

NDR

Elbphilharmonie  
Orchester

Krzysztof  
Urbański

*und*

Truls  
Mørk

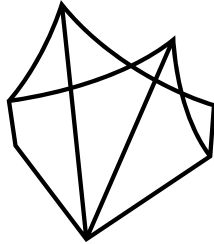
Freitag, 12.04.19 — 20 Uhr  
*Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal*

**KRZYSZTOF URBAŃSKI**

*Dirigent*

**TRULS MØRK**

*Violoncello*



**NDR ELBPILHARMONIE  
ORCHESTER**

**JOSEPH HAYDN (1732 – 1809)**

Konzert für Violoncello und Orchester C-Dur Hob. VIIb:1

*Entstehung: 1761–65 | Dauer: ca. 25 Min.*

I. Moderato

II. Adagio

III. Finale. Allegro molto

— *Pause* —

**DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH (1906 – 1975)**

Sinfonie Nr. 4 c-Moll op. 43

*Entstehung: 1935–36 | Uraufführung: Moskau, 30. Dezember 1961 | Dauer: ca. 65 Min.*

I. Allegretto poco moderato – Presto

II. Moderato con moto

III. Largo – Allegro

*Ende des Konzerts gegen 22.15 Uhr*

Einführungsveranstaltung mit Harald Hodeige  
um 19 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert ist live zu hören auf NDR Kultur.

# Ausnahme für's Cello



JOSEPH HAYDN

Haydn gilt als Begründer der Epoche der „Wiener Klassik“, die bis heute Inbegriff klassischer Instrumentalmusik ist. Er machte die Sinfonie zu dem, was sie für nachfolgende Generationen bleiben sollte: die Königsdisziplin eines jeden ernsthaften Komponisten. Außerdem „erfand“ und vollendete er die wichtigste Form der Kammermusik: das Streichquartett. Während seiner fast 30-jährigen Amtszeit als Kapellmeister am Hof der Fürsten von Esterháza im Burgenland experimentierte er mit den Klangfarben eines Orchesters, mit Formen, Stilen und Gattungen – und wurde so, „von der Welt abgesondert“, zu einem echten „Original“, wie er es selbst formulierte. Nach Quitting seines Dienstes unternahm er zwei Reisen nach London, die ihn endgültig zu einem der berühmtesten Komponisten seiner Zeit machten.

Joseph Haydn war ein echter Vielschreiber. Mehr als 100 Sinfonien, knapp 70 Streichquartette, rund 50 Klaviersonaten und vieles mehr lassen die Herzen neugieriger Repertoire-Entdecker und Musikfans mit Sammelleidenschaft höher schlagen. Das Beste dabei ist: Haydn wiederholte sich selten, und so lohnt es sich, beinahe jedes Werk kennenzulernen. Im riesigen Œuvre des Komponisten bilden die Solokonzerte indes eine relativ unbekanntere und weniger bedeutende Gruppe. Anders als etwa in seinen Sinfonien oder Streichquartetten fühlte sich Haydn hier selten zu originellen Experimenten herausgefordert, schrieb er die Konzerte doch zumeist als Gelegenheitswerke für bestimmte Solisten, die sie bei ihm bestellten. Und anders auch als etwa Mozart oder Beethoven war Haydn selbst kein Virtuose, kein Freund solistischer Selbstdarstellung, weshalb die meisten Pianisten oder Geiger von heute wenig Gefallen an seinen Klavier- oder Violinkonzerten finden.

Eine Ausnahme sind jedoch die beiden Cellokonzerte, die nicht nur zum Stammrepertoire aller Cellisten gehören, sondern überdies mit zu den bekanntesten Werken Haydns zählen. Dabei haben auch sie – wie viele andere Konzerte des Komponisten – eine schwierige Überlieferungsgeschichte: Das C-Dur-Konzert war bis 1961 verschollen. Dann fand man Stimmabschriften in Prag und konnte es dort 1962 uraufführen. Hätten die Cellisten und das Publikum heute also um dieses Geschenk Haydnscher Kunst ärmer ... Auch das spätere D-Dur-Konzert war bis 1954 umstritten: Die authentische Urheberschaft Haydns konnte erst

damals durch die Auffindung des Originals gesichert werden. Bis dahin dachte man, das Werk sei von Anton Kraft, jenem Cellisten, dem das Konzert vielmehr auf den Leib geschrieben wurde. Noch andere Anwärter auf einen Platz in Haydns Werkverzeichnis mussten ferner gänzlich zurückgewiesen werden – und so bleiben zwei authentische, im Abstand von etwa 20 Jahren entstandene Cellokonzerte übrig.

Das erste Konzert in C-Dur komponierte Haydn in den Jahren zwischen 1761 und 1765 für Joseph Franz Weigl, den Freund und Ersten Cellisten in seiner Eisenstädter Hofkapelle. Es stellt hohe Ansprüche an den Solisten, der hier auch große Sicherheit in hohen Lagen mitbringen muss – und dies zu einer Zeit, in der das Cello als Soloinstrument noch keineswegs weit verbreitet war. Das Konzert hebt im 1. Satz mit einem zupackenden Hauptthema an. Der klar strukturierte Wechsel von Tutti- und Soloabschnitten trägt im folgenden Verlauf – trotz klassischer Sonatenform – noch Züge der barocken Concerto-Form. Von erstaunlicher emotionaler Tiefe ist der 2. Satz. Schon der Einsatz des Cellos auf einem lang aufblühenden Ton ist instrumentarisch und klanglich intensiv empfunden. Eine bemerkenswerte Moll-Wendung im Mittelteil eröffnet elegische bis dramatische Ausdrucksbereiche. Joseph Weigl muss nicht nur ein glänzender Techniker gewesen sein, sondern hatte offenbar auch einen schönen Ton für langsame Sätze. Im heiteren, unaufhaltsam bewegten 3. Satz, einer wahren „Tour-de-force“ für den Solisten, ist abermals der Celloeinsatz mit seinem langen Ton, der in eine aufwärts gerichtete Tonleiter mündet, raffiniert gestaltet. Die nach Art eines „Perpetuum mobile“ daherkommende Elektrik dieses Satzes lässt wenig Platz für thematische Arbeit.

Julius Heile

## LUST AUF MEHR?

Neben dem C-Dur-Konzert gibt es noch ein zweites Cellokonzert in D-Dur von Joseph Haydn. Es entstand ebenfalls noch in dessen langer Amtszeit als Hofkapellmeister in Esterháza, jedoch erst 1783 und diesmal für den berühmten Cellisten Anton Kraft, der zugleich Kompositionsschüler Haydns war. Was dem früheren Konzert vielleicht an klassischer Noblesse und Vollendung fehlt, das fehlt dem späteren Konzert an barockem Elan und Spannung. Die Beurteilungen in der Musikliteratur differieren daher in fast schon amüsanter Widersprüchlichkeit: Während etwa der große Haydn-Forscher H. C. Robbins Landon das D-Dur-Konzert vernichtend als völlig spannungsfrei und bloße „Übung für Cellisten“ abtut, sprechen andere vom selben Konzert als dem „ungleich bedeutenderen“ Werk, dem einzigen, das auf voller kompositorischer Höhe seiner Zeit stehe. Der nicht nur zwischen Cellisten oft ausgefochtene „Streit“, welches Konzert nun das „bessere“ oder „schönere“ sei, bleibt also letztlich eine Geschmacksfrage. Den einen überzeugt die edle, schlichte, vor allem höchst gesungliche Aura des D-Dur-Konzerts, den anderen die pulsierende Energie des C-Dur-Konzerts ...



DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH

*Sinfonie Nr. 4 c-Moll op. 43*

# Musik eines entlarvten Formalisten

„Sinfonien sind keine ‚chinesischen Eier‘“, erklärte Dmitrij Schostakowitsch dem sowjetischen Musikwissenschaftler Solomon Wolkow. „Musik muss gleich nach ihrem Entstehen gespielt werden. Das Publikum hat das Vergnügen der Zeitgenossenschaft. Und für den Komponisten ist es leichter, sich verständlich zu machen. Und wenn er Fehler beging, kann er versuchen, sie im nächsten Werk zu korrigieren. Sonst ist es Unsinn, wie die Sache mit der Vierten.“ Schostakowitschs Vierte Sinfonie entstand 1935/36, wurde aber erst ein Vierteljahrhundert später bekannt: Der Komponist zog sie 1936 kurz vor der geplanten Uraufführung zurück – angeblich weil er mit ihr unzufrieden war, so seine offizielle Verlautbarung. Eine andere Sichtweise eröffnen Dokumente, die in jüngerer Zeit aufgetaucht sind: Schostakowitsch hatte schlicht Angst um sein Leben. Der Musikwissenschaftler Isaak Glikman, ein Freund des Komponisten, berichtete von einem Besuch zweier hoher Kulturfunktionäre bei der Hauptprobe; daraufhin sei Schostakowitsch ins Büro des Intendanten der Leningrader Philharmoniker gebeten worden und habe die Aufführung abgesagt. Er selbst äußerte sich in seinen „Memoiren“, deren Authentizität allerdings lange umstrittenen war: „Und was wäre passiert, wenn ich damals die Aufführung der Vierten nicht abgesetzt hätte? Wer weiß? Vielleicht hätte niemand ein Wort gesagt, vielleicht hätte mein Lied sogar gefallen. Die Voraussetzungen aber waren fatal. Es lohnt nicht, daran zu erinnern. Überdies leitete [der Dirigent Fritz] Stiedry die Proben nicht nur schlecht, sondern

## IN NEUEM LICHT

Ende 1979 gab der in die USA emigrierte sowjetische Musikwissenschaftler Solomon Wolkow sein Buch „Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich“ heraus. Sein Inhalt widersprach dem zuvor verbreiteten Bild des linientreuen Sowjetkomponisten und wurde daher im Osten als Fälschung dargestellt, aber auch im Westen skeptisch aufgenommen. In jüngerer Zeit setzt sich zunehmend die Einschätzung durch, dass Wolkows Gesprächsprotokolle Schostakowitschs Ansichten richtig wiedergeben – wenn nicht wörtlich, so doch sinngemäß.

← Bild links:  
*Dmitrij Schostakowitsch (1938)*



Schostakowitsch liest die „Pravda“ (1965)

#### WENN DER DIKTATOR SPRICHT ...

Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ wurde nach ihrer Uraufführung am 22. Januar 1934 in kurzer Zeit rund 200 Mal gespielt, stets mit großem Erfolg. Das Blatt wendete sich, nachdem Stalin im Januar 1936 eine Aufführung besucht und vorzeitig verlassen hatte. Die Oper verschwand sofort von den Spielplänen und galt fortan nur noch als Symbol für bürgerliche Dekadenz.

einfach miserabel. Erstens hatte er verzweifelnde Angst. Er wusste ja, dass man auch ihn nicht schonen würde. [...] Zweitens kannte Stiedry die Partitur nicht richtig, beziehungsweise er verstand sie nicht, wollte sie auch nicht verstehen. Das gab er ungeschminkt zu. Warum sollte er sich auch genieren? Der Komponist war doch ein entlarvter Formalist. Wozu sich in seine Partitur vertiefen? Das lohnte sich doch überhaupt nicht mehr.“

Ein „Formalist“ war im Jargon der sowjetischen Kulturbürokratie ein Künstler, der dem Geschmack der großen Masse nicht genügend entgegenkam, und „entlarvt“ hatte den Formalisten Schostakowitsch ein vermutlich von Stalin selbst initiiertes Artikel, der am 28. Januar 1936 in der „Pravda“ erschien. Der genannte Autor beschrieb Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ als „musikalisches Chaos, das stellenweise zur Kakophonie wird“. Er sprach von „linker Entartung“ und „Loslösung von der wahren Kunst“, von einer „zappeligen, kreischenden, neurotischen Musik“, die „den perversen Geschmack der Bourgeoisie kitzelt“, und äußerte schließlich die kaum verhüllte Drohung: „Dies ist ein Spiel mit ernsthaften Dingen, das übel ausgehen kann.“ Wie übel, das zeigte das Beispiel vieler sowjetischer Künstler, unter ihnen auch enge Freunde Schostakowitschs, die in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg willkürlich inhaftiert, gefoltert und ermordet wurden oder für lange Zeit in sibirischen Straflagern verschwanden. Mit dem „Pravda“-Artikel begann eine Hetzkampagne gegen Schostakowitsch, der sich wohl nur durch die Komposition der erfolgreichen Fünften Sinfonie vor der Liquidierung als Volksfeind retten konnte. „Warten auf die Exekution ist eines der Themen, die mich mein Leben hindurch gemartert haben“, kann man in den „Memoiren“ lesen, „viele Seiten meiner Musik sprechen davon.“

In den Jahrzehnten nach 1936 äußerte sich Schostakowitsch öffentlich wiederholt negativ über seine zurückgezogene Vierte. Dieser vorgeblichen Geringschätzung widerspricht aber, dass er ihre Nummer nicht neu vergab und dass er, als ihm 1961 die Rekonstruktion und Aufführung der verschollenen Partitur vorgeschlagen wurde, sofort zustimmte. Er wollte nichts an dem Werk ändern und verpasste keine einzige der von Kirill Kondraschin geleiteten Proben. Die Uraufführung am 30. Dezember 1961 war ein großer Erfolg für ihn. Wer heute Schostakowitschs Vierte hört, wird seine unter großem Druck getroffene Entscheidung, sie 1936 nicht zu veröffentlichen, leicht nachvollziehen können. Die Sinfonie ist ein sperriges, radikales Stück, das dem tödlichen Verdikt des Formalismus kaum entgangen wäre. Im ersten Satz betrifft das nicht nur die dissonante Tonsprache (Stichwort „Kakophonie“) und die absichtlich primitiven Rhythmen mancher Abschnitte, sondern vor allem die nur schwer durchschaubare (also offenbar „chaotische“) Form. Sie lässt sich erst nach genauerem Partiturstudium als erweiterte Sonatenform beschreiben: Exposition dreier Themen, durchführungsartige Passagen, Reprise mit den Themen in umgekehrter Reihenfolge. Zwar sind die thematischen Gestalten an sich recht einprägsam: Das erste, marschartige erklingt gleich nach einer schrillen Fanfare in den Blechbläsern, das entspanntere zweite zunächst in reinem Streichersatz und das dritte piano im Fagott. Doch obwohl all diese Gedanken später vielfach wieder auftauchen, gewinnt der Hörer aufgrund von Einschüben sowie durch die Veränderung und gegenseitige Durchdringung der Themen eher den Eindruck einer episodischen, gereihten Form. Man hat versucht, das durch Einflüsse der Filmmusik und ihrer Schnitttechnik zu erklären – mit ihr hatte sich Schostakowitsch seit seinen Studentagen intensiv befasst. Noch stichhaltiger ist vielleicht der Hinweis

*Anscheinend hat sich der Komponist nicht darauf eingestellt, was die sowjetische Zuhörerschaft von ihm erwartet, was sie in seiner Musik sucht. Er chiffriert die Musik, er hat ihren Klang so durcheinander gebracht, dass nur gesundheitlich gestörte, formalistische Ästhetiker ihn begreifen können. Er kümmert sich nicht um die Förderung der sowjetischen Kultur und bietet stattdessen nur Grobheit und Wildheit.*

Aus der Rezension von Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“, erschienen am 28. Januar 1936 in der „Pravda“



*Schostakowitsch mit seinem Freund Isaak Glikman, der bei der Hauptprobe der Vierten in Leningrad dabei war und von den Gründen für die Absage der Uraufführung berichtete*

#### RIESENBESETZUNG

„Grandiosomanie“ warf sich Schostakowitsch 1956 in einem Kommentar zur zurückgezogenen Vierten Sinfonie selbst vor. Was die gewaltige Orchesterbesetzung betrifft, könnte man ihm sogar recht geben: Sie verlangt neben den üblichen Streichern sechs Flöten (inklusive Piccolo), vier Oboen, sechs Klarinetten (mit Bassklarinette), vier Fagotte (mit Kontrafagott), acht Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen und zwei Tuben, dazu Pauken (zwei Spieler), ein üppiges Schlagzeug-Arsenal (sechs Spieler), Celesta und zwei Harfen.

auf Gustav Mahlers Sinfonik: Über sie hatte 1932 Schostakowitschs guter Freund, der Musikwissenschaftler Iwan Sollertinski, die erste bedeutende Arbeit in russischer Sprache geschrieben, und Schostakowitsch betrachtete Mahlers Schaffen zunehmend als Vorbild für sein eigenes. In der Vierten erinnern neben formalen Gesichtspunkten und einigen direkten Zitaten auch bestimmte Satzweisen und Charaktere an Mahler – etwa das extrem ausgedünnte Klangbild mancher Passagen, die katastrophenartigen Zusammenbrüche, die Rückzüge in eine lyrische Gegenwelt, auch die Einbindung trivialer Gebrauchsmusik.

Viel leichter ist der Aufbau des relativ kurzen Mittelsatzes hörend nachzuvollziehen: Er ist ein Scherzo in der fünfteiligen ABABA-Form, wobei die Themen beim wiederholten Auftreten natürlich in neuem Klanggewand erscheinen, oft auch grotesk verfremdet. Aus dem auftaktigen A-Thema ist vor allem das erste Viertelmotiv über weite Strecken präsent. Das anmutige B-Thema, dem Trio-Abschnitt der traditionellen Scherzoform entsprechend, wird von den Violinen über einem von den Pauken initiierten starren Rhythmus eingeführt und von Holzbläsern fortgesetzt. Auffallend sind im gesamten zweiten Satz die ungewöhnlichen Instrumentations-Effekte – etwa die Kombination von Kontrafagott und Piccoloflöte, die parallelen Quinten der Flöten und Piccoloflöten oder am Ende die von trockener Perkussion und Bass-Pizzicato begleiteten tremolierenden Violinen. Der Satz wird in einem Tempo durchgespielt und ist von einheitlich düsterem Ausdruck.

Besonders spannend ist die Frage nach dem Aufbau und Charakter des Finales. Denn zum einen entstand dieser Werkteil höchstwahrscheinlich nach der Ächtung des Komponisten durch die „Prawda“-Kritik –

womöglich als Reaktion darauf. Zum anderen schob Schostakowitsch später Unzufriedenheit gerade mit diesem Satz als Grund für die Absage der Uraufführung im Jahr 1936 vor. Und schließlich ist ja das Ende eines Werks immer entscheidend für seine inhaltliche Aussage – darin herrschte Einigkeit zwischen sowjetischen Musikliebhabern und Kulturfunktionären, die gleichermaßen nach versteckter außermusikalischer Bedeutung Ausschau hielten. Gemäß der Doktrin des „Sozialistischen Realismus“ hatte Kunst die Errungenschaften des Sozialismus „wahrheitsgetreu“ widerzuspiegeln. Das schloss zwar die Darstellung von Konflikten nicht aus, doch mussten diese positiv, im Sinne des Aufbaus der Sowjetgesellschaft gelöst werden. Schostakowitschs Finale beginnt allerdings mit einer Art Trauermarsch – wieder eine Anknüpfung an Mahler. Dieser Einleitung schließt sich ein eher finaltypisches Allegro an, doch ihm folgen diverse Abschnitte, die Merkmale von Genres wie Walzer, Polka oder Galopp derart übertreiben, dass man sie nur als Karikaturen verstehen kann. Dann brechen, fast unvermittelt, die Blechbläser in einen Jubelhymnus aus – fortissimo, in C-Dur, scheinbar triumphierend, doch von grellen Dissonanzen durchsetzt. Und ebenso plötzlich ist der Spuk wieder vorbei: Die Sinfonie endet mit Motivremiszenzen über einem dunklen Orgelpunkt. Ein quälend langsames Verlöschen von über viereinhalb Minuten Dauer – deutlicher konnte man sich Stalins Forderung nach einer wohlklingenden, positiv-optimistischen Musik kaum verweigern.

*Jürgen Ostmann*

#### KOMPLIZIERT, ABER SPANNEND

*Dies ist ein Werk mit einem mächtigen, tragischen Atem, stürmischen Leidenschaften, voller Bewegung und Vitalität. In dem Labyrinth oft komplizierter Gedanken findet sich der Zuhörer nicht sofort zu recht. Es ist auch nicht einfach, die Grundkonzeption des Werkes zu erfassen. Aber die Kraft der schöpferischen Suggestion und das Temperament des Komponisten halten den Zuhörer in ständiger Spannung und durchdringen ihn. Trotz der Kompliziertheit und Aggressivität einiger Stellen in der Exposition des ersten Satzes fesselt die Musik den Zuhörer durch ihre Schärfe, Dynamik und mutige Gegenüberstellung von dramatischen und lyrischen Bildern sowie Sittengemälden, durch die Frische der Farben und den Reichtum der Orchesterpalette.*

Aus der Rezension eines sowjetischen Kritikers der verspäteten Uraufführung der Vierten Sinfonie im Jahr 1961

## Krzysztof Urbański



### HÖHEPUNKTE 2018/2019

- Debüts beim Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre de Paris und Chamber Orchestra of Europe
- Tournee zu europäischen Sommerfestivals (Schleswig-Holstein, Rheingau, Grafenegg, Santander und San Sebastián) mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester*
- Besondere Präsenz in Hamburg mit zahlreichen Konzerten in der Elbphilharmonie, u. a. im Rahmen des NDR Festivals „My Polish Heart“.
- Veröffentlichung einer Einspielung von Schostakowitschs Sinfonie Nr. 5 mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester*

Seit seinem Debüt im Jahr 2009 pflegt der polnische Dirigent Krzysztof Urbański enge Beziehungen zum *NDR Elbphilharmonie Orchester*. Seit 2015 ist er Erster Gastdirigent des Orchesters und hat mit ihm in vergangenen Spielzeiten u. a. Gastspielreisen nach Polen, Aix-en-Provence und Japan unternommen. Die Zusammenarbeit mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester* ist auch auf mittlerweile sechs CDs mit Werken von Lutosławski, Dvořák, Chopin, Rachmaninow, Strawinsky und Schostakowitsch dokumentiert. Das Chopin-Album mit Jan Lisiecki erhielt den kanadischen Juno Award. Urbańskis Diskografie umfasst daneben eine Aufnahme von Martinůs Cellokonzert Nr. 1 mit den Berliner Philharmonikern und Sol Gabetta.

2018 geht Urbański bereits in die achte Saison seiner gefeierten Amtszeit als Musikdirektor des Indianapolis Symphony Orchestra. Daneben ist er international gefragter Gastdirigent bei Orchestern wie den Münchner Philharmonikern, dem Orchestra dell'Academia Nazionale di Santa Cecilia, Philharmonia Orchestra, Tonhalle-Orchester Zürich, den Wiener Symphonikern, dem Rotterdam Philharmonic Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Chicago Symphony, San Francisco Symphony, Los Angeles Philharmonic, Pittsburgh Symphony und National Symphony Orchestra Washington. Von 2010 bis 2017 war er Chef des Trondheim Symphony Orchestra, das ihn daraufhin zum Ehrendirigenten ernannte. Außerdem wirkte er ab 2012 vier Spielzeiten lang als Erster Gastdirigent des Tokyo Symphony Orchestra. Im Juni 2015 erhielt er den renommierten Leonard Bernstein Award des Schleswig-Holstein Musik Festivals, der Urbański als erstem Dirigenten überhaupt zuteil wurde.

## Truls Mørk



### HÖHEPUNKTE 2018/2019

- Konzerte mit dem San Francisco Symphony Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, Boston Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, Orchester der Bayerischen Staatsoper, Orchestre Symphonique de Montréal und Tonhalle-Orchester Zürich
- Aufführungen von Esa-Pekka Salonens Cellokonzert unter der Leitung des Komponisten beim Baltic Sea Festival, Philharmonia Orchestra London und auf USA-Tournee im Lincoln Center New York sowie bei den CAL Performances in Berkeley
- Fortsetzung seiner Zusammenarbeit mit dem Pianisten Behzod Abduraimov mit Recitals auf USA- und Europa-Tournee

Stürmische Intensität, Integrität und Anmut vereinernd, haben seine fesselnden Auftritte Truls Mørk als einen der herausragenden Cellisten unserer Zeit etabliert. Er ist regelmäßig bei den führenden Klangkörpern zu Gast, darunter das Orchestre de Paris, Concertgebouw-orkest Amsterdam, die Berliner, Wiener und Münchner Philharmoniker, das Philharmonia und London Philharmonic Orchestra oder das Gewandhausorchester Leipzig. In Nordamerika musiziert er mit dem New York Philharmonic, Boston Symphony, Los Angeles Philharmonic, Philadelphia und Cleveland Orchestra. Dabei hat er mit namhaften Dirigenten zusammengearbeitet, u. a. mit Mariss Jansons, Esa-Pekka Salonen, Gustavo Dudamel, Sir Simon Rattle, Kent Nagano, David Zinman, Yannick Nézet-Séguin und Christoph Eschenbach. Mørk ist zudem ein großer Anwalt der zeitgenössischen Musik und hat an über 30 Uraufführungen mitgewirkt. Dazu gehören Cellokonzerte von Einojuhani Rautavaara, Pavel Haas, Krzysztof Penderecki und Hafliði Hallgrímsson. In Mørks beeindruckend umfangreicher Diskografie finden sich Aufnahmen der Cellokonzerte von Schostakowitsch, Saint-Saëns, Massenet, Dvořák, Britten, Elgar, Mjaskowski, Prokofjew, Dutilleux, C. P. E. Bach und Haydn sowie die Cello-Suiten von Bach und Britten. Seine CDs wurden u. a. mit dem Gramophone Award, Grammy und MIDEM Award ausgezeichnet. Nachdem Mørk anfänglich von seinem Vater unterrichtet wurde, setzte er sein Studium bei Frans Helmerson, Heinrich Schiff und Natalia Schakowskaya fort. Früh in seiner Karriere gewann er Wettbewerbe wie den Internationalen Tschairowsky-Wettbewerb, den Cassadó-Wettbewerb in Florenz oder den Naumburg-Wettbewerb in New York.



” Musizieren ist für mich maximale Leidenschaft und Intensität. “

“  
MARTIN GRUBINGER

# NDR kultur

DAS NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER AUF NDR KULTUR

Regelmäßige Sendetermine:  
NDR Elbphilharmonie Orchester | montags | 20.00 Uhr  
Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr

## 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

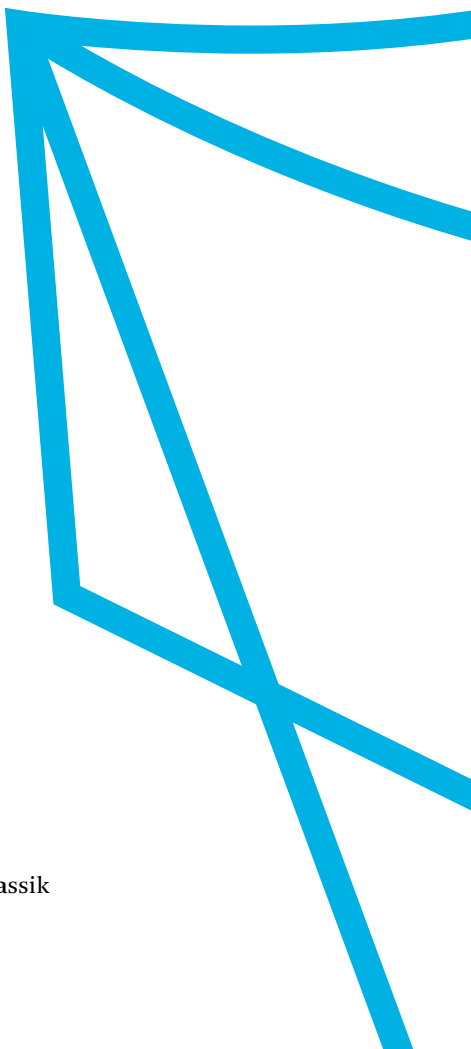
Die Einführungstexte von Julius Heile und Jürgen Ostmann  
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos  
AKG-Images (S. 4)  
AKG-Images / TT News Agency / SVT (S. 6)  
AKG-Images / Sputnik (S. 8)  
AKG-Images / RIA Novosti / Alexey Varfolomeev (S. 10)  
Marco Borggreve (S. 12)  
Johs Boe (S. 13)

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.



The image features several thick, vibrant blue lines on a plain white background. These lines originate from a single point on the right edge and extend towards the left, creating a series of overlapping, angular shapes that resemble a stylized, abstract graphic or perhaps a partial view of a geometric structure like a pyramid or a set of intersecting planes. The lines vary in length and angle, creating a sense of depth and movement.

[ndr.de/eo](http://ndr.de/eo)  
[youtube.com/NDRKlassik](https://youtube.com/NDRKlassik)