

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Case
Scaglione
&
Steven
Isserlis

Donnerstag, 30.09.21 — 19.30 Uhr

Musik- und Kongresshalle Lübeck

Sonntag, 03.10.21 — 18 Uhr

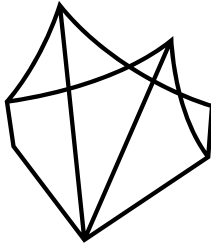
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

CASE SCAGLIONE

Dirigent

STEVEN ISSERLIS

Violoncello



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile
am 30.09. um 18.30 Uhr auf der „Galerie Wasserseite“ der Musik- und Kongresshalle;
am 03.10. um 17 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert wird am 05.11.21 um 20 Uhr auf NDR Kultur gesendet.

RICHARD WAGNER (1813 - 1883)

Vorspiel zum 1. Aufzug der Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“

Entstehung: 1862 | Uraufführung: Leipzig, 11. November 1862 | Dauer: ca. 7 Min.

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 —

ANTONÍN DVOŘÁK (1841 - 1904)

Sinfonie Nr. 7 d-Moll op. 70

Entstehung: 1884–85 | Uraufführung: London, 22. April 1885 | Dauer: ca. 37 Min.

I. Allegro maestoso

II. Poco adagio

III. Scherzo. Vivace – Poco meno mosso

IV. Finale. Allegro

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 Stunden

Tönendes Manifest

Ich hörte zum ersten Male Richard Wagners Ouvertüre zu den „Meistersingern“: das ist eine prachtvolle, überladene, schwere und späte Kunst, welche den Stolz hat, zu ihrem Verständnis zwei Jahrhunderte Musik als noch lebendig voranzusetzen.

Friedrich Nietzsche in „Jenseits von Gut und Böse“ (1886)

Kann Instrumentalmusik mehr sein als kunstvolle Klang-Organisation, kann sie etwas „bedeuten“? Mit Blick auf die Gattung der Ouvertüre kann man diese Frage eigentlich nur bejahen. Denn als instrumentale Eröffnung ist sie in der Regel mit einer Oper verbunden, in der Musik und Worte eine Einheit eingehen. Und wenn die Ouvertüre musikalische Motive verarbeitet, die im folgenden Stück mit Inhalt und Bedeutung aufgeladen werden, dann kann der Hörer zumindest im Nachhinein diese Bedeutung ergründen. Das gilt erst recht im Fall der Vorspiele Richard Wagners, der gerne mit „Erinnerungsmotiven“ arbeitete – also mit musikalischen Gebilden, die er bestimmten Personen oder Situationen zuordnete. Und der überdies neben der Musik auch seine Textbücher selbst schrieb.

Den ersten Prosaentwurf zum Libretto seiner einzigen komischen Oper verfasste Wagner bereits 1845, doch andere Projekte kamen immer wieder dazwischen, sodass er sich erst 1861 wieder ernsthaft mit dem Stoff beschäftigte. Fertigstellen konnte er „Die Meistersinger von Nürnberg“ 1867, und zu diesem Zeitpunkt war er bereits ein berühmter, wenn auch umstrittener Komponist. Daher kann man die Oper – und im Konzentrat dann eben auch das Vorspiel – zumindest teilweise als ein Manifest verstehen, in dem Wagner seine Standpunkte darlegte und verteidigte. Zu den Hauptfiguren des im 16. Jahrhundert spielenden Stücks zählen der weise, traditionsverbundene Schustermeister Hans Sachs (zugleich geachtetes Mitglied der „Meistersinger“-Zunft) und der kühne junge Ritter Walther von Stolzing, der alle starren

RICHARD WAGNER

Vorspiel zur Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“

Regeln verachtet. Beide verkörpern zweifellos Aspekte von Wagners eigener künstlerischer Persönlichkeit. Ihren Gegenspieler, den selbstgerechten und pedantischen Sixtus Beckmesser, dachte sich Wagner zumindest zeitweise als Parodie auf seinen schärfsten Gegner Eduard Hanslick: Die Figur trug im zweiten Prosaentwurf von 1862 den Namen „Hans Lick“.

Nun war zwar der berühmte Wiener Kritiker Hanslick im Jahr 1845, als er Wagner im böhmischen Marienbad persönlich kennen lernte, noch Student und begeisterter Anhänger des Komponisten. Doch in der Folgezeit kühlte sich das Verhältnis der beiden merklich ab. Hanslick positionierte sich als Befürworter der „absoluten“ (von außermusikalischen Bindungen freien) Musik und als Gegner der programmatischen. Und er nahm mit stetig zunehmender Schärfe gegen Wagners „Gesamtkunstwerk der Zukunft“ Stellung, sprach dem Komponisten jedes Verständnis für musikalische Form und Logik ab. Allerdings bewies der vermeintlich so neuerungssüchtige Wagner mit seinem „Meistersinger“-Vorspiel Hanslick und anderen Traditionalisten, dass er zumindest die altherwürdige Kunst des Kontrapunkts souverän beherrschte: Er exponierte und verarbeitete zunächst eine Reihe von Themen aus der Oper, vor allem einen Marsch und eine Fanfare der Meistersinger sowie Walthers Preislied „Morgenlich leuchtend“. Dann machte er eine Passage, die diese gegensätzlichen Themen verknüpft und gleichzeitig erklingen lässt, zum Höhepunkt des Vorspiels. Mit glücklicher Vereinigung von Tradition und Neuheit gegen alle Pedanterie – so könnte also die Botschaft dieses tönenden Künstlermanifests lauten.

Jürgen Ostmann



Richard Wagner (1862)

SCHÖN DER REIHE NACH

Sein „Meistersinger“-Vorspiel schrieb Wagner gegen alle Komponisten-Gepflogenheiten bereits vor der eigentlichen Oper. Statt wie üblich die Vorspiel-Themen dem fertigen Stück zu entnehmen, erfand er sie neu und baute auf ihnen die Oper auf. Dieses Verfahren thematisierte er sogar im Drama selbst, als er Stolzing nach den Gesetzen des Meisterliedes fragen ließ: „Wie fang ich nach der Regel an?“ Die Antwort des Meisters Hans Sachs lautet: „Ihr stellt sie auf und folgt ihr dann“. Wagner präsentierte dem Publikum das Vorspiel zum ersten Aufzug der „Meistersinger“ schon 1862 im Leipziger Gewandhaus, sechs Jahre vor der Uraufführung des gesamten Werks (am 28. Juni 1868 in München).

„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

ROBERT SCHUMANN

Violoncellokonzert a-Moll op. 129

Verwebung 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

„Gott, Liebe, Vaterland!“

„Das Beste, was ein Musiker haben muss, hat Dvořák“. So konstatierte einst kein Geringerer als Johannes Brahms. Für die Karriere des unbekanntenen jungen Komponisten aus Prag war dieses Urteil einer so hochkarätigen Autorität quasi der Sechser im Lotto: Brahms vermittelte seinen acht Jahre jüngeren Kollegen 1877 an den berühmten Verleger Fritz Simrock, der Dvořáks Werke im Handumdrehen international verbreitete. Spätestens mit der Veröffentlichung der „Slawischen Tänze“ war der Name des Tschechen in ganz Europa bekannt – auch in England, das damals als „Land ohne Musik“ verrufen war und wo man insofern immer auf der Suche nach importfähigen Künstlern war. Zunächst lud man Dvořák als Gastdirigenten eigener Werke ein, doch nachdem der Komponist mit den Aufführungen seines „Stabat mater“ wahre Begeisterungstürme entfesselt hatte, musste auch ein exklusives Werk her: Im Jahr 1884 erreichte Dvořák aus London daher die Bitte, eine neue Sinfonie für die Philharmonic Society, die bedeutendste Konzert- und Orchestervereinigung der Stadt, zu komponieren. Der Grundstein für die Siebte Sinfonie d-Moll war gelegt.

Für Antonín Dvořák kam dieser Kompositionsauftrag äußerst gelegen. Schon lange hegte er den Plan, auf seine erste bei Simrock gedruckte Sinfonie (Nr. 6) bald eine weitere folgen zu lassen. Mit dieser Numero

*Der Kerl hat mehr
Ideen als wir alle.
Aus seinen Abfällen
könnte sich jeder
andere die Haupt-
themen zusammen-
klauben.*

Johannes Brahms über Anto-
nín Dvořák

ANTONÍN DVOŘÁK
Sinfonie Nr. 7 d-Moll op. 70



Antonín Dvořák (1879)

*In unserer Familie
ist wieder ein neues
Opus (ein Bube)
mehr! Also sehen
Sie, eine neue Sin-
fonie und ein Bube
dazu! Was sagen
Sie zu dieser schöp-
ferischen Kraft?*

Antonín Dvořák an Fritz
Simrock während der Ent-
stehungszeit seiner Siebten
Sinfonie

Sieben aber sollte ein neuer Weg eingeschlagen werden – neben dem gesteigerten internationalen Ruhm war dafür vor allem der tiefe Eindruck ausschlaggebend, den die jüngste Sinfonie seines so sehr bewunderten Mentors kürzlich bei ihm hinterlassen hatte: 1883 war die Dritte Sinfonie von Johannes Brahms entstanden, und wenn sich Dvořák schon in seiner Sechsten Sinfonie unverkennbar von dessen Zweiter Sinfonie beeinflusst gezeigt hatte, so sollte nun erst recht – wie er es seinem Verleger mitteilte – „etwas Ordentliches“ und (auch auf Brahms' Empfehlung) „ganz anderes“ herauskommen.

Doch bei aller Orientierung am verehrten Vorbild, bei allen deutlichen Anklängen an die Musiksprache seines deutschen Freundes, bei allen internationalen Perspektiven – Dvořák blieb im tiefsten Herzen Tscheche. Seine Devise für gutes Gelingen hieß nach eigener Aussage auch diesmal wieder „Gott, Liebe, Vaterland!“. Durchaus aber äußerte sich diese Idee jetzt nicht mehr – wie noch in der Sechsten – in Form einer lebensfroh sprühenden Volkstümlichkeit. Zwischen den Stühlen des internationalen Ruhmes und der nationalen Emanzipation seines Heimatlandes musste sie der Komponist stattdessen umso dringlicher vortragen. Im für Dvořák ungewöhnlich düsteren, schmerzvollen, aggressiven d-Moll-Tonfall der Sinfonie hören manche Interpreten daher geradezu das innere Ringen um den Freiheitskampf der Tschechen heraus. Bestätigt werden solche Vermutungen auch durch die motivischen Bezüge zu Dvořáks wenig früher komponierter Ouvertüre „Husitská“ (einer Huldigung an die Hussiten als mittelalterliche Vorkämpfer für die nationale Idee) wie überhaupt durch den oft strengen, archaischen, heroischen Charakter der Sinfonie, die damit an etliche andere „hussitisch“ inspirierte Werke der Zeit (etwa von Smetana) anknüpft.

ANTONÍN DVOŘÁK
Sinfonie Nr. 7 d-Moll op. 70

Schließlich bemerkte Dvořák noch zum Hauptthema des 1. Satzes, es sei ihm im Prager Bahnhof bei der Ankunft eines Zuges eingefallen, mit dem Anhänger des nationalen Freiheitskampfes zum Besuch einer Vorstellung im Nationaltheater kamen ... Das aus der Düsternis eines dunklen Paukenwirbels herauf schleichende Thema ist insofern als Ausdruck des sehnsüchtig und schmerzvoll empfundenen Befreiungswillens in Gedanken an heroische „alte Zeiten“ deutbar. Später stimmt das Seitenthema zwar freundlicheres Dur an, kommt aber gewissermaßen nicht von der Stelle, indem es statt zu schließen mehrmals ausdrucksvoll auf der Subdominante insistiert – ein zugleich „böhmischer“ wie abermals „sehnsüchtiger“ Einschlag. Und an seine Wärme erinnert sich wohl niemand mehr, nachdem die mächtig aufbrausende Coda am Ende des Satzes in sich zusammengefallen ist, um die Musik wieder in der Düsternis ausklingen zu lassen, aus der sie gekommen ist ...

Der 2. Satz schlägt mit seinem in der Klarinette vorgebrachten Choral zunächst wiederum einen gewissen archaisierenden Ton an. Später aber entwickelt sich die Musik in den beinahe im „Tristan“-Stil Wagners seufzenden Streichern immer expressiver zu aufrüttelnden Gesten des Trotzes. Was folgt, ist ein schwelgerisches Hornthema, das in seiner Klanglichkeit durchaus an den berühmten Alphornruf aus dem Finale von Brahms' Erster Sinfonie erinnert und wie dort gewissermaßen „prophetische“ Aussagekraft zu erhalten scheint. Im Verlauf des Mittelteils wird es von einer breiter gespannten Variante in den Klarinetten abgelöst.

Typisch Dvořáksche Züge trägt der 3. Satz, der ganz von seinem rhythmisch prägnanten, dabei nach tschechischer Art gegen die Taktschwerpunkte des

ANTONÍN DVOŘÁK

Antonín Dvořák wurde 1841 im böhmischen Nelahozeves geboren. Sein Vater war Schlachter und führte eine Gaststätte, aber er spielte auch Bratsche und weckte bei seinem Sohn schon früh das Interesse für Musik. Dieser lernte Geige, Klavier und Orgel und schrieb mit 14 Jahren seine erste Komposition. Nach der Schulzeit arbeitete er zunächst als Bratschist – zunächst in Kaffeehäusern, ab 1862 als Stimmführer im Orchester des „Interimstheaters“ in Prag unter Bedřich Smetana. Mit seinen Kompositionen wurde Dvořák erst ab 1871 bekannt, woraufhin er seinen Dienst als Orchestermusiker quittierte. Ein wichtiger Karriereschub war 1874 die Verleihung eines staatlichen Stipendiums aus Wien und die Bekanntschaft mit Brahms. Nach der Empfehlung an dessen Verleger Simrock sprach sich Dvořáks Talent schnell herum – bis nach Amerika, wo er 1892–95 als Direktor des nationalen Musikkonservatoriums in New York wirkte.

ANTONÍN DVOŘÁK
Sinfonie Nr. 7 d-Moll op. 70

ERFOLGSGESCHICHTE!?

Die Uraufführung von Dvořáks Siebter Sinfonie am 22. April 1885 in London unter der Leitung des Komponisten war einer der größten Erfolge in dessen Karriere. Auch im heimatlichen Tschechien kam das Werk aufgrund seines kämpferischen Charakters in Zeiten der Nationalbewegung besonders gut an. Weniger zufrieden war der Komponist indessen mit den Planungen zur Drucklegung der Sinfonie: Fritz Simrock wollte sie nur mit deutschsprachigem (und nicht tschechischsprachigem) Titelblatt veröffentlichen, was für Dvořáks Landsmänner wie ein Verrat an der nationalen Sache wirken musste. Außerdem war die von Simrock anfangs vorgeschlagene Honorierung – ein Fünftel der Summe, die der Verleger sonst für eine Sinfonie von Brahms zahlte! – deutlich geringer als es Dvořák für angemessen hielt. Bis die beiden sich einigen konnten, ging es zwischen Komponist und Verleger in langen Briefen hin und her ...

6/4-Takts gebürsteten Thema durchwebt ist. In Kombination mit der gesanglichen Gegenmelodie erhält es abermals sehnsüchtigen Charakter, in den Schlussteilen, wenn die Pauke den Rhythmus zu wilden Bläsertrillern zornig heraushämmert, jedoch auch rohe, unnachgiebige Kraft. Im Kontrast dazu steht das mittlere Trio, eine Idylle mit zwitschernden Flötentrillern, Waldhörnerschall und einem volkstümlichen Tänzchen.

Mit seiner unvermittelt einsetzenden, leidvoll in einen spannungsgeladenen Akkord führenden Hauptthema-Geste macht spätestens der 4. Satz plausibel, warum die Siebte Sinfonie Dvořáks oft als seine „Pathétique“ bezeichnet wird. Erst für den Seitensatz kann sich der Komponist zu einem gelösten Dur-Thema entscheiden, das direkt aus seinen berühmten „Slawischen Tänzen“ stammen könnte und geradezu überschwänglich gesteigert wird. Der Schlussteil des Satzes jedoch bringt noch einmal gewaltige Energieentladungen, die in einer wuchtigen Präsentation des Hauptthemas und einem mit pathetisch-theatralischer Wendung erkämpften Dur-Ende gipfeln. Das Ringen scheint am Ende sieghaft überwunden und Dvořák sollte sich in seiner Achten Sinfonie in der Tat wieder freundlicheren Tönen zuwenden ...

Julius Heile

Case Scaglione

Case Scaglione, der mit dem heutigen Programm sein Debüt beim *NDR Elbphilharmonie Orchester* gibt, startet aktuell in seine vierte Saison als Chefdirigent des Württembergischen Kammerorchesters Heilbronn und seine dritte Spielzeit als Chef des *Orchestre national d'Île-de-France*. Zuvor wirkte er als Associate Conductor des *New York Philharmonic Orchestra* und Music Director des *Young Musicians Foundation Debut Orchestra* of Los Angeles, einer Institution, deren künstlerisches Profil er u. a. mit der Gründung des Education-Programms „360° Music“ wesentlich formte. Auf den Programmen seiner Konzerte mit dem *Orchestre national d'Île-de-France* stehen 2021/22 u. a. Strauss' „Also sprach Zarathustra“, Mahlers Vierte Sinfonie, ein reines Bartók-Programm und eine Produktion von Wagners „Der fliegende Holländer“ an der *Opéra de Massy*. Mit dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn tritt er in dieser Spielzeit wieder regelmäßig in der Stuttgarter Liederhalle, in Kloster Schöntal, in Ludwigsburg, im Prinzregententheater München und in der Queen Elisabeth Hall in Antwerpen auf. Scaglione ist ferner als Gastdirigent in Europa sowie in Nordamerika sehr gefragt, wo er in den vergangenen Spielzeiten etwa mit dem *New York Philharmonic Orchestra*, dem *Houston, Dallas, Detroit, San Diego* und *Baltimore Symphony Orchestra* zusammengearbeitet hat. In Asien kehrt er regelmäßig zum *Hong Kong Philharmonic Orchestra* zurück und hat Konzerte mit dem *China Philharmonic, Shanghai* und *Guangzhou Symphony Orchestra* geleitet. Er pflegt gute Beziehungen zu vielen der weltweit führenden Solisten, darunter *Joshua Bell, Behzod Abduraimov* oder *Khatia Buniatishvili*, und zählt prominente Dirigenten wie *Alan Gilbert, Jaap van Zweden* und *David Zinman* zu seinen Mentoren.



HÖHEPUNKTE 2021/2022

- Konzerte mit Werken von Wagner und Dvořák mit dem *Royal Liverpool Orchestra* und dem *Bournemouth Symphony Orchestra*
- Debüt am *Teatro Monumental* in Madrid mit dem *RTVE Symphony Orchestra*
- Debüt beim *Utah Symphony Orchestra* und Rückkehr zum *Phoenix Symphony Orchestra*
- Debüt an der *Opéra national de Paris* mit einer Produktion von *Richard Strauss' „Elektra“*

Steven Isserlis



HÖHEPUNKTE 2021/2022

- Konzerte mit dem hr-Sinfonieorchester, dem Münchener Kammerorchester, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und der Kammerakademie Potsdam
- Recital bei den Dresdener Musikfestspielen gemeinsam mit Olli Mustonen
- Kammermusikprogramm zusammen mit Alina Ibragimova und Dénes Várjon beim Schumannfest Düsseldorf
- Veröffentlichung des neuen Buchs „The Bach Cello Suites“ bei Faber & Faber

Steven Isserlis, Commander of the British Empire, wird weltweit für seine stupende Technik und seine außerordentliche Musikalität und Kreativität gefeiert. Er konzertiert mit Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem London Philharmonic Orchestra, Tonhalle-Orchester Zürich, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und dem Mahler Chamber Orchestra. Als ständiger Gast der Wigmore Hall, des „92Y“ in New York oder der Salzburger Festspiele gibt er Recitals und Kammermusikkonzerte mit Partnern wie Joshua Bell, Isabelle Faust und András Schiff. Seine Programme stellt er gern zu besonderen Themen zusammen, zuletzt etwa zur wechselseitigen Inspiration von Komponistinnen und Komponisten. Isserlis' großes Interesse gilt auch der historischen Aufführungspraxis. Er konzertiert mit den führenden Barockorchestern und leitet Kammerorchester oft selbst vom Cello aus. Als ebenso begeisterter Interpret zeitgenössischer Musik hat er mit Komponisten wie John Tavener, Wolfgang Rihm und György Kurtág zusammengearbeitet. Darüber hinaus ist er Autor mehrerer Kinderbücher und Gastautor des Gramophone Magazine und der BBC. Als gefragter Pädagoge gibt er Meisterkurse bei der Kronberg Academy und als künstlerischer Leiter des internationalen Musikseminars in Prussia Cove/Cornwall. Isserlis' mit zahlreichen Preisen gekrönte Diskografie umfasst u. a. die Solosuiten von Bach, Aufnahmen der großen Cellokonzerte unter Paavo Järvi oder Beethovens Cellosonaten mit Robert Levin. 2013 wurde Isserlis in die Gramophone Hall of Fame aufgenommen – als einer von nur zwei Cellisten, denen diese Ehre zu Lebzeiten zuteil wurde. Er spielt das Stradivari-Cello „Marquis de Corberon (Nelsova)“ von 1726, das ihm von der Royal Academy of Music zur Verfügung gestellt wird.

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, Dr. Harald Hodeige
und Julius Heile sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
Heritage Images / Fine Art Images / akg-images (S. 5)
akg-images (S. 7, 8, 10)
WKO / Sonja Werner (S. 13)
Kevin Davis (S. 14)

Druck: Eurodruck in der Printarena
Das verwendete Papier ist FSC-zertifiziert und chlorfrei gebleicht.

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

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik