

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Beethoven
trifft auf
**Webern &
Lutosławski**

Donnerstag, 09.01.20 — 20 Uhr
Sonntag, 12.01.20 — 11 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

Freitag, 10.01.20 — 19.30 Uhr
Musik- und Kongresshalle Lübeck

KARINA CANELLAKIS

Dirigentin

LARS VOGT

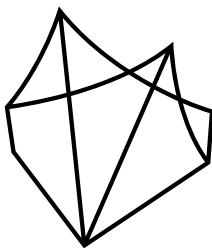
Klavier

CHRISTIAN TETZLAFF

Violine

TANJA TETZLAFF

Violoncello



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile
am 09.01. und 12.01. jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal der Elbphilharmonie;
am 10.01. um 18.30 Uhr auf der „Galerie Wasserseite“ der Musik- und Kongresshalle

Das Konzert am 12.01. ist live zu hören auf NDR Kultur.

ANTON WEBERN (1883 – 1945)

Sechs Stücke für Orchester op. 6

(Fassung von 1928)

Entstehung: 1909; Neufassung 1928 | Uraufführung: Wien, 31. März 1913 | Dauer: ca. 10 Min.

- I. Langsam
- II. Bewegt
- III. Mäßig
- IV. Sehr mäßig
- V. Sehr langsam
- VI. Langsam

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)

Konzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester C-Dur op. 56
„Tripelkonzert“

Entstehung: 1803–04 | Uraufführung: Leipzig, 18. Februar 1808 | Dauer: ca. 35 Min.

- I. Allegro
- II. Largo –
- III. Rondo alla Polacca

— Pause —

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Ouvertüre zu Heinrich Joseph von Collins Trauerspiel „Coriolan“ c-Moll op. 62

Entstehung: 1807 | Uraufführung: Wien, März 1807 | Dauer: ca. 8 Min.

Allegro con brio

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913 – 1994)

Konzert für Orchester

Entstehung: 1950–54 | Uraufführung: Warschau, 26. November 1954 | Dauer: ca. 29 Min.

- I. Intrada. Allegro maestoso
- II. Capriccio notturno e Arioso. Vivace
- III. Passacaglia, Toccata e Corale.
Andante con moto – Allegro giusto – Poco sostenuto –
Molto allegro – Presto

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca 2 Stunden

Die Tradition und das Neue

*Ich verstehe unter
„Kunst“ die Fähigkeit,
einen Gedanken in die klarste,
einfachste, das
heißt fasslichste
Form zu bringen.*

Anton Webern

Beethoven und die Moderne – diese Programmkombination erweist sich immer wieder als befruchtend für beide Seiten: Denn einerseits schärfen Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts Musikern und Hörern den Sinn für das aufregend Neue, Revolutionäre, das ja auch Beethovens Werke für ihr Publikum einmal hatten. Empörte Rezensionen zeitgenössischer Kritiker sprechen von der aufrüttelnden Wirkung dieser Musik, die sich fantasievoll über den Zeitstil erhob, doch uns ist diese Wirkung nach langer Gewöhnung nicht mehr ohne Weiteres zugänglich. Andererseits bietet Beethoven den idealen Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit neueren Werken. Schließlich bleiben im Bereich der sinfonischen Musik selbst die fortgeschrittensten Kompositionsweisen immer auf ihn und seine Epoche bezogen, und sei es auch durch Abgrenzung und Widerspruch.

„IMMERFORT VERÄNDERTER AUSDRUCK“ – ANTON WEBERNS ORCHESTERSTÜCKE OP. 6

Das Konzert am 31. März 1913 endete im Desaster: Nachdem es im Auditorium des Wiener Musikvereins saals zu wütenden Protesten und sogar Prügeleien gekommen war, musste Arnold Schönberg die Vorstellung mitten in Alban Bergs „Altenbergliedern“ abbrechen. Zuvor hatte bereits die Uraufführung von

ANTON WEBERN

Sechs Stücke für Orchester op. 6

Anton Weberns „Sechs Stücken für Orchester“ op. 6 heftigen Anstoß im konservativen Publikumlager erregt. Man kann sich leicht vorstellen, warum: Zum Einen gab der Komponist die traditionelle Tonalität auf. Und zum anderen standen die üppigen Klangmittel der Orchesterstücke in einem fast schon grotesken Verhältnis zu Satztechnik und Umfang. Obwohl die Stücke in ihrer Originalfassung die größte Besetzung von allen Werken Weberns verlangen, lassen sie das nachwagnersche Orchestersatz-Ideal mit seinen Verdoppelungen und massiven Mittelstimmen hinter sich. Stattdessen besteht die Musik weitgehend aus kurzen solistischen Linien. Einzelne Phrasen sind sogar auf verschiedene sich ablösende Instrumente verteilt – Schönberg prägte wenig später den Begriff der „Klangfarbenmelodie“ dafür. Weberns Orchesterstücke zeigen außerdem die für ihn so typische Knappheit. „Kein Motiv wird entwickelt“, schrieb der Komponist in anderem Zusammenhang einmal, „höchstens dass eine kurze Phrase sofort wiederholt wird. Wenn das Motiv einmal gesetzt ist, drückt es alles aus, was in ihm enthalten ist; es muss etwas Neues darauf folgen.“

Wichtiger als die Neuheit war Webern jedoch ein ganz traditioneller Aspekt seiner Musik: ihre Expressivität. Webern sprach stets lieber über den Charakter als über die Machart seiner Kompositionen – so auch in einem Kommentar zu den Orchesterstücken op. 6: „Sie stellen kurze Liedformen dar, meist im dreiteiligen Sinne. Ein thematischer Zusammenhang besteht nicht, auch nicht innerhalb der einzelnen Stücke. Diesen nicht zu geben, war sogar bewusst angestrebt: in dem Bemühen nach immerfort verändertem Ausdruck. Um den Charakter der Stücke – sie sind rein lyrischer Natur – kurz zu beschreiben: das erste drückt die Erwartung eines Unheils aus, das zweite



Anton Webern (1911)

AUFLÖSENDE KRAFT

Weit über die Harmonik hinaus wirkt ihre auflösende Kraft. Die Melodik zerfällt in frei wechselnde einmalige Partikeln, die schließlich zum einzelnen Ton sich reduzieren. Die Anlage des Ganzen, atomistisch kurz, enträt jeglicher Symmetrie. Der Kontrapunkt tupft karg die disparaten Töne gegeneinander.

Theodor W. Adorno über
Anton Weberns Orchester-
stücke op. 6

ANTON WEBERN

Sechs Stücke für Orchester op. 6

SCHON GEWUSST?

Anton Webern schrieb die Sechs Stücke op. 6 im Sommer 1909. 1920 erstellte er eine Bearbeitung für kleines Ensemble und 1928 eine reduzierte und vereinfachte Orchesterversion, die im heutigen Konzert erklingt. Der Komponist widmete sie „Arnold Schönberg, meinem Lehrer und Freunde, in höchster Liebe“. Vermutlich hatten Schönbergs Fünf Orchesterstücke op. 16 ihm den Anstoß zur Komposition gegeben.

die Gewissheit von dessen Erfüllung; das dritte die zarteste Gegensätzlichkeit; es ist gewissermaßen die Einleitung zum vierten, einem Trauermarsch; fünf und sechs sind ein Epilog: Erinnerung und Ergebung.“ Wie der Komponist seinem Lehrer Schönberg mitteilte, war das „Unheil“, von dem hier die Rede ist, der Tod von Weberns Mutter: Sie starb am 7. September 1906 im Alter von 53 Jahren an Diabetes.

Die bange Erwartung des ersten Stücks malt Webern fast durchgehend in leisen, allerdings fein differenzierten Dynamikwerten aus: Fast jeder Takt enthält hier eine andere Bezeichnung. Im zweiten Stück glaubt man nach verhaltenem Beginn wachsende Erregung wahrzunehmen, dann künden schrille Einwürfe und gewaltige Trommelschläge von der Katastrophe. „Das 3. Stück“, so Webern an Schönberg, „ist der Eindruck der Eriken, die ich an einer für mich sehr bedeutungsvollen Stelle im Walde pflückte und auf die Bahre legte.“ In weniger als einer Minute zieht ihr Duft vorbei. Es folgt das mit viereinhalb Minuten längste Stück des Zyklus. Große Trommel, Tamtam und tiefe Glocken schlagen seinen Trauermarsch-Rhythmus. Zarte, oft gedämpfte Klänge und extreme Tonlagen prägen danach die beiden Schlussnummern.

ÜPPIG SCHWELGENDE FANTASIE – LUDWIG VAN BEETHOVENS TRIPELKONZERT

„Der Komponist hat darin seiner reichen, aber auch in ihrem Reichtum gern üppig schwelgenden Fantasie den Zügel, wie kaum sonst irgendwo, schießen lassen. Es enthält das Werk solch eine überquellende Masse von Figuren, und zwar, besonders im überladenen ersten Satz, von so disparaten Figuren; B. gefällt sich hier wieder – ebenfalls besonders im ersten Satze – so sehr in gesuchten, kaum besiegbaren und zum

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Tripelkonzert C-Dur op. 56

Teil doch unwirksamen Schwierigkeiten, hat auch der krausen, bizarren Zusammenstellungen hier wieder so viele, dass man ihm überall gehörig zu folgen als eine Last empfinden müsste, wenn man nicht auch wieder durch eben so gut gedachte als schön ausgesprochene Stellen überrascht, wenn man nicht vorzüglich durch den weit weniger überladenen, durchaus neuen, geist- und ausdrucksvollen dritten Satz entschädigt, und so mit dem Ganzen möglichst ausgesöhnet würde. So gut das Konzert gespielt und begleitet ward, so sehr das hiesige Publikum für B.s. Kompositionen gewonnen ist: so gefiel diese doch nur mäßig.“

Diese Kritik erschien 1808 nach der Leipziger Uraufführung von Ludwig van Beethovens bereits 1803/04 entstandenem Konzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“. Obwohl uns heute der Vorwurf der „krausen, bizarren Zusammenstellungen“ nicht mehr so recht einleuchtet, sind einige Beobachtungen des Rezensenten durchaus bemerkenswert. Die „überquellende Masse der Figuren“, die er am ersten Satz kritisiert, ist typisch für die Gattung, der das Werk angehört. In der Praxis ist es als „Tripelkonzert“ bekannt geworden, doch mit seinem originalen Titel „Grand Concerto concertant“ steht es der „Symphonie concertante“ nahe, einem Genre, das etwa ab 1770 vor allem in Paris populär wurde. Die Symphonie concertante, eine Verschmelzung aus Serenade, Solokonzert und Sinfonie, orientierte sich am Geschmack einer breiten bürgerlichen Hörerschaft und neigte deshalb eher zu virtuoser Schau, reicher Klangfülle und melodischer Vielfalt als zur logischen Durchgestaltung der Form. Um 1808 war die Mode der „Konzertanten“ schon wieder am Abklingen – daher vielleicht die negative Wertung des Kritikers.



Ludwig van Beethoven, Porträt von Christian Hornemann (1802)

BEETHOVENS GÖNNER

Das Tripelkonzert op. 56 schrieb Beethoven angeblich für seinen Schüler und Mäzen Erzherzog Rudolph. Da er diesen jedoch wohl erst im Jahr 1808 kennenlernte, muss die von Anton Schindler überlieferte Zueignung bezweifelt werden. Wahrscheinlicher ist, dass Beethoven den Klavierpart für sich selbst vorsah. Die offizielle Widmung richtete er an einen anderen wichtigen Gönner: Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz. Im Wiener Palais des Fürsten fanden vermutlich private Aufführungen des Konzerts statt.

**EIN STIEFKIND UNTER
BEETHOVENS KONZERTEN**

Beethovens Tripelkonzert entstand parallel mit Werken wie der Dritten Sinfonie („Eroica“), der Klaviersonate f-Moll op. 57 („Appassionata“) und seiner einzigen Oper „Fidelio“. Die Beliebtheit der Nachbarwerke teilte es indes nicht: Nach der Uraufführung im Jahr 1808 wurde das Tripelkonzert für lange Zeit nur selten gespielt und in der Beethoven-Literatur meist gering geschätzt. So bezeichnete Donald Francis Tovey das Konzert etwa als deutlich unter Beethovens sonstigem Niveau liegende, wengleich wichtige „Vorstufe“ auf dem Weg zum Vierten Klavierkonzert und zum Violinkonzert. Neue Aufmerksamkeit erhielt das Tripelkonzert erst 1969 durch eine Aufnahme mit dem Pianisten Swjatoslaw Richter, dem Geiger David Oistrach und dem Cellisten Mstislaw Rostropowitsch gemeinsam mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Herbert von Karajan.

Ein zweiter Einwand wurde auch von anderen Zeitgenossen Beethovens geteilt: Er betrifft die „kaum besiegbaren und zum Teil doch unwirksamen Schwierigkeiten“. Vielleicht sind sie ja mit dafür verantwortlich, dass das Tripelkonzert auch heute noch zu den weniger bekannten Kompositionen Beethovens zählt. Die Schwierigkeiten liegen allerdings vor allem in den Stimmen von Violine und Cello, die sich vielfach in sehr hohen Lagen bewegen. Der Klavierpart dagegen klingt zwar brillant, ist aber tatsächlich weniger heikel – möglicherweise ein Hinweis auf die ursprüngliche Bestimmung des Konzerts: Glaubt man Beethovens Adlatus und späterem Biografen Anton Schindler, dann schrieb es der Komponist für seinen Schüler Erzherzog Rudolph von Österreich und dessen musikalische Bedienstete, den Geiger Carl August Seidler und den Cellisten Anton Kraft. Den beiden Profis konnte er alle Schwierigkeiten zumuten; dagegen musste er für den 16-jährigen Erzherzog die spieltechnischen Anforderungen herabsetzen – möglichst ohne es ihm merken zu lassen.

Ein dritter bemerkenswerter Punkt an der Uraufführungskritik ist die Gegenüberstellung des „überladenen“ ersten Satzes mit dem „geist- und ausdrucksvollen“ dritten. Tatsächlich sind die beiden Ecksätze von sehr unterschiedlichem Charakter: Das einleitende Sonaten-Allegro stellt vier wenig profilierte Themen vor, die erst im Verlauf des Satzes durch kunstvolle Verarbeitung ihren Reiz entfalten. Dagegen wirken die eingängigen Melodien des abschließenden „Rondo alla Polacca“ ganz unmittelbar – sie brauchen keine komplizierten kompositorischen Künste. Den zweiten Satz erwähnt der Rezensent gar nicht – es handelt sich um ein kammermusikalisch instrumentiertes Largo von nur 50 Takten Länge, wenig mehr als ein Einschub zur schärferen Absetzung der beiden schnellen Sätze.

ABSTRAKTE FORM UND SEELENGEMÄLDE – BEETHOVENS „CORIOLAN“-OUVERTÜRE

Gnaeus Marcius Coriolanus – heute verbinden Literaturkenner seinen Namen vor allem mit William Shakespeares 1608 abgeschlossener Tragödie. Dem mit Beethoven befreundeten Dichter und Hofsekretär Heinrich Joseph von Collin war dieses Stück aber vermutlich unbekannt, als er sich selbst mit dem antiken Stoff befasste. Ihm diente vielmehr die Coriolan-Biografie des griechischen Schriftstellers Plutarch als Quelle. Der legendäre, als historische Person nicht verbürgte Held sowohl dieser Erzählung als auch des Dramas ist ein römischer General, der um das Jahr 500 v. Chr. gelebt haben soll. Vom Volk wegen seiner Selbstherrlichkeit in die Verbannung geschickt, verbündet er sich aus Rache mit dem verfeindeten Stamm der Volsker und zieht gegen Rom. Erst die flehentlichen Bitten seiner Mutter und seiner Ehefrau bringen ihn vom Krieg gegen die eigene Stadt wieder ab, doch um weder die Volsker noch seine Familie verraten zu müssen, sieht der Feldherr am Ende nur noch einen Ausweg: Er stürzt sich in sein Schwert. Beim Wiener Publikum hatte Collins Trauerspiel großen Erfolg: Von 1802 bis 1805 stand es auf dem Spielplan des Hoftheaters, und vielleicht hoffte Beethoven ja auf eine Wiederaufnahme, als er Anfang 1807 eine Ouvertüre dazu schrieb. Doch nach ihrer konzertanten Uraufführung im März des Jahres diente sie im April nur ein einziges Mal als Vorspiel zu Collins Stück.

Die Frage, in welchem Verhältnis eine Ouvertüre zum folgenden Drama zu stehen habe, wurde im frühen 19. Jahrhundert kontrovers diskutiert, und auch Beethoven arbeitete sich ja im Zusammenhang mit seiner Oper „Fidelio“ (bzw. „Leonore“) an ihr ab: Soll die



„Die Frauen Roms vor Coriolan“
(seine Mutter und seine Gemahlin bewegen den General zum Rückzug), Holzstich aus Wilhelm Wägner: Rom (1862)

SCHWERE AUFGABE

Übrigens ist die Ouvertüre, wie beinahe alle Orchester-Kompositionen des genialen, sinnigen Meisters, eine sehr schwere Aufgabe für das Orchester. Nur ein lebendiges Zusammengreifen, ein tiefes Eingehen jedes Mitspielers in den Geist der Komposition kann die gewaltige, unwiderstehliche Wirkung hervorbringen, welche der Meister beabsichtigte und wozu er alle Mittel reichlich spendete.

E. T. A. Hoffmann in seiner Rezension der „Coriolan“-Ouvertüre

LUDWIG VAN BEETHOVEN

„Coriolan“-Ouvertüre op. 62

HEHRE PLÄNE

Mit Heinrich Joseph von Collin besprach Beethoven eine ganze Reihe gemeinsamer Projekte. Zur Ausführung kam aber weder das Oratorium „Die Befreiung von Jerusalem“ noch eine Oper etwa zu „Macbeth“ oder „Bradamante“, sondern einzig die „Coriolan“-Ouvertüre.

LIEBLINGSINSTRUMENT ORCHESTER

Mein Lieblingsinstrument ist das Orchester selbst. Seit meiner Kindheit war ich vom Orchesterklang fasziniert, die im Orchester schlummernden Möglichkeiten haben meine Fantasie schon immer fasziniert.

Witold Lutoslawski

Ouvertüre nur vage auf die Stimmung des Dramas vorbereiten und ansonsten ihrer eigenen, abstrakt-musikalischen Form folgen? Oder setzt sie detailliert ein Programm um, das durch die Handlung des Stücks inspiriert ist? Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre lässt sich doppelt deuten: Die kontrastierenden Themen ihrer Sonatenhauptsatzform stehen zugleich für widerstreitende Kräfte im Stück und vor allem im Charakter des Helden. Eingeleitet durch herrische Tutti-Schläge, erklingt zunächst das gehetzte, störrisch immer neu ansetzende Hauptthema in der düsteren Tonart c-Moll, dann das zärtliche Es-Dur-Seitenthema. Welche Wendungen der Konflikt nimmt und wie er ausgeht, das kann sich jeder Hörer, der das möchte, mühelos und in allen Einzelheiten ausmalen.

VOLKSTÜMLICH MASKIERTE MODERNE - WITOLD LUTOSŁAWSKI „KONZERT FÜR ORCHESTER“

„Konzert für Orchester“ – diese Bezeichnung, die 1943 bereits Béla Bartók wählte, erscheint widersinnig, denn üblicherweise stehen sich ja in einem Konzert ein Solist (ausnahmsweise auch einmal mehrere) und ein Orchester gegenüber. Der Solist darf seine ganze Virtuosität zeigen, während das Orchester ihn begleitet oder dramatische Akzente setzt. Doch genau wie Bartók wollte auch Witold Lutoslawski die besonderen Fähigkeiten nicht eines Einzelnen, sondern eines ganzen Klangkörpers herausstellen. Witold Rowicki, der Leiter des nach dem Zweiten Weltkrieg neu begründeten Warschauer Philharmonischen Orchesters, hatte 1950 ein „herausforderndes“ Stück bei ihm in Auftrag gegeben. Fertigstellen konnte Lutoslawski das „Konzert für Orchester“ allerdings erst 1954.

WITOLD LUTOSŁAWSKI

Konzert für Orchester

Der Name Bartók steht auch noch für etwas anderes: die Verschmelzung osteuropäischer Volksmusik mit fortgeschrittener Kunstmusik. Um die Attraktivität Bartóks für einen polnischen Komponisten wie Lutosławski zu verstehen, muss man sich die Machtverhältnisse der Zeit vergegenwärtigen. Die Sowjetunion hatte nach dem Krieg ihren Einfluss auf ganz Osteuropa ausgedehnt – mit schwerwiegenden Auswirkungen auf die Kulturpolitik der betroffenen Länder. Gemäß der Doktrin des „Sozialistischen Realismus“ wurde zum Beispiel Lutosławskis Erste Sinfonie 1949 als „formalistisch“ eingestuft und verboten. Der Begriff „Formalismus“ umfasste im Jargon der Kulturfunktionäre praktisch alles, was nicht dem Geschmack der großen Masse entgegenkam – vor allem Atonalität und Dissonanzen. Dem propagierten „Realismus“ genügten dagegen volksliedhafte Melodien und die harmonische Sprache des 19. Jahrhunderts. Erst 1956, drei Jahre nach Stalins Tod, öffnete sich Polen der musikalischen Moderne, und auch Lutosławski nutzte jetzt die Möglichkeit, sich mit verschiedenen zuvor verpönten Avantgardeströmungen auseinanderzusetzen. Er war in dieser Zeit Mitbegründer des Festivals „Warschauer Herbst“, des wichtigsten Forums Neuer Musik in Osteuropa. Und er entwickelte einen eigenen Kompositionsstil, der sich durch die von John Cage inspirierte „begrenzte Aleatorik“ (also die Einbeziehung von Zufall und Improvisation) sowie durch eine eigenwillige Adaption der Zwölftontechnik auszeichnete.

Doch bis es soweit war, galt es Kompromisse zu schließen. Wie viele seiner Kollegen half sich auch Lutosławski durch Einbeziehung von Volksmusik. Sie sollte die von der Kulturbürokratie geforderte Verständlichkeit garantieren. Allerdings greift das „Konzert für Orchester“ – im Unterschied zu manchen



Witold Lutosławski (1946)

*Ich selber war nie
wirklich bedroht,
aber sehr depri-
miert. Diese
inhumane und
kunstfeindliche
Lage kostete
Nerven.*

Witold Lutosławski über die kulturpolitische Gängelung im Polen der Stalin-Zeit

WITOLD LUTOSŁAWSKI

Konzert für Orchester

VORBILD BARTÓK

Die staatlich verordnete Volkstümlichkeit brachte viele osteuropäische Komponisten in Konflikt mit dem eigenen künstlerischen Gewissen. Béla Bartóks folkloristisch inspirierte und zugleich moderne Tonsprache schien eine Lösung zu bieten. Lutosławski gab seiner Verehrung für den ungarischen Kollegen 1958 in einer ihm posthum gewidmeten „Trauermusik“ Ausdruck. „Selbstverständlich sehe ich in Bartók eine Schlüsselfigur der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts“, sagte Lutosławski einmal. „Diese Wahrheit wird jedermann akzeptieren, der die Musikgeschichte unseres Zeitalters kennt.“

Gelegenheits- und Brotarbeiten Lutosławskis – polnische Folklore nur recht oberflächlich auf: Melodien aus Masowien, der Gegend um Warschau, dienen lediglich als Rohmaterial. Sie werden mit neuen Harmonien, atonalen Kontrapunkten und neobarocken Satzformen kombiniert und haben daher eher geringen Einfluss auf die endgültige Gestalt der Musik. Elegant umging Lutosławski so die ihm auferlegten Beschränkungen und schrieb ein anspruchsvolles, persönlich gefärbtes Werk.

Immerhin ist in der eröffnenden Intrada der volkstümliche Charakter des ersten Themas (angestimmt von den Celli) über dem Orgelpunkt der Pauken, Harfen, Fagotte und Bässe noch klar erkennbar. Dreiteilig wie ein traditionelles Scherzo legte Lutosławski den Mittelsatz an: Er beginnt mit einer schattenhaften, erkennbar durch Bartók inspirierten Nachtmusik, die am Schluss variiert und verkürzt wieder aufgenommen wird. Diese Rahmenteile umschließen ein ausdrucksvolles Arioso, das die Blechbläser dominieren. Höhepunkt des Konzerts und sein mit Abstand längster Satz ist das Finale. Die einleitende Passacaglia basiert – ganz wie eine barocke Passacaglia oder Chaconne – auf einem achttaktigen Bass-Thema, das beständig wiederholt wird. Darüber entfalten sich Variationen. Es folgt eine Toccata, ein lebhafter, freier gestalteter Teil, der in einen zunächst verhaltenen, dann gewaltig sich steigernden Schlusschoral mündet.

Jürgen Ostmann

Karina Canellakis

Karina Canellakis ist Chefdirigentin des Netherlands Radio Philharmonic Orchestra und Erste Gastdirigentin des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin. International geschätzt für ihre emotionsgeladenen Interpretationen und ihre exzellente Technik, hat sie seit ihrem Erfolg beim Sir Georg Solti Conducting Award im Jahr 2016 viele der führenden Orchester in Nordamerika, Europa, Asien und Australien geleitet. In der vergangenen Saison dirigierte sie in London die First Night of the Proms und in Stockholm das Nobelpreis-Konzert. Außerdem debütierte sie beim Orchestre Symphonique de Montréal, St. Louis Symphony, Melbourne Symphony, London Philharmonic und Oslo Philharmonic Orchestra, beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin sowie bei der Dresdner Philharmonie. Sie kehrte zurück zum Swedish Radio Symphony und Scottish Chamber Orchestra sowie zu den Sinfonieorchestern von Cincinnati, Dallas, Detroit und Milwaukee. Auf der Opernbühne überzeugte sie mit „Don Giovanni“-Aufführungen am Curtis Opera Theater in Philadelphia. Darüber hinaus dirigierte sie „Die Zauberflöte“ am Opernhaus Zürich, „Le nozze di Figaro“ am Curtis Opera Theater und die Weltpremiere von David Langs Oper „The Loser“ an der Brooklyn Academy of Music. Canellakis erhielt ihre Ausbildung am Curtis Institute of Music und an der Juilliard School. Nachdem sie in der Klassikwelt bereits als Geigerin bekannt war – u. a. als Solistin verschiedener amerikanischer Orchester, in den Reihen des Chicago Symphony Orchestra oder als Gastkonzertmeisterin des Bergen Philharmonic Orchestra –, wurde sie während ihrer Zeit in der Akademie der Berliner Philharmoniker von Sir Simon Rattle zum Dirigieren ermutigt. Ihre erste Position bekleidete sie als Assistant Conductor des Dallas Symphony Orchestra.



HÖHEPUNKTE 2019/2020

- Debüts beim Philadelphia, San Francisco Symphony, Atlanta Symphony und Minnesota Orchestra, beim London Symphony Orchestra, bei den Münchner Philharmonikern und aktuell beim *NDR Elbphilharmonie Orchester*
- Ersteinladungen zum Festival de Saint-Denis mit dem Orchestre Philharmonique du Radio France und zum Edinburgh International Festival mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra
- Rückkehr zu den Bregenzer Festspielen mit den Wiener Symphonikern und ans Opernhaus Zürich mit einer inszenierten Fassung von Verdis Requiem
- Wiedereinladungen zum Orchestre de Paris, Royal Stockholm Philharmonic, Houston Symphony, Toronto Symphony und Los Angeles Philharmonic Orchestra

Lars Vogt



HÖHEPUNKTE 2019/2020

- Asien-Tournee mit dem Royal Concertgebouw Orchestra unter Paavo Järvi
- Konzerte mit dem Toronto Symphony Orchestra
- Nordamerika-Tournee gemeinsam mit Christian Tetzlaff mit Konzerten in Chicago, Philadelphia und Washington sowie Duo-Auftritte in London und Dublin
- Liederabende mit Ian Bostridge in Moskau und Solo-Recitals in Paris und Brüssel
- Debüt als Dirigent beim New Japan Philharmonic Orchestra, bei der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern und den Dortmunder Philharmonikern
- Rückkehr ans Pult des Orchestre de Chambre de Paris für Konzerte im Théâtre des Champs-Élysées und die Leitung der „Play Direct Academy“

Lars Vogt hat sich als einer der führenden Pianisten seiner Generation profiliert. Er wurde 1970 in Düren geboren und machte erstmals auf sich aufmerksam, als er im Jahr 1990 den 2. Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb in Leeds gewann. Seine weltweite Karriere mit einem Repertoire von Bach bis Lutoslawski dauert mittlerweile über 25 Jahre an. Vogt spielte dabei mit Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre de Paris, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, der Staatskapelle Dresden, den Wiener Philharmonikern, dem London Symphony, New York Philharmonic, Chicago Symphony, Philadelphia, Boston Symphony und NHK Symphony Orchestra sowie regelmäßig mit den Berliner Philharmonikern. Die aktuelle Spielzeit ist zudem seine letzte als Music Director der Royal Northern Sinfonia nach fünf sehr erfolgreichen Jahren, bevor er Directeur Musical des Orchestre de chambre de Paris wird. Als Dirigent arbeitete Vogt ebenfalls mit führenden Orchestern zusammen, etwa mit dem Mahler Chamber Orchestra, mit dem er im Mai 2019 eine Europa-Tournee unternahm. Weiterhin erfreut er sich eines internationalen Renommées als Kammermusiker. 1998 gründete er sein eigenes Festival „Spannungen“ in Heimbach in der Eifel. Auf seinen jüngsten Aufnahmen widmet er sich den Werken Mozarts, Schuberts oder Bachs „Goldberg-Variationen“, den Violinsonaten von Brahms, Mozart und Schumann sowie den Brahms-Klaviertrios zusammen mit Christian und Tanja Tetzlaff. Seit 2013 bekleidet Vogt eine Professur an der HMTM Hannover in der Nachfolge von Karl-Heinz Kämmerling, seinem früheren Lehrer und engem Freund. Vogt lebt gemeinsam mit seiner Frau, der Violinistin Anna Reszniak, und seiner Familie in Berlin.

Christian Tetzlaff

Christian Tetzlaff ist seit Jahren einer der gefragtesten Geiger der Klassikwelt. Er pflegt ein ungewöhnlich breites Repertoire und gibt rund 100 Konzerte pro Jahr. In seinen Interpretationen erscheinen altvertraute Stücke in neuem Licht, daneben lenkt er den Blick auf vergessene Meisterwerke und versucht, neue Werke im Repertoire zu etablieren. Regelmäßig wird er als Residenzkünstler etwa bei den Berliner Philharmonikern oder der Londoner Wigmore Hall eingeladen. Im Verlauf seiner Karriere gastierte er bei allen großen Orchestern und arbeitete mit legendären Dirigenten wie Sergiu Celibidache, Bernard Haitink, Lorin Maazel und Kurt Masur, in jüngerer Zeit etwa mit Paavo Järvi, Andris Nelsons, Sir Simon Rattle oder Esa-Pekka Salonen. Was den 1966 in Hamburg geborenen und inzwischen mit seiner Familie in Berlin lebenden Musiker so einzigartig macht, sind vor allem drei Dinge: Er nimmt den Notentext wörtlich, er versteht Musik als Sprache und er liest die großen Werke als Erzählungen, die existenzielle Einsichten spiegeln. Bezeichnenderweise hat er viele Jahre in Jugendorchestern gespielt, und in Uwe-Martin Haiberg an der Musikhochschule Lübeck hatte er einen Lehrer, für den die musikalische Interpretation der Schlüssel zur Geigentechnik war – nicht umgekehrt. Bereits 1994 gründete Tetzlaff sein eigenes Streichquartett. Das Trio mit seiner Schwester Tanja Tetzlaff und Lars Vogt wurde für den Grammy nominiert. Für seine CDs hat er zahlreiche weitere Preise erhalten. Zuletzt erschien eine Einspielung der Violinkonzerte von Beethoven und Sibelius. Ein besonderes Anliegen sind ihm die Sonaten und Partiten von Bach, die er 2017 zum dritten Mal eingespielt hat. Tetzlaff spielt eine Geige von Peter Greiner und unterrichtet regelmäßig an der Kronberg Academy.



HÖHEPUNKTE 2019/2020

- Konzerte in den USA beim National Symphony Orchestra Washington und Metropolitan Orchestra New York
- Gastspiele in Asien beim Seoul Philharmonic Orchestra und Yomiuri Nippon Symphony Orchestra
- Auftritte in Europa mit dem Orchestre de Paris, Orchestre National de France, London Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin, hr-Sinfonieorchester Frankfurt sowie mit den Berliner Philharmonikern
- Tournee mit dem Tetzlaff Quartett mit Stationen in Frankfurt, Hamburg, Berlin, Brüssel und London
- Trio-Konzerte mit Tanja Tetzlaff und Lars Vogt u. a. beim Rheingau Musik Festival; Duo-Konzerte mit Lars Vogt auf USA-Tournee und bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern

Tanja Tetzlaff



HÖHEPUNKTE 2019/2020

- Cellokonzert von Unsuk Chin mit dem Tampere Philharmonic Orchestra
- Einladungen zum Heidelberger Frühling, Trondheim Chamber Music Festival, Rheingau Musik Festival, Molyvos International Music Festival und zu den Festivals in Heimbach und Rottweil
- Duo-Tournee mit dem Geiger Florian Donderer
- Asien-Tournee mit der Royal Northern Sinfonia
- Meisterkurse im Teatro del Lago in Chile
- Konzerte mit dem Tetzlaff Quartett u. a. in Berlin, Brüssel, Frankfurt, Hamburg, Ljubljana und London
- Veröffentlichung einer Solo-CD mit Bach-Suiten und Werken von Thorsten Encke sowie der Beethoven-Quartette mit dem Tetzlaff Quartett

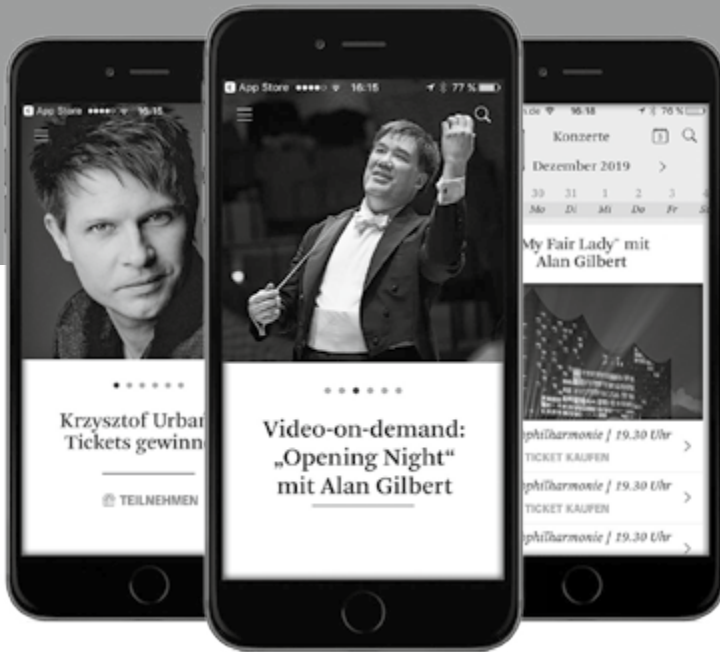
Das besondere Markenzeichen von Tanja Tetzlaff ist ihr außergewöhnlich breites Repertoire und die Lust auf grenzübergreifende Konzertformate. Sie spielt alle Standardwerke der Celloliteratur und Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts, etwa von Lutosławski, Widman und B. A. Zimmermann. Über die klassische Musikpräsentation hinauszugehen, andere Kunstformen mit einzubeziehen und sich mit dem Zeitgeschehen auseinanderzusetzen, ist Tetzlaff ein besonderes Anliegen. Im Verlauf ihrer Karriere spielte sie u. a. mit dem Tonhalle-Orchester Zürich, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Philharmonia Orchestra, Orchestre de Paris, Vancouver Symphony, Cincinnati Symphony und NHK Symphony Orchestra. Sie arbeitete mit namhaften Dirigenten wie Alan Gilbert, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Paavo Järvi, Sir Roger Norrington und Robin Ticciati. Außerdem ist sie eine gefragte Kammermusikerin und konzertiert regelmäßig bei internationalen Festivals, etwa in Edinburgh, Bergen, Baden-Baden und bei den Schwetzingen Festspielen, wo sie im Mai 2019 Artist in Residence war. Regelmäßige Partner sind Leif Ove Andsnes, Sharon Kam, Alexander Lonquich, Julian Prégardien, Baiba Skride, Antje Weithaas und Carolin Widmann. Tanja Tetzlaff ist Gründungsmitglied des Tetzlaff Quartetts, mit dem sie seit 1994 weltweit konzertiert. Mit Lars Vogt und Christian Tetzlaff bildet sie zudem ein festes Klaviertrio. Auf CD erschienen u. a. Konzerte von Rihm und Toch sowie Werke von Brahms, Rachmaninow, Grieg und Rautavaara mit ihrer langjährigen Duopartnerin Gunilla Süssmann. Tetzlaff studierte in Hamburg bei Bernhard Gmelin und in Salzburg bei Heinrich Schiff. Sie spielt ein Cello von Giovanni Battista Guadagnini anno 1776.

NDR

Elbphilharmonie
Orchester

Jetzt herunterladen:

Die NDR EO App



Tickets
gewinnen

Livestreams & Videos
anschauen

Konzerte
buchen

Programmhefte
lesen

ndr.de/eo

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

Der Einführungstext von Jürgen Ostmann
ist ein Originalbeitrag für den **NDR**.

Fotos
AKG-Images / Imagno (S. 5)
AKG-Images / Science Source (S. 7)
AKG-Images (S. 9)
picture alliance / pap (S. 11)
Mathias Bothor (S. 13)
Giorgia Bertazzi (S. 14, 15, 16)

Druck: Eurodruck in der Printarena

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



”
Musizieren ist für mich
maximale Passion,
Leidenschaft und Intensität.

“

MARTIN GRUBINGER

NDR kultur

DAS NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER AUF NDR KULTUR

Regelmäßige Sendetermine:

NDR Elbphilharmonie Orchester | montags | 20.00 Uhr

Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr

UKW-Frequenzen unter ndr.de/ndrkultur, im Digitalradio über DAB+

Hören und genießen

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik