


The logo for NDR (Norddeutscher Rundfunk) consists of the letters 'NDR' in a bold, black, sans-serif font. A vertical line is positioned to the left of the 'N', extending from the top of the 'N' down to the bottom of the 'R', passing through the 'D'.

Elbphilharmonie
Orchester

A large, abstract graphic composed of thick, bright blue lines. These lines form a complex, interconnected geometric pattern that resembles a stylized mountain range or a series of overlapping triangles and polygons. The lines are solid and have a consistent thickness, creating a dynamic and modern visual element that frames the central text.

Järvi
&
Zimmermann

Donnerstag, 09.11.17 — 20 Uhr

Freitag, 10.11.17 — 20 Uhr

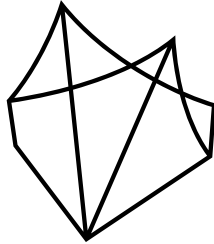
Sonntag, 12.11.17 — 18 Uhr

Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

Samstag, 11.11.17 — 19,30 Uhr

Musik- und Kongresshalle Lübeck

PAAVO JÄRVI
Dirigent
FRANK PETER ZIMMERMANN
Violine



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)

Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61

Entstehung: 1806–07 | Uraufführung: Wien, 23. Dezember 1806 | Dauer: ca. 45 Min.

- I. Allegro ma non troppo
- II. Larghetto –
- III. Rondo. Allegro

— *Pause* —

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH (1906 – 1975)

Sinfonie Nr. 7 C-Dur op. 60 „Leningrader“

Entstehung: 1941 | Uraufführung: Kuibyschew, 5. März 1942 | Dauer: ca. 80 Min.

- I. Allegretto
- II. Moderato (poco allegretto)
- III. Adagio
- IV. Allegro non troppo

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 ½ Stunden

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile am 9., 10. und 12.11.
jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert am 10.11.17 wird live auf NDR Kultur gesendet.

Mehr sinfonisch als konzertant

BEURTEILUNG 1871

Angesichts des hohen Ranges, den Beethovens einziges Violinkonzert in der Solo-Violinliteratur einnimmt – es steht tatsächlich bis heute unbestritten an erster Stelle – erübrigt es, sich über seine Schönheiten zu verbreiten; jedermann kennt es und liebt es wegen seines hohen musikalischen Gehaltes, der auch alles virtuose Beiwerk ebenso wie in den Klavierkonzerten vollständig durchdringt.

Alexander Wheelock Thayer in seinem Beethoven-Buch (1871)

Dass Beethovens Violinkonzert in der Wahrnehmung des späteren 19. Jahrhunderts zum klassischen Vorbildkonzert schlechthin aufsteigen konnte und bis heute als Respekt gebietender Prüfstein eines jeden Geigers gilt, konnte man zum Zeitpunkt seiner Entstehung kaum voraussehen: Beethoven hatte das Konzert – um es einmal überspitzt zu formulieren – als Gelegenheitswerk eilig hingeschmiert. Der hervorragende Geiger Franz Clement, zugleich Konzertmeister und Musikdirektor am Theater an der Wien, hatte es bei Beethoven in Auftrag gegeben und wollte es in seinem dortigen Akademiekonzert im Dezember 1806 uraufführen. Es blieben dem Komponisten nur fünf Wochen für die endgültige Niederschrift, Clement soll den erst zwei Tage vor der Uraufführung fertig gestellten Violinpart sogar vom Blatt gespielt haben... Dies aber offenbar glänzend, hieß es in der Kritik nach der Premiere doch, dass man „besonders Klements bewährte Kunst und Anmuth, seine Stärke und Sicherheit auf der Violin, die sein Slave ist, mit lärmendem Bravo“ empfing.

Dafür konnte das Publikum mit Beethovens Komposition nur wenig anfangen. Man war die damals modischen französischen Violinkonzerte etwa von Giovanni Battista Viotti gewohnt und tadelte im Wesentlichen Beethovens zu sinfonische Herangehensweise. Dass das Konzert keine virtuoseren Kunststücke atemberaubender Geigentechnik verlangte, war dabei nicht das größte Problem. Viel unvertrauter war es,

dass der Solo-Part hier allzu sehr in das sinfonische Gewebe des Orchesters integriert war und nicht mehr nur im Vordergrund stand – in dieser neuen und das 19. Jahrhundert künftig prägenden Konzertidee dem unmittelbar vorangegangenen Vierten Klavierkonzert Beethovens nicht unähnlich. War diese Kritik also eher eine Verkenning der später als vorteilhaft empfundenen Qualitäten, so nahm Beethoven andererseits die Vorwürfe einer „unendlichen Wiederholung einiger gemeinen Stellen“ durchaus ernst und überarbeitete die Violinstimme 1807 noch einmal gründlich. Doch auch in dieser bis heute gespielten Form setzte sich das Violinkonzert nur langsam durch – bis der berühmte Geiger Joseph Joachim kam und mit dem Werk ab 1844 (damals 13-jährig!) „die lebhafteste Sensation“ erreichte. Jetzt also zeigte sich, wie wichtig ein verständnisvoller Interpret für die Wahrnehmung dieses Meisterwerks war, denn – so hieß es 1846 in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ – „es gibt sehr viele, sonst ganz tüchtige Virtuosen, die Beethoven nicht zu spielen vermögen.“

Der 1. Satz überrascht – wie es die Uraufführungsrezension hervorhob – mit einer „Menge überhäufte Ideen“. Ganze fünf motivische Gedanken sind in der Orchesterexposition des 1. Satzes auszumachen: das 1. Thema in den Holzbläsern samt einem zweiten Tonleiter-Motiv, ein dritter, im scharfen Tutti erklingender Gedanke, sodann das volksliedartige 2. Thema in den Holzbläsern und ein dynamisch gesteigertes Abschlussthema im vollen Orchester. Alles das wird umklammert von dem mottoartigen, immer wieder (angeblich über 70 Mal!) an wichtigen Stellen erklingenden Paukenrhythmus, der das Werk prominent einleitet. Ob der Frankreich-freundliche Beethoven hiermit tatsächlich einen „Revolutionston“ als Referenz auf den französischen Geschwindmarsch in das



Ludwig van Beethoven, Gemälde von Isidor Neugäß (1806)

BEURTEILUNG 1806

Ueber Beethovens Concert ist das Urtheil von Kennern ungetheilt, es gesteht denselben manche Schönheiten zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen schein, und daß die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten... Man fürchtet, wenn Beethoven auf diesem Weg fortwandelt, so werde er und das Publikum übel dabey fahren. Die Musik könne sobald dahin kommen, daß jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut ist, schlechterdings gar keinen Genuß bey ihr finde, sondern durch eine Menge unzusammenhängender und überhäufte Ideen und einen fortwährenden Tumult einiger Instrumente zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühl der Ermattung das Concert verlasse.

Johann Nepomuk Möser in der „Wiener Theater-Zeitung“ nach der Uraufführung von Beethovens Violinkonzert im Jahr 1806

GEGEN DIE ERWARTUNGEN

Warum manche Besucher der Uraufführung von Beethovens Violinkonzert „mit einem unangenehmen Gefühl der Ermattung das Konzert“ verlassen haben könnten, zeigt sich beispielhaft im 1. Satz. Liest man etwa, was der zeitgenössische Musiktheoretiker Heinrich Christoph Koch vom Beginn eines Violinkonzertes erwartete, so kann man sich ansatzweise in damalige Formvorstellungen hineinversetzen: Die Orchesterintroduktion solle die „melodischen Haupttheile des ganzen Satzes“ vortragen, „jedoch gemeiniglich in einer enger zusammengeschobenen Verbindung, als es hernach in der Concertstimme geschieht.“ Das heißt zugleich, dass der spätere Eintritt des Solos und nicht etwa der orchestrale Beginn des Konzerts (der als Vorspiel ja nur auf diesen Attraktionspunkt vorbereite) die größte Aufmerksamkeit auf sich ziehen sollte. Was aber macht Beethoven? Genau das Gegenteil! Nicht weniger als fünf melodische Gedanken sind in der überlangen Orchesterexposition bereits voll ausgeprägt; und vom Solisten wird dann später vor allem die subtile Integration in das sinfonische Gewebe des Orchesters verlangt.

Werk bringen wollte, sei dahingestellt – unüblich genug ist es schon, dass die Pauke hier so weit emanzipiert ist, dass Beethoven sie gar zum Träger der wesentlichen motivischen Substanz auserwählte. Der Solopart steigt zwar anfangs ungemein wirkungsvoll in Oktavparallelen aus dem Orchester empor, trägt aber ansonsten weniger zur thematischen Substanz als vielmehr zur klanglichen Variation und Intensivierung der Orchesterthemen bei. Der Musikwissenschaftler Peter Benary will sogar nachgezählt haben, dass die Solovioline nur in insgesamt 75 von den 535 Takten des 1. Satzes „thematischen Vorrang“ habe oder „maßgeblich den kompositorischen Verlauf“ bestimme. Die umfangreiche Solo-Kadenz kompensiert dann dieses Fehlen an eigenständiger Entfaltung.

Der 2. Satz greift den Romanzen-Typus auf, mit dem sich Beethoven schon in seinen Violinromanzen op. 40 und 50 vertraut gemacht hatte. War der 1. Satz vor allem episch angelegt, so begnügt sich das Larghetto mit einem liedhaften Thema, das gleich vier Mal nacheinander variiert vorgetragen wird. Episodisch bleibt dagegen ein berührender zweiter Gedanke, der der Solovioline vorbehalten ist. Nahtlos geht es in den 3. Satz, ein Rondo, dessen Tanzthema zunächst auf der G-Saite der Violine vorgestellt wird: die Violine hier als „Vorsänger“ des antwortenden Tutti-, „Chores“. Man hat auch in diesem Satz Anklänge an französische Jagdsätze entdecken wollen, die durch den häufigen Einsatz von Hornquinten bestätigt würden. Zu dieser heiteren Atmosphäre kontrastiert das 2. Zwischenspiel, dessen Dialog von Violine und Fagott ein trauriges Lied anzustimmen scheint. Am Ende dann ermöglicht der Rhythmus des Refrain-Themas eine raffinierte Schlusspointe.

Julius Heile

Kämpfen an der Kunstfront

Mozart schrieb sein Klarinetten trio nebenher auf der Kegelbahn und Bach seine „Goldberg-Variationen“ für einen Adeligen mit Schlafstörungen – über viele Kompositionen gibt es Anekdoten, die den Leser amüsieren, aber wenig über das Wesen der Musik aussagen. Ganz anders verhält es sich mit Dmitrij Schostakowitschs Siebter Sinfonie: Vielleicht ist kein zweites Werk so eng mit den Umständen seiner Entstehung verbunden wie dieses. 1941 im belagerten Leningrad komponiert, wurde die Sinfonie zum Symbol des Widerstands gegen Hitler-Deutschland und zum Propagandainstrument der Sowjets. Nach 1945 allerdings, im veränderten politischen Umfeld des Kalten Krieges, verlor sie rasch an Reputation – in Ost und West, aus je unterschiedlichen Gründen.

Am 22. Juni 1941 startete die deutsche Wehrmacht das „Unternehmen Barbarossa“, den Überfall auf die unvorbereitete Sowjetunion, die sich durch den Nichtangriffspakt zwischen Hitler und Stalin geschützt wähnte. Um Schostakowitschs Heimatstadt Leningrad schloss sich schon im September der deutsche Belagerungsring, und es begannen die 870 Tage der Blockade, in denen mehr als eine Million Menschen, etwa ein Drittel der Stadtbevölkerung, an Hunger und Kälte starben. Schostakowitsch meldete sich in den ersten Wochen wiederholt zum Militärdienst, wurde aber abgelehnt, weil der Staat ihn lieber an der „Kunstfront“ einsetzte. Er verpflichtete sich daraufhin beim zivilen



Der Kartenverkauf für die Leningrader Erstaufführung der Siebten Sinfonie von Schostakowitsch, Anfang August 1942

MUSIK KENNT KEINE GRENZEN

Im sicheren Kuibyschew (heute Samara), dem Ausweichsitz der Sowjetregierung, entstand Ende 1941 das Finale von Schostakowitschs Siebter Sinfonie, und dort wurde sie am 5. März 1942 auch uraufgeführt. Bald darauf erklang sie in London und New York, aber auch in Moskau und Leningrad – live vom Rundfunk übertragen, über Lautsprecher angeblich sogar bis in die Stellungen der deutschen Belagerer.

SCHOSTAKOWITSCHS
ZWEI GESICHTER

Die „Memoiren“, Gesprächsprotokolle, die der sowjetische Musikwissenschaftler Solomon Wolkow in die USA schmuggelte, veränderten bei ihrer Veröffentlichung im Jahr 1979 auf einen Schlag das Schostakowitsch-Bild des Westens: Aus dem linientreuen Kommunisten wurde ein heimlicher Dissident, der in seiner Musik verschlüsselte Kritik am System übte.

DER KOMPONIST ZUM WERK

Ich widme meine Siebte Sinfonie unserem Kampf gegen den Faschismus, unserem unabwendbaren Sieg über den Feind, und Leningrad, meiner Heimatstadt ...

Schostakowitsch am 29. März 1942 in der „Prawda“

Ich habe nichts dagegen einzuwenden, dass man die Siebte die Leningrader Sinfonie nennt. Aber in ihr geht es nicht um die Blockade. Es geht um Leningrad, das Stalin zugrunde gerichtet hat. Hitler setzte nur den Schlusspunkt.

Schostakowitsch in den „Memoiren“

Feuerlöschdienst und schrieb in seinen freien Stunden an der Sinfonie. Ein Foto des Komponisten mit Schutzhelm und Wasserspritze ging damals um die Welt, und so wurde die den Verteidigern der Stadt gewidmete „Leningrader Sinfonie“ zur Legende, noch bevor sie fertig komponiert war. Immerhin drei Sätze konnte Schostakowitsch vollenden, bevor er im Oktober gegen seinen Willen nach Kuibyschew evakuiert wurde.

Doch selbstverständlich bestimmten die Kriegsergebnisse nicht nur Entstehung und Rezeption der „Leningrader Sinfonie“, sondern auch ihren Ausdrucksgehalt und gedanklichen Hintergrund. In welcher Weise genau, lässt sich allerdings nicht mit Gewissheit sagen: Denn einerseits darf man Schostakowitschs offizielle Verlautbarungen keinesfalls für bare Münze nehmen – unter Stalins Herrschaft konnte er seine wahren Ansichten ja kaum offen darlegen. Andererseits sind auch seine Äußerungen in den postum erschienenen „Memoiren“ mit Vorsicht zu betrachten. Anfangs war die Authentizität dieser Aufzeichnungen umstritten, doch inzwischen meinen viele Forscher, dass sie Schostakowitschs Ansichten richtig wiedergeben, wenn nicht im Wortlaut, so doch dem Sinn nach.

Öffentlich erklärte Schostakowitsch einmal, er habe ursprünglich jedem Satz einen Titel geben wollen: Der erste sollte „Krieg“ heißen, der zweite „Erinnerungen“, der dritte „Heimatliche Weiten“, der vierte „Sieg“. Und obwohl die Titel letztlich entfielen, hätten viele Hörer diese Programmatik doch richtig erfasst. Ausführlich äußerte sich Schostakowitsch vor allem zum ersten Satz und seinem berühmtesten Abschnitt, der so genannten „Invasions-Episode“, die auf ein kraftvoll-heroisches erstes Thema und ein idyllisches zweites folgt. Zunächst ist hier eine recht banale, monotone Melodie ganz leise in den Geigen und Bratschen zu

hören, begleitet von einer kleinen Militärtrommel. In elf immer stärker instrumentierten Variationen steigert sich dieses dritte Thema jedoch zu einem infernalischem Marsch von aggressiver Lautstärke. Laut Schostakowitsch verkörpert die Passage „den Einfall des aggressiven deutschen Faschismus“, und daraus ergibt sich auch eine nahe liegende Deutung der beiden ersten Themen: Sie müssen wohl für die Phase des friedlichen Aufbaus des Sozialismus vor dem Krieg stehen.

Ein wenig anders liest sich das allerdings in den „Memoiren“: „Mit Gedanken an die Siebte beschäftigte ich mich schon vor dem Krieg. Sie war daher nicht das bloße Echo auf Hitlers Überfall. [...] Ich empfinde unstillbaren Schmerz um alle, die Hitler umgebracht hat. Aber nicht weniger Schmerz bereitet mir der Gedanke an die auf Stalins Befehl Ermordeten. Ich traure um alle Gequälten, Gepeinigten, Erschossenen, Verhungerten. Es gab sie in unserm Lande schon zu Millionen, ehe der Krieg gegen Hitler begonnen hatte.“ Ist die Siebte nun eine Anklage gegen Hitlers Barbarei oder gegen jede Form von Gewaltherrschaft? Das „Invasions“-Thema lässt Raum für beide Deutungen: Einerseits erinnert es an den Schlager „Da geh ich zu Maxim“ aus Hitlers Lieblings-Operette, der „Lustigen Witwe“ von Franz Lehár. Andererseits variiert es das „Gewalthema“ aus Schostakowitschs eigener Oper „Lady Macbeth von Mzensk“, die 1936 Stalins Zorn erregt und den Komponisten in Lebensgefahr gebracht hatte.

Auf den requiemartigen Schluss des ersten Satzes folgt laut Schostakowitsch mit dem zweiten „ein lyrisches Intermezzo, ein sehr zärtliches. [...] Dort ist etwas Humor (ich kann es nicht ohne ihn!), Shakespeare wusste um den Wert des Humors in einer Tragödie – man kann die Hörer nicht die ganze Zeit in Spannung halten.“ Passagen im Trauermarsch-Rhythmus umschließen



Dmitrij Schostakowitsch als Helfer beim zivilen Feuerlöschdienst während der Belagerung Leningrads (1941)

SINFONISCHES REQUIEM

Schon vor dem Krieg gab es in Leningrad kaum eine Familie ohne Verluste. [...] Jeder hatte um jemanden zu weinen. Aber man musste leise weinen, unter der Bettedecke. Niemand durfte es merken. [...] Ich musste ihn [den Kummer] in Musik umsetzen. Ich empfand das als meine Pflicht und Schuldigkeit. Ich musste ein Requiem schreiben für alle Umgekommenen, für alle Gequälten. Ich musste die furchtbare Vernichtungsmaschinerie schildern und den Protest gegen sie zum Ausdruck bringen. Aber wie? Argwohn umgab mich, wo ich ging und stand. [...] Da kam der Krieg. Der heimliche, der isolierte Kummer wurde zum Kummer aller.

Schostakowitsch in den „Memoiren“

UNTER BEOBACHTUNG

Nachdem die Kriegsjahre den Künstlern etwas mehr Freiheit gebracht hatten, zog das sowjetische Zentralkomitee 1948 erneut die Zügel an. Neben anderen Komponisten wurde auch Schostakowitsch als „Formalist“ angeprangert. „Formalismus“ bedeutete im Jargon der Kulturfunktionäre praktisch alles, was nicht dem Geschmack der großen Masse entgegenkam: Atonalität, Dissonanzen, aber auch Polyphonie und neoklassizistische Stilelemente. Dem geforderten „Sozialistischen Realismus“ genügten dagegen volksliedhafte Melodien, leicht verständliche Harmonien und Propagandatekste.

MONUMENTALITÄT

Schostakowitschs Siebte ist nicht nur die längste sondern auch größtbesetzte Sinfonie des Komponisten. Neben einem stattlichen Aufgebot an Holzbläsern, Streichern, Schlagwerk, Klavier und zwei Harfen werden nicht weniger als 21 Blechbläser benötigt: elf davon als regulärer Bestandteil des Orchesters und zehn als Bühnenorchester, das als Verstärkung im 1., 3. und 4. Satz hinzukommt.

in dem Satz einen schrillen Walzer. Einen ähnlichen dreiteiligen Aufbau zeigt der dritte Satz. Hier prägen abwechselnd choralartige und rezitativische Passagen die Rahmenteile, während ein grotesker Marsch das Zentrum bildet. Nach einer Pianissimo-Überleitung schließt sich ohne Pause das Finale an. Militärsignale der Oboe leiten bald eine Art Siegesmarsch ein, so wie es der ursprüngliche Satztitel ja auch erwarten lässt. Allerdings bleibt die Stimmung merkwürdig trüb, erst recht in der folgenden Passage nach Art einer Sarabande. Bei Schostakowitsch steht der schwere Dreierhythmus dieses barocken Tanzes stets für Trauer.

Mangelnder Optimismus lautete denn auch der Vorwurf, den Kulturfunktionäre der „Leningrader Sinfonie“ schon bald nach dem Krieg machten. Schostakowitsch, so hieß es, habe zwar die Fratze des Faschismus im ersten Satz gut getroffen, ihr aber keine positive Kraft (die der Roten Armee) entgegengestellt, und überhaupt fehle es dem Werk an „Melodien des russischen Volks“. Nachdem der Komponist 1942 noch mit einem Stalinpreis ausgezeichnet worden war, fiel er 1948, zum zweiten Mal nach 1936, in Ungnade und verlor seine Lehrstühle in Moskau und Leningrad. Im Westen wandte man sich ebenfalls von Schostakowitsch ab, der ja trotz seiner Konflikte mit der Stalin-Bürokratie immer noch als kulturelles Aushängeschild des Landes diene. Insbesondere die Siebte wurde als vermeintliches Auftragswerk des Diktators denunziert, als bloßes zeitgeschichtliches Dokument, das zwar im Krieg die Massen mitgerissen habe, dessen allzu grelle Passagen dem Publikum einer neuen Zeit aber nicht mehr zuzumuten seien. Vielleicht hatten ja die sowjetischen Zensoren in diesem Fall das feinere Gespür für den Gehalt der Musik ...

Jürgen Ostmann

Paavo Järvi



HÖHEPUNKTE 2017/2018

- China-Tournee mit der Deutschen Kammerphilharmonie
- Europa-Tournee mit dem Estonian Festival Orchestra
- Gastdirigate beim Royal Concertgebouw Orchestra, New York Philharmonic Orchestra, bei den Wiener Philharmonikern und dem Orchester der Mailänder Scala
- Konzerte mit Repertoire von Mozarts „Don Giovanni“ bis Bernsteins „West Side Story“ mit dem NHK Symphony Orchestra
- Veröffentlichung der ersten CD eines Brahms-Zyklus mit der Deutschen Kammerphilharmonie (Sinfonie Nr. 2, Ouvertüren) und eines zweiten Strauss-Albums („Don Quixote“, „Till Eulenspiegel“, „Rosenkavalier-Suite“) mit dem NHK Symphony Orchestra

Der estnische Dirigent Paavo Järvi ist Chef des NHK Symphony Orchestra in Tokio und Künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. 2019 wird er seine neue Position als Chefdirigent des Tonhalle-Orchesters Zürich antreten; im Sommer 2016 ging seine erfolgreiche Amtszeit als Chef des Orchestre de Paris zu Ende. Weiterhin ist Järvi Ehrendirigent des hr-Sinfonieorchesters und des Cincinnati Symphony Orchestra. Neben seinen Verpflichtungen bei diesen Orchestern ist er als Gastdirigent etwa der Berliner und Münchner Philharmoniker, des Philharmonia Orchestra oder der Staatskapelle Berlin und Dresdner Staatskapelle gefragt. Järvi ist ein engagierter Förderer estnischer Komponisten und Künstlerischer Berater des Estonian National Symphony Orchestra. Jede Saison beendet er mit Aufführungen und Meisterkursen beim Pärnu Music Festival in Estland, das er 2010 gegründet hat. Die Konzerte des von ihm ebenfalls initiierten Estonian Festival Orchestra sind dabei der unbestrittene Höhepunkt. Für seine Verdienste um die estnische Kultur wurde er vom Präsidenten 2013 mit dem „Orden des weißen Sterns“ ausgezeichnet. Järvis große Diskografie umfasst u. a. Aufnahmen der Beethoven- und Schumann-Sinfonien mit der Deutschen Kammerphilharmonie, Sinfonien von Nielsen mit dem hr-Sinfonieorchester, Werke von Strauss mit dem NHK Symphony Orchestra oder Cellokonzerte von Elgar und Walton mit Steven Isserlis und dem Philharmonia Orchestra. Für seine Einspielung von Sibelius-Kantaten erhielt Järvi den Grammy Award. Geboren in Tallinn, studierte er Schlagzeug und Dirigieren in seiner Heimatstadt, bevor er 1980 in die USA zog, um seine Studien am Curtis Institute und am Los Angeles Philharmonic Institute bei Leonard Bernstein fortzusetzen.

Frank Peter Zimmermann



HÖHEPUNKTE 2017/2018

Frank Peter Zimmermann, einer der bedeutendsten Geiger unserer Zeit, ist in der Saison 2017/2018 Artist in Residence beim *NDR Elbphilharmonie Orchester* und 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“.

- 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 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 Julius Heile und Jürgen Ostmann
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
AKG-Images / Beethoven-Haus Bonn (S. 5)
Culture-Images / fai (S. 7)
AKG-Images / Archive Photos (S. 9)
Kaupo Kikkas (S. 12)
Harald Hoffmann | Hänssler Classical (S. 13)

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.



ndr.de/elbphilharmonieorchester
facebook.com/NDRElbphilharmonieOrchester
youtube.com/NDRKlassik