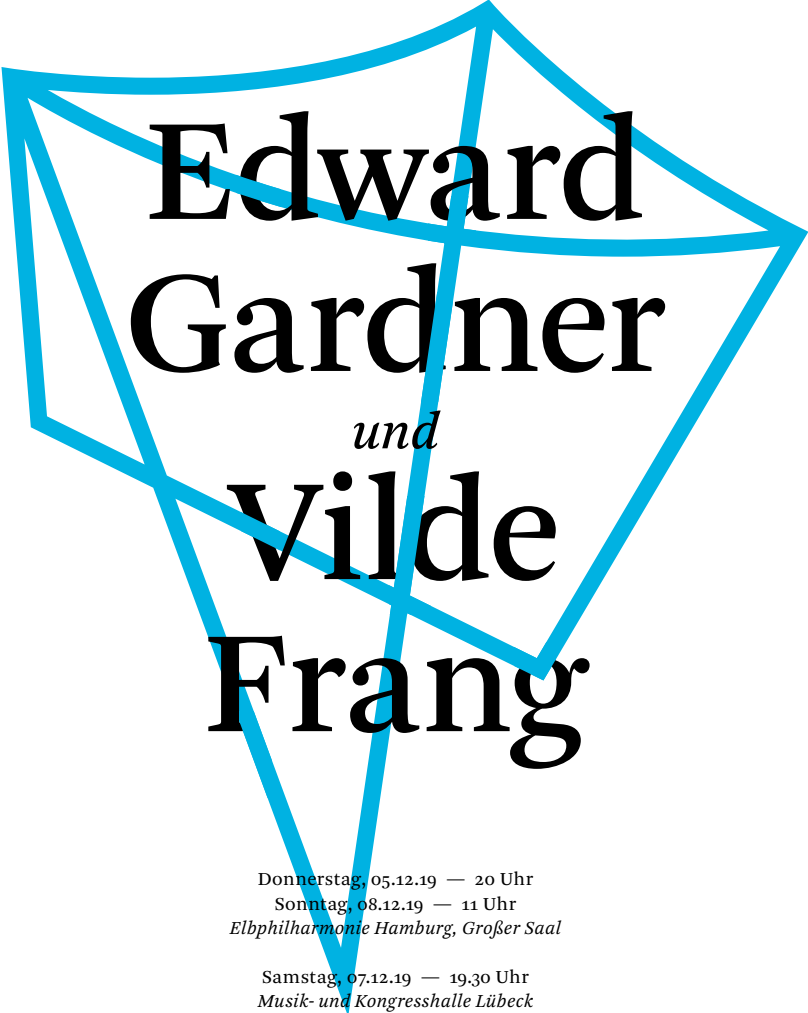


NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Edward
Gardner
und
Vilde
Frang

Donnerstag, 05.12.19 — 20 Uhr
Sonntag, 08.12.19 — 11 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

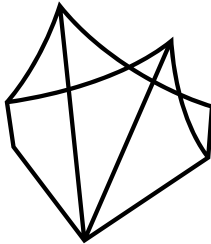
Samstag, 07.12.19 — 19.30 Uhr
Musik- und Kongresshalle Lübeck

EDWARD GARDNER

Dirigent

VILDE FRANG

Violine



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile
am 05.12. und 08.12. jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal der Elbphilharmonie;
am 07.12. um 18.30 Uhr auf der „Galerie Wasserseite“ der Musik- und Kongresshalle

Das Konzert am 08.12.19 ist live zu hören auf NDR Kultur.

HENRI DUTILLEUX (1916 – 2013)

Métaboles

Entstehung: 1962–64 | Uraufführung: Cleveland, 14. Januar 1965 | Dauer: ca. 17 Min.

- I. Incantatoire –
- II. Linéaire –
- III. Obsessionnel –
- IV. Torpide –
- V. Flamboyant

IGOR STRAWINSKY (1882 – 1971)

Konzert in D („Concerto en ré“) für Violine und Orchester

Entstehung: 1931 | Uraufführung: Berlin, 23. Oktober 1931 | Dauer: ca. 22 Min.

- I. Toccata
- II. Aria I
- III. Aria II
- IV. Capriccio

— Pause —

CLAUDE DEBUSSY (1862 – 1918)

Images pour orchestre

*Entstehung: 1905–12 | Uraufführung: Paris, 20. Februar 1910 (Nr. 2); 2. März 1910 (Nr. 3);
26. Januar 1913 (vollständiger Zyklus) | Dauer: ca. 35 Min.*

- Nr. 1: Giges. Modéré
- Nr. 2: Ibéria
- I. Par les rues et par les chemins. Assez animé
 - II. Les parfums de la nuit. Lent et rêveur
 - III. Le matin d'un jour de fête. Dans un rythme
de Marche lointaine, alerte et joyeuse
- Nr. 3: Rondes de printemps. Modérément animé

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 1 ¾ Stunden

Fremdartige Traumwelt

In mir reifte diese fast intuitive Tendenz, ein Thema nicht von Anfang an in seiner gültigen Gestalt herauszustellen... Ich benutze kleine Zellen, die allmählich entwickelt werden. Ich denke, dass ich dabei aus der Literatur beeinflusst wurde, von Proust und seiner Idee vom Gedächtnis.

Henri Dutilleux

Während in der älteren Musikgeschichte Schlagworte wie „Barock“ oder „Romantik“ zwar vereinfachend, aber nicht ganz unzutreffend einen Stil und zugleich auch eine Epoche bezeichnen, sind in der Musik des 20. Jahrhunderts zahlreiche Schulen und Strömungen nebeneinander wirksam. Sie werden vom Publikum oft mit prägenden Komponistenfiguren identifiziert – der Impressionismus beispielsweise mit Debussy, der Neoklassizismus mit Strawinsky oder „Atonalität“ und Zwölftontechnik mit Schönberg. Den Franzosen Henri Dutilleux einer bestimmten Richtung oder Gruppe zuzurechnen, fiel allerdings schwer. Er war ein Einzelgänger, der Anregungen unterschiedlichster Herkunft zu einer sehr persönlichen Musiksprache verschmolz. Vorbilder fand er nicht zuletzt auch in der literarischen Bewegung des Symbolismus, die lieber das Hintergründige, Irrationale, Geheimnisvolle beschwor als die Wirklichkeit zu beschreiben. Beliebte Themen symbolistischer Dichtung sind Nacht und Traum, und sie spielen auch bei Dutilleux eine wichtige Rolle, auf die vielfach schon seine Werktitel hinweisen: so etwa im Streichquartett „Ainsi la nuit“ (So die Nacht), im Violinkonzert „L'arbre des songs“ (Der Baum der Träume) oder in der Orchesterkomposition „Timbres, Espace, Mouvement“ mit dem Untertitel „La nuit étoilée“ (Sternennacht). Der Komponist Claus Kühnl bezeichnete Dutilleux in einem Aufsatz als „Poeten der Nacht“ – das trifft ausgezeichnet das Magische, Dunkle in seiner Musik, den Höreindruck einer fremdartigen und doch in sich schlüssigen Traumwelt. Fast alle Kompositionen Dutilleux' – unter ihnen auch die „Métaboles“ – sind im Übrigen ohne Pause zu spielen: Die einzelnen Werkteile schließen unmittelbar

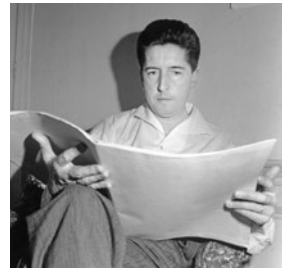
HENRI DUTILLEUX

Métaboles

aneinander an, denn der Hörer soll keinesfalls vorzeitig aus dem Traum, aus der Verzauberung erwachen.

Wichtig für die Wirkung seiner Musik ist daneben auch Dutilleux' feinsinniges Spiel mit Motiv- und Klangvarianten: „Ich installiere Markierungspunkte, die sich nur im Unbewussten des Hörers bemerkbar machen. Sie sind wie die Befeuerungslichter in der Luftfahrt oder auf dem Meer – das ist etwas anderes als die Leit motive bei Wagner, mit deren Hilfe man vor allem Personen identifizieren kann. Meine Methode ist subtiler und erlaubt es mir, ganz unaufdringlich eine gewisse Stabilität der Form zu erreichen. Diese Art kaum wahrnehmbarer Formgestaltung findet sich schon bei Debussy – und das ist ein großes Mysterium seines Denkens.“

Mit „*Métaboles*“ machte Dutilleux einen Begriff, der unterschiedliche, jedoch miteinander verwandte Bedeutungen haben kann, zum Titel: „Metabole“ meint (laut Meyers Großem Konversations-Lexikon von 1908) „in der Rhetorik eine Zusammenstellung zweier Sätze, deren einer die Hauptbegriffe des andern in umgekehrter Folge enthält, [...] in der Grammatik die Versetzung von Buchstaben, des Wohlklanges oder des Versmaßes wegen; in der Metrik der Wechsel des Rhythmus.“ In der Biologie versteht man unter „Metabolie“ die Form- oder Gestaltveränderung eines Organismus; „Metabolismus“ ist der Stoffwechsel. Immer geht es also um Veränderung, Verwandlung, Variation. Dutilleux hat die Gemeinsamkeiten im Ablauf aller fünf Sätze seiner „*Métaboles*“ folgendermaßen beschrieben: „In einem jeden wird die Grundidee – sei sie melodisch, rhythmisch, harmonisch oder einfach instrumental – einer Reihe von Abwandlungen unterworfen. In einem gewissen Entwicklungsstadium, gegen Ende der einzelnen Stücke, erweist sich die



Henri Dutilleux (1958)

KOMPONIST UND WERK

Henri Dutilleux veröffentlichte in seinem langen Leben nur eine relativ geringe Zahl von Werken, an denen er meist jahrelang gefeilt hatte. Neben seiner Tätigkeit als Komponist arbeitete er ab 1943 zwei Jahrzehnte lang bei Radio France. Ab 1961 lehrte er Komposition, zunächst an der Pariser École Normale de Musique, dann am Conservatoire. Die fünfsätzigen „*Métaboles*“ entstanden 1962 bis 1964 aus Anlass der Feiern zum 40-jährigen Bestehen des Cleveland Orchestra. George Szell, der Auftraggeber und Widmungsträger, leitete am 14. Januar 1965 in Cleveland/Ohio die Uraufführung.

Ich kann nicht leugnen, dass ich ein französischer Musiker bin. Aber jeder Musiker, ob Franzose, Deutscher, Engländer, Japaner, muss sich voll saugen, muss neugierig sein auf die Musik, die man in anderen Ländern macht... Ich glaube, dass eine nationale Kunst nur im Kontakt mit ausländischer Kunst entstehen kann.

Henri Dutilleux

Abwandlung als so gravierend, dass sie zu einer neuen Idee führt, die filigran unter dem sinfonischen Gewebe erscheint. Diese musikalische Idee leitet das folgende Stück ein. Das gilt für jeden der Sätze, bis im letzten die erste Grundidee des Werkes in einer lang ansteigenden Bewegung in die Coda mündet.“

Besonders bemerkenswert ist neben der formalen Anlage der Komposition ihre brillante Instrumentierung. Sie trägt übrigens auch einiges zum Formaufbau bei, da in jedem der fünf Sätze eine andere Gruppe des Orchesters dominiert. Im ersten, „Incantatoire“ (Beschwörend) überschrieben, sind das die Holzbläser. Ihre Akkorde, die durch Pizzicati der Streicher rhythmisch strukturiert werden, lassen an einen Choral denken. Den zweiten Satz, „Linéaire“ (Linienförmig), bestimmen tiefe Streicherklänge, über denen sich bald die gesanglichen Linien einer Solovioline hören lassen. Sie leitet auch über zum dritten Satz, „Obsessionnel“ (Besessen), einem überwiegend rhythmisch geprägten Teil, in dem die Blechbläser die Führung übernehmen. Diese geben sie im eher statischen, von changierenden Klangflächen geprägten vierten Satz, „Torpide“ (Betrübt), an das Schlagzeug ab. Erst das virtuose, ungemein farbige Finale mit der Bezeichnung „Flamboyant“ (Lodernd) verbindet alle Instrumentengruppen in einer groß angelegten Steigerung. Die Folge immer neuer Metamorphosen, so formulierte es Dutilleux, wird nun „gestoppt durch die Wiederkehr des Hauptelements aus dem ersten Satz. Der Kreis schließt sich.“

Jürgen Ostmann

IGOR STRAWINSKY

Violinkonzert in D

Motorik und Gesang

Igor Strawinsky mochte den Ausdruck „Neoklassizismus“ nicht. Dieser werde viel zu oft verwendet und sage überhaupt nichts aus, erklärte er 1930, ein Jahr bevor er sein Violinkonzert schrieb, in einem Interview. Dennoch hat sich der Begriff im Sprachgebrauch gehalten, und gerade Strawinskys Konzert gilt als Musterbeispiel einer neoklassizistischen Haltung, die sich nicht mit oberflächlicher Stilkopie begnügt, sondern unter Benutzung alter Vorbilder etwas Neues schafft. Passender wäre in diesem Fall allerdings das Wort „Neobarock“, denn schon der erste Satztitel „Toccata“ verweist eher aufs 17. und frühe 18. Jahrhundert als auf die Epoche der Wiener Klassik.

Zu verdanken ist die Entstehung des Konzerts weniger Strawinskys Neigung zum Virtuosenkonzert als vielmehr den vereinten Bemühungen von vier Männern: Willi Strecker vom Mainzer Schott-Verlag machte dem Komponisten den Vorschlag, ein Violinkonzert für Samuel Dushkin zu schreiben, einen Geiger polnisch-jüdischer Herkunft. Dieser war der Schützling des amerikanischen Geschäftsmanns, Diplomaten und Komponisten Blair Fairchild, der Strawinskys Honorar zahlte. Und schließlich kam auch noch Paul Hindemith ins Spiel: Er zerstreute Strawinskys Bedenken, dass ein Laie auf dem Instrument womöglich gar kein attraktives Violinkonzert schreiben könne. Der Deutsche, selbst ein bedeutender Virtuose auf Geige und Bratsche, hielt die begrenzte Vertrautheit seines Kollegen mit der Violintechnik sogar für einen Vorteil: So käme er gar nicht in Versuchung, die Solostimme auf gewohnten Griffen aufzubauen und könne leichter neue Ideen entwickeln.



Igor Strawinsky (um 1930)

MUSIKALISCHER MAGIER

Man findet eine Essenz von Bach in seiner Musik, von Mozart und von Tschaikowsky und vielen anderen – doch durch eine ganz persönliche Alchemie, eine geheime Magie, absorbierte er all diese Essenzen, verwandelte sie und gab sie uns zurück – brandneu, originell, unnachahmlich.

Leonard Bernstein über
Igor Strawinsky

IGOR STRAWINSKY

Violinkonzert in D

VORBILD BACH

Ich mag die Standard-Violinkonzerte nicht – weder Mozart noch Beethoven oder Brahms. Nach meiner Auffassung ist das einzige Meisterwerk auf diesem Gebiet Schönbergs Konzert, und das entstand etliche Jahre nach meinem. Die Titel meiner Sätze – Toccata, Aria, Capriccio – lassen allerdings an Bach denken, ebenso bis zu einem gewissen Grad die musikalische Substanz. Mein Lieblingskonzert von Bach ist das für zwei Violinen – wie das Duett [des Solisten] mit einem Orchestergeiger im letzten Satz zweifellos verrät.

Igor Strawinsky

Auf den Rat eines Experten mochte Strawinsky aber dennoch nicht verzichten, und so traf er sich im Winter 1930/31 häufig mit Dushkin, der später darüber berichtete: „Meine Aufgabe war es, Strawinsky zu beraten, wie seine Ideen am besten den Erfordernissen der Geige als einem anspruchsvollen Konzertinstrument angepasst werden konnten. In verschiedenen Zeitabständen pflegte er mir zu zeigen, was er gerade geschrieben hatte, manchmal eine Seite, manchmal nur wenige Zeilen, manchmal einen halben Satz. Dann sprachen wir alle Anregungen durch, die ich geben konnte. Sooft er einen Vorschlag annahm, auch wenn es sich nur um eine einfache Veränderung wie die Erweiterung des Klangbereichs der Violine durch Ausdehnung der Phrase in die untere oder obere Oktave handelte, bestand Strawinsky in der Regel darauf, die Partitur an dieser Stelle insgesamt zu ändern. Er handelte dabei wie ein Architekt, der beim Fundament beginnen musste, um die Proportionen seines ganzen Baues zu erhalten, wenn von ihm verlangt wurde, einen Raum im dritten Stock zu verändern.“ Trotz Dushkins Mitwirkung, die sogar in der gedruckten Partitur gewürdigt wird, waren der Orchesterklang und die Einbindung des Solisten ins Ensemble natürlich Strawinskys ureigene Leistung. Das Werk klingt wie für ein Kammerorchester komponiert: Die volle Besetzung ist nur an wenigen Stellen und dann meist nur in kurzen, scharf akzentuierten Akkorden zu hören. Und den Solisten erlebt man häufig in den Rollen eines Kammermusikers, Duettpartners oder sogar Begleiters.

Ein Vorfall aus der Zusammenarbeit mit Strawinsky blieb Dushkin besonders im Gedächtnis: „Als wir eines Tages in einem [Pariser] Restaurant zu Mittag aßen, zog er ein Stück Papier heraus, schrieb einen Akkord d'-e''-a''' hin und fragte mich, ob er spielbar sei. Ich

IGOR STRAWINSKY

Violinkonzert in D

hatte niemals einen Akkord von so enormer Spannweite gesehen und sagte: ‚Nein‘. Strawinsky meinte traurig: ‚Quel dommage‘ [wie schade]. Als ich wieder zuhause war, versuchte ich ihn und fand zu meinem Erstaunen, dass die Undezim-Spannung in dieser Lage verhältnismäßig leicht ausführbar war, und der Klang faszinierte mich. Ich rief Strawinsky sogleich an, um ihm zu sagen, dass der Akkord gespielt werden könne.“ Der Komponist muss sehr erleichtert darüber gewesen sein, denn mit dem dissonierenden Dreiklang d'-e"-a" ließ er letztlich jeden der vier Sätze beginnen. Er nannte diesen Akkord den „Pass“ des Werks: Man zeigt ihn vor, und ein Tor öffnet sich.

Im ersten Satz, der Toccata, folgen auf den „Pass“ drei weitere Akkorde des Solisten und der gezupften Cello und Bässe, bevor das Orchester jenen motorischen Schwung in Gang bringt, den man mit einer Toccata verbindet. Als wichtigstes Thema dient eine simple Doppelschlag-Figur, und die Bewegung wirkt marschartig – wenn nicht gerade eine der für Strawinsky so typischen rhythmischen Irritationen dieses Muster durchbricht. Zwei kontrastierende Aria-Sätze schließen sich an. Der erste verbindet gesangliche Linien mit dem Pulsieren der gerade verklungenen Toccata. Dagegen ist die zweite Aria der eigentliche langsame Satz. Sie lässt an ein Bachsches Adagio denken, und angesichts der ungebrochen schönen, kunstvoll verzierten Melodie und der warmen Streicherbegleitung könnte man fast an Strawinskys Behauptung zweifeln, er verabscheue Ausdruck. Das abschließende Capriccio kehrt zurück zur Motorik des Beginns. Höchst abwechslungsreiche Episoden reihen sich aneinander und erinnern noch deutlicher als die vorangegangenen Werkteile an eine Ballettmusik.

Jürgen Ostmann



*Samuel Dushkin (links)
mit Strawinsky*

KOMPONIST UND INTERPRET

Dushkin ist unter seinen Berufsgenossen eine seltene Ausnahme. Ich war sehr glücklich, bei ihm außer den bedeutenden Gaben des geborenen Geigers auch eine hohe musikalische Kultur zu finden, ein feines Verständnis und eine wirklich ungewöhnliche Zurückhaltung bei der Ausübung seines Berufs.

Igor Strawinsky über den Solisten der Uraufführung seines Violinkonzerts

Folkloristische Szenen

HÖRBARE LANDSCHAFTEN

Übrigens arbeite ich hier wie ein Bergmann und entfalte eine kalt entschlossene Aktivität, um nur hörbaren Landschaften nachzuspüren, d. h. dass ich im Augenblick die Geräusche der Wege in Katalonien höre und gleichzeitig die Musik in den Straßen von Granada.

Debussy am 10. August 1908 an seinen Verleger Jacques Durand

So wie Strawinsky das Schlagwort „neoklassizistisch“ oder Schönberg den Begriff „atonal“ ablehnte, mochte Claude Debussy für seine Musik die Bezeichnung „impressionistisch“ nicht gelten lassen. Kein Wunder, schließlich musste er in jungen Jahren, als Rom-Stipendiat der Académie des Beaux Arts, Maßregelungen wie die folgende über sich ergehen lassen: „Herr Debussy hat ein sinfonisches Werk in zwei Sätzen mit dem Titel ‚Le Printemps‘ eingesandt. Man erkennt bei ihm einen Sinn für die musikalische Farbe, deren Übertreibung ihn aber leicht die Wichtigkeit einer klaren Zeichnung und Form vergessen lässt. Es ist sehr zu hoffen, dass er sich vor diesem vagen Impressionismus in Acht nimmt, der einer der gefährlichsten Feinde der Wahrheit in der Kunst ist.“

In diesem Zitat lassen die Begriffe „Farbe“ und „Zeichnung“ schon erkennen, dass der Begriff „Impressionismus“ ursprünglich für Werke der bildenden Kunst gebraucht wurde, und dies häufig mit abschätziger Tendenz. Debussy stand der Ästhetik der impressionistischen Maler in manchen Punkten durchaus nahe, und sehr oft ließ er sich auch durch bildliche Vorstellungen zu seinen Werken inspirieren. Den Titel „Images“ (Bilder) verwendete er zunächst für einen zweibändigen Zyklus von Stücken für Klavier zu zwei Händen. Dieser zwischen 1905 und 1907 entstandenen Serie wollte er eigentlich noch eine Fortsetzung für Klavier zu vier Händen folgen lassen, doch aus dem bereits skizzierten Material wurde schließlich ein Orchesterzyklus. Er umfasst drei Werke, die jeweils folkloristische Szenen aus einem bestimmten Land in Musik übersetzen. Das erste, „Gigues“ überschrieben,

CLAUDE DEBUSSY
Images pour orchestre

hat England zum Thema; Debussy begann die Komposition 1909 und ließ die Instrumentierung drei Jahre später von seinem Freund und Schüler André Caplet ausführen. Das spanische Mittelstück „Ibéria“ stellte er nach dreijähriger Arbeit bereits 1908 fertig, und die abschließenden „Rondes de printemps“ mit französischer Thematik ließ er 1909 folgen.

In den eröffnenden, vergleichsweise kurzen „Gigues“, ursprünglich „Gigues tristes“ benannt, ist das Hauptthema einem altenglischen Tanz nachempfunden; seinen archaischen Charakter betont Debussy noch durch ein typisches Barockinstrument, die Oboe d'amore. Zu diesem etwas schwermütigen Thema („doux et mélancolique“) bildet jedoch schon bald ein Gedanke im hüpfenden punktierten Rhythmus einen effektvollen Kontrast; er lehnt sich an das Lied „Dansons la gigue“ des Debussy-Zeitgenossen Charles Bordes an. Melancholische und tänzerische Abschnitte wechseln sich nun ab, und in einigen Passagen kommt es auch zu raffinierten Überlagerungen dieser beiden Elemente.

„Ibéria“ ist von den drei „Images“ das mit Abstand umfangreichste; es setzt sich seinerseits aus drei Teilen zusammen, die unterschiedliche Facetten Spaniens beschreiben. Debussy verzichtet dabei auf Zitate authentischer spanischer Volksmusik, doch dafür steuern Instrumente wie Tamburin und Kastagnetten Lokalkolorit bei. Zunächst bietet sich „Auf den Straßen und Wegen“ (so lässt sich der Titel des ersten Teils, „Par les rues et par les chemins“, übersetzen) ein ganzes Panorama unterschiedlicher Episoden. Sie entsprechen den vielfältigen Bildern und Geräuschen, die Debussy offenbar mit Spanien verband, ohne das südliche Nachbarland aus eigener Anschauung näher kennengelernt zu haben. Zusammengehalten werden die unterschiedlichen Szenen durch einen Bolero-



Claude Debussy (1908)

Heute morgen Probe von Ibéria... es geht besser! Sie können sich nicht vorstellen, wie natürlich die Verbindung von „Parfums de la nuit“ und „Le matin d'un jour de fête“ wirkt. Das macht nicht den Eindruck, als ob es geschrieben sei.

Debussy am 25. Februar 1910
an André Caplet

**WAHRHEIT OHNE
AUTHENTIZITÄT**

Die Kraft der Beschwörung grenzt ans Wunderbare, wenn man bedenkt, dass diese Musik von einem Fremden geschrieben wurde, den allein die Vision seines Genies leitete. Hier steht wirklich Andalusien vor uns. Wahrheit ohne Authentizität, könnte man sagen; denn nicht ein Takt ist direkt der spanischen Folklore entnommen, und dennoch fühlt man Spanien in diesem Stück bis in die letzten Einzelheiten.

Der spanische Komponist Manuel de Falla über das Klavierstück „Soirée dans Grenade“ seines Kollegen Debussy; die Worte könnten ebenso gut auf „Ibéria“ gemünzt sein.

Rhythmus, der wie der Refrain eines Rondos immer wieder aufscheint.

Auf der Habanera basiert der Mittelsatz „Les parfums de la nuit“ („Düfte der Nacht“). Allerdings wird der Rhythmus dieses aus Kuba nach Spanien eingeführten Tanzes sehr langsam gespielt; die Zeit scheint in traumhafte Sequenzen zerdehnt und fast außer Kraft gesetzt. Das ohne Pause folgende Finale, „Le matin d'un jour de fête“, beschreibt den Morgen eines spanischen Festtags: Deutlich erkennbar sind zunächst entfernte, dann sich nähernde Marschrhythmen. Die pizzicato spielenden Streicher ahmen Gitarren nach, und an einer Stelle sind Geiger und Bratscher sogar angehalten, ihre Instrumente in Gitarrenhaltung zu zupfen. Man hört Glockengeläut, einen Posaunenchoral und mit ein wenig Phantasie vielleicht auch jene „Melonenhändler und pfeifenden Gassenjungen“, die Debussy beim Komponieren vor seinem inneren Auge sah.

Das Bild des erwachenden Frühlings vermittelt der Komponist im dritten seiner „Images“, den „Rondes de printemps“. Ein verbales Motto, einem Frühlingslied der Renaissance entnommen, ist den Noten vorangestellt: „Vive le Mai, bienvenu soit le Mai / Avec son gonfalon sauvage“ (Es lebe der Mai, willkommen sei der Mai / Mit seinem wilden Banner). Der Musik liegt das alte französische Volkslied „Nous n'irons plus au bois“ zugrunde. Dessen Melodie verarbeitet Debussy nach Art einer Variationenfolge: Er unterwirft sie fugenartiger Imitation durch die Holzbläser, präsentiert sie in einer Mollversion, in gedehntem oder gestauchtem Rhythmus oder sogar reduziert auf den bloßen Rhythmus, den ein Tamburin markiert.

Jürgen Ostmann

Edward Gardner

Seit 2015 ist Edward Gardner Chefdirigent des Bergen Philharmonic Orchestra und hat das Ensemble mehrfach auf Tournee mit Stationen u. a. in Berlin, München, Amsterdam, bei den BBC Proms und beim Edinburgh International Festival geführt. Kürzlich wurde er zum designierten Principal Conductor des London Philharmonic Orchestra ab 2021 ernannt. Als viel gefragter Gastdirigent debütierte Gardner in den vergangenen Spielzeiten etwa beim New York Philharmonic und Chicago Symphony Orchestra, beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, bei den Wiener Symphonikern sowie am Royal Opera House in London mit einer neuen Produktion von „Káťa Kabanová“. Daneben kehrte er u. a. zum Gewandhausorchester Leipzig, Philharmonia Orchestra und Orchestra del Teatro alla Scala di Milano zurück. Im April 2019 dirigierte er das London Philharmonic Orchestra im Lincoln Center in New York. Von 2010 bis 2016 war Gardner Erster Gastdirigent des City of Birmingham Symphony Orchestra, von 2006 bis 2015 Music Director der English National Opera. Eine regelmäßige Zusammenarbeit verbindet ihn mit der Metropolitan Opera New York. Außerdem war er u. a. an der Mailänder Scala, der Chicago Lyric Opera, beim Glyndebourne Festival und an der Opéra National de Paris zu erleben. Seine Diskografie umfasst zahlreiche Aufnahmen mit dem Bergen Philharmonic, BBC Symphony und City of Birmingham Symphony Orchestra. Als engagierter Nachwuchsförderer gründete Gardner 2002 das Hallé Youth Orchestra, arbeitet regelmäßig mit dem National Youth Orchestra of Great Britain zusammen und pflegt enge Beziehungen zur Juilliard School sowie zur Royal Academy of Music, wo der 1974 in Gloucester geborene Künstler auch seine Ausbildung erhielt.



HÖHEPUNKTE 2019/2020

- „Werther“ am Royal Opera House London
- „Le damnation de Faust“ an der Metropolitan Opera New York
- vier Konzerte mit dem London Philharmonic Orchestra
- Gastspiel mit dem Bergen Philharmonic Orchestra in der Londoner Royal Festival Hall mit „Peter Grimes“
- China-Tournee mit dem Bergen Philharmonic Orchestra
- Gastdirigate beim San Francisco Symphony, Finnish Radio Symphony, Montreal Symphony, City of Birmingham Symphony und BBC Symphony Orchestra sowie beim Deutschen Symphonieorchester Berlin

Vilde Frang



HÖHEPUNKTE 2019/2020

- Debüts beim Bayerischen Staatsorchester unter Thomas Søndergård, bei Les Sièclès unter François-Xavier Roth und beim London Symphony Orchestra unter Antonio Pappano
- Festivaltournee mit dem Rotterdam Philharmonic Orchestra unter Lahav Shani
- Konzerte mit dem Tonhalle-Orchester Zürich, Cleveland Orchestra, Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, BBC Symphony, Budapest Festival und Oslo Philharmonic Orchestra
- China-Tournee mit den Bamberger Symphonikern unter Jakub Hrůša
- Streichtrios von Beethoven mit Lawrence Power und Nicolas Altstaedt in London, Hamburg und Amsterdam

Vilde Frangs profunde Musikalität und ihr individuelles Künstlertum haben sie zu einer der heute führenden jungen Geigerinnen gemacht. Schon 2012 wurde sie mit dem Young Artists Award der Credit Suisse ausgezeichnet, was ihr Debüt mit den Wiener Philharmonikern unter Bernard Haitink beim Lucerne Festival zur Folge hatte. Regelmäßig spielt sie mit den führenden Orchestern der Welt zusammen, darunter das San Francisco Symphony und Los Angeles Philharmonic Orchestra, die Berliner und Münchner Philharmoniker, die Bamberger Symphoniker, das Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre de Paris und hr-Sinfonieorchester. Zuletzt unternahm sie ausgedehnte Europatourneen mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und dem Orchestre Philharmonique de Luxembourg. Sie arbeitet mit Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Herbert Blomstedt, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Ashkenazy, Mirga Gražinytė-Tyla, Daniel Harding, Valery Gergiev, David Zinman und Paavo Järvi zusammen. Als überaus begeisterte Kammermusikerin ist Frang regelmäßig beim Rheingau Musik Festival, Kammermusikfest Lockenhaus, George Enescu Festival, bei den Salzburger Festspielen und dem Prague Spring Music Festival zu hören. Für ihre Aufnahmen hat sie Auszeichnungen wie den Edison Award, Diapason d'Or oder Grammy Award erhalten. In Norwegen geboren, engagierte Mariss Jansons Vilde Frang bereits mit zwölf Jahren für ihr Debüt mit dem Oslo Philharmonic Orchestra. Sie studierte u. a. bei Kolja Blacher in Hamburg und bei Ana Chumachenko in München. Außerdem hat sie 2007 als Stipendiatin des Borletti-Buitoni Trusts mit Mitsuko Uchida gearbeitet. Von 2003 bis 2009 war sie Stipendiatin der Anne-Sophie Mutter Stiftung. Frang spielt auf einer Geige von Jean-Baptiste Vuillaume (1866).

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 Jürgen Ostmann
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
Photo Ingi Paris / AKG-Images (S. 5)
AKG-Images (S. 7)
Picture Alliance / Ullstein Bild (S. 9)
Heritage Images / Fine Art Images / AKG-Images (S. 11)
Benjamin Ealovega (S. 13)
Marco Borggreve (S. 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.

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik