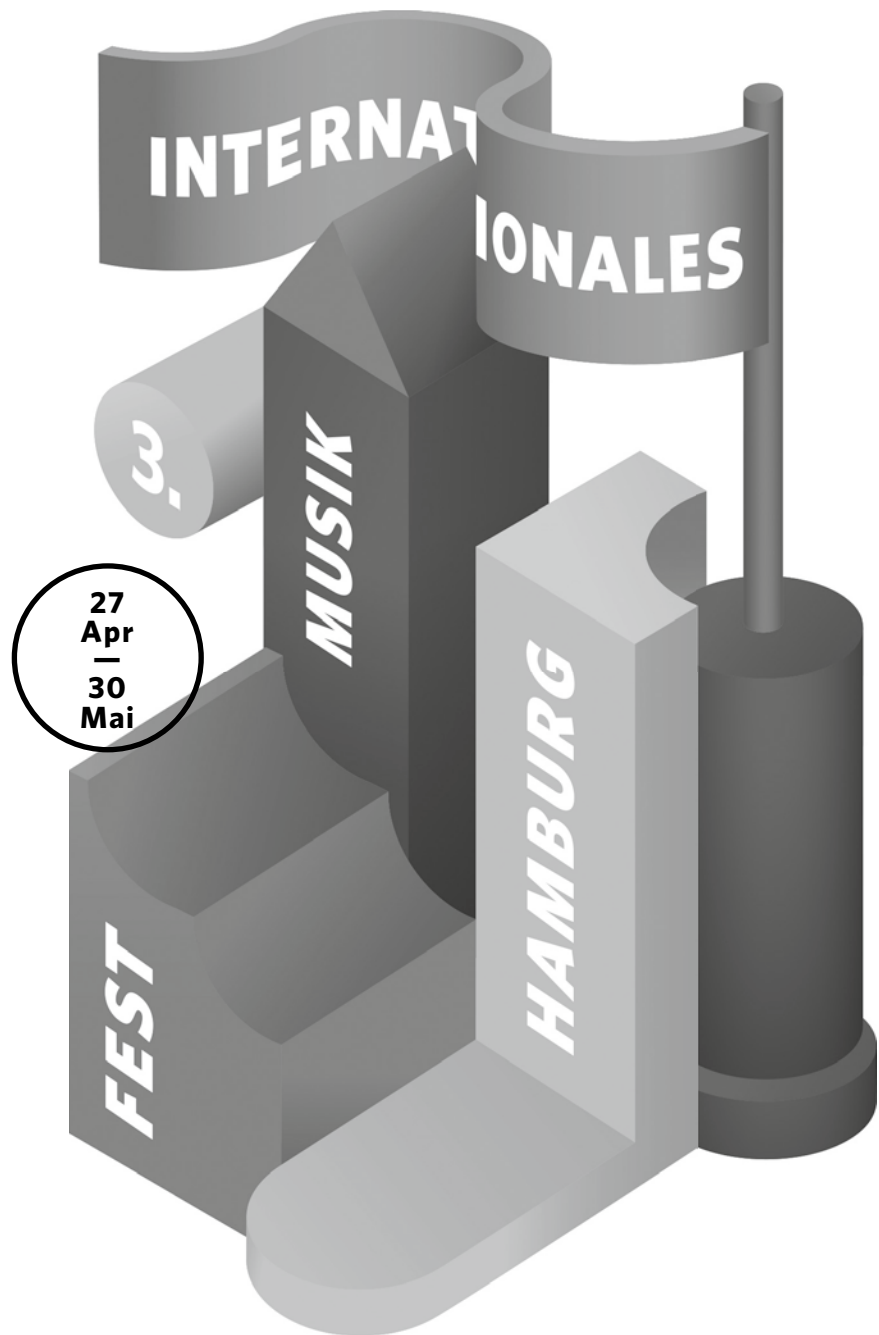


Elbphilharmonie
Orchester

A large, abstract yellow graphic composed of several overlapping lines that form a series of triangles and polygons, creating a dynamic, geometric background for the central text.

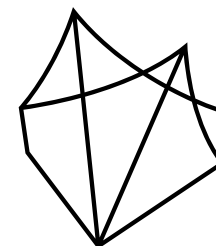
Inkinen & Zimmermann

Donnerstag, 17.05.18 — 20 Uhr
Sonntag, 20.05.18 — 11 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal



UTOPIE

PIETARI INKINEN
Dirigent
FRANK PETER ZIMMERMANN
Violine



**NDR ELBPHILHARMONIE
ORCHESTER**

Im Rahmen des
3. Internationalen Musikfest Hamburg

www.musikfest-hamburg.de

Einführungsveranstaltungen mit Habakuk Traber
jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert am 20.05.18 ist live zu hören auf NDR Kultur.

ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)

Phantasie C-Dur op. 131
für Violine und Orchester

Entstehung: 1853 | Uraufführung: Düsseldorf, 27. Oktober 1853 | Dauer: ca. 18 Min.

In mäßigem Tempo – Lebhaft

PAUL HINDEMITH (1895 – 1963)

Kammermusik Nr. 4 op. 36 Nr. 3
für Solo-Violine und größeres Kammerorchester (Violinkonzert)

Entstehung: 1925, rev. 1951 | Uraufführung: Dessau, 25. September 1925 | Dauer: ca. 23 Min.

- I. Signal –
- II. Sehr lebhaft
- III. Nachtstück
- IV. Lebhaftes Viertel –
- V. So schnell wie möglich

— Pause —

JEAN SIBELIUS (1865 – 1957)

Sinfonie Nr. 1 e-Moll op. 39

Entstehung: 1898–99 | Uraufführung: Helsinki, 26. April 1899 | Dauer: ca. 40 Min.

- I. Andante, ma non troppo – Allegro energico
- II. Andante (ma non troppo lento)
- III. Scherzo: Allegro – Lento (ma non troppo) – Tempo I
- IV. Finale (quasi una Fantasia): Andante – Allegro molto –
Andante assai – Allegro molto come prima – Andante (ma non troppo)

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 Stunden

Aus Heiterkeit wird Düsternis

Bisweilen kann zuviel Wissen auch schaden. Am 30. Oktober 1856 konnte man in den „Signalen für die musikalische Welt“ lesen, Robert Schumanns Phantasie op. 131 für Violine und Orchester sei „ein Gemälde von düsterer Färbung, die nur hin und wieder von einzelnen zückenden Lichtstrahlen durchbrochen wird.“ Tags darauf urteilte die „Neue Zeitschrift für Musik“: „Das Werk ist ein Gelegenheitsstück, und zwar durchaus kein glückliches.“ Es sei „wenig geigenmäßig, als Konzertstück wenig dankbar“, und auch „der innere musikalische Wert“ sei „nicht bedeutend genug“. Beide Kritiken bezogen sich auf eine Aufführung im Rahmen eines Leipziger Gedenkkonzerts für Schumann, der im Juli des Jahres verstorben war. Und beide Rezensenten wussten ja um die Krankheit des Komponisten, sodass man vermuten kann, dass sie ihr Urteil nicht unvoreingenommen fällten. Tatsächlich hatte Schumann jahrelang immer wieder unter Depressionen und Ängsten, Schlaflosigkeit, Schwindelanfällen und „Gehöraffektionen“ gelitten – Störungen, die vermutlich in Zusammenhang mit einer Syphilis-Erkrankung standen und im Februar 1854 zum Suizidversuch durch einen Sprung in den Rhein und danach zur Einweisung in die Heilanstalt Endenich bei Bonn führten. Musikschriftsteller haben immer wieder behauptet, dass Schumanns gesundheitliche Probleme die Qualität seiner späten Kompositionen beeinträchtigten – aber natürlich erst, nachdem sie von diesen Problemen erfuhren. Dagegen erklärten unbefangene Zeitgenossen Schumanns Violin-Phantasie noch Anfang 1854 zu seinem „besten Konzertstück“ und einem „herrlichen Werk“.

NACHLASSENDE KRÄFTE?

Robert Schumann verbrachte die letzten schöpferischen Jahre seines Lebens in Düsseldorf, wo er jedoch als Orchester- und Chordirigent scheiterte. Daraus sowie aus dem Ausbruch seiner Geisteskrankheit haben ältere Musikautoren vorschnell gefolgert, seine kreativen Kräfte seien in den letzten Jahren allmählich erlahmt. Die Qualität der späten Kompositionen wird aber in jüngerer Zeit viel positiver bewertet, und zur Quantität ist festzuhalten: Von den knapp 200 Werken, die Schumann in seiner rund 25 Jahre dauernden Komponistenlaufbahn schrieb, entstand fast ein Viertel, also überdurchschnittlich viel, in der Düsseldorfer Zeit.



Robert Schumann, Zeichnung
von Jean Joseph Bonaventura
Laurens (1853)

BEFLÜGELNDES GENIE

Joachim war die Krone des Abends. Haben wir andern auch wohl Beifall gehabt, so errang doch Joachim mit dem Beethovenschen Konzert den Sieg über uns alle – er spielte aber auch mit einer Vollendung und einer so tiefen Poesie, so ganz Seele in jedem Tönchen, wirklich idealisch, daß ich nie solch Violinspiel gehört, und ich kann wohl sagen, nie von einem Virtuosen solch einen unvergeßlichen Eindruck empfangen habe.

Clara Schumann über Joseph Joachims Interpretation des Beethoven-Violinkonzerts beim Niederrheinischen Musikfest 1853 in Düsseldorf, woraufhin Robert Schumann die Phantasie op. 131 komponierte

Den Anstoß zur Komposition hatte im August 1853 der junge Geiger Joseph Joachim gegeben. Er spielte beim Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf Beethovens Violinkonzert. Danach schenkte er Schumann, der die Aufführung geleitet hatte, die Partitur und schrieb dazu: „Möchte doch Beethovens Beispiel Sie anregen, den armen Violinspielern, denen es, außer der Kammermusik, so sehr an Erhebendem für ihr Instrument fehlt, aus Ihrem tiefen Schacht ein Werk ans Licht zu ziehen, wunderbarer Hüter reichster Schätze!“ Schumann zog nicht nur ein Werk ans Licht, sondern schrieb in rascher Folge seine Phantasie op. 131, eine Transkription seines Cellokonzerts, sein Violinkonzert (postum veröffentlicht) und die dritte Violinsonate. Die Fantasie skizzierte er zwischen dem 2. und 5. September, und am 14. schickte er sie mit dem folgenden Kommentar an Joachim: „Es ist mein erster Versuch. Schreiben Sie mir, was daran vielleicht nicht praktikabel.“ Schumann akzeptierte sämtliche Verbesserungsvorschläge, die Joachim vor allem zur Solokadenz vorbrachte, und im November bot er das Werk dem Leipziger Verlag Kistner an: „Es fehlt ganz an solchen brillanten Konzertstücken für die Violine; dieses insbesondere hat noch einen sehr heitren Charakter.“

Düster und undankbar oder herrlich und heiter – was stimmt nun? Die Phantasie beginnt in der Tat mit melancholischen Mollklängen. Auf die ruhig fließende Achtelbewegung des Orchesterthemas antwortet noch innerhalb der langsamen Einleitung ein improvisatorisch-rezitativartiges Solo der Violine. Es leitet jedoch ganz organisch über zum lebhaften Hauptteil in C-Dur. Dessen erstes Thema, wieder von der Violine präsentiert, zeigt nun dank seiner weiten Melodiesprünge, der Staccato-Artikulation und der eingestreuten Triller eindeutig einen heiteren, launig-verspielten Charakter. Das zweite Thema erscheint schwebend und graziös. Wie

Reminiszenzen klingen allerdings etwas später auch die Moll-Melodie und das Rezitativ der Introduktion noch einmal an – was vielleicht das Kritikerwort vom „düsteren Gemälde“ erklärt. Unverständlich bleibt dagegen der Vorwurf, das Stück sei „wenig geigenmäßig“ komponiert. Ganz im Gegenteil wirkt die Solopartie mit ihren arabeskenartigen Umspielungen, Läufen und Arpeggien überaus brillant – und deshalb nehmen in letzter Zeit immer mehr Geiger Schumanns späte und zu Unrecht vernachlässigte Violin-Phantasie in ihr Repertoire auf.

Jürgen Ostmann

ABGEURTEILT

Unter dem ganzen Heere der Nachbeter, die sich bis heute nicht entblöden, Schumann von oben herab zu behandeln und zu belächeln, hat Wagners Irrtum und heftige Parteilichkeit bedauerlichen Schaden angerichtet.

Gustav Mahler (1899)

Schräge Fanfaren, tieftrauriges Lamento

Zu Beginn seiner Komponistenlaufbahn genoss Paul Hindemith den Ruf eines revolutionären Bürgerschrecks, weil er dem schweren Gefühlspathos der Spätromantik wie auch des Expressionismus einen betont sachlichen, manchmal auch parodistisch aggressiven Musizierstil entgegenstellte. Mit seiner Kammermusik Nr. 1 verursachte er 1922 bei den Internationalen Kammermusiktagen in Donaueschingen einen kleinen Skandal: In dem Ensemblestück verlangte er ungewöhnliche Instrumente wie Harmonium, Xylophon und eine Sirene; außerdem griff er Stilelemente „niederer“ Unterhaltungsmusik auf. Solche bewusst provokativen Züge reduzierte er in den

HINDEMITH ÜBER SICH SELBST

Ich bin 1895 zu Hanau geboren. Seit meinem 12. Jahre Musikstudium. Habe als Geiger, Bratscher, Klavierspieler oder Schlagzeuger folgende musikalische Gebiete ausgiebig „beackert“: Kammermusik aller Art, Kino, Kaffeehaus, Tanzmusik, Operette, Jazz-Band, Militärmusik. Seit 1916 bin ich Konzertmeister der Frankfurter Oper.

Paul Hindemith in seiner Kurzbiografie von 1922



Paul Hindemith (1926)

*Hoffentlich macht
Ihnen das Geigen-
konzert Vergnügen.
Es dürfte ein viel
gespielt werdendes
Stück geworden sein.*

Paul Hindemith an den
Schott-Verlag, der die
Kammermusik Nr. 4 bereits
im Entstehungsjahr 1925
veröffentlichte

Kammermusiken Nr. 2 bis 7, die bis 1927 noch folgten, deutlich. Dafür erscheint in ihnen der Gattungsbegriff ein wenig rätselhaft, denn auf den ersten Blick handelt es sich eher um Solokonzerte als Kammermusikstücke. So übernimmt etwa in der 1925 entstandenen Kammermusik Nr. 4 (op. 36 Nr. 3) eine Violine den Solopart. Ihn spielte bei der Uraufführung (am 25. September 1925 in Dessau) Hindemiths Streichquartettspartner Licco Amar. Gut zwei Dutzend Instrumente bilden das Begleitensemble.

Zur Erklärung könnte man ein Gutachten heranziehen, das Hindemith einmal für einen Kompositionswettbewerb schrieb: „Bei anderen ist das geforderte ‚Kammerorchester‘ lediglich ein reduziertes großes Orchester, das sich darauf beschränkt, mit zusammengeschumpften Mitteln ähnliches Getön zu machen wie bisher die größeren Musikermengen. Dieses Kammerorchester hat meines Erachtens nichts mit dem richtigen Kammerorchester zu tun, in dem nur wenige Instrumente von ganz bestimmtem (durch das Stück bestimmtem) Charakter beschäftigt sind und mit dem wirklich kammermusikalisch gearbeitet wird.“ Das Ensemble der Kammermusik Nr. 4 ist in der Tat recht ungewöhnlich besetzt, besonders üppig vor allem in den extremen Lagen. In der höchsten verlangt Hindemith zwei Piccoloflöten und Es-Klarinette, in der tiefsten Bassklarinette, Kontrafagott, Basstuba und vier Kontrabässe. Tutti-Violen fehlen ganz; dafür kommen vier besondere Trommeln, „wie sie bis jetzt fast nur in Jazzbands gebräuchlich sind“, zum Einsatz. Das trompetenähnliche, aber weicher klingende Cornet à pistons tritt der Violine als heimliches zweites Soloinstrument zur Seite.

Das Werk besteht aus fünf Sätzen, von denen der erste und zweite sowie der vierte und fünfte ohne Unter-

brechung aufeinander folgen. Nur das zentrale „Nachtstück“ ist von den Nachbarsätzen durch Pausen getrennt. Der Kopfsatz macht seinem Titel „Signal“ alle Ehre: Schräge Fanfaren bestimmen das Klangbild; die Solovioline pausiert, doch dafür ist das Kornett ganz in seinem Element. Mit einer Art Kadenz der Violine beginnt der zweite Satz, den danach polyphone, fugenartige Strukturen bestimmen. Im folgenden „Nachtstück“ begleiten die Streicher das tieftaurige Lamento der Violine. Stellenweise übernehmen auch B-Klarinette oder Cello die getragene Melodie, während das eigentliche Soloinstrument Begleitstimmen oder lebhaftere Umspielungen beisteuert. Vor allem das Kornett sowie die paarig geführten Flöten und Klarinetten kooperieren im vierten Satz mit der Violine, aber auch Trommeln und Tuba haben ihre Auftritte in diesem wahrhaft kammermusikalisch gedachten Stück. Im Finale liegt die thematische Substanz in den Stimmen der Piccoloflöten. Derweil spielt die Violine „so schnell wie möglich“ eine ununterbrochene Achtelkette – nur um gegen Ende auf eine offensichtlich widersinnige Anweisung zu stoßen: „Wenn möglich, noch schneller“.

Jürgen Ostmann

SCHON GEWUSST?

Hindemiths sachlich-handwerkliche Gesinnung äußerte sich etwa darin, dass er häufig mehrere Werke unter einer einzigen Opusnummer zusammenfasste – so wie es im Barock und bis in die Klassik Brauch war. Sein op. 24 enthält neben der Kammermusik Nr. 1 die „Kleine Kammermusik“ für Bläserquintett. Die Kammermusiken Nr. 2 bis 5 fasste Hindemith als op. 36 zusammen, und die beiden letzten, Nr. 6 und 7, findet man in op. 46.

Abgesang auf die sinfonische Tradition

Besonders gern sehe ich, dass es noch einmal ausdrücklich hervorgehoben wird, dass das Gewicht meiner Werke in der klassischen sinfonischen Form liegt und dass die ganz irreführenden Spekulationen über Naturschilderung und Folklore weggeschafft werden.

Jean Sibelius (1957)

Absolute Musik oder Programmmusik? Wer auf diese Frage spontan keine kluge Antwort weiß, hätte in der europäischen Musikszene der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ganz schlechte Karten gehabt. Die ästhetische Debatte darüber, ob Musik einfach nur Musik sei oder ob sie der Anregung durch Texte, Bilder und Umwelteindrücke bedarf, wurde damals erbittert ausgefochten. Besonders brennig wurde es für Komponisten, die es wagten, eine Sinfonie zu schreiben. Ein Produkt dieser Königsdisziplin der Instrumentalmusik war nicht nur irgendein Werk, sondern – ob man es wollte oder nicht – man bezog damit eine angreifbare Position in diesem Streit. Zudem schien vielen kritischen Zeitgenossen die von Haydn, Mozart und Beethoven geformte Gattung der Sinfonie nach ihrer „zweiten Blüte“ in den Werken von Brahms und Bruckner endgültig ausgeschöpft. Die Beiträge von Dvořák oder Tschaikowsky tat man gern als „nationalen Romantizismus“ ab, und auch Gustav Mahlers monumentale Sinfonien setzten sich beim Publikum noch nicht durch. Da war der Werdegang eines Komponisten wie Richard Strauss, der mit brillanten Tondichtungen – also mit Programmmusik – begonnen und dann den Weg zur Oper eingeschlagen hatte, nur bezeichnend: Hier, in der dramatischen Musik, war noch etwas zu holen!

Ganz anders entschied sich etwa zum gleichen Zeitpunkt sein finnischer Zeitgenosse Jean Sibelius, der bis dahin durchaus eine ähnliche kompositorische Laufbahn hinter sich hatte: Den anfänglichen Kam-

mermusikwerken waren zunächst programmatische Kompositionen, zuletzt die große dramatische Vokalsinfonie „Kullervo“ gefolgt. Nun aber, im April 1898, berichtete Sibelius seiner Frau: „Ich arbeite an einer neuen Sache ‚alla sinfonia‘.“ Der ursprüngliche Plan, es aus seiner Faszination für Berlioz, Liszt und Wagner heraus wiederum mit einer Programmsinfonie zu versuchen, war der Idee einer ersten „absoluten“ Sinfonie gewichen, die entsprechend einem späteren Diktum des Komponisten „im Aufbau Strenge, Stil und Logik“ haben sollte. Gerade in Zeiten gesteigerten Nationalismus' in Finnland, das Ende der 1890er Jahre durch das vom russischen Zaren erlassene „Februarmanifest“ weiter in seiner Autonomie eingeschränkt werden sollte, war das ein durchaus bemerkenswert „inhaltsfreies“ Projekt des finnischen Nationalkomponisten.

Aufgrund der Dramatik der 1899 in Helsinki uraufgeführten Ersten Sinfonie waren daher Deutungsversuche schnell bei der Hand: Ob als „Trauerspiel in vier Akten“ oder als neuerlich vom nationalen „Kalevala“-Epos inspiriertes Werk bezeichnet – Sibelius bestritt solche Interpretationen zeitlebens. Vielmehr wurde er mit seinen insgesamt sieben „absoluten“ Sinfonien bald zu einem der eigenwilligsten und letzten großen Vertreter dieser Gattung. Dass er sich dabei zunächst von Vorbildern beeinflusst zeigte, ist angesichts der reichen Tradition kaum verwunderlich: Immer wieder wurde auf die sogar motivischen Bezüge zur Ersten Sinfonie Borodins, vor allem aber zu den Sinfonien Tschaikowskys hingewiesen. Dessen 1894 und 1897 in Helsinki aufgeführte „Pathétique“ hinterließ in der Tat nicht wenige Spuren im Sinfonie-Erstling des Finnen. Trotz aller Gemeinsamkeiten wäre es dennoch verfehlt, von einem „Tschaikowsky-Imitat im finnischen Dialekt“ zu sprechen – zu eigensinnig ist Sibelius' Tonsprache.

TSCHAIKOWSKY UND SIBELIUS

„In diesem Mann steckt viel, was ich in mir selbst erkenne“, erklärte Jean Sibelius einmal seine Begeisterung für Peter Tschaikowsky. Insbesondere in der Ersten Sinfonie des Finnen kann man daher gewisse stilistische Parallelen zur Musik des Russen beobachten. So werden etwa leidenschaftliche Melodien oft – wie bei Tschaikowsky – von allen Streichern im Unisono gespielt. Und gleich der Beginn von Sibelius' Erster mit dem Mottothema in der Klarinette ist eine direkte Anspielung auf die Einleitung von Tschaikowskys Fünfter Sinfonie, ebenso ähneln sich die Schlüsse der 1. Sätze beider Sinfonien. Am Anfang des 2. Satzes ist zur Melodie der tiefen Streicher auch der sogenannte „Sibelius-Moll-Sextakkord“ zu hören – eine für den Komponisten charakteristische harmonische Wendung, die aber auch im ganz ähnlichen Trio des 2. Satzes der Sinfonie Nr. 6 „Pathétique“ von Tschaikowsky zu hören ist. Schließlich erinnern die punktierten Gesten und Beckenschläge, die in Sibelius' 4. Satz nach der Introduction in den Wirbel der Streicher hineintönen, an Tschaikowskys „Romeo und Julia“-Ouvertüre.

JEAN SIBELIUS

Sinfonie Nr. 1 e-Moll op. 39

STIMMEN ZUM WERK

Seine Sinfonie, ein Werk, voll von ungehemmter Kraft, voll von leidenschaftlicher Lebhaftigkeit und erstaunlicher Waghalsigkeit, ist – um es einfach zu sagen – eine bemerkenswerte Komposition, die neue Wege vorzeichnet, oder besser gesagt, ist wie ein berauschter Gott, der vorwärts stürmt.

Ferdinand Pfohl von den „Hamburger Nachrichten“ nach der Erstaufführung von Sibelius' Erster Sinfonie in der Hansestadt (1900)

Das Werk ist die Musik eines jungen Riesen, voll von leidenschaftlicher Liebe zum Vaterland und flammender Bedrohung in Richtung Gegnern. Die Sinfonie kann gewissermaßen wie ein überirdisches Gegenstück zu „Finlandia“ betrachtet werden. Beide Kompositionen sind gleichermaßen Loblieder für das geliebte Vaterland, das sich in bedrängter Lage befindet.

Der finnische Dirigent Simon Parmet (1955)

→ Bild rechts:
Erste Seite von Sibelius' Notenhandschrift der Ersten Sinfonie (Klarinettensolo und Paukenwirbel)

Wenn nun diese Tonsprache oft klischeehaft als „endlose Depression und Melancholie“, als „provinzieller Stil“ bezeichnet wurde, der Einigkeit der Form und logische Konstruktion vermissen lasse (wie vom deutschen Zeitgenossen Walter Niemann), so lag das nicht zuletzt an der lange Zeit währenden Gering-schätzung von Komponisten aus der räumlichen „Peripherie“ des angeblich deutschsprachigen Kernlandes der Sinfonik. Theodor W. Adornos 1938 erstmals erschienene Polemik über die Musik der „tausend Löcher“ vom Mann aus dem „Land der tausend Seen“ findet daher bis heute viel Zuspruch, oft ohne dass man sich ernsthaft mit Sibelius' Musik beschäftigt. Könnten die „tausend Löcher“ nicht ein bewusst eingesetztes Mittel sein, um das Ende einer Gattung, das Nicht-Vorankommen, die gebrochene Konvention im Zeitalter der Moderne musikalisch auszudrücken? Bei genauerem Hinsehen zeigt sich Sibelius' Musik zudem alles andere als „durcheinander“ oder „wirr“, denn die sogenannte „organische Metamorphosen-Technik“, mit der man die ständige Verwandlung der Motive meint, entspricht letztlich einem buchstäblich natürlichen Prinzip: So wie die Pflanzen aus einem Samenkorn entspringen, so wachsen auch Sibelius' musikalische Gedanken – bisweilen wild, aber immer einer inneren Logik folgend. Und ist schließlich der idiomatische Tonfall mit seinen dunklen Klangfarben, den kraftvoll-herben Blechbläserblöcken, den diffusen Stimmengeflechten, elegischen Melodien und volkstümlichen Anklängen wirklich nur aus dem Erlebnis der finnischen Landschaft und Kultur heraus zu verstehen? „Der Charakter ist nordisch, die Substanz menschlich“, brachte es der Sibelius-Forscher Robert Simpson weit besser auf den Punkt.

Die karge Einleitung zum 1. Satz von Sibelius' Erster Sinfonie, in der eine einsame Klarinette über düsteren



SIBELIUS-POLEMIK

Der deutsche Musiksoziologe Theodor W. Adorno beeinflusste mit seiner gehässigen „Glosse über Sibelius“ die Rezeption des finnischen Komponisten in Deutschland in den 1960er Jahren sehr nachhaltig. Interessant ist, dass Adorno in seinem Text – präzise beobachtet – genau das als stümperhaft beschreibt, was viele Interpreten ab den 1980er Jahren wiederum als genialen Ausdruck der Moderne empfinden sollten: „Es werden, als ‚Themen‘, irgendwelche völlig unplastischen und trivialen Tonfolgen aufgestellt, meistens nicht einmal ausharmonisiert, sondern unisono mit Orgelpunkten, liegenden Harmonien und was sonst nur die fünf Notenlinien hergeben, um logischen akkordischen Fortgang zu vermeiden. Diesen Tonfolgen widerfährt sehr früh ein Unglück, etwa wie einem Säugling, der vom Tisch herunterfällt und sich das Rückgrat verletzt. Sie können nicht richtig gehen. Sie bleiben stecken. An einem unvoresehenen Punkt bricht die rhythmische Bewegung ab: der Fortgang wird unverständlich. Dann kehren die simplen Tonfolgen wieder; verschoben und verbogen, ohne doch von der Stelle zu kommen.“

Paukenwirbeln die Kernmotive des Werks vorträgt, wirkt allerdings tatsächlich wie ein Klagegesang aus dem „Kalevala“. „Gleich von den Anfangstakten ist es unsere Sinfonie“, sagte daher einmal der finnische Komponist Sulho Ranta. Über flirrenden Streichern erklingt bald das markante Hauptmotiv mit charakteristischer Triole am Ende, das nach einem Blechbläserblock und einer schmachthenden Streicherpassage glänzend im Tutti wiederholt wird. Eine idyllische, wie ein Vogelschwarm wirkende Strecke führt zum Dialog der Holzbläser mit lang gezogenem Anfangston und typischer „Sibelius-Triole“, der als Seitenthema bezeichnet werden könnte. Die Durchführung lässt in mehreren Steigerungswellen alle Motive wieder auftauchen, wobei vor allem das Hauptmotiv gut erkennbar ist. Aus diesem teils undurchdringlichen Gewirr löst sich allmählich das schmachthende Streicherthema heraus und windet sich immer höher – unmerklich sind wir bereits mitten in der Reprise gelandet, was mit der von Harfen umrauschten Tutti-Präsentation des Hauptmotivs unterstrichen wird. Die Coda ist als letzte Steigerung angelegt und endet in einem dunklen, dämonischen Schlussklang, den man schon aus Sibelius' berühmtem „Finlandia“ kennt.

Aus insgesamt fünf Abschnitten besteht der 2. Satz, zu dessen melancholischem Hauptthema die Klarinetten mit ihrer kindlichen Abschlussfloskel einen reizvollen Gegenakzent setzen. Das folgende Fugato lässt die Klangfarbe des Fagotts hervortreten, die Sibelius „so sehr finnisch im Charakter“ vorkam. Später erscheint das Hauptthema über aufbegehrenden Bläsertrillern und -wogen und wird in einem stürmischen Abschnitt in anscheinender Verstörung in Bruchstücke zerlegt. Als ob nichts gewesen wäre, wird das Thema sodann wie zu Beginn fortgesetzt.

Der 3. Satz ist ein Scherzo in Bruckner-Tradition, also mit pulsierenden Ostinati und markanten Motiven wie demjenigen, das aus der Pauke in die Streicher und Bläser weitergereicht wird. Kontrastierend dazu gibt sich das Trio mit flehender Hornweise und idyllischer Gegenstimme der Flöte, „Vogel“-Trillern und Harfenklängen wie eine pastorale Insel.

„Quasi una fantasia“ ist der 4. Satz überschrieben und stellt tatsächlich einige disparate Teile wie improvisiert nebeneinander. Die klagende Tschaikowsky-Geste zu Beginn zitiert die Klarinettenintroduktion des 1. Satzes in neuem Ausdrucksgestus. Zögernd entwickelt sich bald aus einem volkstümlichen Motiv der Streicher ein Sturm, auf den eine jener für Sibelius typischen, breit ausgesungenen, expressiven Melodien der Streicher im Unisono folgt, die sich leidenschaftlich aufbäumt. Auch gehetzte Streichertumulte (wie hier im Anschluss) kehren als Stilmerkmal in späteren Sibelius-Sinfonien immer wieder. Wenn dann die ausdrucksvolle Streichermelodie im Tutti grandios ins Pathetisch-Leidenschaftliche gesteigert wird, als ob der Komponist sein ganzes Herz ausschütten würde, könnte dies auch als trauriger Abgesang auf die große Tradition der romantischen Sinfonie verstanden werden: Die eigentümlichen Pizzicati, mit denen das Finale – wie schon der erste Satz – endet, scheinen jedenfalls im Nachhinein einen solch hemmungslosen Gefühlsstrom zu konterkarieren. Als Zeichen der Verstörung und des Bruchs mit der Tradition überwältigender Schlüsse weisen nicht nur sie auf die Widerborstigkeit der Tonsprache Sibelius' hin – eine unangepasste Widerborstigkeit, die sich in den weiteren sechs Sinfonien des Finnen noch einmal deutlich steigern sollte.

Julius Heile



Jean Sibelius (1896)

SIBELIUS' POLEMIK

Die Deutschen gehen zu sehr alte Wege. Sie verstehen zum Beispiel gar nicht die neueste Richtung der Literatur und Kunst. Sie greifen sowohl Franzosen als auch Russen an. Über Skandinavien kann man mit ihnen gar nicht reden... Aber man muss doch festhalten, dass die Deutschen ihre Rolle verspielt haben. Sie haben keinen Zola, Ibsen, Tschaikowsky usw. Sie sehen alles durch ihre eigene Brille – zumeist eine schlechte.

Sibelius in einem Brief aus Wien 1891

Pietari Inkinen



HÖHEPUNKTE 2017/2018

- Debüts beim *NDR Elbphilharmonie Orchester* und *Gürzenich-Orchester Köln*
- Rückkehr ans Pult des *BBC Philharmonic* und *Finnish Radio Symphony Orchestra*
- Fortsetzung einer Serie von konzertanten Aufführungen von Wagners „Ring“ mit dem *Japan Philharmonic Orchestra*
- Galakonzert anlässlich des 100. Jahrestags der finnischen Unabhängigkeit an der *Finnischen Nationaloper* sowie Neuproduktion von „Madama Butterfly“
- Uraufführungen von Einojuhani Rautavaaras letztem vollendeten sinfonischen Werk „In the Beginning“ sowie eines Werks von Olli Vertaperko

Pietari Inkinen hat im September 2017 seine Position als Chefdirigent der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern angetreten. Er ist seit 2016 Chefdirigent des Japan Philharmonic Orchestra, dem er bereits seit 2009 als Erster Gastdirigent verbunden war. Außerdem ist der Finne seit 2015 Chefdirigent der Prager Symphoniker und der Ludwigsburger Schlossfestspiele. Als Gast stand er am Pult zahlreicher namhafter Orchester, darunter die Staatskapelle Berlin, die Münchner Philharmoniker, das Los Angeles Philharmonic Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, City of Birmingham Symphony Orchestra, die Staatskapelle Dresden und das Gewandhausorchester Leipzig. In der letzten Saison gab er Debüts beim Royal Concertgebouw Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und Budapest Festival Orchestra. Im Herbst 2016 kehrte Inkinen für eine Wiederaufnahme der gefeierten Produktion von Wagners „Ring des Nibelungen“ nach Melbourne zurück, für die er 2014 den Helpmann Award und 2016 den Green Room Award erhielt. Im Bereich der Oper dirigierte er zuvor bereits an der Finnischen Nationaloper, am Brüsseler La Monnaie, an der Staatsoper Berlin und an der Staatsoper München. Am Teatro Massimo in Palermo leitete er Wagners „Rheingold“ und „Die Walküre“. Außerdem stand er am Pult der erfolgreichen Neuproduktion von „Eugen Onegin“ an der Dresdner Semperoper. Inkinen ist Ehrendirigent des New Zealand Symphony Orchestra, dem er von 2008 bis 2016 als Music Director vorstand. Unter seiner Leitung gewann das Orchester weithin an Ansehen, etwa auch durch die Einspielung aller Sibelius-Sinfonien. Neben seiner Dirigiertätigkeit ist Inkinen auch als Violinist erfolgreich.

Frank Peter Zimmermann

Frank Peter Zimmermann, einer der bedeutendsten Geiger unserer Zeit, ist in der Saison 2017/2018 Artist in Residence beim *NDR Elbphilharmonie Orchester* und war hier in vier unterschiedlichen Programmen zu erleben. Geboren 1965 in Duisburg, gab er bereits im Alter von zehn Jahren sein erstes Konzert mit Orchester. Nach Studien bei Valery Gradow, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers begann 1983 sein kontinuierlicher Aufstieg zur Weltelite. Heute gastiert er bei allen wichtigen Festivals und musiziert mit allen berühmten Orchestern und Dirigenten in Europa, Nord- und Südamerika, Asien und Australien. Wichtige Engagements der vergangenen Spielzeit führten ihn etwa zum Boston Symphony und New York Philharmonic Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Bayerischen Staatsorchester, Philharmonia Orchestra, Orchestre National de France, zu den Bamberger Symphonikern und Berliner Philharmonikern. Er brachte bereits vier Violinkonzerte zur Uraufführung: Magnus Lindbergs Violinkonzert Nr. 2, „en sourdine“ von Matthias Pintscher, „The Lost Art of Letter Writing“ von Brett Dean und das Violinkonzert Nr. 3 von Augusta Read Thomas. Neben seinen zahlreichen Orchesterengagements ist Zimmermann regelmäßig als Kammermusiker auf den bedeutenden Podien der Welt zu hören. Gemeinsam mit dem Bratschisten Antoine Tamestit und dem Cellisten Christian Poltéra gründete er das Trio Zimmermann. Über die Jahre hat er eine eindrucksvolle, vielfach ausgezeichnete Diskografie eingespielt und nahezu alle großen Violinkonzerte von Bach bis Ligeti sowie zahlreiche Kammermusikwerke aufgenommen. Die Stradivari-Violine 1711 „Lady Inchiquin“ wird ihm überlassen durch die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, „Kunst im Landesbesitz“.



HÖHEPUNKTE 2017/2018

- Konzerte mit dem Trio Zimmermann in Paris, Dresden, Berlin und Madrid sowie bei den Sommerfestivals in Salzburg, Edinburgh und Schleswig-Holstein
- Konzerte mit dem Royal Concertgebouw Orchestra unter Daniele Gatti in Amsterdam und auf Tournee in Korea und Japan
- Gastspiele in Europa und New York mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Mariss Jansons
- Konzerte mit dem Tonhalle-Orchester Zürich unter Bernard Haitink
- Europatournee mit den Berliner Barock Solisten
- Auftritte mit dem Orchestre de Paris und dem Swedish Radio Symphony Orchestra unter Daniel Harding
- China-Tournee mit Gastspielen bei den Sinfonieorchestern in Shanghai und Guangzhou sowie beim China Philharmonic Orchestra

IMPRESSUM

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDUNK
Programmdirektion Hörfunk
Orchester, Chor und Konzerte
Rothenbaumchaussee 132
20149 Hamburg
Leitung: Achim Dobschall

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

Die Einführungstexte von Jürgen Ostmann und Julius Heile
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
AKG-Images (S. 6, 8)
AKG-Images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti (S. 13, 15)
Pietari Inkinen (S. 16)
Harald Hoffmann | Hänssler Classical (S. 17)

NDR Markendesign
Design: Factor, Realisation: Klasse 3b
Druck: Nehr & Co. GmbH
Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.

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



” Musizieren ist für mich
maximale Passion,
Leidenschaft und Intensität.“

MARTIN GRUBINGER

NDRkultur

DAS NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER AUF NDR KULTUR

Regelmäßige Sendetermine:

NDR Elbphilharmonie Orchester | montags | 20.00 Uhr

Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr

Abstract yellow geometric lines forming a complex, overlapping pattern of triangles and quadrilaterals on a light gray background.

[ndr.de/elbphilharmonieorchester](https://www.ndr.de/elbphilharmonieorchester)
facebook.com/NDRElbphilharmonieOrchester
youtube.com/NDRKlassik