



Elbphilharmonie
Orchester

A large, abstract graphic composed of several thick, blue lines that intersect to form a complex, multi-faceted geometric shape, resembling a stylized 'M' or a series of overlapping triangles. This graphic is positioned behind the main title text.

Manze & Babayan

Donnerstag, 01.02.18 — 20 Uhr

Freitag, 02.02.18 — 20 Uhr

Sonntag, 04.02.18 — 18 Uhr

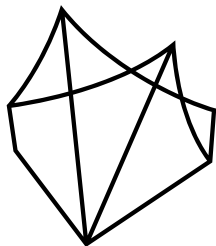
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

ANDREW MANZE

Dirigent

SERGEI BABAYAN

Klavier



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

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

Das Konzert wird am 26.03.18 um 20 Uhr auf NDR Kultur gesendet.

CLAUDE DEBUSSY (1862 – 1918)

Prélude à l'après-midi d'un faune

Entstehung: 1893–94 | Uraufführung: Paris, 22. Dezember 1894 | Dauer: ca. 10 Min.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

Konzert für Klavier und Orchester B-Dur KV 595

Entstehung: 1791 | Uraufführung: Wien, 4. März 1791 | Dauer: ca. 30 Min.

- I. Allegro
- II. Larghetto
- III. Rondo. Allegro

— Pause —

MAURICE RAVEL (1875 – 1937)

Le Tombeau de Couperin

Suite d'Orchestre

*Entstehung: 1914–17; 1919 (Orchesterfassung) | Uraufführung: Paris, 11. April 1919 (Klavierfassung);
28. Februar 1920 (Orchesterfassung) | Dauer: ca. 16 Min.*

- I. Prélude. Vif
- II. Forlane. Allegretto
- III. Menuet. Allegro moderato
- IV. Rigaudon. Assez vif

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sinfonie Nr. 35 D-Dur KV 385 „Haffner“

Entstehung: 1782 | Uraufführung: Wien, 23. März 1783 | Dauer: ca. 20 Min.

- I. Allegro con spirito
- II. Andante
- III. Menuetto – Trio
- IV. Presto

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 Stunden

Traumüberreste des Rokoko

Mit der Flöte des Faunes hat die Musik neuen Atem zu schöpfen begonnen, man kann sagen, dass die moderne Musik mit „L'après-midi d'un faune“ beginnt.

Pierre Boulez

SCHON GEWUSST?

Pan ist in der griechischen Mythologie die Entsprechung zum römischen Waldgott Faunus. Syrinx war eine Nymphe, die sich auf der Flucht vor Pan in ein Schilfrohr verwandeln ließ, aus dem dieser wiederum das „Syrinx“ oder „Panflöte“ genannte Instrument fertigte.

Als Claude Debussy am 22. Dezember 1894 dem Pariser Publikum sein „Prélude à l'après-midi d'un faune“ vorstellte, stand im Programmheft die folgende Erklärung: „Die Musik dieses Vorspiels ist eine sehr freie Illustration des schönen Gedichtes von Mallarmé. Sie will nicht dessen Synthese sein. Es handelt sich eher um aufeinanderfolgende Stimmungsbilder, durch die sich die Begierden und Träume des Fauns während der Hitze dieses Nachmittags bewegen. Dann, der Verfolgung müde, überlässt er sich dem betäubenden Schummer, gesättigt von endlich erfüllten Träumen, von totaler Herrschaft in der allumfassenden Natur.“ Später erschien Debussy offenbar selbst dieses relativ vage „Programm“ noch zu greifbar, zu gegenständlich: „Das ‚Prélude à l'après-midi d'un faune‘ ist vielleicht der Traumüberrest, der in der Flöte des Fauns steckengeblieben ist. Genauer gesagt, es ist die Gesamtstimmung des Gedichtes, denn wollte man ihm auf den Fersen bleiben, so ginge der Musik der Atem aus wie einem alten Droschkengaul, der sich mit einem Vollblutpferd auf das Rennen um den großen Preis einließe.“

Debussys Erkenntnis, dass man Inhalte nicht ohne weiteres von einer Kunst auf die andere übertragen kann, ist zweifellos richtig, und sie gilt auch für das Verhältnis zwischen Poesie und Malerei: Stéphane

Mallarmé (1842–1898) ließ sich zu dem Gedicht „L'après-midi d'un faune“ seinerseits durch das Gemälde „Pan et Syrinx“ des Rokoko-Malers François Boucher (1703–1770) inspirieren. Allerdings ging es Mallarmé in seinem Gedicht nicht darum, den Inhalt des Gemäldes oder gar die mythische Handlung nachzuerzählen. Er wollte vielmehr die berauschte, flimmernde Atmosphäre eines arkadischen Sommertages poetisch erfassen, die erotischen Assoziationen und vielfältigen Farbnuancierungen des Bildes in Worten widerspiegeln.

Wie reagierte Debussy nun auf seine poetische Vorlage? Formale Parallelen zwischen literarischem und musikalischem Werk sind kaum festzustellen, doch inhaltlich gibt es ein gemeinsames Element: die Flöte. Während in Mallarmés Dichtung erst an späterer Stelle von ihr die Rede ist, setzt sie in Debussys Partitur gleich zu Anfang ein. Ihre Melodie, der Hauptgedanke des Werks, beginnt mit einer wiederholten, chromatisch ab- und aufsteigenden Bewegung innerhalb des Tritonus-Intervalls cis²-g². Im Laufe des Stücks kehrt dieses Thema in zehn Varianten wieder, die alle unterschiedlich harmonisiert sind. Ähnlich vieldeutig zeigt sich die Rhythmik; hinzu kommt der Verzicht auf eine klare Periodik (also eine Gliederung in symmetrische Abschnitte von zwei, vier oder acht Takten) und nicht zuletzt eine raffinierte Instrumentation. Durch all diese Mittel schafft Debussy einen eigentümlichen Schwebezustand, der dem Oszillieren des Gedichtes zwischen tatsächlicher Begebenheit und Phantasiegelüsten, zwischen sinnlichem Verlangen und künstlerischer Vision, zwischen Vergangenheit und Gegenwart entspricht.

Jürgen Ostmann



Debussys „Prélude à l'après-midi d'un faune“ wurde 1912 in Paris auch als Ballett in einer Choreographie von Waslaw Nijinsky aufgeführt. Das Bild zeigt die Figurine des Fauns von Léon Bakst

DICHTER UND KOMPONIST

Im Allgemeinen lehnte Stéphane Mallarmé Vertonungen seiner Gedichte ab, doch von Debussy ließ er sich überreden, eine Klavierfassung des „Prélude“ anzuhören. Der Komponist berichtete darüber in einem Brief: „Mallarmé kam zu mir, mit viel-sagender Miene und in einem schottischen Plaid. Nachdem er gehört hatte, blieb er eine ganze Zeit lang schweigend sitzen und sagte mir dann: ‚Etwas derartiges hatte ich nicht erwartet! Diese Musik setzt die Stimmung meines Gedichtes fort und schafft ein noch herrlicheres Dekor als es die Farbe könnte.‘“

Das Ende aller Showeffekte

BESCHIEDENE PREMIERE

Mozart konnte sein Klavierkonzert KV 595 nicht mehr in einer eigenen „Akademie“ uraufführen. Wenige Jahre zuvor hatte er große Säle gefüllt, doch am 4. März 1791 spielte er nur noch als ein Gastmusiker neben anderen im Konzert des Klarinettenisten Joseph Bähr. Schauplatz dieses letzten öffentlichen Auftritts Mozarts war der Saal des Restaurateurs Ignaz Jahn in der Wiener Himmelportgasse, wenige Schritte von der damaligen Wohnung des Komponisten entfernt.

„Hier dauert der Ruhm eines Menschen sehr kurz – von Anfang an hat man alle Lobsprüche und gewinnt auch sehr viel, das ist wahr – aber wie lange? Nach etwelchen Monaten wollen die Wiener wieder was Neues.“ Mit diesen Worten warnte Graf Arco, der Oberstkämmerer des Salzburger Fürsterzbischofs Colloredo, seinen Bediensteten noch vor dem Schritt in die Selbständigkeit. Doch Wolfgang Amadeus Mozart glaubte fest daran, dass Wien „für mein Metier der beste Ort von der Welt“ sei und dass er als Konzertpianist, Klavierlehrer und Komponist – wohl in dieser Rangfolge – hohe Einkünfte erzielen könne. Seine Rechnung ging in den ersten Jahren noch auf: In der Musikpflege des Adels und des aufstrebenden Bürgertums spielte das Klavier eine zentrale Rolle, und entsprechend groß war das Interesse an einem herausragenden Virtuosen auf dem Instrument. Mozart eilte von einem Auftritt zum nächsten, bediente morgens seine „Scolaren“ und schrieb zwischen 1782 und 1786 nicht weniger als 15 Klavierkonzerte. Danach jedoch erfüllte sich Graf Arcos Prophezeiung: Mozart wurde vom Publikum kaum mehr wahrgenommen. Neben den rasch wechselnden Vorlieben der Wiener spielte sicher der Türkenkrieg eine Rolle: Zwischen 1787 und 1791 zog sich der Adel zeitweilig aus der Stadt zurück. Aber auch Mozarts künstlerische Entwicklung könnte ihn seinen Hörern entfremdet haben; immer häufiger wurden Stimmen gegen seine „sehr künstlichen, schweren und mit Instrumenten überladenen“ Werke laut. Die gesunkene Nachfrage führte zu einem reduzierten Angebot:

Mozart schrieb in seinen letzten Lebensjahren nur noch zwei einzelne Klavierkonzerte – das D-Dur-Werk KV 537 im Jahr 1788 und das Konzert in B-Dur KV 595, das er am 5. Januar 1791 in sein Werkverzeichnis eintrug. Zwei Monate später stellte er sein letztes Klavierkonzert dem Publikum vor – es war zugleich sein letzter öffentlicher Auftritt als Solist.

Diese biografischen Fakten verknüpfte die ältere Musikliteratur oft mit der milden, gedämpften Grundstimmung, die das späte B-Dur-Konzert prägt. „Man hat weit mehr den Eindruck“, befand 1919 Hermann Abert, „als hätte es Mozart für sich selbst als für das große Publikum geschrieben, denn der alte lebensfrohe Glanz weicht hier einem weit persönlicheren und dabei merkwürdig resignierten Ton.“ Und auf den Musikwissenschaftler Lindsay Kemp wirkt die zurückgenommene Virtuosität des Konzerts „so als ob Mozart des Konkurrenzkampfes der Showeffekte um die Gunst des Publikums müde sei.“ Ob sich der besondere Charakter des Konzerts KV 595 tatsächlich aus der Stimmung und Lebenssituation des Komponisten im Jahr 1791 erklären lässt? Wirkungsvolle Kontraste fehlen jedenfalls, auch Kontraste zwischen den Sätzen, denn die beiden schnellen Rahmensätze nähern sich der stillen Melancholie des Larghetto an. Eine ungewohnt einheitliche Grundstimmung also – umso erstaunlicher ist allerdings der Reichtum an subtilen Ausdrucksnuancen und die gelassene Leichtigkeit, mit der Mozart seine melodischen Ideen verknüpft.

Den Ton gibt das wehmütige erste Thema des Kopfsatzes vor; häufiges Changieren zwischen Dur und Moll prägt schon die Orchestereinleitung. Zum Charakter dieser Musik passt auch, dass das Klavier dem Orchester nicht wetteifernd entgegentritt, sondern sich ganz selbstverständlich ins Stimmengewand



Wolfgang Amadeus Mozart, Gemälde um 1790 von (Johann Heinrich Wilhelm?) Tischbein

GENAUER HINGEHÖRT

Das Klavierkonzert KV 595 wirkt wie ein musikalisches Gegenstück zu Mozarts zeitgleichen brieflichen Bekenntnissen, dass das Leben jeden Reiz für ihn verloren habe. In diesem Sinne ist es bezeichnend, dass der Komponist im Finale des Werks sogar gleich zwei uneingeschränkt positiv besetzte, jugendlich verspielte Melodien eigenen Ursprungs verwendete: Der Refrain des 3. Satzes klingt unmissverständlich an das wenig später komponierte, inzwischen volkstümlich gewordene Lied „Sehnsucht nach dem Frühlinge“ KV 596 an („Komm lieber Mai und mache...“), und in den folgenden Takten steckt eine Wendung aus der Arie „È amore un ladroncello“ („Amor ist ein kleiner Dieb“), die Dorabella im 2. Akt der Oper „Cosi fan tutte“ singt.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Klavierkonzert B-Dur KV 595

Es steht „an der Pforte des Himmels“, vor den Toren der Ewigkeit... Der Abschied ist zugleich die Gewissheit der Unsterblichkeit.

Der Mozartforscher Alfred Einstein über Mozarts letztes Klavierkonzert

einfügt. Bemerkenswert ist die konzentrierte Durchführung, die in der ungewöhnlich entlegenen Tonart h-Moll beginnt und sich dann rasch durch eine verwirrende Folge unterschiedlichster Harmonien bewegt. Ein unbegleitetes Klaviersolo eröffnet den zweiten Satz, das Larghetto in Es-Dur. Die Stimmung bleibt ruhig, resignativ, auch wenn das Orchester gelegentlich schmerzliche Chromatik ins Spiel bringt. Etwas leichter wirkt das Schlussrondo, allerdings längst nicht so brillant wie frühere Finalsätze.

Jürgen Ostmann

MAURICE RAVEL

Le Tombeau de Couperin

Klarheit, Leichtigkeit und Transparenz

MUSIKALISCHER GRABSTEIN

Das Wort „tombeau“ bedeutet wörtlich „Grabmal“. Im übertragenen Sinn ist damit eine Gedenkmusik gemeint – schon François Couperin selbst schrieb für seine Kollegen Jean-Baptiste Lully und Arcangelo Corelli solche tönenden Nachrufe, in denen er ihren Stil nachahmte.

„Um sein eigenes Handwerk zu verstehen, muss man das Handwerk anderer studieren.“ Maurice Ravel, von dem dieser Ausspruch stammt, verstand sich, anders als die „Genies“ der Romantik, in erster Linie als Handwerker, der sich seine Kunst durch Nachahmung guter Vorbilder erworben hatte – ähnlich wie ein Maler. Während seiner gesamten Laufbahn beschäftigte er sich immer wieder mit den Partituren anderer Komponisten – etwa denen von Mozart, Schubert, Chopin, Liszt, Saint-Saëns, Mussorgsky, Debussy oder Richard

MAURICE RAVEL

Le Tombeau de Couperin

Strauss. Bei einem Komponisten seines Rangs versteht es sich allerdings von selbst, dass er die fremden Stile nicht einfach nur kopierte. Die Suite „Le Tombeau de Couperin“ bezieht sich im Titel auf eine weitverzweigte Familie, deren Mitglieder mehr als 200 Jahre lang das französische Musikleben prägten. Am ehesten dürfte Ravel wohl an den großen Cembalisten François Couperin (1668–1733) gedacht haben. Doch vielleicht ließ er ja die genaue Zuordnung bewusst offen – schließlich ging es ihm um eine Huldigung an die gesamte Tradition der Clavecinisten (der Cembalospieler bzw. -komponisten) und des französischen Barock.

Gelegentlich ist zu lesen, Ravels „Tombeau“ sei eine Trauermusik, und dies noch in einem anderen Sinn: Jeden der sechs Sätze der Klavierfassung widmete der Komponist einem im Weltkrieg gefallenen Freund; zudem starb Anfang 1917 seine Mutter, die zeitlebens seine engste Bezugsperson war. Dem ist allerdings entgegenzuhalten, dass Ravel große Teile des Zyklus bereits im Juli 1914, also vor Ausbruch des Krieges, skizziert hatte; auch der Titel stand schon fest. Außerdem klingt keiner der Sätze wirklich traurig; trotz gelegentlicher Eintrübungen dominiert ein heiterer Ton.

Durch den Krieg verzögerte sich allerdings die Fertigstellung des Werks; Ravel konnte die Klavierfassung erst 1917 vollenden. Zwei Jahre später entstand die Orchesterversion. Von den ursprünglich sechs Sätzen – Prélude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet und Toccata – ließ Ravel in seiner Transkription die sehr pianistisch konzipierten Sätze Fugue und Toccata weg. Und weil der Rigaudon mit seinen lebhaften Rahmentönen ein effektvolleres Schlussstück abgab als das Menuet, vertauschte er die Reihenfolge dieser beiden Tänze. Nach wie vor beginnt der Zyklus natürlich mit dem Prélude. Solche Vorspiele waren in Barock und



Maurice Ravel beim Komponieren am Klavier

Seine Musik bietet das Wunder der vollkommenen Form: nichts ist zu viel, nichts fehlt. Kein Überschwang, keine Dürre. Immer gerade das rechte Maß... Sein einziger Fehler ist manchmal, ohne Fehler zu sein.

Der französische Dichter André Suarès über Maurice Ravel (1938)

HERKUNFT DER TÄNZE

Die französische „Forlane“ geht zurück auf die italienische „Forlana“ oder „Furlana“, die ihren Namen dem Ursprung in der Provinz Friaul verdankt. Ravel bereitete sich auf die Komposition vor, indem er eine Forlane aus Couperins „Concerts royaux“ transkribierte. Das Menuet mit seinem 3/4-Takt in mäßigem Tempo wurde am Hof Ludwigs XIV. in den 1650er Jahren eingeführt. Es blieb für etwa ein Jahrhundert der beliebteste Hoftanz in Europa. Der Rigaudon war ursprünglich ein provenzalischer Bauerntanz; im 17. Jahrhundert tanzte man ihn in verfeinerter Form am französischen Hof.

Rokoko oft improvisatorisch anmutende Stücke, in denen eher Ornamente und Figurationen als Melodien im Vordergrund standen. Der Anfangssatz der Suite reflektiert sowohl diese Wurzeln der Gattung als auch seinen eigenen Ursprung als Klavierwerk. Das ganze Stück hindurch bleibt die fließende Sechzehntel-Bewegung, die von Oboe und Klarinette in Gang gesetzt wird, präsent. Es folgen drei Tänze: Die „Forlane“ ist mit ihren regelmäßigen Perioden und dem punktierten Rhythmus im lebhaften 6/8-Takt wohl das „tanzbarste“, am wenigsten stilisierte Stück des Zyklus. Das Menuet steht in der typischen ABA-Form dieses Genres; im Mittelteil erinnert die Bassführung mit ihren Dudelsack-Quinten an eine Musette. Im Rigaudon kontrastieren lebhaft Rahmenteile mit einem pastoralen Mittelabschnitt, den Duette zwischen Oboe und Englischhorn sowie Flöte und Klarinette prägen.

Obwohl Ravel Formen, Rhythmen und sogar manche Verzierungen aus historischen Modellen übernahm, könnten seine Stücke natürlich nie als echte Werke aus dem 18. Jahrhundert durchgehen. Denn bei ihm verbinden sich die archaischen Wendungen mit tonal mehrdeutigen, sehr modernen Klängen. Die regelmäßigen Phrasen der Hoftänze werden immer wieder durch irreguläre, überraschende Rhythmen aufgebrochen. Tatsächlich ging es Ravel auch gar nicht darum, sich in eine vergangene Zeit zu träumen. Im „Tombeau de Couperin“ gelang ihm vielmehr eine sehr persönliche Anverwandlung an die Musik des französischen Barock. Seine Vorliebe für diesen Zeitstil rührt zweifellos daher, dass er in ihm seine eigenen Ideale der Klarheit, Leichtigkeit und Transparenz beispielhaft verwirklicht sah.

Jürgen Ostmann

„Die muss gewiss guten Effekt machen“

Serenade, Cassation, Divertimento, Nachtmusik – all diese Begriffe bezeichneten zur Zeit des Rokoko die gleiche Art von Musik: unterhaltsame Ständchen, gefällig, leicht fasslich und häufig abends zu einem festlichen Anlass aufgeführt. Mozart schrieb in seiner Salzburger Zeit eine ganze Reihe solcher Gelegenheitswerke, und viele von ihnen erheben sich trotz ihrer Unterhaltungsfunktion weit über den Qualitätsstandard üblicher Serenadenproduktion, ja sogar über den von Mozarts früheren Sinfonien. Eine besonders prächtige Festmusik gab 1776 Sigmund Haffner d.J. in Auftrag; diese so genannte „Haffner-Serenade“ (KV 250) war für die Hochzeit seiner Schwester Elisabeth bestimmt.

Mit dem Namen Haffner verbindet man aber noch ein zweites Werk Mozarts: Es ist die „Haffner-Sinfonie“ KV 385, die in ihrer ursprünglichen Form ebenfalls als Serenade diente. Sie umfasste damals neben den vier Sinfoniesätzen noch einen einleitenden Marsch, der heute unter der Köchel-Nummer 408/2 geführt wird, und ein zweites Menuett, das verloren oder jedenfalls nicht als Bestandteil der Serenade identifiziert ist. Die Vielzahl der Sätze, oft fünf bis acht, war ja ein typisches Merkmal solcher Gelegenheitsmusiken. Anlass für den neuen Auftrag war die Erhebung Sigmund Haffners d.J. in den Adelsstand. Die Bestellung, die Mozart im Juli 1782 erhielt, traf ihn in einer fast schon hyperaktiven Periode seines Lebens an. Er war gerade von Salzburg nach Wien gezogen, wo er mit der Familie seiner Braut Constanze lebte, und steckte bis über



Titelblatt des Notendrucks von Mozarts „Haffner-Sinfonie“ (Wien, Artaria, 1785)

DER AUFTRAGGEBER

Sigmund Haffner (1756–1787) war ein Sohn des Großhändlers und Salzburger Bürgermeisters gleichen Namens. Der jüngere Haffner lebte als Privatier in sehr bescheidenem Stil, sodass er mit dem Großteil seines ererbten Vermögens Waisenhäuser und andere Wohlfahrts-einrichtungen unterstützen konnte.

ZERPFLÜCKTE URAUFFÜHRUNG

Mozarts „Haffner-Sinfonie“ wurde am 23. März 1783 uraufgeführt. Das Programm des Konzerts im Wiener Burgtheater begann mit den drei ersten Sätzen der Sinfonie. Dann folgten eine Arie, ein Klavierkonzert, eine Opernszene, eine Sinfonia concertante, ein weiteres Konzert, noch eine Szene, eine Klavierfuge, ein vokales Rondo – und ganz zum Schluss das Finale der Sinfonie.

beide Ohren in Arbeit – ihn beschäftigten Festmusiken, Klavierstücke zu Unterrichtszwecken und vor allem die Bläsereinrichtung seiner „Entführung aus dem Serail“. Die gewünschte zweite „Haffner-Serenade“, so schrieb Mozart an seinen Vater, könne er nur in Nachtschichten komponieren; er wolle aber mit jeder Post (also zweimal wöchentlich) einen Satz liefern. Er hielt Wort – der letzte Satz kam am 7. August 1782, drei Tage nach seiner Hochzeit, in Salzburg an.

Fünf Monate später war Mozart mit den Vorbereitungen für eine große „Akademie“ beschäftigt. Er erbat sich dazu aus Salzburg die Partitur zurück und war bei nochmaliger Durchsicht sehr zufrieden mit dem in größter Eile entstandenen Werk: „Die neue Haffner-Sinfonie hat mich ganz surpreniert [überrascht] – denn ich wusste kein Wort mehr davon; die muss gewiss guten Effekt machen!“ Für ihre neue Bestimmung strich Mozart zwei Sätze, kürzte die Serenade also auf das übliche Sinfonie-Format. Dafür fügte er den Eck-sätzen Stimmen für je zwei Flöten und zwei Klarinetten hinzu. An den ursprünglichen Anlass erinnert der festliche Charakter des Kopfsatzes. Seine Anfangswendung wird zum Thema, das in kanonartigen Abschnitten, Umkehrungen, Verkürzungen und anderen Varianten den gesamten Satz durchzieht. Auf ein graziöses Andante folgt ein Menuett, dessen weite melodische Sprünge an den ersten Satz erinnern. Das Finale wünschte sich Mozart „so geschwind als es möglich ist“; sein Hauptthema ist eine bewusste oder unbewusste Reminiszenz an Osmins Arie „Ha! Wie will ich triumphieren“ aus der „Entführung aus dem Serail“.

Jürgen Ostmann

Andrew Manze

Andrew Manze ist einer der erfrischendsten und inspirierendsten Dirigenten seiner Generation. Seine umfangreichen Kenntnisse des Repertoires, herausragenden Fähigkeiten als Kommunikator und grenzenlose Energie sind seine Markenzeichen. 2014 wurde er Chefdirigent der NDR Radiophilharmonie in Hannover, wo sein Vertrag kürzlich bis 2021 verlängert wurde. 2016 unternahm er mit diesem Orchester u. a. eine Tournee nach China und Südkorea. Als Gastdirigent verbindet Manze eine regelmäßige Zusammenarbeit mit führenden Orchestern wie dem Gewandhausorchester Leipzig, den Münchner Philharmonikern, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, Los Angeles Philharmonic, Royal Stockholm Philharmonic, Mahler Chamber Orchestra oder der Camerata Salzburg. Mit dem Royal Liverpool Orchestra nimmt er aktuell alle Sinfonien von Vaughan Williams auf. Außerdem ist er regelmäßiger Gast beim Mostly Mozart Festival in New York. Manze war Chefdirigent des Helsingborg Symphony Orchestra (2006–14), Associate Guest Conductor des BBC Scottish Symphony Orchestra (2010–14) und Erster Gastdirigent des Norwegischen Radiosinfonieorchesters (2008–11). Nach dem Studium der Altphilologie an der Universität Cambridge wandte er sich dem Violinstudium zu und wurde schnell zu einem der führenden Spezialisten auf dem Gebiet der historischen Aufführungspraxis. Bereits 1996 wurde er Direktor der Academy of Ancient Music und anschließend von 2003 bis 2007 künstlerischer Leiter von The English Concert. Auch als Geiger brachte Manze zahlreiche preisgekrönte CDs heraus. Er ist Fellow der Royal Academy of Music und Gastprofessor an der Oslo Academy. Außerdem betreut er Notenausgaben, schreibt und spricht in Funk und Fernsehen über Musik.



HÖHEPUNKTE 2017/2018

- Debüts beim Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, bei den Bamberger Symphonikern und beim Melbourne Symphony Orchestra
- Rückkehr zum New York Philharmonic Orchestra (Händels „Messias“) und Los Angeles Philharmonic Orchestra
- Gastkonzerte mit der NDR Radiophilharmonie in Pisa, Paris, London und Birmingham
- Veröffentlichung der ersten CD einer geplanten Serie mit Orchesterwerken von Felix Mendelssohn Bartholdy mit der NDR Radiophilharmonie (Sinfonien Nr. 1 und 3)

Sergei Babayan



HÖHEPUNKTE 2017/2018

- Konzerte mit dem Orchestre de la Suisse Romande, den Cameristi del Teatro alla Scala, dem BBC Scottish Symphony Orchestra, dem Orchester des Mariinski-Theaters St. Petersburg und dem Verbier Festival Orchestra
- Auftritte im neuen Pierre Boulez Saal in Berlin, in der Philharmonie Essen, Liederhalle Stuttgart und Wigmore Hall London
- Fortsetzung seiner langjährigen Zusammenarbeit mit Martha Argerich in Konzerten quer durch Europa

Gerühmt für seine emotionale Intensität, forsche Energie, sein tiefes interpretatorisches Verständnis und seinen bemerkenswerten Farbenreichtum am Klavier, spielt Sergei Babayan ein stilistisch äußerst vielfältiges Repertoire von rund 60 Konzerten. Er hat mit Dirigenten wie Yuri Temirkanov, Neeme Järvi, Hans Graf, David Robertson, Tugan Sokhiev und Dima Slobodeniouk konzertiert. Eine besonders erfolgreiche Zusammenarbeit verbindet ihn mit Valery Gergiev, mit dem er u. a. beim Festival „Stars of the White Nights“, beim Moscow Easter Festival, im Barbican Centre mit dem London Symphony Orchestra, im Mariinski-Theater St. Petersburg, im Théâtre des Champs-Élysées Paris, bei den Salzburger Festspielen und – als Artist in Residence – beim Rotterdam Philharmonic Gergiev Festival aufgetreten ist. Regelmäßig ist Babayan auch bei den Festivals von Verbier, Lugano, Edinburgh und beim Klavier-Festival Ruhr eingeladen. Weitere Engagements führten ihn etwa zum Cleveland Orchestra, in die Salle Gaveau Paris, Wigmore Hall London, Carnegie Hall New York, die Warschauer Philharmonie, den Herkulesaal München oder das Rudolfinum Prag. Viele seiner Auftritte wurden im Radio oder Fernsehen übertragen. In Armenien in eine Musikerfamilie geboren, begann Babayan seine Studien bei Georgy Saradjev und setzte sie am Moskauer Konservatorium bei Mikhail Pletnev, Vera Gornostayeva und Lev Naumov fort. Nach seiner ersten Reise außerhalb der Sowjetunion 1989 gewann er erste Preise bei zahlreichen bedeutenden internationalen Wettbewerben wie dem Cleveland International Piano Competition, dem Hamamatsu Piano Competition und Scottish International Piano Competition. Als amerikanischer Staatsbürger lebt Babayan heute in New York.

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

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER
 Management: Sonja Epping

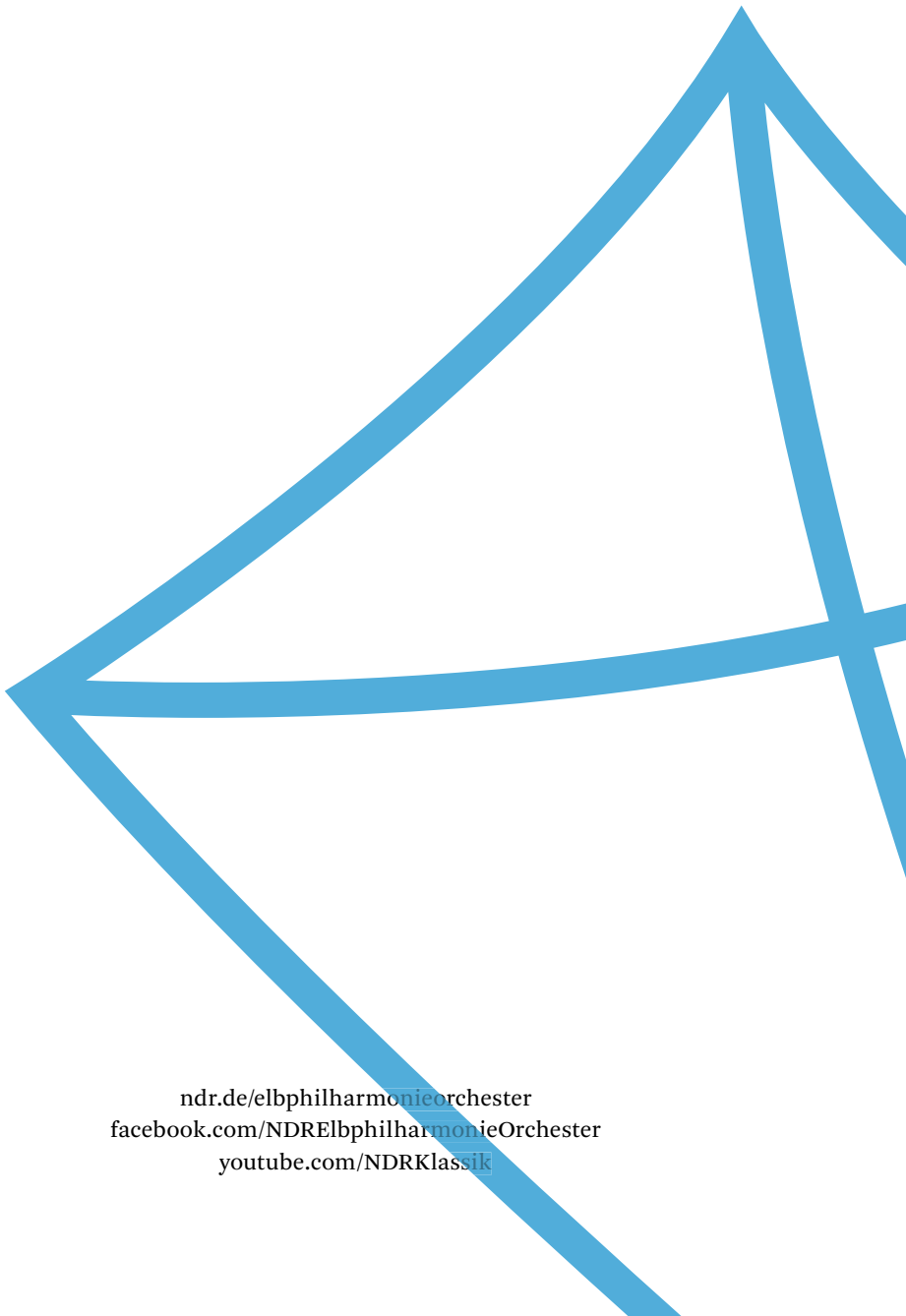
Redaktion des Programmheftes
 Julius Heile

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

Fotos
 AKG-Images (S. 5, 7, 11)
 AKG-Images / Fototeca Gilardi (S. 9)
 Micha Neugebauer | NDR (S. 13)
 Marco Borggreve (S. 14)

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.



nдр.de/elbphilharmonicorchester
facebook.com/NDRelbphilharmonieOrchester
youtube.com/NDRKlassik