

**duisburger
philharmoniker**

Generalmusikdirektor Giordano Bellincampi

PROGRAMM



6. Philharmonisches Konzert

Der Kampf mit dem Titanen

Mi 17. / Do 18. Februar 2016, 20.00 Uhr
Theater am Marientor

Elisabeth Leonskaja Klavier
Duisburger Philharmoniker
Giordano Bellincampi Dirigent

Ermöglicht durch



ThyssenKrupp Steel Europe

Kulturpartner




Gefördert vom

Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



www.sparkasse-duisburg.de

 /sparkasseduiburg



Was auch gespielt wird:
Sprechen Sie gleich ein paar
Takte mit uns.

 Sparkasse
Duisburg

Einfühlungsvermögen und Fingerspitzengefühl gehören zu den Voraussetzungen, um gute Musik virtuos zu interpretieren. Und geht's dann um den richtigen Einsatz beim Geld, sprechen Sie am besten gleich ein paar Takte mit uns. Was dann auch immer bei Ihnen auf dem Programm steht: Sie bestimmen, was gespielt wird. Wir gehen virtuos auf Ihre Wünsche ein und bieten Ihnen Arrangements, die sich hören lassen können. **Wenn's um Geld geht – Sparkasse.**

6. Philharmonisches Konzert

Mittwoch, 17. Februar 2016, 20.00 Uhr
Donnerstag, 18. Februar 2016, 20.00 Uhr
Theater am Marientor

Elisabeth Leonskaja Klavier

Duisburger Philharmoniker

Giordano Bellincampi

Leitung

Programm

Johannes Brahms (1833-1897)

Konzert für Klavier und Orchester

Nr. 1 d-Moll op. 15 (1854-59)

I. Maestoso

II. Adagio

III. Rondo. Allegro non troppo

Pause

Johannes Brahms

Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68 (1862-76)

I. Un poco sostenuto – Allegro

II. Andante sostenuto

III. Un poco Allegretto e grazioso

IV. Finale. Adagio – Più Andante –
Allegro non troppo, ma con brio – Più Allegro

„Konzertführer live“ mit Martin Fratz um
19.00 Uhr im Großen Saal des Theaters am Marientor.

Das Konzert endet um ca. 22.10 Uhr.

Johannes Brahms Der Kampf mit dem Titanen

„Am Klavier sitzend fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubilenden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Sinfonien...“ Mit diesen Worten charakterisierte Robert Schumann in dem Aufsatz „*Neue Bahnen*“ seinen zwanzigjährigen Gast aus Norddeutschland. Als Johannes Brahms am 20. September 1853 dem Ehepaar Schumann in Düsseldorf seinen ersten Besuch abstattete, war die bewundernde Anerkennung seiner Gastgeber so groß, dass Begriffe aus der Mythologie und der Religion erhalten mussten: *„Ich dachte, (...) es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entwicklung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten, bekannten Meister empfohlen. Er trug, auch im Äußeren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener“*, formulierte Robert Schumann in seinem berühmten Aufsatz. Clara Schumann notierte entsprechend in ihrem Tagebuch: *„Dieser Monat brachte uns eine wunderbare Erscheinung in dem zwanzigjährigen Komponisten Brahms aus Hamburg. Das ist wieder einmal einer, der kommt wie eigens von Gott gesandt!“*

Robert Schumann konnte die künstlerische Entwicklung seines Gastes nicht mehr lange weiterverfolgen und starb bereits drei Jahre später am 29. Juli 1856 in einer Nervenheilanstalt. Dafür entwickelte sich aber eine immer enger werdende Beziehung zwischen Brahms und Schumanns Ehefrau Clara. Zwar wurde die ursprünglich enge Bindung später wieder gelockert, doch blieb Clara auch in Zukunft eine der wichtigsten musikalischen Ratgeberinnen des vierzehn Jahre jüngeren Musikers.

Immerhin fragte Robert Schumann nach einem kompositorischen Gemeinschaftsprojekt noch am 6. Januar 1854 den Geiger Joseph Joachim: *„Nun – wo ist Johannes? Läßt er noch keine Pauken und Drommeten erschallen? Er soll sich immer an die Anfänge der*

Beethovenschen Symphonien erinnern; er soll etwas Ähnliches zu machen versuchen.“ Damit war nun ausgedrückt, was man von Johannes Brahms erwartete: Er, dessen Klavierspiel sich bereits durch orchestrale Fülle auszeichnete, sollte Sinfonien schreiben und damit ganz konkret die Nachfolge Ludwig van Beethovens antreten. Man darf es sich einmal vergegenwärtigen, dass gerade einmal sechs Jahre von Beethovens Tod bis zur Geburt von Johannes Brahms vergangen waren. Aber Ludwig van Beethovens Sinfonien, die bei den ersten Aufführungen über die Maßen verstörten, war allmählich Modellcharakter zugesprochen worden. Komponisten wie Franz Schubert, Hector Berlioz, Felix Mendelssohn Bartholdy und auch Robert Schumann selbst waren inzwischen eigene Wege gegangen, und es war für einen jungen Musiker keineswegs ermutigend, in der Beethoven-Nachfolge zu komponieren. So wirkten sich die prophetischen Äußerungen Robert Schumanns zunächst eher lähmend als ermutigend aus. In einem Dankschreiben an Schumann befürchtete Johannes Brahms am 16. November 1853 zugleich: *„Das öffentliche Lob, das Sie mir spendeten, wird die Erwartung des Publikums auf meine Leistungen so außerordentlich gespannt haben, daß ich nicht weiß, wie ich denselben einigermaßen gerecht werden kann.“* Konkret auf die Gattung Sinfonie bezogen soll Brahms noch zu Beginn der 1870er Jahre dem Dirigenten Hermann Levi gesagt haben: *„Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsreinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört.“* Überaus vorsichtig und auf Umwegen näherte sich Johannes Brahms der angesehenen instrumentalen Gattung. An Orchesterwerken entstanden zunächst die beiden Serenaden D-Dur op. 11 und A-Dur op. 22, was nachträglich als recht unverfänglich gewertet werden kann, da die Heiterkeit dieser Kompositionen sich in den großen Brahms-Werken nicht wiederfindet und die Satztechnik noch weit entfernt von späterer Dichte ist. Zu den Werken, die zur ersten Sinfonie hinführen, gehören auch das Klavierkonzert d-Moll op. 15, das *„Deutsche Requiem“* op. 45 und mit deutlichem zeitlichen Abstand die *„Haydn-Variationen“* op. 56a. Doch auch die Ausarbeitung des Klavierkonzerts ging alles andere als leicht von der Hand. Wie er sich über Umwege den Weg zur Sinfonie bahnen musste, so trifft dies auch auf das Klavierkonzert zu, zu dessen nächsten Vorläufern eine Sonate für zwei Klaviere gehörte.

Allerdings ging die Arbeit an dem Klavierkonzert etwas rascher voran. Immerhin war mit der Arbeit an dem Klavierkonzert d-Moll op. 15 noch in Düsseldorf begonnen worden, und 1857 lag das Werk fertig vor. Bei der Uraufführung am 22. Januar 1859 im Königlichen Hoftheater zu Hannover näherte sich Johannes Brahms seinem 26. Geburtstag. Rund fünfzehn Jahre – immer wieder durchsetzt von langen Unterbrechungen – dauerte dagegen die Ausarbeitung der Sinfonie c-Moll op. 68. Johannes Brahms war 43 Jahre alt, als seine Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68 im Jahr 1876 vollendet und uraufgeführt wurde.

Das Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 d-Moll op. 15

Entstehung

„Kreisler (= Brahms) ist der wunderlichste Mensch. Kaum entzückte er uns durch sein Trio, so hat er schon wieder drei Sätze einer Sonate für zwei Klaviere fertig, die mir noch himmelhöher vorkommt“, schrieb Julius Otto Grimm am 9. April 1854 an Joseph Joachim. Von dieser inzwischen verschollenen Sonate spinnen sich die Fäden zu anderen Werken: Das Anfangsthema der Sonate ist identisch mit dem Beginn des ersten Klavierkonzerts, und das Scherzo ging mehr als zehn Jahre nach der ursprünglichen Konzeption in den Satz „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“ des „Deutschen Requiems“ ein.

Doch Johannes Brahms zögerte mit der Orchestrierung der Sonate, weil er auf dem Gebiet der Instrumentation noch keinerlei Erfahrung besaß. Dieses erschwerte die Komposition eines Konzerts und machte die Beschäftigung mit einer Sinfonie vorerst unmöglich. So schrieb Brahms am 19. Juni 1854: „Meine d-moll-Sonate möchte ich gerne lange liegen lassen. Ich habe die drei ersten Sätze oft mit Frau Schumann gespielt. Eigentlich genügen mir nicht einmal zwei Klaviere.“ Clara Schumann kam diese Musik „wieder ganz gewaltig vor, ganz originell, großartig und klarer als Früheres.“ Es lag daher nahe, im Zuge einer Überarbeitung die Besetzung zu erweitern. Tatsächlich wird ein orchestriertes Klavierwerk aber nicht ohne Schwierigkeiten zu einer Sinfonie. Denn Johannes Brahms hatte zunächst wirklich daran gedacht, seine Sonate zu einer Sinfonie umzuformen, doch war



Johannes Brahms besuchte 1853 Robert und Clara Schumann in Düsseldorf.

er an diesem Versuch gescheitert. Die schließlich ausgeführte Lösung bahnte sich erst im Januar oder Februar 1855 an: „Denken Sie, was ich die Nacht träumte. Ich hätte die verunglückte Symphonie zu meinem Klavierkonzert benutzt und spielte dieses. Vom ersten Satz und Scherzo und einem Finale, furchtbar schwer und groß. Ich war begeistert“, berichtete er wiederum Clara Schumann. Bis zur Fertigstellung sollten weitere

Jahre vergehen, denn konkrete Vorstellungen scheinen lediglich für den Kopfsatz bestanden zu haben: Brahms erwähnte ein Scherzo, das in dem Klavierkonzert aber nicht vorkommt, und sprach recht unbestimmt von „*einem Finale*“, das offensichtlich noch nicht sehr weit gediehen war. So scheint der Komponist bis kurz vor der Uraufführung im Jahr 1859 an seinem ersten Klavierkonzert gearbeitet zu haben.

Musikalische Anmerkungen

Das Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15 ist die erste Orchesterkomposition von Johannes Brahms. Es wurde eher begonnen als die beiden Serenaden, deren Heiterkeit und Leichtigkeit in dem Klavierkonzert keinen Platz fanden. In der Komposition für Soloinstrument und Orchester spiegelt sich das Ringen um die endgültige Gestalt nicht allein in der verwickelten Entstehungsgeschichte wieder, sondern auch in dem Ausdruck. Stärkste Leidenschaftlichkeit beherrscht die Komposition, und auf Effekt zielende Virtuosität sucht man in dem Konzert vergeblich. So kannte dieses Konzert zu seiner Zeit keinen Vergleich und nimmt eine unanfechtbare Sonderposition ein, wobei der Klavierpart jene orchestrale Prägung aufweist, die das Ehepaar Schumann schon bei dem ersten Auftreten des jungen Musikers konstatierte.

Treffend ist das erste Klavierkonzert der Sturm-und-Drang-Zeit von Johannes Brahms zugerechnet worden. Jedenfalls findet sich hier nichts von der Abgeklärtheit des Jahre später entstandenen zweiten Klavierkonzerts. Die imposante Eröffnungsgeste ist von beispielloser Eindringlichkeit. Dazu verdient die formale Disposition des Satzes nicht weniger Anerkennung. Brahms schuf einen Eingangssatz von gewaltigen Dimensionen. Die Anlage ist sinfonisch, wobei Carl Dahlhaus das Formprinzip überzeugend als „*Gruppierung melodischer Gedanken um thematische Schwerpunkte*“ charakterisierte.

Der breit angelegte Kopfsatz des Klavierkonzerts ist ein Sonatensatz, wobei sich der Kontrastreichtum der einzelnen Gedanken als außerordentlich herausstellt. Überwältigend wirkt der pathetisch-dramatische Einstieg, der in der Musikgeschichte keine Entsprechung findet. Der eigentliche Seitengedanke wird zunächst vom Klavier allein vorgestellt, er besteht nach der grandios herausfahrenden Eröffnungsgeste aus engen Tonfortschreitungen und besitzt nahezu choralartigen Ausdruck. Im Verlauf des Satzes entwickeln sich spannungsvolle Gegenüberstellungen oder sogar Konfrontationen von Soloinstrument und Orchester, wobei überall der gesamte Ausdrucksradius durchmessen wird. Doch es werden nicht nur die verschiedensten Ausdrucksbereiche berührt, denn überaus schlüssig ist auch die formale Gesamtdisposition des Satzes. Zwar sind Orchester- und Soloexposition bemerkenswert breit ausgeführt, zwar sind Durchführung und Reprise vergleichsweise knapp angelegt, doch die Gesamtdisposition erweist sich als bewundernswert stimmig.

Nach diesem leidenschaftlichen Maestoso-Satz folgt das lyrische Adagio keinem geringeren Extrem: Brahms verstand es als sanftes Porträt Claras und entdeckte hierbei völlig neue Instrumentalfarben. Diese Zuweisung ist durch den Komponisten belegt und durch weitere Indizien bekräftigt. So schrieb Johannes Brahms am 30. Dezember 1856 an Clara Schumann: „*Ich schreibe dieser Tage den ersten Satz des Concertes ins Reine. Auch male ich an einem sanften Portrait von Dir, das dann Adagio werden soll.*“ Fragen aufgeworfen hat aber jener Zusatz, der ursprünglich über dem Mittelsatz des Konzertes stand: „*Benedictus qui venit in nomine Domini*“ („*Gebenedeit sei, der da kommt im Namen des Herrn*“). Dieses Zitat aus dem Messordinarium verweist auf eine gewandelte Musikanschauung, die auf E.T.A. Hoffmann zurückgeht und die Musik selbst mit der Religion in Zusammenhang bringt. Aber es wird auch auf eine Verwandtschaft des Hauptgedankens mit dem entsprechenden Abschnitt aus Ludwig van Beethovens „*Missa solemnis*“ hingewiesen. Doch selbst ohne dieses Messezitat lässt sich der zarte Ausdruck des Adagio-Satzes mit einer religiösen Stimmung in Verbindung bringen, die schon Joseph Joachim als eine „*erhebende Andacht*“ bezeichnete. Schließlich sollte man nicht vergessen, dass die religiöse Komponente im Zusammenhang mit der Ausarbeitung des Klavierkonzerts durchaus eine Rolle spielte, unmissverständlich bei der Umformung des ursprünglichen Scherzo-Satzes in einen Chor aus dem „*Deutschen Requiem*“.

Das Finale des Klavierkonzerts wurde offenbar vor dem langsamen Satz geschrieben, und wieder verläuft die Entstehung der Komposition alles andere als geradlinig. Im Finale verbinden sich Elemente von Rondo- und Sonatenform, und der Satz lässt deutlich das Vorbild Ludwig van Beethovens erkennen. Ausgedehnte Durchführungsabschnitte und zwei längere Fugato-Abschnitte unterstreichen ein letztes Mal die sinfonische Disposition. So sieht kein romantisches Virtuosenkonzert aus, und so geht das jahrelange Ringen um die endgültige Gestalt des ersten Klavierkonzerts mit einer äußerst verantwortungsbewussten Formgebung einher.

Rezeption

Bei der Uraufführung des Klavierkonzerts d-Moll op. 15 am 22. Januar 1859 in Hannover gestaltete der Komponist Johannes Brahms selbst den Solopart, der befreundete Geiger Joseph Joachim leitete die Hofkapelle. Wurde das Konzert hier beifällig aufgenommen, so wurde fünf Tage später die Aufführung im Leipziger Gewandhaus – wieder mit Johannes Brahms am Klavier – zu einem eklatanten Misserfolg. „*Ohne irgendeine Regung wurde der erste Satz und der 2te angehört. Zum Schluß versuchten drei Hände langsam, ineinander zu fallen, worauf aber von allen Seiten ein ganz klares Zischen solche Demonstrationen verbot*“, berichtete Brahms mit dem ihm eigenen Humor dem Uraufführungsdirigenten Joseph Joachim.

Der Komponist musste vernichtende Kritiken hinnehmen wie etwa in den „*Signalen für die musikalische Welt*“: „*Das gegenwärtige vierzehnte Gewandhausconcert war nun wieder ein solches, in dem eine neue Composition zu Grabe getragen wurde – das Concert des Herrn Johannes Brahms. Es ist aber auch in Wahrheit dieses Stück gar nicht danach angethan, daß es irgend eine Befriedigung und einen Genuß gewähren könnte: nimmt man den Ernst des Strebens und die Tüchtigkeit der musikalischen Gesinnung hinweg – und diese sollten doch bei Keinem eigentlich noch als Verdienste hervorgehoben zu werden brauchen –, so bleibt eine Oede und Dürre, die wahrhaft trostlos ist. Die Erfindung hat auch an keiner einzigen Stelle etwas Fesselndes und Wohlthuendes; die Gedanken schleichen entweder matt und siechhaft dahin, oder sie bäumen sich in fieberkranker Aufgeregtheit in die Höhe, um desto erschöpfter zusammenzubrechen; ungesund mit einem Worte ist das ganze Empfinden und Erfinden in dem Stücke. Geben nun diese blassen und schemenhaften, nur hin und wieder von hectischer Röthe angehauchten Gedanken an sich schon einen traurigen Anblick, so wird die Sache noch trübseliger durch die Art und Weise, wie sie verarbeitet und verwendet werden. Theils werden sie mit Gewalt ausgerenkt, daß ihnen die armen Glieder knacken, theils wird ihnen die Brust zusammengeschnürt, daß sie nur mit Mühe athmen können. (...) Und dieses Würgen und Wühlen, dieses Zerren und Ziehen, dieses Zusammenflicken und wieder Auseinanderreißen von Phrasen und Floskeln muß man über Dreiviertelstunde lang ertragen!*“

Selbst am Klavierspiel von Johannes Brahms hatte der Kritiker einiges auszusetzen: „*Zu bemerken ist endlich noch, daß als technischer Clavierspieler Herr Brahms nicht auf der Höhe derjenigen Anforderungen steht, die man heutzutage an einen Concertspieler zu machen berechtigt ist.*“ Dagegen konnten andere Kritiker erwidern: „*Ihm aber die Technik des heutigen Klavierspiels absprechen, heisst mehr als taub sein.*“ Denn ganz offenbar kam es Brahms nicht allein auf einen brillanten Vortrag an, wie man ihn im Virtuosenkonzert liebte. Durchaus wird ihm nämlich von anderen Hörern zugestanden, sein schwieriges Konzert „*mit Ruhe, Sicherheit und makellos*“ gespielt zu haben. Jedenfalls irritierte die Neuartigkeit der Komposition, die erst zu späterer Zeit vorbehaltlos anerkannt wurde und längst zu den bedeutendsten Konzerten des 19. Jahrhunderts gezählt wird.

Johannes Brahms liebte es, musikalische Problemstellungen von verschiedenen Standpunkten aus anzugehen und arbeitete vielfach zwei kontrastierende Werke in enger zeitlicher Abfolge aus. Solches war im Zusammenhang mit dem ersten Klavierkonzert nicht gegeben. Als zu lähmend erwies sich der Leipziger Misserfolg. Doch es dauerte nicht nur lange, bis sich das Klavierkonzert d-Moll op. 15 – dann allerdings dauerhaft – durchsetzen konnte, denn auch das zweite – nun viersätzig – Klavierkonzert B-Dur op. 83 entstand erst 1881 unter gänzlich anderen Prämissen.

Die Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68

Wenn man immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört...

An keinem Werk hat Johannes Brahms so lange gearbeitet wie an seiner ersten Sinfonie. Man erwartete von ihm, dass er die sinfonische Tradition Ludwig van Beethovens fortführen sollte, und diese Belastung stellte eine Hypothek dar, die Brahms erst nach Jahren des Experimentierens auf sich nehmen konnte. Einerseits scheinen seine vier Sinfonien wirklich das Erbe Beethovens fortzuführen. Jedenfalls überschreiten sie nicht die Aufführungsdauer der Beethoven-Sinfonien und erweitern auch kaum die Orchesterbesetzung. Sie vermeiden also die Monumentalität der Werke von Anton Bruckner oder später gar Gustav Mahler. Sie sind auch nicht mit programmatischen Inhalten aufgeladen, sondern bleiben zunächst absolute Musik. Neu sind allerdings das dichte Stimmengeflecht der Partituren und die hieraus resultierende unverwechselbare Klanglichkeit. Auch auf die strenge motivische Arbeit wäre hinzuweisen.

Zu Beginn der 1870er Jahre soll Johannes Brahms dem Dirigenten Hermann Levi gesagt haben: *„Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört.“* Doch mag das Vorbild Ludwig van Beethoven auch als bedrückend empfunden worden sein, so war die Arbeit an der Sinfonie c-Moll op. 68 zu diesem Zeitpunkt längst aufgenommen worden. Anders als der Dirigent Hermann Levi zitierte der Brahms-Biograph Max Kalbeck den Komponisten: *„Ach Gott, wenn man wagt, nach Beethoven Sinfonien zu schreiben, so müssen sie ganz anders aussehen.“* Hiermit würde sich zumindest abzeichnen, dass der Komponist seinen Orchesterwerken ein eigenständiges Profil geben wollte.

Die Entstehung der Sinfonie c-Moll op. 68 zog sich über beinahe fünfzehn Jahre hin, doch wurde die Niederschrift durch sehr lange Pausen unterbrochen. Es steht fest, dass die Konzeption des ersten Satzes im Jahr 1862 begonnen wurde. Damals bestand noch kein Gedanke an eine langsame Einleitung, und Clara Schumann meinte den Beginn des Allegro-Hauptteils, als sie am 1. Juli 1862 an Joseph Joachim schrieb: *„Das ist nun wohl etwas stark, aber ich habe mich sehr schnell daran gewöhnt. Der Satz ist voll wunderbarer Schönheiten, mit einer Meisterschaft die Motive behandelt, wie sie Ihm ja so mehr und mehr eigen wird. Alles ist so interessant ineinander verwoben, dabei so schwungvoll wie ein erster Erguß: man genießt so recht in vollen Zügen, ohne an die Arbeit erinnert zu werden. Der Übergang aus dem zweiten Theil wieder in den ersten ist ihm wieder 'mal herrlich gelungen.“*



Johannes Brahms, 1874

Sechs Jahre später richtete Brahms 1868 aus der Schweiz einen Geburtstagsgruß an Clara Schumann. In diesem Schreiben findet sich eine mit folgendem Text unterlegte Alphornmelodie: *„Hoch auf'm Berg, tief im Tal grüß ich Dich vieltausendmal!“* Diese Melodie ist dann in die Hornepisode der langsamen Einleitung zum vierten Satz der Sinfonie eingegangen. Wie weit die Ausarbeitung jedoch schon abgeschlossen wurde, muss zunächst ungeklärt bleiben. Intensiviert wurde die Arbeit an der ersten Sinfonie erst wieder in den Jahren 1874 bis 1876. In Rüsclikon, auf Rügen und in Lichtenthal bei Baden-Baden wurde das Werk schließlich ausgearbeitet. Zuletzt hatte es der Komponist sogar eilig: Der Termin der Uraufführung wurde noch vor Vollendung des Werkes festgesetzt, anschließend plante Brahms sein Werk selbst in verschiedenen Städten zu dirigieren.

Johannes Brahms hatte es gewünscht, dass seine erste Sinfonie außerhalb der musikalischen Zentren vorgestellt werden sollte. So leitete Otto Dessoff am 4. November 1876 in Karlsruhe die Uraufführung. Johannes Brahms hatte hierzu bemerkt: *„Es war mir immer ein heimlich lieber Gedanke, das Ding zuerst in der kleinen Stadt,*



Clara Schumann blieb auch nach dem Tode ihres Mannes musikalische Ratgeberin von Johannes Brahms.

die einen guten Freund, guten Capellmeister und gutes Orchester hat, zu hören.“ Drei Tage nach der Uraufführung war die Sinfonie bereits in Mannheim zu hören, am 15. November in München, am 17. Dezember in Wien und nach dem Jahreswechsel in Leipzig und Breslau, während Joseph Joachim sie in London und Cambridge aufführte.

Mit den ersten Aufführungen setzten natürlich auch die Diskussionen um das Werk ein. Johannes Brahms selbst hatte geschrieben, dass sich „das Ding“ nicht durch Liebenswürdigkeit

empfehle, und aus Clara Schumanns Tagebucheintragung klingt Enttäuschung an, als sie die fast fertig instrumentierte Komposition auf dem Klavier gehört hatte: „Den 10. spielte mir Johannes seine ganze Symphonie vor; ich kann nicht verhehlen, daß ich betrübt, niedergeschlagen war, denn sie will mir anderen seiner Sachen als F-moll-Quintett, Sextetten, Clavierquartetten nicht gleichbedeutend erscheinen. Es fehlt mir der Melodien-Schwung, so geistreich auch sonst die Arbeit ist. Ich kämpfte viel, ob ich ihm das sagen sollte, aber ich muß sie doch erst mal vollständig vom Orchester hören.“

Beethovens Zehnte?

Mühen kennzeichnen nicht nur den Entstehungsprozess der ersten Sinfonie von Johannes Brahms, sondern auch ihren musikalischen Verlauf. In der langsamen Einleitung ist alles bis zum Bersten angespannt, sie trägt nicht den aus den klassischen Sinfonien bekannten Charakter einer festlichen Hinführung, sondern zeigt das Ringen mit dem Prozess der Themenfindung auf.

Der Dirigent Hans von Bülow jedoch prägte das gefährliche Schlagwort von „Beethovens Zehnter“ und spielte damit auf die Ähnlichkeit des Hauptthemas im Finalsatz mit Beethovens „Freudenthema“ an. Brahms selbst reagierte darauf verärgert und meinte: „Jawohl, und noch merkwürdiger ist, daß das jeder Esel gleich hört.“ Tatsache ist nämlich, dass die erste Sinfonie in vielen Momenten vom Vorbild Ludwig van Beethovens abweicht. So orientierte Brahms sich ohnehin wenig am späten Beethoven. Die neunte Sinfonie konnte kaum als Maßstab gelten, wie Brahms auch keinen Gedanken an die Hinzu-

ziehung von Vokalstimmen verschwendete. Sein Hornruf und sein Bläserchoral bleiben textlos. Entsprechend weit ist die Komposition auch vom Musikdrama oder von der Sinfonischen Dichtung der Neudeutschen Schule um Franz Liszt entfernt. Brahms kommt also ohne Worte und ohne ein außermusikalisches Programm aus.

Einerseits versuchte Brahms eher an den mittleren als an den späten Beethoven anzuknüpfen. Das Prinzip „Durch Nacht zum Licht“ etwa liegt auch der fünften Sinfonie zugrunde, und noch einmal sei gesagt, dass eine „normale“ Orchesterbesetzung vorliegt und der Einsatz eines Posaunterzettes dem Finalsatz vorbehalten bleibt. Dort begleiten die Posaunen zunächst den Hornruf und geben dem Bläserchoral seine besondere Färbung. Anschließend ist ihr Einsatz im schnellen Hauptteil wieder begrenzt, und erst in der Coda melden sich die Posaunen wieder mit dem Choral zu Gehör.

Allerdings hätte Beethoven niemals eine langsame Einleitung wie Brahms schreiben wollen: Gleich zu Beginn erklingen gleichzeitig chromatisch auf- und absteigende Linien, die von dem düsteren Pochen der Pauken und Kontrabässe grundiert werden. Hierin sind die Kernmotive aller vier Sätze enthalten. Johannes Brahms hat dem ersten Satz dieser Sinfonie gegenüber der ersten Konzeption noch ein erheblich schärferes Profil gegeben. Es geht nun nicht länger um die Erfüllung der Sonatenform, sondern um die Verklammerung von Einleitung und Hauptteil. Nur so wird es plausibel, dass auch der Themendualismus kaum ausgeprägt ist, die Durchführungstechniken gewissermaßen in die Exposition vorgezogen werden.

Gegenüber dem Kopfsatz wirken die beiden Mittelsätze im Anspruch deutlich zurückgenommen. Die Disposition ist schlanker, die Besetzung erscheint gegenüber den Ecksätzen geringfügig reduziert, allerdings tritt im „Andante sostenuto“ eine Solovioline hervor. Die beiden Mittelsätze gleichen eher Intermezzi und versuchen es gar nicht mit den gewichtigen Ecksätzen aufzunehmen. So äußerte Hermann Levi bei den Vorbereitungen zur Münchner Erstaufführung die Befürchtung: „Gegen die beiden Mittelsätze habe ich meine Bedenken; so schön sie an sich sind, so scheinen sie mir doch eher in eine Serenade oder Suite zu passen als in eine sonst so groß angelegte Sinfonie.“ Von einem zufälligen Missverhältnis der Proportionen kann dennoch keine Rede sein. Brahms hatte den zweiten Satz sogar noch kurz vor der Uraufführung gekürzt, weil das Finale (!) es so verlangen würde. Es fällt auf, dass die beiden Mittelsätze zusammen noch nicht einmal so lang sind wie jeder einzelne der beiden Ecksätze. Ansatzweise scheint in der Vierteiligkeit eine dreiteilige Disposition vorzuliegen, wie sie vor allem für das Konzert gilt, für die Sinfonie des 19. Jahrhunderts aber seine Gültigkeit längst verloren hat. Muss man noch eigens darauf hinweisen, dass Brahms das von Beethoven geprägte Scherzo ausdrücklich zu meiden versucht und vielmehr hochsensibel romantische Tongemälde schafft? Von einem unreflektierten Treiben im Fahrwasser Ludwig van Beethovens kann also keine Rede sein.



Als Verfasser von Sinfonien musste sich Johannes Brahms mit den Werken Ludwig van Beethovens auseinandersetzen.

Wie schon der erste beginnt schließlich auch der vierte Satz mit einer langsamen Einleitung. Auf die Gleichwertigkeit beider Sätze ist damit hingewiesen. Auch Johannes Brahms legte mit seiner Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68 eine Finalsinfonie vor, die den Schritt „Durch Nacht zum Licht“ beschreitet. Zwar erfreut sich das Mittel seit Beethoven einer großen Beliebtheit, doch liegt wieder keine Spur von Nachahmung vor. Brahms hat vielmehr gezeigt, welchen Anteil er der motivisch-thematischen Arbeit beimisst.

Jüngere Komponisten, allen voran Arnold Schönberg mit seinem Aufsatz „Brahms the Progressive“ (erstmalig vorgetragen anlässlich des 100. Geburtstag von Johannes Brahms im Jahr 1933), haben gezeigt, dass Brahms sich zwar die Prinzipien Ludwig van Beethovens aneignete, diese jedoch schließlich überwinden konnte und damit zu einem Wegbereiter der nachfolgenden Musikergeneration werden konnte. Schließlich war mit der Vollendung der Sinfonie c-Moll op. 68 der Knoten für Johannes Brahms geplatzt. Gut ein Jahr nach der Fertigstellung wurde bereits die Niederschrift der zweiten Sinfonie abgeschlossen. Sie wurde wirklich als kontrastierender Gegenentwurf zur „Ersten“ geschrieben, und auch die dritte (1883) und vierte Sinfonie (1885) stellen ein Gegensatzpaar dar. Und so gelangten die vier Brahms-Sinfonien innerhalb eines Jahrzehnts an die Öffentlichkeit. Die enormen Schwierigkeiten, die sich zunächst bei der Beschäftigung mit der anspruchsvollen Gattung stellten, wurden somit schließlich überwunden.

Michael Tegethoff

ARIADNE

RICHARD STRAUSS

AUF NAXOS

THEATER DUISBURG
Do 25.02. | Do 03.03.
So 13.03. | Sa 19.03.

KARTEN & INFOS
Theaterkasse Duisburg
Opernplatz, 47051 Duisburg
Tel. 0203.940 77 77

www.operamrhein.de

DEUTSCHE OPER AM RHEIN
DÜSSELDORF DUISBURG

Foto: Hans-Jörg Meichel

Die Solistin des Konzerts

Elisabeth Leonskaja gehört seit Jahrzehnten zu den gefeierten großen Pianistinnen unserer Zeit. In einer von den Medien dominierten Welt bleibt Elisabeth Leonskaja sich und der Musik treu, ganz in der Tradition der großen sowjetischen Musiker wie David Oistrach, Swjatoslaw Richter und Emil Gilels, denen es trotz schwierigster politischer Bedingungen stets um die Quintessenz der Musik ging. Ihre fast legendäre Bescheidenheit macht Elisabeth Leonskaja noch immer medienscheu. Betritt sie aber die Bühne, spürt das Publikum die Kraft, die daraus erwächst, dass sie die Musik als ihre Lebensaufgabe empfindet und pflegt.

Die Pianistin stammt aus einer russischen Familie und wurde in der georgischen Hauptstadt Tiflis geboren. Sie galt als Wunderkind und gab schon mit elf Jahren erste Konzerte. Ihr ungewöhnliches Talent führte sie bald an das Moskauer Konservatorium. Noch als Studentin des Moskauer Konservatoriums gewann sie Preise bei den berühmten internationalen Klavierwettbewerben: Sie war Preisträgerin des Enescu-Wettbewerbs, des Wettbewerbs „Marguerite Long“ und des Königin-Elisabeth-Wettbewerbs. Elisabeth Leonskajas musikalische Entwicklung wurde entscheidend von ihrer Zusammenarbeit mit Swjatoslaw Richter geprägt. Der geniale Pianist erkannte ihr außergewöhnliches Talent und förderte sie nicht allein durch das Unterrichten und Beraten, sondern lud sie auch dazu ein, etliche Duo-Konzerte mit ihm zu spielen. Ein musikalisches Ereignis! Die musikalische und persönliche Freundschaft zwischen Swjatoslaw Richter und Elisabeth Leonskaja hielt bis zu Tode Richters im Jahre 1997 an. 1978 verließ Elisabeth Leonskaja die Sowjetunion, um Wahlwienerin zu werden.

Ihr sensationeller Auftritt bei den Salzburger Festspielen 1979 markierte den Anfang einer stets wachsenden Konzertkarriere im Westen. Elisabeth Leonskaja trat als Solistin mit fast allen erstklassigen Orchestern der Welt auf, darunter das New York Philharmonic Orchestra, das Los Angeles Philharmonic Orchestra, das Cleveland Orchestra, das London Philharmonic Orchestra, das Royal Philharmonic Orchestra, das BBC Orchestra London, das Tonhalle-Orchester Zürich, die Berliner Philharmoniker, das Gewandhausorchester Leipzig, die Orchester der Rundfunkanstalten Hamburg, Köln und München, die Tschechische Philharmonie. Dabei kam es zur Zusammenarbeit mit den großen Dirigenten ihrer Zeit, darunter Kurt Masur, Sir Colin Davis, Christoph Eschenbach, Christoph von Dohnányi, Kurt Sanderling, Mariss Jansons und Yuri Temirkanov.



Foto: Julia Wesley

Elisabeth Leonskaja ist ein gern gesehener und regelmäßiger Gast bei den bedeutenden Sommerfestivals wie den Salzburger Festspielen, den Wiener Festwochen, dem Lucerne Festival, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, der Schubertiade Schwarzenberg und Hohenems wie auch in den Klavierreihen der großen musikalischen Zentren von Paris über Madrid, Barcelona, London, Edinburgh, München und Zürich bis Wien.

Bei allen solistischen Tätigkeiten behält die Kammermusik dennoch einen großen Platz in ihrem Schaffen. Elisabeth Leonskaja konzertiert immer wieder mit dem Emerson Quartet, dem Borodin-Quartett und dem Artemis Quartett.

Viele Schallplattenaufnahmen zeugen von dem hohen künstlerischen Niveau der Pianistin und wurden mit Preisen wie dem „Caecilia Preis“ für die Klavieronaten von Johannes Brahms oder dem „Diapason d’Or“ für ihre Liszt-Aufnahmen ausgezeichnet. Weitere wichtige Aufnahmen sind die Einspielungen der Klavierkonzerte von Peter Tschaikowsky mit dem New York Philharmonic Orchestra und Kurt Masur, der Klavierkonzerte von Frédéric Chopin mit der Tschechischen Philharmonie und Vladimir Ashkenazy sowie der Klavierkonzerte von Dmitri Schostakowitsch mit dem Saint Paul Chamber Orchestra. Ihre jüngste Solo-CD „Paris“ erschien am 10. Oktober 2013 bei „eaSonus“ und enthält Werke von Maurice Ravel, George Enescu und Claude Debussy. Eine komplette Aufnahme der Klavieronaten von Franz Schubert wird ebenso bei „eaSonus“ folgen.

In ihrer zweiten Heimat, der Republik Österreich, fand das überragende Schaffen Elisabeth Leonskajas hohe Anerkennung: Sie ist Ehrenmitglied des Wiener Konzerthauses, im Jahr 2006 wurde ihr ferner das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst erster Klasse für besondere Verdienste um die Kultur des Landes als höchste Auszeichnung Österreichs verliehen. Heute ist aus der „Tastenlöwin“ eine reife Ausnahmepianistin geworden, die ihre Virtuosität nie in den Vordergrund stellt und überall wärmstens gefeiert wird. Elisabeth Leonskaja ist bereits mehrmals in Duisburg aufgetreten. Im Rahmen der Philharmonischen Konzerte trug sie am 12. und 13. Januar 2005 die beiden Klavierkonzerte von Felix Mendelssohn Bartholdy vor (musikalische Leitung: Jonathan Darlington). Bereits am 3. November 2003 war die Pianistin gemeinsam mit Mitgliedern des Alban Berg Quartetts zu erleben. Bei dieser Gelegenheit standen Klavierquartette von Wolfgang Amadeus Mozart, Gustav Mahler und Alfred Schnittke sowie das „Forellen-Quintett“ von Franz Schubert auf dem Programm.

Mittwoch, 9. März 2016, 20.00 Uhr
Donnerstag, 10. März 2016, 20.00 Uhr
Theater am Marientor

7. Philharmonisches Konzert 2015/2016

Jonathan Darlington Dirigent
Frank Dupree Klavier



Foto: Andreas Köhring



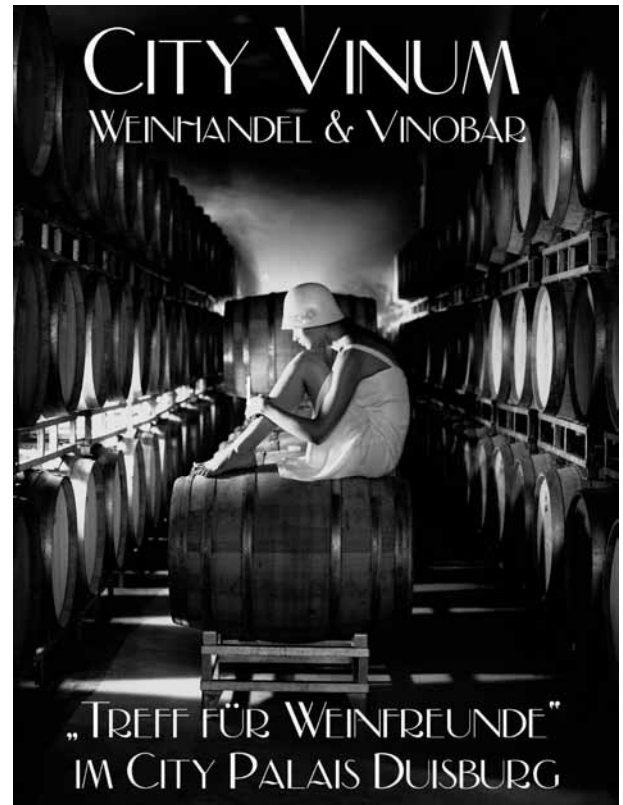
Foto: Rosa Frank

Georges Bizet
Sinfonie Nr. 1 C-Dur

Maurice Ravel
La valse

Leonard Bernstein
Sinfonie Nr. 2 für Klavier und Orchester
„The Age of Anxiety“

„Konzertführer live“ mit Martin Fratz um 19.00 Uhr
im Großen Saal des Theaters am Marientor



City Vinum „Treff für Weinfreunde“

Eine große Weinauswahl, attraktive Preise und Freude am Weingenuss. Das ist unsere Philosophie.

City Vinum steht für den kompetenten aber unkomplizierten Umgang mit dem Thema Wein.

Wir führen über 300 Weine aus aller Welt. Davon sind wechselnd ca. 50 im Ausschank erhältlich. Ob Italien, Deutschland, Frankreich, Spanien oder Übersee: Bei uns findet der Genießer und jeder Weinfreund den passenden Tropfen.

Entdecken Sie Ihre eigene Weinwelt in außergewöhnlicher Atmosphäre bei uns oder in aller Ruhe zu Hause.

Ein kleines und feines Angebot an weintypischen Häppchen ergänzt die auserlesene Weinauswahl.

Leicht zu erreichen, nicht zu verfehlen: Im CityPalais Duisburg direkt am Haupteingang des Casino's. Eingang an der Landfermannstraße.

Öffnungszeiten:

Montag bis Samstag 12.30 – 22.00 Uhr

Sonn- und Feiertags 16.00 – 21.00 Uhr

Bei Veranstaltungen Open End

Telefon: 0203/39377950

E-Mail: j.zyta@city-vinum24.de

Zuletzt in Duisburg:

In den Philharmonischen Konzerten der Stadt Duisburg wurde das Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 d-Moll op. 15 von Johannes Brahms zuletzt am 12. Januar 2000 gespielt. Der Solist war Bernd Glemser, die musikalische Leitung hatte Bruno Weil. Jonathan Darlington dirigierte die Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68 von Johannes Brahms zuletzt am 15. September 2004.

Herausgegeben von:

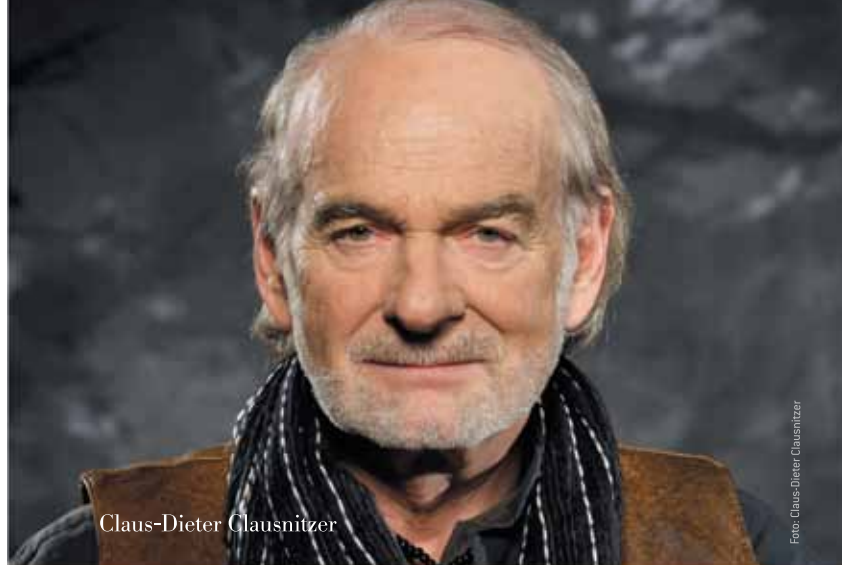
Stadt Duisburg · Der Oberbürgermeister Sören Link
Dezernat für Familie, Bildung und Kultur ·
Dezernent der Stadt Duisburg Thomas Krützberg

Duisburger Philharmoniker · Intendant Dr. Alfred Wendel
Neckarstr. 1
47051 Duisburg
Tel. 0203 | 283 62 - 123
philharmoniker@stadt-duisburg.de
www.duisburger-philharmoniker.de
Text & Layout: Michael Tegethoff

Abonnements und Einzelkarten
Servicebüro im Theater Duisburg
Neckarstr. 1, 47051 Duisburg
Tel. 0203 | 283 62 - 100
Fax 0203 | 283 62 - 210
servicebuero@theater-duisburg.de
Mo - Fr 10:00 - 18:30 Uhr
Sa 10:00 - 13:00 Uhr

Aus rechtlichen Gründen sind Bild- und Tonaufnahmen
während des Konzertes nicht gestattet.

Die Programmhefte der Philharmonischen Konzerte
finden Sie bereits fünf Tage vor dem Konzert unter
www.duisburger-philharmoniker.de im Internet.



Claus-Dieter Clausnitzer

Foto: Claus-Dieter Clausnitzer

4. Profile-Konzert

So 21. Februar 2016, 11.00 Uhr

Theater Duisburg, Opernfoyer

Der wandernde Turm

Prokofjew als Dichter und Komponist

Sergej Prokofjew

Sonate für Violoncello und Klavier C-Dur op. 119

Sonate für Flöte und Klavier D-Dur op. 94

sowie die Erzählungen „Ultraviolette Freiheiten“
und „Der wandernde Turm“

Stephan Dreizehnter Flöte

Anja Schröder Violoncello

Tobias Bredohl Klavier

Claus-Dieter Clausnitzer Sprecher

**duisburger
philharmoniker**

Mit freundlicher Unterstützung der
Gesellschaft der Freunde der
Duisburger Philharmoniker e. V.



Kammerkonzert extra

Samstag, 20. Februar 2016, 19.00 Uhr

Theater am Marienort



Christoph Prégardien Tenor

Julian Prégardien Tenor

Samira Prégardien Klarinette

Andreas Frese Klavier

Michael Gees Klavier

Jan Schumacher Dirigent

Hornisten der

Duisburger Philharmoniker

Camerata Musica Limburg

Schubertiade

**Lieder und Ensemble-Gesänge
von Franz Schubert und anderen**

Ermöglicht durch **KROHNE**