

The NDR logo 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, magenta-colored lines. It forms a complex, multi-pointed shape that resembles a stylized triangle or a series of overlapping lines. The lines are solid and have a consistent thickness. The graphic is centered on the page and overlaps with the text.

Omer Meir Wellber

dirigiert

Haydn, Schnittke
& Tschaikowsky

Donnerstag, 21.03.19 — 20 Uhr
Freitag, 22.03.19 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

OMER MEIR WELLBER

Dirigent

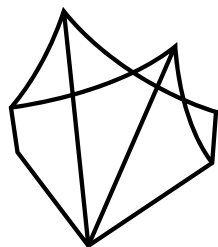
Cembalo/Klavier

STEFAN WAGNER

Violine

RODRIGO REICHEL

Violine



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Harald Hodeige
jeweils um 19 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert am 21.03.19 wird live auf arte.tv gestreamt und ist danach
als Video-on-Demand online abrufbar.

Das Konzert am 22.03.19 ist live zu hören auf NDR Kultur.

JOSEPH HAYDN (1732 – 1809)

Sinfonie Nr. 80 d-Moll Hob. I:80

Entstehung: 1784 | Uraufführung: Wien, März 1785 | Dauer: ca. 25 Min.

- I. Allegro spiritoso
- II. Adagio
- III. Menuetto – Trio
- IV. Finale. Presto

ALFRED SCHNITTKE (1934 – 1998)

Concerto grosso Nr. 1 für zwei Violinen, Cembalo, präpariertes Klavier
und Streichorchester

Entstehung: 1976–77 | Uraufführung: Leningrad, 21. März 1977 | Dauer: ca. 28 Min.

- I. Preludio. Andante
- II. Toccata. Allegro
- III. Recitativo. Lento – Più mosso – Lento – Più mosso
- IV. Cadenza
- V. Rondo. Agitato – Meno mosso – Tempo I
- VI. Postludio. Andante – Allegro – Andante

— *Pause* —

PETER ILJITSCH TSCHAIKOWSKY (1840 – 1893)

Manfred

Sinfonie in vier Bildern h-Moll op. 58

nach dem dramatischen Gedicht von Byron

Entstehung: 1885 | Uraufführung: Moskau, 11. März 1886 | Dauer: ca. 60 Min.

- I. Lento lugubre – Moderato con moto – Andante
- II. Vivace con spirito
- III. Andante con moto
- IV. Allegro con fuoco

Ende des Konzerts gegen 22.30 Uhr

Regeln? Richtlinien

*Die Kunst ist frei
und soll durch keine
Handwerksfesseln
beschränkt werden.
Das Ohr, versteht
sich ein gebildetes,
muss entscheiden,
und ich halte mich
für befugt wie
irgendeiner, hierin
Gesetze zu geben.*

Joseph Haydn

„Mein Fürst“, bekannte Joseph Haydn gegenüber seinem Biografen August Griesinger, „war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert. Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden.“ Haydns Experimentallabor war Schloss Esterháza, das Fürst Nikolaus Esterházy zu einer prunkvollen Residenz hatte ausbauen lassen, die fernab der musikalischen Metropolen Paris, London oder Wien einsam in den ungarischen Sümpfen lag. Hier ging der Komponist jenseits aller Zwänge von Markt und Mode (an denen Mozart als „freier“ Künstler in Wien letztlich scheiterte) mit intellektuellem Kalkül seinem erklärten Ziel nach, das Publikum „durch etwas Neues zu überraschen und auf eine brillante Art zu debütieren“ – was nichts anderes bedeutete, als immer wieder gängige ästhetische Normen zu durchbrechen.

Auch Alfred Schnittke betonte fast zwei Jahrhunderte später, dass erst „der freie Umgang mit den Regeln – an der Grenze zum Risiko – gerade jener Nährboden“ sei, „aus dem die vitalen Elemente der Kunst hervorsproießen“ würden: „Damit in der Muschel, die auf dem Boden des Ozeans liegt, eine Perle heranwachsen kann, ist ein Sandkörnchen – etwas ‚Fehlerhaftes‘, Fremdartiges – notwendig. Ebenso in der Kunst, wo das wahrhaft Große sehr oft ‚der Regel zuwider‘ entsteht.“

Peter Tschaikowskys wiederum komponierte im Spannungsfeld von Normerfüllung und subjektivem Ausdrucksbedürfnis, wobei er sich erklärtermaßen durch „Traditionen und Regeln beengt“ fühlte.

HAYDN: JENSEITS DER KONVENTION

„Haydn“, heißt es in Carl Ferdinand Pohls 1882 erschienener Biografie, „war kein Pedant in Regeln; grammatikalische Freiheiten findet man häufig genug bei ihm und oft wiederholt er dieselbe Stelle absichtlich, um anzudeuten, daß er sie wirklich so gewollt habe. Über Albrechtsberger's Strenge, alle Quartfolgen aus dem reinen Satze zu verbannen, äußerte er sich gegen Griesinger: ‚Solche Künsteleien haben keinen Werth; ich wünschte lieber, daß es Einer versuchte, einen wahrhaft neuen Menuett zu componiren.‘“ Kein Zweifel: Haydns Blick war nach vorne gerichtet. Seine Sinfonien entwarf er als Gegenentwürfe zum zeitgenössischen Regelkanon, wobei sich die besondere Originalität seiner Musik auf vielen Gebieten zeigt – angefangen von ungewöhnlicher Themenbildung über eigenwillige harmonische Fortschreitungen, unkonventionelle formale Erfindungen bis hin zu frappierendem Einsatz ungebräuchlicher Klangfarben. Beispiele hierfür wären etwa die damals einzigartige Vorschrift im Adagio der Sinfonie Nr. 67, die Saiten der Streichinstrumente zur Erzeugung eines harten und spröden Klangs mit der Rückseite des Bogens zu schlagen (col legno), die Cembalo-Episode im Finale der Sinfonie Nr. 98, der berühmte Paukenschlag im 2. Satz der Sinfonie Nr. 94 sowie die für das 18. Jahrhundert extreme Lösung, durch das allmähliche Ausblenden der einzelnen Instrumente Form und Klangfarbe aufeinander zu beziehen (Finale der „Abschieds-Sinfonie“ Nr. 45). Kein Wunder, dass ein Rezensent der Leipziger Allgemeinen Zeitung bezüglich Haydns 100. Sinfonie



Haydns langjährige Wirkungsstätte: Schloss Esterháza in Ungarn

BRAHMS ÜBER HAYDN

Die Leute verstehen heute von Haydn fast nichts mehr. Dass wir jetzt gerade in einer Zeit leben, wo – gerade hundert Jahre früher – Haydn unsere ganze Musik schuf, wo er eine Sinfonie um die andere in die Welt setzte, daran denkt niemand. [...] Und Haydn – er war da gerade in meinem Alter – entwickelte sich in dieser Zeit ein zweites Mal zu so ungeheurer Größe, nachdem er früher die Welt gesehen und so viel geschaffen hatte. Das war ein Kerl! Wie miserabel sind wir gegen sowas!

Johannes Brahms (1896)

JOSEPH HAYDN

Sinfonie Nr. 80 d-Moll Hob. I:80



Joseph Haydn, Gemälde von Christian Ludwig Seehas (1785)

GENAUER HINGEHÖRT

Der 1. Satz aus Haydns Sinfonie Nr. 80 bietet einige Überraschungen, darunter jene simple Melodie, die als Schlussgedanke der Exposition „ohne jeden erkennbaren Zusammenhang mit dem Vorhergehenden erklingt, gleichsam als Anhang“, so der Haydn-Forscher Wolfgang Marggraf. „Ihr menuett- oder ländlerartiger Charakter ist unverkennbar; dass es sich jedoch nicht um die achttaktige Periode eines Tanzsatzes handeln kann, wird dem Hörer durch die raffinierte metrische Verkürzung des Nachsatzes auf drei Takte deutlich gemacht: der anfängliche Eindruck, es werde ein Tanz zitierend eingefügt, wird dadurch unterlaufen [...]. Dem Hörer aber bleibt es überlassen, ob er diesen rätselhaften Satz als scherzhaftes Spiel mit einem beinahe trivialen fremden Element oder als interessantes Experiment, als Versuch der Zusammenfügung gänzlich heterogener Elemente zur Einheit eines Satzes, ansehen will.“

bewundernd schrieb: „Die Ueberraschung kann vielleicht in der Musik nicht weiter getrieben werden.“

In wie hohem Maß Haydns kompositorisches Denken davon bestimmt wurde, musikalische Konventionen in Frage zu stellen und mit innovativer Konzeption zu durchbrechen, zeigt auch seine d-Moll-Sinfonie Nr. 80. Denn während der Beginn des Kopfsatzes zunächst mit aufbrausendem Tremolo und frenetischen Akzenten der Molltonart voll und ganz gerecht zu werden scheint, mündet die Musik kurz vor Expositionsschluss in einen neckischen Walzer, von dem auch weite Teile der Durchführung bestimmt werden. Nach einem melodiosen Adagio und einem abgedunkelten Menuett, dessen Trio die Triolenbegleitung des Seitensatzes aufgreift, folgt schließlich ein Finale, das sich um die Ausgangstonart d-Moll wenig schert, sondern gleich in D-Dur einsetzt. Zudem führt das synkopische Hauptthema mit seinen konsequenten Verschiebungen der metrischen Schwerpunkte den Hörer zunächst aufs Glatteis: Da auch die Begleitung die eigentlich zu akzentuierenden Taktzeiten ausspart, meint man zunächst eine regulär betonte Melodie im notierten 2/4-Takt zu hören, bis das Thema schließlich ins Stolpern gerät und völlig aus dem Takt kommt. Beim Einsatz des vollen Orchesters versuchen die Violinen als eigentliche „Verursacher“ der Irritation, mit aller Kraft die verlorene Ordnung wiederherzustellen: mit aufgebrauchten Sechzehntelläufen, während die übrigen Instrumente auf den Synkopen beharren. Der Haydn-Forscher H. C. Robbins Landon bezeichnete diesen geradezu bizarren rhythmischen Einfall treffend als bewusst komponierte „babylonische Sprachverwirrung“. Um sie zentriert sich der gesamte Satz. Erst die Schlusswendung sorgt für bereinigte metrische Verhältnisse: ein fast radikaler Witz.

ALFRED SCHNITTKE

Concerto grosso Nr. 1

SCHNITTKE: CORELLI „MADE IN UDSSR“

Alfred Schnittke fand spätestens seit Mitte der 1970er Jahre mit Collage- und Zitatechniken sowie mittels Verfremdungen und Überblendungen von Vergangenen und Gegenwärtigen zu einer Ästhetik, die er selbst „polystilistisch“ nannte. Unbefangen setzte er das musikgeschichtlich zur Verfügung stehende neu zusammen, reaktivierte längst aufgegebene Formen wie das Concerto grosso und fand dennoch zu einem individuellen Idiom: „Man kann mit Hilfe einer modernen musikalischen Sprache komponieren, indem man ihren Elementen einen archaischen Modus verleiht, oder umgekehrt: indem man die alte Sprache verwendet, jedoch mit der Logik der gegenwärtigen Entwicklung. Dies führt unvermeidlich zu einer Paradoxie der musikalischen Logik, die sich in keinerlei Rahmen eines Stils zwingen lässt. Polystilistik ist für mich eine bewusste Auspielung der Stilunterschiede, wodurch ein neuer musikalischer Raum entsteht und eine dynamische Formgestaltung wiederermöglicht wird.“

Für Schnittke ergaben sich seine „Versuche, Elemente unterschiedlicher Stile aus verschiedenen Jahrhunderten miteinander zu verbinden“, folgerichtig aus dem musikhistorischen Kontext. So habe es polystilistische Elemente schon immer „als Keime in jeder Musik“ gegeben; bewusste Polystilistik sei dabei etwa von Ives, Berg und Schostakowitsch sowie vor allem von Mahler und Strawinsky angewandt worden. „Trotz aller Schwierigkeiten und Gefahren, die die Polystilistik in sich birgt, sind ihre unbestreitbaren Verdienste schon offensichtlich. Diese bestehen in einer Ausweitung der musikalischen Ausdrucksmittel, einer größeren Leichtigkeit, die ‚gehobenen‘ und die ‚gemeinen‘ Stile zu integrieren, die ‚banalen‘ und die ‚exquisiten‘, mit einem Wort, in einem umfassenden Universum

ALFRED SCHNITTKE

Alfred Schnittke wurde 1934 in Engels, der Hauptstadt der damaligen Wolgadeutschen Republik (heute Saratow, Zentralrussland) geboren. Nach dem Krieg verlegte die Familie ihren Wohnsitz nach Wien, wo Schnittkes Vater bei einer deutschsprachigen Zeitung der sowjetischen Besatzungsmacht als Redakteur arbeitete. Die Wiener Jahre beschrieb der Komponist rückblickend als „entscheidend für mein Leben, denn dort habe ich mit zwölf Jahren mein Musikstudium begonnen“. 1948 übersiedelte die Familie nach Valentinovka bei Moskau, wo Schnittke an der Musikfachschule in der Abteilung Chordirigieren aufgenommen wurde, bevor er von 1953 bis 1958 am Moskauer Konservatorium Komposition, Formenlehre und Instrumentation studierte. Ab Mitte der 1970er Jahre wurden seine Werke auch im Westen bei allen renommierten Festivals für Neue Musik und von führenden Sinfonieorchestern aufgeführt. Nach der Emigration im Jahr 1989 lebte Schnittke in Berlin und Hamburg, wo er als Professor für Komposition an der Musikhochschule tätig war. Nachdem er vier Schlaganfälle erlitten hatte, verstarb er am 3. August 1998 an den Folgen seines fünften Schlaganfalls im Alter von nur 63 Jahren.

ALFRED SCHNITTKE

Concerto grosso Nr. 1



Alfred Schnittke

VERMITTLER ZWISCHEN E UND U

Im Lauf mehrerer Jahre war es für mich ein inneres Bedürfnis, Theater- und Filmmusik zu schreiben. Anfangs machte es mir noch Spaß, aber schon bald wurde ich dessen überdrüssig. Erst später ging mir ein Licht auf: Die Aufgabe meines Lebens besteht darin, die Kluft zwischen E- und U-Musik zu überbrücken, auch wenn ich mir dabei den Hals breche.

Alfred Schnittke

und stilistischer Demokratisierung. Es wäre schwierig, eine andere musikalische Technik zu finden, die so geeignet für den Ausdruck der philosophischen Idee der Kontinuität wäre wie Polystilistik.“

Diese bewusste Intertextualität, die über alle Grenzen der musikalischen Epochen und Stilebenen hinweg geht, findet sich auch in Schnittkes Concerto grosso Nr. 1 von 1976/1977. Denn in diesem mit Cembalo, präpariertem Klavier, zwei Soloviolen und Streichorchester recht ungewöhnlich instrumentierten Werk finden sich immer wieder Momente des „Gemeinen“ und „Banalen“, etwa in Form von „vulgärer Gebrauchsmusik“ (Schnittke), die in ironischer Mechanisierung, mit absurden Sequenzierungen oder in Konfrontation mit überzogenem Pathos nicht unwesentlicher Bestandteil des Werks wird. Erklärtermaßen schwebte Schnittke hierbei „ein utopischer einheitlicher Stil vor, bei dem die Fragmente der E- und U-Musik keine grotesken Einschübe wären, sondern Elemente einer mannigfaltigen musikalischen Realität. Ich meine damit Elemente, die in ihrer Ausdruckskraft zwar real sind, jedoch manipuliert werden können, sei es Jazz-, Pop-, Rock- oder serielle Musik (denn schließlich ist auch die avantgardistische Musik bereits zur Ware geworden).“ Und weiter: „Deshalb habe ich in das neoklassizistische Concerto grosso einige nicht stilgerechte Auszüge aus meiner früheren Filmmusik eingefügt: einen flotten Kinderchoral (im Anfang des ersten Satzes und in der Kulmination des fünften Satzes sowie als Refrain in anderen Sätzen), eine nostalgisch-atonale Trioserenade (im zweiten Satz), einen garantiert authentischen Corelli (Made in UdSSR) und den Lieblingstango meiner Großmutter, gespielt von deren Urgroßmutter auf dem Cembalo (im fünften Satz)“. Alle Themen, so Schnittke weiter, stünden dennoch „miteinander im Einklang (verminderte

PETER TSCHAIKOWSKY

Manfred-Sinfonie h-Moll op. 58

Sekunde, seufzende Sekunden), und ich fasse sie wirklich ernst auf“.

TSCHAIKOWSKY: ROMANTISCHES SCHEITERN

Die Entstehungsgeschichte von Peter Tschaikowskys „Manfred-Sinfonie“ nach einer Versdichtung von George Byron war lang und verwickelt: Unter dem Eindruck von Hector Berlioz' ebenfalls durch Byrons Dichtung angeregter Sinfonie „Harold en Italie“, die der französische Romantiker bei einem Gastspiel in St. Petersburg dirigiert hatte, entwarf Wladimir Stassow (der geistige Mentor des sogenannten „Mächtigen Häufleins“) im Winter 1867/68 das Programm zu einer Sinfonischen Dichtung, die eigentlich Milij Balakirew komponieren sollte. Balakirew lehnte jedoch ab und sandte Stassows Entwurf an Hector Berlioz – in der vergeblichen Hoffnung, der damals bereits todkranke Komponist würde sich der Sache annehmen. Nachdem Balakirew Anfang der 1870er Jahre eine schwere psychische Krise überwunden hatte, schickte er Stassows Programm im Herbst 1882 an Peter Tschaikowsky, mit der Bemerkung: „Das Sujet ist nicht nur sehr tiefgründig, sondern auch zeitgemäß, denn die Krankheit der modernen Menschen besteht in der Unfähigkeit, Ideale zu bewahren. Sie werden zerschlagen und hinterlassen in der Seele nichts als Bitterkeit. Daher das ganze Leiden unserer Zeit.“ Doch auch Tschaikowsky zeigte zunächst wenig Interesse, da er die musikalische Deutung der „Manfred“-Geschichte mit Robert Schumanns gleichnamiger Bühnenmusik für erschöpft hielt. Als er zwei Jahre später zur Erstaufführung seiner Oper „Eugen Onegin“ nach St. Petersburg reiste, drängte ihn Balakirew aber erneut zur Komposition einer „Manfred-Sinfonie“. Er gab ihm Stassows Programmwurf, eine Liste mit Werken, die als Anregung dienen sollten, sowie kon-

DURCHBRUCH IM WESTEN

Schnittkes Concerto grosso Nr. 1 entstand auf Wunsch des befreundeten Geigers Gidon Kremer, der auch die Premiere 1977 in St. Petersburg sowie Folgeaufführungen in Vilnius, Moskau, Riga, Tallinn und Budapest spielte. Die erfolgreichen Erstaufführungen im Westen konnte der mit Ausreiseverbot belegte Komponist nur erleben, weil Kremer ihn auf seiner Tournee durch Österreich und Deutschland als Cembalisten mitnahm.

TOP ODER FLOP?

Tschaikowskys „Manfred-Sinfonie“ fiel bei ihrer Uraufführung am 11. März 1886 in Moskau durch; auch bei weiteren Aufführungen reagierten Publikum und Presse zurückhaltend. Sogar der renommierte Kritiker Hermann Laroche, Tschaikowskys Freund und begeisterter Förderer, ging auf Distanz – aufgrund genereller Vorbehalte gegenüber programm-musikalischen Genres: „Mein Vergnügen als Hörer steigert sich um so mehr, je weniger ich mich an das ursprüngliche Programm erinnere“. Ungeachtet dessen hielt Tschaikowsky selbst die „Manfred-Sinfonie“ lange Zeit für seine beste Orchesterkomposition. Als ihm im Jahr 1893 von der Cambridge University zusammen mit Arrigo Boito, Max Bruch, Edvard Grieg und Camille Saint-Saëns die Ehrendoktorwürde angetragen wurde, wollte der Komponist beim Festkonzert zunächst seine „Manfred-Sinfonie“ dirigieren. Nur weil sie leichter, kürzer und eingängiger ist, entschied er sich schließlich doch für die Vierte Sinfonie. Bis heute steht Tschaikowskys kolossaler „Manfred“ im Schatten seiner sechs Sinfonien, vor allem der Nummern 4–6.

krete Vorschläge zur kompositorischen Umsetzung. Diesmal konnte sich Tschaikowsky mit dem Sujet anfreunden, so dass er schließlich zwischen April und Oktober 1885 die Sinfonische Dichtung komponierte.

Das Programm, das Stassow für den Kopfsatz skizzierte, lautet: „Manfred irrt in den Alpen umher. Gequält von verhängnisvollen Fragen des Seins, geplagt von der brennenden Trauer, der Hoffnungslosigkeit und der Erinnerung an seine verbrecherische Vergangenheit, erleidet er grausame seelische Qualen“. In der handschriftlichen Partitur seiner „Manfred-Sinfonie“ erweiterte Tschaikowsky diesen Entwurf um den Zusatz: „Manfred ist tief in die Geheimnisse der Magie eingedrungen und verkehrt gebieterisch mit den mächtigen Kräften der Hölle, doch weder sie noch irgendetwas anderes auf der Welt kann ihm Vergessen geben, wonach allein er vergeblich sucht und fleht. Die Erinnerung an die gestorbene Astarte, die er einst leidenschaftlich geliebt hat, nagt an seinem Herzen, und es gibt keine Grenzen und kein Ende für Manfreds unermessliche Verzweiflung.“ Von Balakirew übernahm Tschaikowsky die Idee, in der Art von Berlioz’ „Idée fixe“ Leitmotive zu verwenden, mit Hilfe derer sich die Protagonisten des Dramas wirkungsvoll in Musik fassen ließen. Der Kopfsatz wird von zwei musikalischen Gesten eröffnet, welche die ganze Düsternis der an sich selbst scheiternden Manfred-Figur Byrons in sich tragen: Das erste erklingt in der Bassklarinetten und in den Fagotten, das zweite (mit der wiederholten fallenden Septime) in den Streichern. Beide Themen, musikalische Bilder der Hoffnungslosigkeit, werden mittels klassischer Durchführungstechniken entwickelt, bis der musikalische Verlauf in wuchtigen Akkordrepetitionen kulminiert. Die Andante-Episode mit ihren zart instrumentierten und überaus lyrischen Kantilenen steht für Manfreds Erinnerung an seine

Liebe zu Astarte, während der mit „Andante con duolo“ überschriebene Schlussteil zur musikalischen Darstellung des Seelendramas zurückkehrt.

Der 2. Satz evoziert in virtuoser Instrumentation das Bild der Manfred „in einem Regenbogen aus den Spritzern eines Wasserfalls“ erscheinenden Alpenfee, während der 3. Satz eine pastorale Szenerie eröffnet, die sowohl dem „lustigen Zusammensein der Landleute“ aus Beethovens Sechster als auch der „Scène aux champs“ aus Berlioz’ „Symphonie fantastique“ nachempfunden zu sein scheint: „Das Leben der Bergbewohner, erfüllt von Einfachheit, Güte und dem Wesen des Patriarchats. Mit diesem Leben trifft Manfred in scharfem Kontrast zusammen.“ Wie ein verzweigelter Aufschrei durchbricht das Manfred-Thema in der Solotrompete das idyllische Klangbild, bevor die Musik mit dem Läuten der Abendglocken zu einem versöhnlichen Abschluss findet.

Im Finale folgt Tschaikowsky am deutlichsten der programmatischen Vorlage, die Stassow skizziert hatte: „Ahrimans unterirdische Paläste. Manfreds Erscheinen inmitten des Bacchanals. Anrufung und Erscheinung von Astartes Schatten. Ihm wird vergeben. Sie verspricht ihm das Ende seiner irdischen Qualen. Manfreds Tod.“ Mit einer auffahrenden Geste entfacht das Orchester einen wilden Hexensabbat, in den später ein bewusst unkultiviertes Tanzthema einfällt. Nach Manfreds Tod (Tamtam-Schlag) schließt sich als Abgesang in leidenschaftlicher Steigerung noch einmal die Musik des romantischen Helden an, bevor orgelhafte Klänge den leise verklingenden Schluss einleiten.

Harald Hodeige



Programmatische Vorlage zum 2. Satz von Tschaikowskys „Manfred-Sinfonie“ bildete die Vision der Alpenfee beim Steinbach-Wasserfall (hier in einer Szene am Drury Lane Theatre, 1863)

Der neue „Manfred“ ist ganz und gar ein Werk Tschaikowskys, so dass er es zeitweilig sogar schwer hat, ein richtiger „Manfred“ zu sein.

Hermann Laroche (1886)

Omer Meir Wellber



HÖHEPUNKTE 2018/2019

- Debüt an der Metropolitan Opera New York mit Vorstellungen von Bizets „Carmen“
- Debüt beim Lucerne Festival mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra
- Konzerte mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, u. a. beim Leipziger Bachfest
- Neuinszenierung von Verdis „Nabucco“ und Wiederaufnahme von „Don Giovanni“, „Tannhäuser“ sowie „Der Rosenkavalier“ an der Semperoper Dresden

Omer Meir Wellber gehört zu den führenden Dirigenten für Opern- und Orchesterrepertoire. Seit Beginn der Saison 2018/19 ist er Erster Gastdirigent der Semperoper Dresden, ab Juli 2019 Chefdirigent des BBC Philharmonic Orchestra und ab Januar 2020 Music Director des Teatro Massimo in Palermo. Er stand am Pult zahlreicher erstklassiger Ensembles weltweit, so etwa beim Gewandhausorchester Leipzig, London Philharmonic, Pittsburgh Symphony, Swedish Radio Symphony und City of Birmingham Symphony Orchestra, beim Orchestre de Paris, bei der Staatskapelle Dresden oder dem Tonhalle-Orchester Zürich. Außerdem ist er regelmäßiger Gast an der Bayerischen Staatsoper München, am Teatro La Fenice in Venedig, an der Israeli Opera, beim Glyndebourne Festival oder an der Semperoper Dresden, wo er unter anderem Neuproduktionen eines gefeierten Mozart/Da Ponte- Zyklus' dirigiert hat. Von 2010 bis 2014 war Wellber Music Director am Palau de les Arts Reina Sofia in Valencia. Während der Intendanz von Luc Bondy wurde er von den Wiener Festwochen mit der Leitung von Verdis „Trilogia popolare“ betraut. Zwischen 2008 und 2010 assistierte er Daniel Barenboim an der Berliner Staatsoper sowie an der Mailänder Scala. Trotz seiner weltweiten Engagements pflegt der 1981 in Be'er Sheva geborene Omer Meir Wellber enge Verbindungen zu Ensembles in seiner Heimat Israel, wo er sich auch mit integrativen und Musikvermittlungsprojekten für klassische Musik engagiert. 2017 veröffentlichte der u. a. von Tania Taler, Michael Wolpe, Eugene Zirlin und Mendi Rodan ausgebildete Dirigent und Komponist sein Buch „Die Angst, das Risiko und die Liebe – Momente mit Mozart“. Viele seiner Opernproduktionen sind auf DVD erhältlich.

Stefan Wagner



Stefan Wagner ist seit 1993 Erster Konzertmeister des *NDR Elbphilharmonie Orchesters*. 1962 in Augsburg geboren, erhielt er seinen ersten Violinunterricht im Alter von sechs Jahren von seinem Vater. Er studierte an der Münchner Musikhochschule bei Karoline Kraus und Kurt Guntner, wo er sein Studium mit Auszeichnung abschloss. Anschließend wurde er als Stipendiat in die Meisterklasse von Sergiu Luca an der Shepherd School of Music (Rice University) in Houston aufgenommen; abschließende Studien führten ihn noch zu Herman Krebbers nach Amsterdam. Von 1989 bis 1992 war der mehrfach bei internationalen Wettbewerben ausgezeichnete Geiger Erster Konzertmeister der Stuttgarter Philharmoniker.

Als Solist ist Stefan Wagner unter anderem mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester*, dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, den Münchner Sinfonikern, den Stuttgarter Philharmonikern, dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra und dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn aufgetreten. Allein mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester* hat er elf verschiedene Violinkonzerte aufgeführt.

Neben seiner Tätigkeit als Konzertmeister des *NDR Elbphilharmonie Orchesters* widmet Wagner sich auch intensiv der Kammermusik; als Solist, Kammermusiker und Dozent ist er regelmäßig zu Gast bei Festivals in den USA, Europa, Japan und China. Gemeinsam mit Musikern des *NDR Elbphilharmonie Orchesters* hat er darüber hinaus das NDR Kammerorchester gegründet, dessen Leitung er von der Violine aus übernimmt.

Rodrigo Reichel



Rodrigo Reichel studierte an den Musikhochschulen in München und Köln bei Kurt Guntner, Max Rostal und den Mitgliedern des Amadeus-Quartetts Violine und Kammermusik. Sein erstes Orchesterengagement führte ihn zum Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Danach wechselte er zum *NDR Elbphilharmonie Orchester*, in dem er seit 1984 die Position des koordinierten Stimmführers der 2. Violinen bekleidet. Seine Unterrichtstätigkeit führt ihn unter anderem zu der Shanghai Orchestra Academy, von der er regelmäßig als Dozent für europäische Orchesterkultur eingeladen wird.

Rodrigo Reichel spielt sowohl solistisch als auch mit seinen Ensembles auf zahlreichen renommierten Festivals. Seine kammermusikalischen Wurzeln hat er gleichermaßen in der Klassik wie auch im Jazz. 1993 zählte er zu den Gründern des Ensembles „the g-strings“, mit dem er mehrere von der Kritik hoch gelobte CD-Einspielungen veröffentlicht hat. Darüber hinaus ist Reichel als Studiomusiker für Produktionen verschiedener Genres tätig. Mit dem Gitarristen Heiko Ossig und den Schauspielern Stefan Kurt und Steffen Groth hat er mehrere Projekte entwickelt, die beim Schleswig-Holstein Musik Festival großen Anklang fanden. Im Jahr 2000 wurde Reichel Primarius des heutigen fabergé-quintetts, das sich damals noch „Hamburger Streichquintett“ nannte. Mit diesem Ensemble hat er ebenfalls viel beachtete und von der Kritik ausgezeichnete CDs eingespielt. Die aktuelle CD „Gran Sestetto“ mit Werken von Glinka, Tschaikowsky und Ljapunow wurde 2018 bei einem Konzert in der Elbphilharmonie vorgestellt.

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

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER
 Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
 Julius Heile

Der Einführungstext von Dr. Harald Hodeige
 ist ein Originalbeitrag für den **NDR**.

Fotos
 AKG-Images / Erich Lessing (S. 5)
 AKG-Images (S. 6)
 Culture-Images/fai (S. 8)
 AKG-Images / Liszt Collection (S. 11)
 Felix Broede (S. 12)
 Gunter Glücklich (S. 13, 14)

NDR Markendesign
 Design: Factor, Realisation: Klasse 3b
 Druck: Eurodruck in der Printarena
 Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.

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

A thick, pink, abstract line graphic that starts from the right edge of the page and curves downwards and to the left, ending near the bottom center. It forms a series of connected, rounded segments.

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik