

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Omer Meir
Wellber
&
Kirill
Gerstein

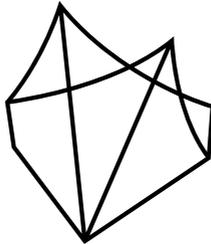
Donnerstag, 18.04.24 — 20 Uhr
Sonntag, 21.04.24 — 11 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal
Freitag, 19.04.24 — 19.30 Uhr
Musik- und Kongresshalle Lübeck

OMER MEIR WELLBER

Dirigent

KIRILL GERSTEIN

Klavier



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile
am 18.04. um 19 Uhr und am 21.04. um 10 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie,
am 19.04. um 18.30 Uhr auf der Galerie (Wasserseite) der Musik- und Kongresshalle Lübeck

Das Konzert am 21.04. wird live im Radio auf NDR Kultur gesendet.
Der Mitschnitt bleibt im Anschluss online abrufbar.

GABRIEL FAURÉ (1845 – 1924)

Pelléas et Mélisande

Suite für Orchester op. 80

Entstehung: 1898; 1901 | Uraufführung: London, 21. Juni 1898 (komplette Schauspielmusik);

Paris, 3. Februar 1901 (Suite) | Dauer: ca. 16 Min.

- I. Prélude. Quasi Adagio
- II. La Fileuse (Die Spinnerin). Andantino quasi Allegretto
- III. Sicilienne. Allegretto molto moderato
- IV. La Mort de Mélisande (Mélisandes Tod). Molto Adagio

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Konzert für Klavier und Orchester G-Dur

Entstehung: 1929–31 | Uraufführung: Paris, 14. Januar 1932 | Dauer: ca. 22 Min.

- I. Allegrementi
- II. Adagio assai
- III. Presto

— *Pause* —

FRANZ SCHUBERT (1797 – 1828)

Sinfonie Nr. 3 D-Dur D 200

Entstehung: 1815 | Uraufführung: Wien, 1815 | Dauer: ca. 24 Min.

- I. Adagio maestoso – Allegro con brio
- II. Allegretto
- III. Menuetto. Vivace – Trio
- IV. Presto vivace

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 Stunden

GABRIEL FAURÉ

Pelléas et Mélisande op. 80

Kunst der Andeutung



Gabriel Fauré (um 1920)

Die Schauspielmusik ist das einzige Genre, das meinen geringen Möglichkeiten annähernd entspricht!

Gabriel Fauré im Jahr 1893 gegenüber seinem Lehrer Camille Saint-Saëns

Wenn Worte ihren eigentlichen Zweck der direkten Kommunikation verlieren und nur noch als Andeutungen und Hinweise auf einen dahinter liegenden Sinn gelten, dann hat man es wahlweise mit einem vertrackten Rätsel, einem anstrengenden Gesprächspartner – oder aber mit der Kunst des sogenannten „Symbolismus“ zu tun. Von Frankreich ausgehend, wurde diese Ästhetik des Indirekten am Ende des 19. Jahrhunderts bald zu einer überregionalen, alle Künste erfassenden Strömung. Malern wie Paul Gauguin oder Arnold Böcklin reichte es bald nicht mehr aus, die Welt naturalistisch abzubilden, vielmehr sahen sie in ihr ein Symbol für tiefere Schichten der Wirklichkeit. Schriftsteller wie Stéphane Mallarmé und Maurice Maeterlinck schrieben Gedichte und ganze Theaterstücke voller vager Metaphern und Doppeldeutigkeiten. Und Komponisten? Die widmeten sich mit der Musik ohnehin schon jener am wenigsten gegenständlichen Kunstform. Daher hatte ihr Metier zur Symbolismus-Bewegung auch nichts Wesentliches beizutragen, ja, die „Materialisierung“ der Töne durch ein Instrument stehe sogar jedem Zauber des Unkonkreten entgegen, wie zumindest Mallarmé meinte: „In dieser Kunst, in der alles zu Musik im eigentlichen Wortsinn gerät, wäre der Klang selbst eines melancholischen Instrumentes wie der Violine wegen seiner Überflüssigkeit schädlich“, schrieb er etwa mit Blick auf Maeterlincks Drama „Pelléas et Mélisande“, jenes Paradestück des Symbolismus’ – was Komponisten keineswegs davon abhielt, sich genau von dieser Vorlage für unsterbliche Musik inspirieren zu lassen. Denn schien nicht die Tonkunst geradezu prädestiniert, Gehalte und

Stimmungen symbolistischer Literatur aufzunehmen und weiter zu denken?

Der französische Komponist Claude Debussy hat mit seiner Oper „Pelléas et Mélisande“ jedenfalls dafür gesorgt, dass nicht wenige Theaterfans den Text Maeterlincks kaum noch lesen können, ohne seine zauberhaft nebulösen, verträumten Klänge im Ohr zu haben. Und fast hätte Debussy sogar noch die Musik zur ersten Aufführung des Schauspiels in England zusammengestellt. Denn auch die berühmte Schauspielerin Mrs. Patrick Campbell konnte sich die Londoner Premiere des Maeterlinck'schen Dramas in der von ihr beauftragten Übersetzung einfach nicht ohne Musik zwischen den Szenen und Akten vorstellen. Debussy allerdings – von dem höheren Wert seiner Oper, an der er zur gleichen Zeit arbeitete, überzeugt – lehnte ab. Und so geriet der Auftrag spontan an Gabriel Fauré. Der Franzose hatte bei seinem Besuch in London einen guten Eindruck auf Campbell hinterlassen: „Holprig las ich Herrn Fauré jene Stellen des Stückes vor, die meiner Ansicht nach am meisten nach Musik verlangten. Wie wohlwollend der liebe Fauré zuhörte, und wie demütig er sagte, er würde sein Bestes geben!“ Und er tat es: Trotz lähmender anderer beruflicher Pflichten gelang es Fauré mit Hilfe seines Schülers Charles Koechlin, seine Scharfmusik rechtzeitig zur Premiere im Juni 1898 im Londoner „Prince of Wales Theatre“ zu vollenden.

„Die geschmeidige und ein wenig vage Musik Faurés passte hervorragend zur Dichtung Maeterlincks“, konstatierte Koechlin nach der mit großer Begeisterung aufgenommenen Aufführung. Und so blieben die Zwischenaktmusiken des Franzosen auch nach dieser Premiere in den Theatern präsent, wo sie die vielen Umbaupausen des Stücks überbrücken

DIE HANDLUNG

„Pelléas et Mélisande“ ist das symbolistische Hauptwerk des belgischen Schriftstellers Maurice Maeterlinck. Das 1892 entstandene Theaterstück spielt zu einer nicht näher genannten Zeit in einem sagenhaften Reich. Dort leben in einem alten Schloss die Halbbrüder Pelléas und Golaud. Letzterer trifft eines Tages beim Jagen im Wald auf die schöne und rätselhafte Mélisande. Niemand weiß, wo sie herkommt und wer sie ist. Golaud führt sie als seine Frau auf das Schloss. Dort allerdings beginnt sich Mélisande zunehmend unwohl zu fühlen. Sie verbringt viel Zeit an ihrem Spinnrad und wirft ein Auge auf Pelléas, der sich ebenfalls in sie verliebt. Golauds Eifersucht wird immer stärker, doch seine Warnungen werden von Pelléas ignoriert. Als Golaud die beiden dabei erwischt, wie sie sich am Brunnen gerade ihre Liebe gestehen, tötet er seinen Halbbruder. Mélisande bringt noch ein Kind von Golaud zur Welt, bevor auch sie stirbt.

GABRIEL FAURÉ

Pelléas et Mélisande op. 80



Szene mit Georgette Leblanc als Mélisande und René Maupré als Pelléas in einer Aufführung des Dramas von Maeterlinck in der Klosterkirche Saint-Wandrille, Normandie (um 1910)

Bestimmte Szenen werden von der fernen, wunderbaren und wertvollen Musik Gabriel Faurés vervollständigt, bekräftigt, verlängert oder vorweggenommen.

Die Sängerin und Schauspielerin – und Partnerin Maurice Maeterlincks – Georgette Leblanc über die Musik zu „Pelléas et Mélisande“

konnten. Daneben hat sich die von Fauré 1901 veröffentlichte Orchestersuite aber auch einen Platz im Konzertsaal erobert. Sie beginnt mit dem tief sinnigen Prélude, das – wie das zarte, fragile Wesen der Mélisande – gleichsam aus der träumerischen Stille zu kommen scheint, im 2. Thema (Flöte, Fagott und Cello) aber bereits auch das tragische Schicksal der Protagonistin vorwegnimmt. Golaud, der sich bei der Jagd verirrt hat und am Brunnen auf Mélisande trifft, hat seinen musikalischen Auftritt mit einem Hornsignal. Indem Fauré nach dessen musikalischem „Zusammentreffen“ mit Mélisande das zweite, schicksalsträchtige Thema wiederholt, verweist er einmal mehr wahrhaft symbolistisch auf die folgenschweren, ungunstigen Entwicklungen des Dramas. Es schließen sich die „Fileuse“, ein bezauberndes „Spinnerlied ohne Worte“, und die berühmte „Sicilienne“ an, die Fauré einer früheren Schauspielmusik entnahm. Letztere sollte im Schauspiel zu jener Szene erklingen, in der sich Pelléas und Mélisande ihre Liebe gestehen. Beide Stücke verleihen der – bei Debussy vorwiegend geheimnisvoll, ungreifbar und komplex geschilderten – Mélisande durchaus heitere, vertraute, menschliche Züge. Das düstere Ende der Handlung lassen diese Miniaturen dennoch nicht vergessen. Es kommt im letzten Satz „La Mort de Mélisande“ in Form eines einzigen, zuerst in den tiefen Holzbläsern im Trauermarsch-Rhythmus vorgestellten Motivs zum Ausdruck. Nachdem diese Tonfolge bereits in „La Fileuse“ angeklungen war, offenbart sie hier mithin ihre schicksalhafte Bedeutung. Manchmal kann Musik eben doch das andeuten, was selbst symbolische Worte an Hintersinn nicht auszudrücken vermögen ...

Julius Heile

„Leicht und brillant im Geiste Mozarts...“

Eine große Menschenmenge strömte am Abend des 14. Januar 1932 in die Pariser Salle Pleyel. Schon seit über einer Woche war das Konzert ausverkauft, in dem man die Uraufführung einer neuen Komposition von Maurice Ravel erwartete. Verzweifelt versuchte man, der Massen Herr zu werden, denn auf das neue Werk desjenigen Komponisten, der vor wenigen Jahren mit seinem „Boléro“ für Furore gesorgt hatte, war ganz Paris gespannt. Ravel könne „sich zumindest rühmen, allen Klappstühlen zu einer neuen Bedeutung verholfen zu haben“, witzelte ein Kritiker des „Paris-Soir“ angesichts des vollen Saals. Ravel dirigierte an diesem Abend seine „Pavane“, den „Boléro“ sowie – als Novität – das Klavierkonzert G-Dur, bei dem ihm die berühmte Pianistin Marguerite Long zur Seite stand. Es wurde zu einem solchen Erfolg, dass der 3. Satz wiederholt werden musste.

Dieses glückliche Ende war rund ein Jahr zuvor noch keineswegs absehbar gewesen. Immer wieder war Ravel, der schon vor 1929 den Plan gefasst hatte, ein Klavierkonzert für sich selbst zu schreiben, dabei aufgehalten worden: Die Bitte des kriegsversehrten einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein um ein Klavierkonzert für die linke Hand bewirkte, dass Ravel an zwei Klavierkonzerten parallel arbeitete und zuerst dasjenige für Wittgenstein vollendete. Die für März 1931 vorgesehene Premiere des anderen

Wir sollten uns immer daran erinnern, dass Sensibilität und Gefühl den wirklichen Inhalt eines Kunstwerks ausmachen.

Maurice Ravel

MAURICE RAVEL
Klavierkonzert G-Dur

ZUM VERZWEIFELN

Das G-Dur-Konzert ist ein sehr schwieriges Werk, vor allem wegen des zweiten Satzes, wo der Solist keine einzige Ruhepause hat. Ich sprach mit Ravel über meine Furcht, nach dem so phantasievollen und brillant orchestrierten ersten Satz die Kantabilität der Melodie während einer so ausgedehnten und langsam fließenden Phrase allein auf dem Piano nicht fortführen zu können. „Diese fließende Phrase!“, rief Ravel. „Wie habe ich daran gearbeitet, Takt für Takt! Ich bin fast daran verzweifelt!“

Die Pianistin Marguerite Long in ihren Erinnerungen

Konzerts musste sodann abgesagt werden, weil Ravel schwer erkrankte und nun nicht mehr daran zu denken war, dass er selbst den Klavierpart übernehmen könne. Auch die kreative Arbeit stockte: „Ich werde mit meinem Konzert einfach nicht fertig, also muss ich jetzt auf Schlaf verzichten“, klagte er. „Wenn mein Werk vollendet ist, ruhe ich mich erstmal aus – in dieser oder in der anderen Welt...“ – wahrlich schwarze Aussichten auf ein Klavierkonzert, dass in seiner fertigen Gestalt alles andere als trübselig daherkommt!

Im Gegenteil handelt es sich – so Ravel – um ein „Konzert im wahrsten Sinne des Wortes. Darunter verstehe ich, dass es im Geiste der Konzerte Mozarts und Saint-Saëns’ geschrieben ist. Meiner Meinung nach muss die Musik eines Konzerts leicht und brillant und nicht auf Tiefsinn und dramatische Wirkungen bedacht sein ... Zuerst hatte ich gedacht, mein Konzert als ‚divertissement‘ zu bezeichnen ...“ Dieser Kommentar ist repräsentativ für Ravels kompositorische Ästhetik. Einem Komponisten, der gegen Beethoven oder Brahms zeit lebens Vorbehalte hatte, musste jeder Anflug von „schwerer“ motivischer Arbeit, die verdächtig nach Gewolltem statt Intuitivem roch, suspekt erscheinen. „Es gibt eigentlich nur zwei Arten von Musik: die eine gefällt und die andere langweilt“, war Ravels Überzeugung. Damit nun sein G-Dur-Klavierkonzert nicht etwa zur letzteren Kategorie gezählt würde, absorbierte er hier gleich ein ganzes Konglomerat verschiedenster Idiome in seiner Tonsprache: Ein bisschen Jazz, ein bisschen Strawinsky oder Debussy, ein paar baskische oder spanische, auch „exotische“ Melodien. Das alles eingefügt in eine geradezu klassische Form bei reizvoller Harmonik sowie meisterhafter Instrumentation mit virtuosem Anspruch an alle Instrumentalisten – so könnte eine knappe Stilanalyse des G-Dur-Klavierkonzerts von Ravel lauten.

MAURICE RAVEL
Klavierkonzert G-Dur

Angetrieben von einem Peitschenknall, erklingt zu Beginn des 1. Satzes zunächst ein spielerisches Thema der Piccolo-Flöte, das direkt der Jahrmarkt-Sphäre von Strawinskys „Petruschka“ entflohen sein könnte. Es folgt im Klavier ein spanisch getöntes Motiv, das zweimal von einer mit „blue notes“ gespickten Phrase der Holzbläser unterbrochen wird, in der Ravel die Eindrücke seines New York-Besuchs von 1928 (wo er auch die Werke George Gershwins hörte) zu verarbeiten scheint. Nach einer kurzen Durchführung bringt die Reprise vor der eigentlichen Solokadenz des Klaviers eine solistische Passage der Harfe – als würde hier nur die irreal Ahnung eines Klaviers heraufbeschworen... – Für den 2. Satz ließ sich Ravel laut eigener Aussage von dem Largetto aus Mozarts Klarinettenquintett inspirieren. Wie dort erfindet Ravel über einer gleichförmigen Begleitung eine ungemein lang (über 34 Takte!) gezogene Melodie, die – so einfach und wunderbar emotional empfunden sie auch wirkt – ein Produkt handwerklicher Präzision ist: Er habe hier „der Scholastik huldigen wollen“, erklärte Ravel, „weshalb ich mir in der Satztechnik die denkbar größte Mühe gab“. So ist z. B. kein Takt dieser kantablen Linie identisch mit einem vorhergehenden. Atmosphärisch erinnert der in seiner raffinierten Schlichtheit bezaubernde Satz freilich weniger an Mozart als vielmehr an ein „Gymnopédie“ von Erik Satie. – An die teils grotesken und Zirkusartigen Tendenzen des 1. Satzes knüpft der 3. Satz an und führt die verschiedenen Zutaten (bizarre Harmonien à la Strawinsky, Posaunen-Glissandi à la Jazz, instrumentale Virtuosität im Soloklavier, aber auch in den Hörnern und Fagotten) in einem einzigen Galopp zusammen.

Julius Heile



Maurice Ravel (um 1930)

MENSCH UND MUSIK

Ravels schweizerisch-baskisches Erbe und seine Pariser Bildung, sein ironischer Humor, seine Begeisterung für Reisen und Exotisches, seine Liebe zu Kindern und Tieren, seine sorgfältige Beobachtung der Natur – all das spiegelt sich ebenso in seiner Kunst wie die allgemeine Unsicherheit und die Tragödie des Ersten Weltkrieges.

Arbie Orenstein

Spielarten der Heiterkeit

REIF UND ORIGINELL

Schuberts III. Sinfonie, die wie die erste in D-Dur steht, zeigt schon einen großen Fortschritt gegenüber ihren Vorgängerinnen. Obwohl sie nur wenige Monate nach der Zweiten entstand, ist sie ein reifes, aber darüber hinaus originelles Werk. Der erste Satz ist durchwegs bezaubernd, der zweite voll schlichter Anmut und höchst melodios, während das Finale wiederum ein Meisterstück ist und sogar (trotz der zwischen beiden Werken liegenden Zeitspanne) einem Vergleich mit dem Finalsatz der „Großen“ C-Dur-Sinfonie standhalten kann.

Die britische Fachzeitschrift „The Musical Times“ am 1. März 1881 nach der ersten vollständigen öffentlichen Aufführung von Schuberts Dritter Sinfonie in London

Insgesamt 13 Anläufe, sieben vollendete Sinfonien – und von ihnen sechs verleugnete, die den eigenen Ansprüchen nicht mehr genügten: Das zeugt von einer radikal kritischen Haltung gegenüber dem Wert des eigenen Werks. Franz Schubert aber hielt tatsächlich die ersten sechs seiner sieben vollendeten Sinfonien vor der Öffentlichkeit zurück, weil er sie angesichts der neuen sinfonischen Wege, die er inzwischen beschritten hatte, nicht mehr als „state of the art“ erachtete. Erst Mitte des 19. Jahrhunderts, längst nach Schuberts Tod, fanden diese frühen Sinfonien ihren Weg in den Konzertsaal. Zu verdanken war das den Aktivitäten des englischen Musikschriftstellers George Grove, dessen Name noch all jenen ein Begriff ist, die vor der Erfindung des Internets ein umfangreiches musikalisches Nachschlagewerk zu Rate ziehen mussten. Aber auch nach ihrer Entdeckung wurden die ersten sechs Sinfonien gerne unter dem Label „Jugendwerke“ abgetan – schließlich war Schubert zwischen 16 und 21 Jahre alt, als er sie komponierte. Mit spitzen Fingern fasste sie etwa Johannes Brahms im Zuge der Arbeiten an der ersten Gesamtausgabe der Werke Schuberts an: Man solle sie „nur mit Pietät bewahren“, derlei „Vorarbeiten“ aber nicht veröffentlichen, befand er 1884. Drei Viertel Ausschuss: So streng urteilt die Fachwelt heute längst nicht über Schuberts sinfonisches Schaffen. Vielleicht vor allem, weil man die ersten sechs Sinfonien

FRANZ SCHUBERT
Sinfonie Nr. 3 D-Dur D 200

mittlerweile als Dokumente ihrer Zeit betrachtet und nicht an Späterem misst. Ein Blick auf die Entstehungsumstände also. Seine ersten Sinfonien schrieb Schubert für ein Liebhaberorchester, in dem er selbst an der Bratsche saß. Knapp 40 Musiker umfasste das Orchester, das regelmäßig in einer Wiener Wohnung Hauskonzerte gab. „Vermutlich werden es keine bestimmteren Anlässe gewesen sein als die Lust, gute Musik zu machen“, schreibt Musikwissenschaftler Wolfram Steinbeck über die Motivation – was wahrlich nicht der schlechteste Grund wäre. Und nicht Beethoven, sondern zunächst Mozart und Haydn blieben dabei die festen Bezugspunkte.

Das gilt unter den sechs frühen Sinfonien erst recht für die dritte, die Schubert innerhalb von zwei Monaten des Jahres 1815 komponierte. Die nur kurz zuvor vollendete Zweite war ein Kraftakt gewesen, Anspannung und Anstrengung waren ihr deutlich anzuhören, der Wunsch nach Weiterentwicklung der Gattung hatte sich in Spieldauer und Komplexität niedergeschlagen. Es scheint, als hätte Schubert danach umso freier aufgespielt – ohne die neu ausprobierten Gestaltungsmittel vergessen zu haben. Die dritte Sinfonie steht in heiterem D-Dur, und das stellt sie im Allegro con brio (dem eine umso mehr im Vagen bleibende langsame Einleitung vorausgeht) auch unverblümt zur Schau. Denn kaum etwas Banaleres ist denkbar als der aufgelöste D-Dur-Akkord in der Klarinette, der den Kern des ersten Hauptthemas bildet. Fast ebenso simpel erscheint das zweite Thema, ebenfalls punktiert und damit munter hüpfend, diesmal aber etwas lyrischer und in der Oboe liegend.

Was der genauere Blick ins Werk offenbart? Dass Mozart mehrfach dezent zitiert wird. Dass einiges, was zunächst so unscheinbar in der langsamen



*Der junge Franz Schubert
(Zeichnung von Leopold
Kupelwieser)*

PRIVATE PREMIERE

Schuberts Dritte Sinfonie erklang zum ersten Mal in geschlossener Gesellschaft, nämlich in einem exklusiven „Wohnzimmerkonzert“ im – offensichtlich nicht ganz kleinen – Zuhause des Kaufmanns Franz Frischling in der Wiener Dorotheergasse. Dort kamen Profis und Laien regelmäßig zusammen, um unter der Leitung des Geigers Joseph Prohaska gemeinsam Orchesterwerke zu spielen. Schubert saß an der Bratsche. So vorteilhaft es war, auf diese Weise wenigstens einmal hören zu können, wie seine Partituren für Orchester klangen, so traurig war das Ausbleiben öffentlicher Reaktionen: Erst viele Jahre nach seinem Tod wurde die Dritte auch einem größeren Publikum präsentiert.

*Ein Werk der
Jugend und ihres
vergnügt lärmenden
Tatendranges,
der sich regt und
bewegt, ohne sich
noch um Ziel und
Erfolg zu kümmern.*

Der Wiener Musikkritiker
Eduard Hanslick über den
Finalsatz von Schuberts
Dritter, der im Dezember 1860
– neben anderen Auszügen aus
Schuberts frühen Sinfonien –
erstmalig öffentlich erklang

Einleitung daher kommt, doch für den Verlauf des ersten Satzes wichtig wird. Dass sich am Ende des Satzes der Kreis schließt, es hier um Balance und Geschlossenheit geht und mitnichten um eine zielgerichtete Entwicklung oder um eine treibende Kraft, die aus starken Kontrasten entsteht.

Letzteres gilt für die gesamte Anlage der Sinfonie. Schubert verzichtet auf Spannung schaffende Gegensätze und zeigt vielmehr in den vier Sätzen Spielarten der Heiterkeit. An die zweite Stelle setzt er ein Allegretto – kaum mehr als langsamer Sinfoniesatz zu bezeichnen. Er wirkt wie eine etwas gesetztere, im leicht behäbigen Wiener Volkston formulierte Variante des sich anschließenden frech gegen den Strich gebürsteten Menuetts. Ins vollends Überdrehte wird diese Grundhaltung dann im vierten Satz gewendet. Den vibrierenden, quirligen, von permanenter Bewegung getriebenen und doch auf der Stelle tretenden Tonfall meint man aus Rossinis „Barbier von Sevilla“ zu kennen – dabei hatte der erst ein halbes Jahr nach Schuberts Vollendung der Sinfonie seine Premiere. So rückständig war er eben doch nicht immer, der frühe Schubert!

Ruth Seiberts

Omer Meir Wellber

Omer Meir Wellber gehört zu den führenden Dirigenten für Opern- und Orchesterrepertoire. Er ist Music Director des Teatro Massimo Palermo und des Raanana Symphonette Orchestra. Ab der Saison 2025/26 wird er Generalmusikdirektor der Hamburgischen Staatsoper und Chefdirigent des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg. Wellber ist regelmäßig zu Gast u. a. beim Gewandhausorchester Leipzig, London Philharmonic Orchestra, bei der Staatskapelle Dresden, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Israel Philharmonic Orchestra, den Wiener Symphonikern, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin sowie dem Tonhalle-Orchester Zürich. Trotz seiner weltweiten Engagements pflegt er enge Verbindungen zu Ensembles in seiner Heimat Israel. Als Chef des Raanana Symphonette Orchestra setzt er sich besonders für Musikvermittlung und -erziehung ein. Die langjährige Zusammenarbeit mit der Semperoper Dresden kulminierte in seiner Position als Erster Gastdirigent (2018–22). Highlights seiner Zeit als Chef des BBC Philharmonic Orchestra waren u. a. Konzerte in der Bridgewater Hall sowie bei den BBC Proms und Gastkonzerte beim Schleswig-Holstein Musik Festival. Von 2010 bis 2014 war Omer Meir Wellber Music Director am Palau de les Arts Reina Sofia in Valencia und zwischen 2008 und 2010 assistierte er Daniel Barenboim an der Berliner Staatsoper sowie an der Mailänder Scala. Weiterhin war Wellber Musikdirektor des Toscanini Festivals in Parma und mehrere Jahre lang Musikdirektor der Volksoper Wien. Als Porträtkünstler des Schleswig-Holstein Musik Festivals 2022 war er am Dirigentenpult sowie am Akkordeon, Cembalo und Flügel zu erleben. 2019 veröffentlichte er seinen ersten Roman „Die vier Ohnmachten des Chaim Birkner“, der in mehreren Sprachen erschien.



HÖHEPUNKTE 2023/2024

- Gastspiele mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen bei diversen Festivals im In- und Ausland
- Rückkehr zum Gewandhausorchester Leipzig, Israel Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France und zu den Wiener Symphonikern
- Bellinis „I Capuleti e i Montecchi“ in einer Inszenierung von Idan Cohen und Wagners „Tristan und Isolde“ in der Regie von Daniele Menghini am Teatro Massimo in Palermo

Kirill Gerstein



HÖHEPUNKTE 2023/2024

- Spotlight Artist des London Symphony Orchestra mit vier Konzerten im Barbican Centre und auf Tournee, u. a. unter Antonio Pappano, Susanna Mälkki und Sir Simon Rattle
- Rückkehr zu Orchestern wie dem Gewandhausorchester Leipzig, Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, Chamber Orchestra of Europe, Orchestre National de France, Boston Symphony und Los Angeles Philharmonic Orchestra, WDR Sinfonieorchester, den Münchner Philharmonikern, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und Tonhalle-Orchester Zürich
- Veröffentlichung einer neuen CD, die Musik von Debussy mit der des armenischen Priesters, Musikwissenschaftlers und Komponisten Komitas verbindet

Von Bach bis Adès – das Spiel Kirill Gersteins zeichnet sich durch eine hervorragende Technik und eine ausgeprägte Intelligenz aus, gepaart mit einer energischen, fantasievollen musikalischen Präsenz, die ihn an die Spitze der internationalen Fachwelt bringt. Solo- und Konzertengagements führen ihn von Europa in die USA, nach Ostasien und Australien. Der in der ehemaligen Sowjetunion geborene Gerstein ist amerikanischer Staatsbürger und lebt in Berlin. Er verbindet die Traditionen des russischen, amerikanischen und mitteleuropäischen Musikschaffens mit einer unstillbaren Neugier. Dies und die Beziehungen, die er zu Orchestern, Dirigenten, Instrumentalisten, Sängern und Komponisten aufgebaut hat, lassen ihn ein breites Spektrum an neuem wie altem Repertoire erkunden. In den letzten Jahren hat er zwei neue Klavierkonzerte von Thomas Adès und Thomas Larcher uraufgeführt, die speziell für ihn geschrieben wurden. Neben seiner solistischen Tätigkeit ist Gerstein Professor an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin und Dozent an der Kronberg Academy. Dort geht seine Reihe kostenloser und offener Online-Seminare mit dem Titel „Kirill Gerstein invites“, in der er Gespräche mit führenden Musikern, Künstlern und Denkern führt, nun in die fünfte Saison. In Gersteins reicher, vielfach ausgezeichnete Diskografie finden sich Werke u. a. von Adès, Strauss, Busoni, Gershwin, Liszt, Skrjabin, Schumann und Tschai-kowsky. Gerstein, der einst neben seinem klassischen Klavierstudium auch Jazzklavier studierte, ist der sechste Preisträger des prestigeträchtigen Gilmore Artist Award. Außerdem ist er Gewinner des 1. Preises beim 10. Arthur Rubinstein-Wettbewerb und Träger des Avery Fisher Career Grant. 2021 wurde ihm von der Manhattan School of Music die Ehrendoktorwürde verliehen.

IMPRESSUM

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK
Programmdirektion Geschäftsbereich I
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 Ruth Seiberts
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
Manuel Cohen / akg-images (S. 4)
akg-images (S. 6, 9, 11)
Luca Pezzani (S. 13)
Marco Borggreve (S. 14)

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

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

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik