




Elbphilharmonie
Orchester

A large, light blue graphic consisting of several overlapping, irregular geometric shapes, possibly triangles and quadrilaterals, creating a complex, abstract pattern. The shapes are outlined and have a slight transparency, allowing the text behind them to be visible.

Stanislav
Kochanovsky
und
Lucas & Arthur
Jussen

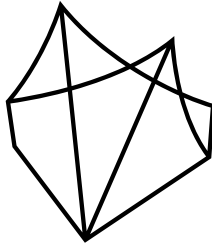
Donnerstag, 20.04.23 — 20 Uhr
Freitag, 21.04.23 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

STANISLAV KOCHANOVSKY

Dirigent

LUCAS & ARTHUR JUSSEN

Klavier



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile
jeweils um 19 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert am 21.04.23 wird live auf NDR Kultur gesendet.
Der Audio-Mitschnitt bleibt im Anschluss online abrufbar.

ZOLTÁN KODÁLY (1882 – 1967)

Konzert für Orchester

Entstehung: 1939–40 | Uraufführung: Chicago, 6. Februar 1941 | Dauer: ca. 19 Min.

Allegro risoluto – Largo – Tempo primo – Largo – Tempo primo

FRANCIS POULENC (1899 – 1963)

Konzert für zwei Klaviere und Orchester d-Moll FP 61

Entstehung: 1932 | Uraufführung: Venedig, 5. September 1932 | Dauer: ca. 20 Min.

- I. Allegro ma non troppo
- II. Larghetto
- III. Finale. Allegro molto

— *Pause* —

SERGEJ PROKOFJEW (1891 – 1953)

Sinfonie Nr. 6 es-Moll op. 111

Entstehung: 1944–47 | Uraufführung: Leningrad, 11. Oktober 1947 | Dauer: ca. 45 Min.

- I. Allegro moderato
- II. Largo
- III. Vivace

Ende des Konzerts gegen 22 Uhr

Im barocken Kostüm

Das Wort „Konzert“ wird hier nicht im Sinne einer brillanten und prunkvollen Komposition für ein oder mehrere Soloinstrumente mit sinfonischer Begleitung verwendet, sondern vielmehr im ursprünglichen Wortsinn, um eine Kombination von Instrumenten darzustellen.

Frederick Stock, Musikdirektor des Chicago Symphony Orchestra, über den Titel von Kodálys Komposition.

Béla Bartók schrieb im Sommer 1943 mit seinem „Konzert für Orchester“ eines der beliebtesten Orchesterwerke des 20. Jahrhunderts; alle großen Sinfonieorchester zählen es bis heute zu ihrem Repertoire. Wenig bekannt ist dagegen, dass Bartóks Freund und Kollege Zoltán Kodály bereits drei Jahre zuvor eine Komposition gleichen Titels vorgelegt hatte; sie fristet im gegenwärtigen Konzertleben leider ein Nischendasein. Zwischen den Werken gibt es neben der Namensgleichheit noch manche weiteren Parallelen und Berührungspunkte: So zeigt sich in beiden der Einfluss ungarischer Volksmusik, die Bartók und Kodály lange Jahre gemeinsam erforscht hatten. Kodály knüpfte dabei an seine Variationen über das Volkslied „Felszállott a páva“ („Der Pfau ist aufgefliegen“) an, die er 1939 abgeschlossen hatte. Beide Konzerte wurden außerdem komponiert, um die Virtuosität amerikanischer Orchester zur Geltung zu bringen: Serge Koussevitzky bestellte das Bartók-Konzert für sein Boston Symphony, während Frederick Stock zum 50-jährigen Jubiläum des Chicago Symphony Orchestra Kodálys Komposition in Auftrag gab. Ursprünglich sollte Kodály sein Werk selbst in Chicago vorstellen; da das aber wegen des Kriegsausbruchs nicht möglich war, gab er die Partitur seinem Freund mit auf die Reise: Bartók, der die Annäherung Ungarns ans nationalsozialistische Deutschland nicht ertrug, emigrierte 1940 in die USA.

ZOLTÁN KODÁLY
Konzert für Orchester

Allerdings lassen sich auch beträchtliche Unterschiede zwischen den beiden Orchesterkonzerten benennen. Während Bartóks Werk aus fünf in sich abgeschlossenen Sätzen mit einer Gesamtspieldauer von etwa 40 Minuten besteht, entfaltet sich Kodály's nur halb so lange Komposition ohne Unterbrechung in einem einzigen Satz. Dieser umspannt jedoch ebenfalls fünf in Tempo und Ausdruck kontrastierende Abschnitte. Zudem wirkt Bartóks Klangbild stellenweise ausgesprochen modern, wogegen Kodály sein Stück „in ein barockes Kostüm einkleiden“ wollte, wie er selbst hervorhob.

Bei Kodály erklingt der fanfarenartige, das Quart-Intervall betonende Hauptgedanke gleich zu Beginn im Unisono der Streicher. Kraftvoll vorwärtsdrängende Rhythmen und massive Klangballungen bestimmen weite Teile dieses ersten „Allegro risoluto“-Abschnitts. Zu ihm bildet der Anfang des zweiten Abschnitts mit seinen Solostreicher-Kantilenen im ruhig schreitenden Dreihalbe-Takt einen starken Gegensatz. Allmählich treten jedoch immer mehr Instrumente hinzu, und in mehreren Steigerungswellen erreicht die Musik einen gewaltigen Höhepunkt, bevor sie *pianissimo* verklingt. Im raschen Tempo des Anfangs folgen danach Variationen über das Quart-thema. Die Melodie wandert nun in ständigem Wechsel durch die Tonarten und Orchestergruppen; das Klangbild wirkt deutlich filigraner und sämtliche Instrumente erhalten nach und nach Gelegenheit, solistisch hervorzutreten. Ein weiterer, kürzerer Largo-Abschnitt schließt sich an, dieses Mal mit Hauptrollen für Holzbläser und Harfe. Dann steuert eine knapp gefasste Coda im Allegro-Tempo auf den effektvollen Schluss zu.

Jürgen Ostmann



Zoltán Kodály (1933)

VOLKSMUSIKFORSCHER

Zoltán Kodály widmete einen großen Teil seines Lebens der Aufgabe, eine nationale, authentisch ungarische Musikkultur zu schaffen. Schon 1905, noch zu Zeiten der Donaumonarchie, begann er gemeinsam mit seinem Freund Béla Bartók, auf den Dörfern die Tanz- und Liedmelodien der „Bauernmusik“ zusammenzutragen. Die Ausbeute dieser Fahrten veröffentlichte er im „Corpus musicae popularis Hungaricae“, einer Sammlung, an der er zeitlebens weiterarbeitete. Allerdings wollte Kodály nicht nur wissenschaftlich tätig sein. Ihm war es wichtig, „möglichst viele Menschen in unmittelbare Berührung mit der echten, wertvollen Musik zu bringen.“ Das gelang ihm auf internationaler Ebene vor allem mit dem Chorwerk „Psalmus hungaricus“, der komischen Oper und Suite „Háry János“, den „Marosszéker Tánzen“ und den „Tánzen aus Galánta“ – all diese Werke schöpfen direkt aus der ungarischen Volksmusik.

Baukasten der Stile

GRUPPE OHNE GRUPPEN- DYNAMIK

Die bis heute gängige Bezeichnung „Groupe des Six“ geht zurück auf den Komponisten, Musikwissenschaftler und Kritiker Henri Collet, der 1920 einen vielbeachteten Essay unter dem Titel „Les cinq russes, les six français, et M. Satie“ veröffentlichte. Das Etikett brachte Francis Poulenc und seinen Freunden willkommene Aufmerksamkeit, suggeriert aber eine Einheitlichkeit des Denkens, die es tatsächlich nicht gab: „Nie hatten wir eine gemeinsame Ästhetik, und unsere Werke glichen sich nie“, erklärte Poulenc einmal. „Honegger zum Beispiel liebte Saties Musik nie, und [Florent] Schmitt, den er bewunderte, war mein und Milhauds schwarzes Schaf.“

„Les Nouveaux Jeunes“, später „Groupe des Six“ oder schlicht „Les Six“ – unter diesen Namen wurde ein Kreis junger Komponisten bekannt, die um 1920 in Frankreich Furore machten. Zwar war es mehr persönliche Freundschaft als ein klares Programm, das Francis Poulenc, Georges Auric, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre und Louis Durey verband, aber eine bestimmte Grundhaltung war ihnen doch gemeinsam. Formuliert wurde sie von dem Dichter Jean Cocteau, der in seinem Buch „Le coq et l'arlequin“ gegen die „Nebel“ der Spätromantik polemisierte, gegen den in Frankreich noch immer grassierenden „Wagnerisme“ und auch gegen den Impressionismus, den er als Nachwirkung Richard Wagners deutete. Er forderte eine direkte, einfache und zugleich raffinierte Musik. Die „Six“ ließen sich von der Trivialmusik der Tanzcafés, von Zirkus und Rennbahn, ganz allgemein vom Alltagsleben inspirieren und nahmen immer wieder ironisch auf die Musik der Vergangenheit Bezug. Anspruchsvolle, tiefgründig philosophische Musik wurde abgelehnt, besonders entschieden durch Poulenc, der schon als 18-Jähriger zu dem Freundeskreis gestoßen war und für die Kritik zunächst gar nicht als ernst zu nehmender Komponist in Betracht kam. Das änderte sich zwar mit der Zeit – vor allem als er ab Mitte der 1930er Jahre bedeutende geistliche Werke schrieb. Doch mit seinem Konzert für zwei Klaviere und Orchester d-Moll, komponiert im Sommer 1932, strebte Poulenc wohl tatsächlich nicht mehr an als geistreiche Unterhaltung: Die drei Sätze, angeordnet nach dem klassischen Muster schnell-langsam-schnell, bieten einen atemberaubenden Mix der unterschiedlichsten Stile, Assoziationen und Beinahe-Zitate. Sie platzen

FRANCIS POULENC

Doppelkonzert d-Moll

geradezu aus den Nähten angesichts der Fülle widerstreitender Ideen, die sich herkömmlichen Satzanlagen entziehen und stattdessen nach einem kunstvollen Baukastensystem angeordnet sind.

So hört man im turbulenten ersten Satz harsche rhythmische Akzente à la Strawinsky oder Prokofjew, Anklänge an französische Variété-Musik, schwelgerische Klänge nach Rachmaninows Art, aber auch Exotisches. Das Hauptthema, zusammengesetzt aus simplen, staccato vorgetragenen Viertotonmotiven im Wechselspiel von Diskant und Bass, erklingt nach zwei Orchesterschlägen und vorbereitendem Passagenwerk der Klaviere. Später wird es vielfältig variiert und durch die Tonarten geführt. Schon bald tritt im Orchester ein betont banales Dreiklangsthema hinzu; Holzbläser und Horn spielen es „gai“ (heiter). Dann jedoch reißt die Bewegung abrupt ab und der nur sparsam begleitete Mittelteil eröffnet im halben Tempo eine ganz neue, ruhig-nachdenkliche Ausdruckswelt. Poulenc greift danach den Gestus, nicht aber die Thematik des Eröffnungsteils kurz wieder auf und beendet den Satz mit einer Passage, die zum Vorangegangenen offenbar nicht den geringsten Bezug hat: 1931 hatte er auf der Kolonialausstellung in Paris indonesische Gamelan-Musik kennengelernt, und ihre Klänge imitiert die Coda mittels einer Sechstonreihe, parallelen Quartetten und kurzen, vielfach wiederholten Floskeln. „Mystérieux et clair tout à la fois“ („geheimnisvoll und klar zugleich“) soll dieser Schluss klingen.

„Im Larghetto habe ich mir für das Hauptthema ein ‚Zurück zu Mozart‘ erlaubt, da ich die melodische Linie verehere und Mozart allen anderen Komponisten vorziehe“, erklärte Poulenc rückblickend in einem Interview. Tatsächlich hatte er die eröffnende Melodie seines langsamen Satzes bei Mozart entlehnt: Sie stammt aus



Francis Poulenc (1923)

IN BESTER GESELLSCHAFT

Poulenc schrieb sein Konzert für zwei Klaviere und Orchester im Auftrag der Mäzenin Winnaretta Singer, die seit ihrer Heirat mit einem französischen Adeligen als „Princesse Edmond de Polignac“ bekannt war. Die reiche Erbin des Nähmaschinen-Fabrikanten Isaac Merritt Singer empfing in ihrem Pariser Salon Künstler wie Pablo Picasso, Coco Chanel, Isadora Duncan, Colette, Claude Monet, Oscar Wilde, Marcel Proust, Maurice Ravel oder Igor Strawinsky. Bei Poulenc gab sie außer dem Doppelkonzert auch das „Concert Champêtre“ für Cembalo und Orchester (1927–28) sowie das Konzert für Orgel, Streicher und Pauken (1934–38) in Auftrag.

FRANCIS POULENC

Doppelkonzert d-Moll

PREMIERE MIT POULENC

Uraufgeführt wurde Poulencs Doppelkonzert am 5. September 1932 im Rahmen des Festivals der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Venedig. Poulenc selbst und sein Jugendfreund Jacques Février übernahmen die Solopartien; das Orchester der Mailänder Scala unter der Leitung von Désiré Defauw begleitete die beiden.

dem Mittelsatz des „Krönungskonzerts“ KV 537. Diesem leicht melancholischen Beginn folgt allerdings erneut ein Ausdruckskontrast: Der bewegtere zentrale Abschnitt des Larghetto bringt zunächst rhythmischen Schwung ins Spiel – und dann jenes spätromantische Orchester-Pathos, das Poulenc und seine Freunde in ihren frühen Jahren so vehement abgelehnt hatten. Eine stark verkürzte Reprise schließt den Satz ab.

Als wilde Stil-Collage erweist sich auch das Finale, das wie der Kopfsatz mit Akkordschlägen und virtuosem Laufwerk beginnt. Ohne Übergang wechseln sich danach marschartige mit lyrischen Themen ab, klassische Kadenzfloskeln mit romantischen Orchesterfarben, jazzige Abschnitte mit bodenständig-französischen. Reminiszenzen an Vorangegangenes sind ebenfalls zu hören, am Ende etwa die Gong- und Glockenklänge der Gamelan-Coda aus dem Kopfsatz – höchst verschiedenartige Elemente, die in ihrer kunstvollen Kombination doch ganz nach Poulenc klingen.

Jürgen Ostmann

Nicht vernarbte Wunden

ÜBER PROKOFJEW

Prokofjew hatte zweifellos seine Verdienste und dieses seltene Ding, den unverkennbaren Stempel der Persönlichkeit.

Igor Strawinsky

Im Mai 1936 kehrte Sergej Prokofjew nach fast zwei Jahrzehnten im westlichen Ausland und längerem Pendeln zwischen Paris und Moskau endgültig in die Sowjetunion zurück. Aus Heimweh nach Russland vielleicht, wie er selbst erklärte, oder aus Frustration: Im Westen fühlte er sich stets von Igor Strawinsky in den Schatten gestellt. Dass seine Karriere auch in der

UdSSR nicht problemlos verlaufen würde, hätte ihm allerdings klar sein müssen; schließlich hatte bereits am 28. Januar 1936 ein vermutlich von Stalin bestellter „Prawda“-Artikel über Dmitrij Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ den Startschuss zu einer Hetzkampagne gegeben, die in der Folgezeit zahlreichen Musikern Freiheit und Leben kostete. Die Doktrin des „Sozialistischen Realismus“, offiziell schon länger gültig, sollte nun mit Härte durchgesetzt werden, doch Prokofjew, der zuvor alle Freiheiten gewohnt war, verstand nicht genau, was man von ihm erwartete. Und tatsächlich war bei der Unterscheidung zwischen systemkonformer Musik und schädlichen „formalistischen“ Tendenzen viel Willkür im Spiel. Im Großen und Ganzen galt aber, dass volksliedhafte Melodien, leicht fassliche Formen und optimistische Aussagen die sowjetische Realität am besten spiegelten – aus Sicht der Kulturbürokraten. Verpönt war dagegen alles, was nicht dem Geschmack der großen Masse entsprach: Atonalität, Dissonanzen, aber auch Polyphonie und neoklassizistische Stilelemente.

Prokofjew bemühte sich redlich um eine verständliche, wohlklingende Tonsprache, doch er hatte zunächst wenig Glück. Sein Ballett „Romeo und Julia“ wurde als zu kompliziert abgelehnt. Für seine „Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution“ wurde er als „Linksabweichler“ beschimpft, weil er neben Stalin-Texten auch Marx und Lenin vertont hatte. Paradoxerweise brachte der Zweite Weltkrieg, in den die UdSSR 1941 eintrat, den Künstlern etwas mehr Freiheit, als sie zuvor und danach genossen. Jetzt konnte eine Komposition wie die Fünfte Sinfonie Erfolg haben, obwohl sie neben Anklängen an Prokofjews patriotische Filmmusiken auch dissonante, problematische Abschnitte enthielt. Nach der umjubelten Uraufführung im Januar



An die Herkunft Prokofjews aus der ukrainischen Oblast Donezk erinnerte eine Tafel in der Wartehalle des 2011 neu eröffneten, heute durch den Krieg zerstörten Flughafens „Sergey Prokofjew“ in Donezk

SERGEJ PROKOFJEW

Sergej Prokofjew wurde am 23. April 1891 in Sonziwka in der Ukraine geboren. Er studierte am St. Petersburger Konservatorium unter anderem bei Nikolai Rimski-Korsakow und Anatoli Ljadow. Nach der Oktoberrevolution emigrierte er in die USA und später nach Paris. Nach einigen Jahren des Pendelns kehrte er 1936, zur Zeit der stalinistischen Schauprozesse, in die UdSSR zurück. Prokofjews Stellung in der UdSSR blieb heikel; einerseits diente er sich dem Regime u. a. mit einer Kantate zu Stalins Geburtstag an; andererseits wurden etliche seiner Werke aus ideologischen Gründen kritisiert, nicht aufgeführt oder nach 1948 gar verboten. Am 5. März 1953 starb Prokofjew; eine knappe Stunde vor Josef Stalin.

SERGEJ PROKOFJEW
Sinfonie Nr. 6 es-Moll op. 111



Sergej Prokofjew (1945)

Der erste Satz ist von unruhigem Charakter, mal lyrisch, mal streng; der zweite Satz, das Largo, ist heller und liedhafter; das Finale, schnell und in einer Dur-Tonart, steht meiner fünften Sinfonie nahe, abgesehen von den Reminiszenzen an die strengen Passagen des ersten Satzes.

So nüchtern fasste Prokofjew seine Sechste zusammen.

1945 fand der Komponist pathetische Worte für das im Kriegssommer 1944 entstandene Werk: „In der Fünften wollte ich ein Lied auf den freien und glücklichen Menschen, seine große Kraft, seinen Edelmut und seine seelische Reinheit singen.“

Parallel zur Fünften skizzierte Prokofjew in den Jahren 1944/45 bereits seine Sinfonie Nr. 6 es-Moll, die er allerdings erst im Februar 1947 fertigstellen konnte. Anders als im Vorgängerwerk dominieren in ihr die tragischen Töne. 1981 drückte Prokofjews sowjetische Biografin Natalia Pawlowna Sawkina das so aus: „Die Sinfonie nimmt in der dramatischen Gestaltung scharfer Kontraste und in den düsteren Kampfepisoden deutlich auf Ereignisse des Krieges Bezug. Ein besonders beeindruckendes Bild des Werkes stellt die erhabene Trauerprozession im Mittelteil des ersten Satzes (Allegro moderato) dar. Drohende Bilder des Krieges stören den ruhigen Fluss der besinnlichen Melodien des zweiten Satzes (Largo) und brechen auch in die lichte, festliche Freude des Finales ein, das dem Nachdenken über die Zukunft gewidmet ist.“ Dass diese offizielle Lesart Prokofjews Intentionen einigermaßen gerecht wurde, scheint auch eine Äußerung des Komponisten zu bestätigen. Sonst zurückhaltend mit Deutungen seiner Musik, erklärte er 1947 im Zusammenhang mit der Sechsten: „Jetzt freuen wir uns über den großen Sieg [...], aber jeder von uns hat noch nicht vernarbte Wunden. Der eine verlor ihm nahestehende Menschen, der andere verlor seine Gesundheit. Das darf man nicht vergessen.“

Obwohl der „Inhalt“ der Sechsten politisch unverdächtig scheint, erlebte sie in der Sowjetunion eine wechselvolle Geschichte. Bei ihrer Leningrader Uraufführung im Oktober 1947 feierten Publikum und Kritiker das Werk noch, aber schon wenige Wochen

danach schlug der Wind um: Prokofjew wurde gemeinsam mit Schostakowitsch, Chatschaturjan und anderen als Volksfeind angeprangert und sah sich zu öffentlicher Selbstkritik gezwungen: „Ich habe mich unzweifelhaft der Atonalität schuldig gemacht ... In einigen meiner Werke der letzten Jahre sind einzelne atonale Momente zu finden. Ohne besondere Sympathie hierfür zu haben, bediente ich mich trotzdem dieser Methode, in der Hauptsache der Kontrastwirkung wegen und um die tonalen Stellen stärker hervorzuheben ... Ich werde nach einer klaren musikalischen Sprache suchen, die meinem Volke verständlich und lieb ist.“

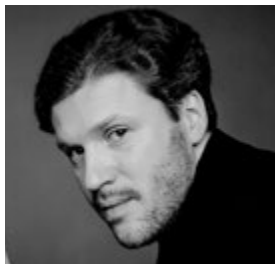
Der erste Satz der angeblich so unverständlichen Sinfonie überrascht nach einer kurzen Einleitung mit einem leicht bedrohlichen ersten Thema in den Streichern. Das zweite, etwas langsamere, vorgestellt von den Oboen in Oktaven, hat melancholischen Charakter, und ein drittes wirkt marschartig. Eindrucksvoll sind die kraftvollen Steigerungen im Durchführungsteil. Ein angemessenes Gegengewicht zur Dramatik dieses Satzes bietet das folgende, großangelegte Largo mit seinem schmerzerfüllten ersten und dem lyrischen zweiten Thema. Lebhaft und ungetrübt optimistisch gibt sich zunächst das Finale in Es-Dur; es enthält neoklassizistische Elemente, bezieht aber auch Anklänge an einen stampfenden Bauerntanz ein. Stockungen der Entwicklung, plötzliche Ausbrüche und in sich zusammenfallende Bewegungen bewirken allerdings, dass die Sechste Sinfonie nicht den triumphalen, heroischen Schluss findet, den die sowjetischen Kulturfunktionäre vermutlich gerne gehört hätten. Sie geriet daher 1948 auf die lange Liste verfemter Werke und verschwand für viele Jahre in der Versenkung.

Jürgen Ostmann

WIE SICH DIE MEINUNGEN ÄNDERN KÖNNEN

Am 11. Oktober 1947 bestritten die Leningrader Philharmoniker unter Jewgeni Mrawinski in einem Konzert zum 30. Jahrestag der Oktoberrevolution die Uraufführung der Sechsten Sinfonie. Danach lobte die „Leningradszkaja Prawda“ das Werk als „einen weiteren überwältigenden Sieg der sowjetischen Kunst“. Prokofjews damaliger Freund und späterer Biograf Israel Nestjew deutete die Sechste in der Zeitung „Sowjetskoje Iskusstwo“ zunächst als eine „nervenaufreibende Gegenüberstellung“ der „privaten Welt des modernen Menschen mit einer furchterregenden Maschinerie universeller Zerstörung“. Er fügte hinzu, dass ihr „edler Humanismus“ sie in eine Reihe mit Schostakowitschs Achter stelle. Doch nach dem Verdikt der Kulturfunktionäre revidierte er sein Urteil: Nun bezeichnete er die Sechste als „klar formalistisch“ und kritisierte ihre „schwierige und teilweise esoterische Sprache“. Prokofjew empfand das als Verrat und kündigte Nestjew die Freundschaft.

Stanislav Kochanovsky



REGELMÄSSIGE GASTDIRIGATE

- Orchestre de Paris
- Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
- Philharmonia Orchestra
- Rotterdam Philharmonic Orchestra
- Netherlands Radio Philharmonic Orchestra
- Oslo Philharmonic Orchestra
- Danish National Symphony Orchestra
- Dresdner Philharmonie
- Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo
- St. Petersburg Philharmonic Orchestra
- Russian National Orchestra
- Moscow Philharmonic Orchestra

Stanislav Kochanovsky ist einer der aufregendsten Dirigenten unserer Tage. In den vergangenen Jahren feierte er seine Debüts u. a. beim Royal Concertgebouw Orchestra, bei den Wiener Symphonikern oder dem Israel Philharmonic Orchestra und arbeitete mit Solist*innen wie Leonidas Kavakos, Mikhail Pletnev, Maxim Vengerov, Kirill Gerstein, Vilde Frang, Truls Mørk und Matthias Goerne zusammen. In der aktuellen Saison debütiert er in den USA beim National Symphony Orchestra Washington und Cleveland Orchestra. Neben den zahlreichen Gastdirigaten bei internationalen Orchestern ist Kochanovsky immer wieder auch an der Oper zu erleben, zuletzt etwa mit „Pique Dame“ und „Eugen Onegin“ am Opernhaus Zürich, „Iolanta“ am Teatro del Maggio Musicale Fiorentino und „Fürst Igor“ an der Dutch National Opera Amsterdam. Als Gastdirigent tritt er regelmäßig auch am Mariinski-Theater auf. Seit 2017 ist er Gast des Verbier Festivals, wo er jedes Jahr eine konzertante Oper leitet: von „Eugen Onegin“ (2017) über „Rigoletto“ (2018) bis hin zur „Zauberflöte“ (2019) und „Hänsel und Gretel“ (2022). Über das klassische Repertoire hinaus interessiert sich Kochanovsky besonderes für selten aufgeführte Werke und neue Kompositionen. So hat er zuletzt etwa Raritäten wie Ligetis Requiem, Skrjabin's „Mysterium“, Kodály's „Psalmus Hungaricus“, Schostakowitschs „Der Spieler“, Mjaskowskis „Silence“, Weinbergs Sinfonie Nr. 21 sowie Werke lebender Komponist*innen wie Brett Dean, Osvaldo Golijov, Anna Thorvaldsdóttir oder Pēteris Vasks aufgeführt. Kochanovsky besuchte die Glinka Choral School in seiner Heimatstadt St. Petersburg, bevor er seine Studien am dortigen Konservatorium fortsetzte. 2007 begann er eine Zusammenarbeit mit dem Michailowski-Theater, wo er mehr als 60 Opern- und Ballettaufführungen leitete.

Lucas & Arthur Jussen

„Es ist, als würde man zwei BMW gleichzeitig fahren“, meinte der Dirigent Michael Schönwandt nach einem Konzert mit den beiden holländischen Brüdern Lucas (30) und Arthur Jussen (26). Ungeachtet ihrer Jugend sorgen die beiden Pianisten längst international für Furore. Engagements führten sie etwa zum Philadelphia, Royal Concertgebouw, Danish National Symphony und City of Birmingham Symphony Orchestra, zur Academy of St Martin in the Fields sowie zu den Sinfonieorchestern in Montréal, Sydney, Singapur und Shanghai. Hier arbeiteten sie mit Dirigenten wie Christoph Eschenbach, Iván Fischer, Valery Gergiev, Sir Neville Marriner, Yannick Nezet-Séguin, Jukka-Pekka Saraste und Jaap van Zweden. 2022 gaben sie ihr Debüt beim Tanglewood Festival. Mit dem Boston Symphony Orchestra unter Andris Nelsons spielten sie das von Fazıl Say für sie geschriebene Konzert „Anka kuşu“. Ihren ersten Klavierunterricht erhielten die Brüder in ihrem Geburtsort Hilversum. Schon als Kinder traten sie vor der niederländischen Königin Beatrix auf, erste Auszeichnungen bei Wettbewerben folgten. 2005 studierten sie auf Einladung von Maria João Pires fast ein Jahr lang in Portugal und Brasilien. Danach wurden sie von Pires und renommierten holländischen Lehrern unterrichtet. Lucas vervollständigte seine Ausbildung bei Menahem Pressler in den USA und bei Dmitri Bashkirov in Madrid. Arthur schloss sein Studium bei Jan Wijn in Amsterdam ab. Seit 2010 sind Lucas & Arthur Jussen beim Label Deutsche Grammophon unter Vertrag. Bislang liegen vielfach ausgezeichnete Alben mit Werken von Bach, Beethoven, Schubert, Mozart, Poulenc und Saint-Saëns sowie mit französischer und russischer Klaviermusik vor. Ihre jüngste Einspielung „Dutch Masters“ wurde erneut mit einem Edison Award ausgezeichnet.



HÖHEPUNKTE 2022/2023

- Europa-Tournee mit dem Budapest Festival Orchestra unter Iván Fischer
- Konzerte mit dem Tonhalle-Orchester Zürich, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Royal Philharmonic Orchestra London, Netherlands Philharmonic Orchestra, Houston Symphony Orchestra, Vancouver Symphony Orchestra, São Paulo Symphony Orchestra, hr-Sinfonieorchester, WDR Sinfonieorchester und dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin
- Artists in Residence beim Orchestra Sinfonica di Milano
- Rezitale u. a. in Berlin, London, Paris, Stockholm, Stuttgart, Essen und Dortmund

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

akg-images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti (S. 5)
akg-images / Mondadori Portfolio / Archivio GBB (S. 7)
akg-images / Elizaveta Becker (S. 9)
akg-images / fine-art-images (S. 10)
Marco Borggreve (S. 12, 13)

Druck: Warlich Druck Meckenheim GmbH
Das verwendete Papier ist FSC-zertifiziert.

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

”

Für mich ist
Musik das Leben
selbst!

“

CAROLIN WIDMANN

NDR kultur

HÖREN SIE DIE KONZERTE DES
NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTERS
AUF NDR KULTUR

Die NDR Kultur App – jetzt kostenlos herunterladen
unter [ndr.de/ndrkulturapp](https://www.ndr.de/ndrkulturapp)

Hören und genießen

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik