

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Michał
Nesterowicz
&
Raphaella
Gromes

Freitag, 04.12..20 — 20 Uhr
*aus dem Großen Saal der Elbphilharmonie Hamburg
im Radio live auf NDR Kultur*

MICHAŁ NESTEROWICZ

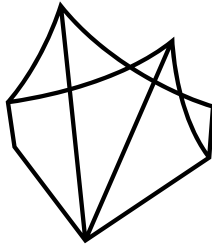
Dirigent

RAPHAELA GROMES

Violoncello

GASPARE BUONOMANO

Klarinette



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Das Konzert ist live zu hören auf NDR Kultur und bleibt danach online abrufbar.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809 – 1847)

Konzertouvertüre „Die Hebriden“ („Die Fingalshöhle“) op. 26

Entstehung: 1829–33 | Uraufführung der endgültigen Fassung: Berlin, 10. Januar 1833 | Dauer: ca. 10 Min

Allegro moderato – Animato in tempo

ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)

Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll op. 129

Entstehung: 1850 | Uraufführung: Oldenburg, 23. April 1860 | Dauer: ca. 25 Min

I. Nicht zu schnell –

II. Langsam –

III. Sehr lebhaft

— *Pause* —

MIECZYŚLAW WEINBERG (1919 – 1996)

Kammersinfonie Nr. 4 op. 153

für Klarinette, Triangel und Streichorchester

Entstehung: 1992 | Dauer: ca. 34 Min.

Lento –

Allegro molto – Moderato –

Adagio – Meno mosso –

Andantino – Adagissimo

STEFAN WAGNER *Solo-Violine*

ANDREAS GRÜNKORN *Solo-Violoncello*

Tönendes Reisesouvenir

VOM ERSTEN EINFALL ZUR OUVERTÜRE

Es sollte einige Zeit vergehen, bis aus einem Motiv, das Mendelssohn 1829 direkt auf den Hebriden notierte, eine vollständige Komposition wurde. Kurioserweise geschah die Ausarbeitung des Werks rund ein Jahr später nicht im kalten Norden, sondern im sonnigen Süden, genauer in Rom, der letzten Station von Mendelssohns großer Reise. Diese erste Fassung unter dem Titel „Ouverture zur einsamen Insel“ kam jedoch nicht zur Aufführung, weil Mendelssohn dann doch zu viel „Kontrapunkt“ und zu wenig „Tran und Möwen“ darin hörte. Eine überarbeitete Version – jetzt unter dem Titel „Die Hebriden“ – schenkte der Komponist 1832 der Philharmonic Society von London, wo sie (allerdings unter dem wiederum abweichenden Titel „Overture to the Isles of Fingal“) auch zur Uraufführung gelangte. Danach revidierte der Komponist abermals das Werk, das in der Partitur-Erstausgabe von 1835 dann „Die Fingalshöhle“ genannt wurde, in der Erstausgabe der Stimmen von 1834 aber den Titel „Die Hebriden“ trug, der sich – auch bei Mendelssohn selbst – schließlich durchsetzte.

„Nächsten August reise ich nach Schottland mit einer Harke für Volksmelodien, einem Ohr für die schönen duftigen Gegenden, und einem Herz für die nackten Beine der Bewohner“, schrieb Felix Mendelssohn Bartholdy im März 1829 an seinen Freund Karl Klingemann. Schottland – das war für damalige Künstler das Traumziel einer jeden „Grand Tour“, jener zu Bildungs- und Inspirationszwecken unternommenen Europa-reise, die für einen Sohn gut situierter Eltern zum Pflichtprogramm gehörte. Von Schottland erhoffte man sich ganz besondere Inspiration, waren damals doch auch die „Ossian“-Dichtungen im Umlauf, die ein gewisser James Macpherson als pseudo-mythische Epen Schottlands publiziert hatte und damit eine ganze Welle der Begeisterung in Europa ausgelöst hatte. Fremdartigkeit, Ursprünglichkeit, düstere Geschichte, feuchtes Nebelwetter – all das war für die Künstler der Romantik mit ihrer Liebe für das Geheimnisvolle die richtige Sphäre, in die man bereitwillig eintauchte. Und das Beste war: Es handelte sich ja um eine Fremdheit im eigenen Kulturkreis, man konnte sogar hinfahren und alles erleben!

So brach also Mendelssohn zusammen mit Klingemann im August 1829 nach Schottland auf und – erlebte eine herbe Enttäuschung: „Gestern war ein guter Tag, d. h. ich wurde nur dreimal nass, behielt den Mantel fortwährend um die Schultern, und sah die Sonne ein paar mal durch die Wolken; von schlechten Tagen nun hat man keine Vorstellung“, schrieb er an die Eltern. Auch die mit Freude erwarteten Volkslieder Schottlands konnten in der Realität alles andere als angenehm sein: „Zum Tollwerden ist es,

Zahnschmerzen habe ich leider davon; die Schottischen Dudelsäcke, die Welschen Harfen...“ Zu allem Überfluss waren auch die Reisebedingungen strapaziös, wurde Mendelssohn doch etwa bei der Anfahrt auf die entlegene Inselgruppe der Hebriden seekrank, so dass er den Besuch der berühmten, von Basaltsäulen umrahmten „Fingalshöhle“ auf der Insel Staffa kaum genießen konnte. Und dennoch hinterließen gerade die Hebriden, auf denen es dem Komponisten „ganz seltsam zu Mute“ wurde, bleibende Eindrücke: Noch auf den Inseln notierte er 21 Takte, aus denen später seine Konzertouvertüre „Die Hebriden“ hervorgehen sollte.

Das nordisch-raue Kolorit verleiht dieser Ouvertüre nicht nur die dunkle Tonart h-Moll, die nur selten – etwa für das wunderbar empfundene Seitenthema – verlassen wird. Überdies fällt auch der dominante Einsatz von Fagotten und tiefen Streichern auf, die gleich zu Beginn das noch vor Ort festgehaltene Motiv vorstellen. In seinen Umrissen beschreibt es eine Wellenfigur, zugleich wird es später von auf- und absteigenden Streicherläufen sowie grollenden Paukenwirbeln begleitet, die unverkennbar jenen Wellengang darstellen sollen, unter dem Mendelssohn so schwer zu leiden hatte. Und so liefert die Konzertouvertüre nebst aller kompositorischen Meisterschaft auch den Beweis, dass – zumindest in der Rückschau – selbst unschöne Erfahrungen ihre künstlerische Faszination haben können: Immerhin schuf Mendelssohn mit seiner überaus suggestiven „Meeressturm-Musik“ den Präzedenzfall vieler späterer Werke, von denen Richard Wagners „Holländer“-Ouvertüre sicher das pikanteste Beispiel darstellt: Der größte Mendelssohn-Verächter der Musikgeschichte war insgeheim zugleich sein dankbarster „Schüler“ ...

Julius Heile



„Die Fingalshöhle“. Zeichnung von Carl Gustav Carus (1840)

WER HAT'S ERFUNDEN?

Mit Felix Mendelssohn lernten die Ouvertüren laufen. Genauer gesagt: Was einst eine Orchesterkomposition zur Einleitung einer Oper oder eines Schauspiels war, wurde durch Mendelssohn zu einer autonomen Gattung im Konzertsaal. Mendelssohns Konzertouvertüren eröffnen keine Oper mehr – sie eröffnen einen Konzertabend. Sie sind musikalisch und inhaltlich in sich geschlossen, brauchen kein nachfolgendes Drama mehr. Von der Idee ausgehend, dass eine Theater-Ouvertüre auf die Handlung des folgenden Bühnenstücks vorbereiten oder bereits eine Mini-Ausgabe desselben sein konnte, schuf Mendelssohn mit seinen Konzertouvertüren zugleich nichts weniger als den Prototyp einer programmatischen Instrumentalmusik, den Franz Liszt später zur „Sinfonischen Dichtung“ weiterentwickeln sollte.

„Ein symphonisch gehaltenes Tonwerk“

ERLAHMENDE KRAFT?

Robert Schumanns Spätwerk stand man etwa ein Jahrhundert lang überaus skeptisch gegenüber. Ursache hierfür war die Tatsache, dass die Rezeption dieser Kompositionen ganz im Zeichen von Schumanns psychischer Erkrankung stand. Der Medizinhistoriker Franz Hermann Franken bestätigte 1984 die bereits bekannte Diagnose „progressive Paralyse“: Hirnerweichung als finales Stadium einer Spätsyphilis. Den meisten seiner Biografen und Interpreten galt es als sicher, dass Schumann seine Schaffenskraft aufgrund der Erkrankung in späterer Zeit verloren habe – Hugo Riemann glaubte selbst in der „Rheinischen“ Sinfonie „Spuren der erlahmenden Gestaltungskraft“ zu erblicken. Erst in den letzten Jahrzehnten beginnt sich auch Schumanns spätes Schaffen zunehmend im Konzertleben durchzusetzen.

Nachdem Robert Schumann am 2. September 1850 das Amt des städtischen Musikdirektors in Düsseldorf übernommen hatte, blieben ihm dreieinhalb Jahre, bis er am 4. März 1854 in die Nervenheilanstalt Bonn-Endenich eingeliefert wurde. In dieser Zeit entstand sein umfangreiches Spätwerk, neben Kammermusik u. a. die „Rheinische“ Sinfonie op. 97, das Violinkonzert sowie das Cellokonzert a-Moll, das Schumann vom 11. bis 16. Oktober 1850 skizzierte und anschließend einer Revision unterzog. Obgleich letzteres Werk mit seiner dreisätzigen Anlage auf den ersten Blick den durch die Klassik aufgestellten Normen entspricht, erweist es sich als durch und durch originell, progressiv und innovativ. Denn zum einen gibt es in dem Stück keine Orchesterexposition (ein Hörer des 19. Jahrhunderts erwartete zu Beginn eines Instrumentalkonzertes ein einleitendes Orchestertutti, in dem das Hauptthema vorgestellt und der Einsatz des Solisten vorbereitet wird). Zum anderen werden die drei Sätze mittels kürzerer bzw. längerer Überleitungen attacca zu einer durchgehenden Großform zusammengebunden; die Solokadenz, die ungewöhnlicherweise im Finale kurz vor Ende des Werkes platziert ist, wird vom Orchester begleitet, und es gibt – wie in Sinfonien üblich – eine zyklische Wiederkehr der wichtigsten Themen. Dementsprechend sind auch Solo- und Orchesterpart untrennbar miteinander verbunden, weshalb Clara Schumann die „höchst interessante Verwebung

ROBERT SCHUMANN

Violoncellokonzert a-Moll op. 129

zwischen Cello und Orchester“ als „ganz hinreißend“ hervorhob und Wigand Oppel das Werk in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ 1870 nicht zu Unrecht als ein „Orchesterstück mit obligatem Violoncello“ bezeichnete.

Alle nachfolgenden Komponisten, die ebenfalls Konzerte für Violoncello und Orchester geschrieben haben – Dvořák, Saint-Saëns, Lalo, Britten, Schostakowitsch, Elgar und selbst Schnittke –, taten dies in direktem oder indirektem Bezug auf Schumanns Opus 129. Kein Geringerer als Pablo Casals bezeichnete das Konzert in seinen Gesprächen mit José Maria Corredor, die 1956 in London veröffentlicht wurden, als eines der schönsten Cellowerke überhaupt, als „one of the finest works one can hear.“ Angesichts dessen muss es überraschen, dass Schumann für die avisierte Uraufführung seines Werkes keinen Solisten fand. Nach einer ersten Klavierprobe am 23. März 1851 mit dem Cellisten Christian Reimers in Düsseldorf (der dankend ablehnte) wandte sich der Komponist im Oktober desselben Jahres an den Frankfurter Cellovirtuosen Emil Bockmühl. Dieser fand jedoch ungeachtet seiner anfänglich geäußerten Zustimmung immer neue Ausflüchte, das Konzert nicht öffentlich spielen zu müssen. Denn als Verfasser technisch aufwendiger, aber musikalisch eher seichter Virtuosenstücke für Cello konnte Bockmühl Schumanns Ansatz, in dem das Soloinstrument nicht durchgängig im Vordergrund steht, offenbar nicht akzeptieren. Auch einen Verlag für das Werk zu finden gestaltete sich als problematisch: Hofmeister lehnte aus Kostengründen ab, ebenso der kleine Verlag Carl Luckhardt in Kassel. Erst Breitkopf & Härtel erklärte sich bereit, das Konzert zu drucken, allerdings nur nach nicht unerheblicher Herabsetzung von Schumanns ursprünglicher Honorarforderung.



*Düsseldorf, Stahlstich (um 1850)
von Joseph Maximilian Kolb*

VERSCHLIMMBESSERT

Schumanns Cellokonzert setzte sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts als Repertoirestück durch, wobei viele Cellisten – unter ihnen Pablo Casals, Emanuel Feuermann, Pierre Fournier, André Navarra, Leonard Rose und Maurice Gendron – eigene Kadenz einfügten, wodurch die wohlabgewogenen Proportionen der drei Werkteile empfindlich gestört wurden. Bernhard Coßmann änderte sogar verschiedene Passagen im 1. Satz, kürzte das Finale und ersetzte mit der Kadenz zugleich den gesamten Schluss des Konzerts, während Jules de Swert das Finale mit einigen „Fiorituren [Verzierungen] ausputzte“. Noch in den 1960er Jahren beauftragte Mstislaw Rostropowitsch Dmitrij Schostakowitsch mit einer Neuinstrumentation des Werks, mit der die dynamischen und klanglichen Möglichkeiten des Orchesters besser ausgenutzt werden sollten.

ROBERT SCHUMANN

Violoncellokonzert a-Moll op. 129



*Robert Schumann, Zeichnung
von Eduard Bendemann (1859)*

ROMANTIK, SCHWUNG UND HUMOR

*Ich spielte Roberts Violoncello-
konzert einmal wieder und
schaffte mir dadurch eine recht
musikalisch glückliche Stunde.
Die Romantik, der Schwung, die
Frische und der Humor, dabei
die höchst interessante Ver-
webung zwischen Cello und
Orchester ist wirklich ganz
hinreißend, und dann, von
welchem Wohlklang und tiefer
Empfindung sind alle die
Gesangstellen darin!*

Clara Schumann in einer
Tagebuchnotiz vom 11. Okto-
ber 1851

Die Erstaussgabe erschien im August 1854, jedoch nur in Form von Orchesterstimmen und Klavierauszug; eine Partitur wurde erst 1883 gedruckt.

Die Uraufführung des Cellokonzerts, die, wie jüngere Forschungen ergaben, am 23. April 1860 in Oldenburg stattfand (und nicht erst am 9. Juni 1860 zur Feier von Schumanns 50. Geburtstag in Leipzig, wie häufig zu lesen), erlebte der Komponist nicht mehr, da er am 29. Juli 1856 nach langem Martyrium in Endenich verstorben war. Der Cellist Ludwig Ebert wurde von der Großherzoglichen Hofkapelle Oldenburg begleitet, der Konzertmeister Karl Franzen hatte die musikalische Leitung übernommen. Zuvor war Ebert mit dem Versuch, das Konzert aufzuführen, an dem Oldenburger Hofkapellmeister August Pott gescheitert, der das Werk als „widerwärtig greulich und langweilig“ abqualifiziert hatte. Erstaunlich hellsichtig fiel demgegenüber die Premieren-Kritik eines anonymen Rezensenten in der Oldenburger Zeitung vom 1. Mai 1860 aus: „Dies Schumannsche Concert“, heißt es hier, „ist weit davon entfernt, Konzessionen zu machen, sei es dem Publikum oder dem Spieler, sondern ist wie die späten Konzerte Beethovens, die Mendelssohns usw. ein symphonisch gehaltenes Tonwerk, in welchem dem Soloinstrument nur eine bevorzugte [und keine dominierende] Stellung vor den andern Instrumenten des Orchesters eingeräumt ist.“ – Und diese Einschätzung gilt bis heute: Ungeachtet einer wenig schmeichelhaften Rezeptionsgeschichte bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wird Schumanns Konzert mittlerweile als das wohl bedeutendste Cellokonzert des 19. Jahrhunderts gehandelt, und es gehört zu den am meisten aufgeführten Vertretern seiner Gattung.

Harald Hodeige

Weinbergs Letzte

Mieczysław Weinberg? Noch vor rund einem Jahrzehnt war dieser Name hierzulande wohl nicht einmal den eingefleischten Klassik-Fans ein Begriff. Bis heute genießt der 1996 verstorbene polnisch-russische Komponist den Status eines Geheimtipps, auch wenn sich vor allem seit dem Weinberg-Schwerpunkt der Bregenzer Festspiele 2010 einiges getan hat. Seitdem landen einzelne seiner Werke zwar immer wieder auf den Spielplänen der Konzerthäuser und Festivals; es entstanden Einspielungen seiner Streichquartette, vieler (aber nicht aller) Sinfonien, Opern und Kammermusik – und trotzdem gehört Weinberg noch längst nicht zum Standardrepertoire. Ganz im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen, Mentor und Freund Dmitrij Schostakowitsch, mit dem er sich regelmäßig austauschte und als dessen „Fleisch und Blut“ er sich fühlte.

Der Grund für dieses Missverhältnis ist gewiss nicht in der Qualität von Weinbergs Musik zu suchen, die mit ihrer festen Verwurzelung in der Spätromantik und im Expressionismus, gewürzt mit Folklore-Anspielungen und behutsamen neomodischen Experimenten, vielleicht nicht unbedingt das Interesse der westlichen Avantgarde weckte, dafür aber beste Voraussetzungen für eine große Breitenwirkung mitbrachte. Vielmehr zählt auch Weinberg zu den vielen Komponisten des 20. Jahrhunderts, deren Lebensweg von Ungerechtigkeit, Diffamierung, Exil und tragischen Schicksalsschlägen geprägt war. Als polnischer Jude wurde er von den deutschen Besatzern aus der Heimat vertrieben und geriet später in der Sowjetunion auch ins Fadenkreuz des totalitären Stalin-Regimes. Dass er in beiden Diktaturen mit dem Leben davon kam, grenzt an ein Wunder.

MIECZYŚLAW WEINBERG

1919 in Warschau geboren, debütierte Weinberg bereits mit zehn Jahren als Pianist und Dirigent. Kurz nach seiner Abschlussprüfung am Konservatorium seiner Heimatstadt im Jahr 1939 überfiel die deutsche Wehrmacht Polen. Weinberg floh Richtung Osten nach Minsk, wo er Komposition bei Wassilij Solotarjow studierte. Nach dem Angriff der Deutschen auf die Sowjetunion musste Weinberg abermals weiterziehen und landete im usbekischen Taschkent. 1943 begann seine enge Freundschaft mit Dmitrij Schostakowitsch, der die Partitur der Ersten Sinfonie seines Kollegen erhalten hatte und davon so beeindruckt war, dass er ihm eine Aufenthaltsgenehmigung für Moskau besorgte. Dort konnte Weinberg zwar bis zu seinem Lebensende bleiben; auch er aber wurde – wie Schostakowitsch – von der sowjetischen Kulturbürokratie gemäßregelt und im Februar 1953 sogar verhaftet. Erst Stalins Tod im März brachte ihm die Freiheit, woraufhin Weinbergs Leben endlich in ruhigeren Bahnen verlief. Als Komponist wurde er bewundert von berühmten Musikern wie Leonid Kogan, David Oistrach, Mstislaw Rostropowitsch, Emil Gilels und Rudolf Barschai.



Mieczysław Weinberg (um 1950)

SCHICKSALSSCHLÄGE

Mieczysław Weinberg stammte aus einer angesehenen Künstlerfamilie. Seine Eltern waren am Jüdischen Theater in Warschau engagiert, sein Vater als Geiger und Komponist, die Mutter als Schauspielerin. Nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf Polen wurden Mutter, Vater und eine Schwester des Komponisten im jüdischen Ghetto bei lebendigem Leib verbrannt.

Und auch wenn ihm nach dem Ende des Schreckens noch gut 40 ruhige und produktive Jahre blieben: Die Wunden, die Künstlern in den entscheidenden Karrierejahren ins Fleisch gerissen werden, heilen nie aus ...

In Weinbergs überaus reichhaltigem Werkverzeichnis finden sich neben 17 Streichquartetten, 28 Sonaten, zahlreichen Bühnenwerken, Filmmusiken und Vokalkompositionen auch 22 Sinfonien. Leicht könnte man diese Zahl noch auf 26 erhöhen, denn dass Weinberg vier Werke als „Kammersinfonien“ betitelte, hat weniger mit ihrer Besetzung zu tun (die auch bei den „großen“ Sinfonien flexibel war) als vielmehr mit ihrer Genese: Die ersten drei Kammersinfonien basieren – wie bei Schostakowitsch – auf Streichquartetten, während nur die vierte ein komplett neues Werk ist. Sie entstand binnen zwei Wochen im April/Mai 1992 als letztes vollendetes Stück Weinbergs überhaupt und hätte auch als Sinfonie Nr. 22 in die Geschichte eingehen können (die eigentliche Nr. 22 blieb 1994 in Entwürfen liegen). Von klischeehaften Interpretationen als „Abschiedswerk“ oder als „Summe seines Schaffens“ hätte Weinberg indes wohl wenig gehalten, auch wenn er eine ganze Reihe von Selbstzitat in der Kammersinfonie versteckte und ein gewisser wehmütiger Tonfall nicht von der Hand zu weisen ist.

Während in der Zweiten Kammersinfonie bereits Pauken zu der reinen Streicherbesetzung traten, ist es in der Vierten eine Klarinette, die eine im Prinzip solistische Rolle einnimmt. Auch der Part eines Triangels ist vorgesehen, allerdings nur mit vier Tönen gegen Ende des einsätzigen Werks, das sich recht klar in vier Abschnitte gliedern lässt. Der 1. „Satz“ unterstreicht den Eindruck eines „Opus ultimum“ insofern, als er quasi mit Choralzeilen beginnt, die rhythmisch einmütig von den Streichern vorgetragen werden. Sollte dies

jener Choral sein, mit dem sich Weinberg seit seiner Ersten Sinfonie „herumgetragen“ hat und der für ihn symbolisch dafür stand, „das Gott allgegenwärtig ist“? In gewisser Weise „allumfassend“ ist dieser Choral im 1. „Satz“ der Kammersinfonie tatsächlich inszeniert, kehrt er doch zurück, nachdem sich die Klarinette fast unscheinbar, wie eine erste individuelle menschliche Stimme aus dem Streichergesang herausgeschält und das eher objektive Psalmieren durch eine subjektiv „erzählende“ Passage unterbrochen hat.

Auf den leisen und offenen Ausklang des 1. „Satzes“ folgt ohne Vorwarnung ein lautes und buchstäblich atemloses, wie gehetzt wirkendes Scherzo. Bei Schostakowitsch würde man solche Musik als tönendes Sinnbild eines um seine persönliche Stimme ringenden Individuums (Klarinette) im kollektiven Getriebe des sozialistischen Staates (Streicher) deuten. Bei allem, was Weinberg erlebt hat, wäre dies in der Tat ein mögliches „Programm“ des Abschnitts, zumal sich am Ende dem Monolog der Klarinette noch weitere „gleichgesinnte Künstler“ – Solo-Violine und Solo-Cello – anschließen. An Schostakowitsch gemahnt auch der 3. „Satz“ (Adagio) mit seiner einsamen, folkloristisch angehauchten Klagemelodie der Klarinette. Nach einer intensiv gesteigerten Streichersektion, die auch Reminiszenzen an den Choral einschließt, führt diese Melodie schließlich still und leise zum letzten „Satz“, der von einem ersten Triangelschlag eröffnet wird – ein kleiner Ton mit großer Wirkung, schafft er doch eine völlig neue, „befreite“ Atmosphäre. Die Klarinette intoniert jetzt eine Art Volksliedmelodie mit leichtem Klezmer-Einschlag, bis die Musik am Ende in verklärtem Frieden entschwindet und ein allerletzter Triangelton in alle Ewigkeit fortzuklingen versucht.

Julius Heile

WIE HEISST ER?

Mieczysław Weinberg findet man in Katalogen, Biografien, Werkbeschreibungen und im Internet unter vielen verschiedenen Namensvarianten: Sein Vorname wurde zu Mieczyslaw, aber auch zu Moisej, Moisei oder Moisey abgewandelt, der Nachname zu Wainberg, Vainberg oder Vaynberg. Dies hängt damit zusammen, dass der Komponist bei seinem Grenzübertritt in die Sowjetunion nicht nur den jüdischen Vornamen „Moisej“ erhielt, sondern sein Name auch von der lateinischen in die kyrillische Schrift übertragen werden musste. Bei der Re-Transliteration führt dies in unterschiedlichen Sprachen zu unterschiedlichen, oft auch falschen Schreibweisen.

Michał Nesterowicz



HÖHEPUNKTE 2019/2020

- Rückkehr zum Navarra Symphony Orchestra, Noord Nederlands Orkest, Residentie Orkest Den Haag, Orquesta Sinfonica de Galicia, Malmö Symphony und Barcelona Symphony Orchestra
- Debüts beim Oulu Symphony Orchestra und North Carolina Symphony Orchestra
- Konzerte mit dem Singapore Symphony Orchestra, Orquesta Sinfonica de RTVE, The Macao Orchestra, Orkiestra Sinfonia Varsovia, Istanbul State Symphony Orchestra und NFM Wrocław

Michał Nesterowicz ist einer der gefragtesten Dirigenten Europas und wird für seine dynamischen Aufführungen ebenso wie für seine beredten Interpretationen des sinfonischen Repertoires geschätzt. Nach seinem Debüt am Pult des *NDR Elbphilharmonie Orchesters* 2014 wurde er sofort wieder eingeladen und kehrt nun zum wiederholten Mal hierher zurück. Er ist Erster Gastdirigent des Sinfonieorchesters Basel und der Arthur Rubinstein Philharmonic Łódź und hat mehrfach mit dem Tonhalle-Orchester Zürich, den Münchner Philharmonikern, dem Orchestre Philharmonique de Nice und Royal Liverpool Philharmonic Orchestra zusammengearbeitet. Außerdem gastierte er etwa beim Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, Konzerthausorchester Berlin, WDR Sinfonieorchester, Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, Gulbenkian Orchestra, Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Buffalo Philharmonic Orchestra, Copenhagen Philharmonic Orchestra, Orchestre National Bordeaux Aquitaine und beim Orchestra della Svizzera Italiana. In der Spielzeit 2018/19 feierte er seine Debüts beim hr-Sinfonieorchester, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Portland Symphony und Vancouver Symphony Orchestra. In der vorhergehenden Saison unternahm er etwa eine Tournee nach Kuwait mit dem Royal Philharmonic Orchestra und kehrte zum BBC Symphony Orchestra mit einem polnischen Programm zurück.

Michał Nesterowicz war der Gewinner des europäischen Dirigentenwettbewerbs des Cadaqués Orchestra im Jahr 2008 und gehörte zu den Gewinnern des 6. Internationalen Grzegorz-Fitelberg-Dirigentenwettbewerbs in Katowice.

Raphaela Gromes

Hochvirtuos und schwungvoll, leidenschaftlich und technisch brillant, vielseitig und charmant: So begeistert Raphaela Gromes ihr Publikum. Im heutigen Konzert gibt die Cellistin ihr Debüt beim *NDR Elbphilharmonie Orchester*. 1991 geboren, begann sie ihr Studium als Jungstudentin vierzehnjährig an der Hochschule für Musik Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig bei Peter Bruns und setzte es 2010 bei Wen-Sinn Yang in München und später bei Reinhard Latzko in Wien fort. Im Herbst 2017 erschien mit „Serenata Italiana“ ihr vielbeachtetes erstes Album als Exklusivkünstlerin bei Sony. Ihre zweite CD mit dem Titel „Hommage à Rossini“ (2018) und ihre dritte, 2019 veröffentlichte CD „Offenbach“ waren unter den Top Ten der Klassikcharts. „Richard Strauss – Cello Sonatas“ ist das vierte Album mit ihrem Duo-Partner Julian Riem, das im Februar 2020 erschien. Mit der Urfassung der Strauss-Sonate op. 6 präsentiert Gromes wie auch in ihren vorherigen Alben eine Weltersteinspielung. Auf ihrer aktuellen CD vom Oktober 2020 mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter Nicholas Carter sind Cellokonzerte von Schumann, Klengel (Weltersteinspielung) und die Strauss-Romanze zu hören. Raphaela Gromes debütierte in letzter Zeit bei namhaften Festspielen wie dem Schleswig-Holstein Musik Festival, den Ludwigsburger Schlossfestspielen, dem Rheingau Musikfestival sowie den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern und war in der Tonhalle Zürich, dem Concertgebouw Amsterdam, in der Laeiszhalle Hamburg, im Konzerthaus Berlin und im Konzerthaus Wien zu Gast. Gromes ist Kulturbotschafterin der SOS-Kinderdörfer weltweit. Sie spielt ein Violoncello von Jean-Baptiste Vuillaume aus den Jahren um 1855, das ihr von privater Hand zur Verfügung gestellt wird.



AUSZEICHNUNGEN (AUSWAHL)

- Musikförderpreis des Konzertvereins Ingolstadt (2011)
- 1. Preis des Richard-Strauss-Wettbewerbs (2012)
- 1. Preis des internationalen Concorso Fiorindo Turin (2013)
- Förderpreis der Theodor-Rogler-Stiftung Bad Reichenhall (2014)
- Preis des Deutschen Musikwettbewerbs und Bundesauswahl Junger Solisten des Deutschen Musikrats (2016)
- 1. Preis des Kulturkreis-Gasteig-Wettbewerbs (2012 und 2016)
- Preis der Deutschen Schallplattenkritik für die CD „Offenbach“ und Bayerischer Kunstförderpreis (2019)
- OPUS KLASSIK für die Offenbach-CD (2020)

Gaspare Buonomano



Gaspare Vittorio Buonomano wurde 1984 in Cosenza, Italien, geboren. Mit sieben Jahren begann er den Musikunterricht bei seinem Vater, der auch am Konservatorium in seiner Heimatstadt sein Lehrer blieb. Sein Debüt als Solist mit Orchester gab er im Alter von zwölf Jahren. 2003 besuchte er die Akademie des Mailänder Teatro alla Scala. Darüber hinaus nahm er an Meisterkursen von Gervase de Peyer und Karl Leister teil, ebenso an den Internationalen Kursen der Accademia Chigiana in Siena unter der Leitung von Antony Pay, wo er mehrere Auszeichnungen und zwei Stipendien erhielt. 2006 legte er sein Diplom im Konzertfach Klarinette in der Klasse von Prof. Alois Brandhofer (Berliner Philharmoniker) an der Universität Mozarteum Salzburg mit Auszeichnung ab. Buonomano hat zahlreiche erste Preise bei nationalen und internationalen Wettbewerben gewonnen. Im Lauf seiner Karriere musizierte er u. a. mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Zubin Mehta, Mariss Jansons, Bernhard Haitink, Simon Rattle, Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Gustavo Dudamel, Esa-Pekka Salonen, Paavo Järvi, Christoph Eschenbach und Christian Thielemann sowie mit Solisten wie Jörg Demus, Maurizio Pollini, Salvatore Accardo, Janine Jansen, Alexander Lonquich, Clemens Hagen oder Andrés Schiff. Von 2007 bis 2009 war Buonomano Stipendiat der Berliner Philharmoniker. In der Saison 2009/10 spielte er als Solo-Klarinettist in der Staatsoper Stuttgart. Seit 2011 ist er Solo-Klarinettist des *NDR Elbphilharmonie Orchesters* und Lehrer am Hamburger Konservatorium. Er ist außerdem Mitglied des Orchesters „Concerto Brandenburg“ aus Berlin, mit dem er seit 2013 regelmäßig auf historischen Instrumenten musiziert.

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 Dr. Harald Hodeige
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
akg-images (S. 5, 7, 8)
culture-images/fai (S. 10)
Lukasz Rajchert (S. 12)
Sammy Hart (S. 13)
Julia Knop (S. 14)

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

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik