

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Alan
Gilbert
&
Augustin
Hadelich

Freitag, 19.05.23 — 20 Uhr
Samstag, 20.05.23 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

Im Rahmen des Internationalen Musikfests Hamburg

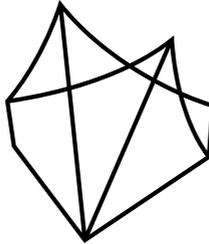
**INTERNATIONALES
MUSIKFEST
HAMBURG**



LIEBE
28.4. – 7.6.2023

WWW.MUSIKFEST-HAMBURG.DE

ALAN GILBERT
Dirigent
AUGUSTIN HADELICH
Violine



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Robert Krampe
jeweils um 19 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert am 19.05.23 wird live auf NDR Kultur gesendet.
Der Audio-Mitschnitt bleibt im Anschluss online abrufbar.

PROGRAMM

GYÖRGY LIGETI (1923 – 2006)

Apparitions
für Orchester

Entstehung: 1956; 1958–59 | Uraufführung: Köln, 19. Juni 1960 | Dauer: ca. 9 Min.

- I. Lento
- II. Agitato

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)

Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61

Entstehung: 1806–07 | Uraufführung: Wien, 23. Dezember 1806 | Dauer: ca. 45 Min.

- I. Allegro ma non troppo
- II. Larghetto –
- III. Rondo. Allegro

— Pause —

ARNOLD SCHÖNBERG (1874 – 1951)

Pelleas und Melisande

Sinfonische Dichtung für Orchester op. 5

nach dem gleichnamigen Drama von Maurice Maeterlinck

Entstehung: 1902–03 | Uraufführung: Wien, 25. Januar 1905 | Dauer: ca. 45 Min.

Ende des Konzerts gegen 22.30 Uhr

Statische Musik

Neben Stockhausen, Boulez und anderen war György Ligeti einer der Komponisten, die nach dem Zweiten Weltkrieg die musikalische „Moderne“ als Avantgardist geprägt haben. Hierbei nahm er einen anderen Weg als seine „westlichen“ Kollegen, da er bis 1956 in Ungarn, jenseits des Eisernen Vorhangs, von den aktuellen Entwicklungen abgeschnitten war. Bemerkenswert ist es, dass Ligeti das Fundament seines eigenständigen Ansatzes bereits vor seiner Flucht in den Westen legte, indem er zum bewunderten Vorbild Béla Bartók auf Distanz ging: „Es war um das Jahr 1950, als ich zu der Einsicht kam, dass die Weiterführung des Nach-Bartókschen Stils, in dem ich bis dahin komponierte, für mich keinen richtigen Weg mehr bedeutete ... Damals hatte ich die Vorstellung einer statischen, in sich ruhenden Musik, die keine Entwicklung und keine überlieferten rhythmischen Gestalten kennt ... 1951 begann ich, mit sehr einfachen klanglichen und rhythmischen Strukturen zu experimentieren und eine neue Art von Musik sozusagen vom Nullpunkt ausgehend aufzubauen.“ Dass Ligeti dann auch im Westen trotz der vielen neuen Einflüsse an dieser Idee festhielt, ist ebenfalls bemerkenswert: „Intervallik und Rhythmik sollten völlig aufgelöst werden, nicht wegen der Destruktion an sich, sondern um Platz freizumachen für die Komposition von feinmaschigen musikalischen Netzgebilden, in denen die formbildende Funktion primär auf die Webart dieser Gebilde übergeht.“

Ebendiesen revolutionären Ansatz realisierte Ligeti schließlich mit Hilfe einer Satztechnik, die er später



György Ligeti (1965)

Man kann die Musik sinnlich erleben, auch wenn man ihre Struktur nicht versteht.

György Ligeti



NEUE BAHNEN

Beim Komponieren der „Apparitions“ stand ich vor einer kritischen Situation: Mit der Verallgemeinerung der Reihentechnik trat eine Nivellierung in der Harmonik auf; der Charakter der einzelnen Intervalle wurde immer indifferenter. Zwei Möglichkeiten boten sich, diese Situation zu bewältigen: entweder zum Komponieren mit spezifischen Intervallen zurückzukehren, oder die bereits fortschreitende Abstumpfung zur letzten Konsequenz zu treiben und die Intervallcharaktere einer vollständigen Destruktion zu unterwerfen. Ich wählte die zweite Möglichkeit.

György Ligeti

als „Mikropolyphonie“ beschrieb – erstmals zu hören in den „Apparitions“ („Erscheinungen“), einem labyrinthischen Stück, in dem „feinste Veränderungen der Dichte, der Geräuschhaftigkeit und der Verwehungsart, das Einanderablösen, Einanderdurchstehen und Ineinanderfließen klingender ‚Flächen‘ und ‚Massen‘“ formbildend wurden (Ligeti). Eine frühe Variante des ersten Satzes existierte bereits 1956 als skizzierte Partitur unter dem Titel „Viziók“; in seiner endgültigen Form entstand das Stück 1958/59.

In „Apparitions“, dessen zweiten Satz Ligeti als „freie Variation des ersten“ beschrieb, wird eine statische Klangfläche von plötzlich eintretenden Klangereignissen gestört und transformiert, wobei die Wechsel im musikalischen Netzwerk als „eine Art von kausaler Verkettung“ die Form des Stücks ergeben: Die „Zustände werden gestört, die Störungen ändern die Zustände, die Zustände wirken auf die Störungen zurück ...“ (Ligeti). Während im ersten Satz diese Wandlungen blockhaft aneinandergereiht werden, fächern sie sich im zweiten auf, wobei die Änderungen der Texturen schneller aufeinanderfolgen und die separat auskomponierten Einzelstimmen auch kontrapunktische Kanons ergeben. Die Premiere fand mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester* (damals NDR Sinfonieorchester) und Ernest Bour am 19. Juni 1960 in Köln statt und endete in einem Skandal – zu sehr unterschied sich diese Musik vom allseits vorherrschenden seriellen Denken. Dennoch: Ligeti hatte auf sich aufmerksam gemacht. Der internationale Durchbruch gelang ihm wenig später mit „Atmosphères“, einer in sich fluktuierenden Klangflächenkomposition, in der die Gesetze der Schwerkraft außer Kraft gesetzt zu werden scheinen.

Harald Hodeige

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Violinkonzert D-Dur op. 61

Mehr sinfonisch als konzertant

Dass Beethovens Violinkonzert in der Wahrnehmung des späteren 19. Jahrhunderts zum klassischen Vorbildkonzert schlechthin aufsteigen konnte und bis heute als Respekt gebietender Prüfstein eines jeden Geigers gilt, konnte man zum Zeitpunkt seiner Entstehung kaum voraussehen: Beethoven hatte das Konzert – um es einmal überspitzt zu formulieren – als Gelegenheitswerk eilig hingeschmiert. Der hervorragende Geiger Franz Clement, zugleich Konzertmeister und Musikdirektor am Theater an der Wien, hatte es bei Beethoven in Auftrag gegeben und wollte es in seinem dortigen Akademiekonzert im Dezember 1806 uraufführen. Es blieben dem Komponisten nur fünf Wochen für die endgültige Niederschrift, Clement soll den erst zwei Tage vor der Uraufführung fertig gestellten Violinpart sogar vom Blatt gespielt haben ... Dies aber offenbar glänzend, hieß es in der Kritik nach der Premiere doch, dass man „besonders Clements bewährte Kunst und Anmut, seine Stärke und Sicherheit auf der Violine, die sein Sklave ist, mit lärmendem Bravo“ empfing.

Dafür konnte das Publikum mit Beethovens Komposition nur wenig anfangen. Man war die damals modischen französischen Violinkonzerte etwa von Giovanni Battista Viotti gewohnt und tadelte im Wesentlichen Beethovens zu sinfonische Herangehensweise. Dass das Konzert keine virtuoseren Kunststücke atemberaubender Geigentechnik verlangte, war dabei nicht das



Ludwig van Beethoven (Gemälde von Isidor Neugaß, 1806)

BEURTEILUNG 1871

Angesichts des hohen Ranges, den Beethovens einziges Violinkonzert in der Solo-Violinliteratur einnimmt – es steht tatsächlich bis heute unbestritten an erster Stelle – erübrigt es, sich über seine Schönheiten zu verbreiten; jedermann kennt es und liebt es wegen seines hohen musikalischen Gehaltes, der auch alles virtuose Beiwerk ebenso wie in den Klavierkonzerten vollständig durchdringt.

Alexander Wheelock Thayer in seinem Beethoven-Buch (1871)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Violinkonzert D-Dur op. 61



Aus Beethovens Notenhand-
schrift des Violinkonzerts

BEURTEILUNG 1806

Ueber Beethofens Concert ist das Urtheil von Kennern ungetheilt, es gesteht derselben manche Schönheit zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und daß die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten... Man fürchtet, wenn Beethoven auf diesem Weg fortwandelt, so werde er und das Publikum übel dabey fahren. Die Musik könne sobald dahin kommen, daß jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut ist, schlechterdings gar keinen Genuß bey ihr finde, sondern durch eine Menge unzusammenhängender und überhäufte Ideen und einen fortwährenden Tumult einiger Instrumente zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühl der Ermattung das Concert verlasse.

Die „Wiener Theater-Zeitung“ nach der Premiere von Beethovens Violinkonzert 1806

größte Problem. Viel unvertrauter war es, dass der Solopart hier allzu sehr in das sinfonische Gewebe des Orchesters integriert war und nicht mehr nur im Vordergrund stand – in dieser neuen und das 19. Jahrhundert künftig prägenden Konzertidee dem unmittelbar vorangegangenen Vierten Klavierkonzert Beethovens nicht unähnlich. War diese Kritik also eher eine Ver-
kennung der später als vorteilhaft empfundenen Qualitäten, so nahm Beethoven andererseits die Vorwürfe einer „unendlichen Wiederholung einiger gemeinen Stellen“ durchaus ernst und überarbeitete die Violinstimme 1807 noch einmal gründlich. Doch auch in dieser bis heute gespielten Form setzte sich das Violinkonzert nur langsam durch – bis der berühmte Geiger Joseph Joachim kam und mit dem Werk ab 1844 (damals 13-jährig!) „die lebhafteste Sensation“ erreichte. Jetzt also zeigte sich, wie wichtig ein verständnisvoller Interpret für die Wahrnehmung dieses Meisterwerks war, denn – so hieß es 1846 in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ – „es gibt sehr viele, sonst ganz tüchtige Virtuosen, die Beethoven nicht zu spielen vermögen.“

Der 1. Satz überrascht – wie es die Uraufführungs-Rezension hervorhob – mit einer „Menge überhäufte Ideen“. Ganze fünf motivische Gedanken sind in der Orchesterexposition des 1. Satzes auszumachen: das 1. Thema in den Holzbläsern samt einem zweiten Tonleiter-Motiv, ein dritter, im scharfen Tutti erklingender Gedanke, sodann das volksliedartige 2. Thema in den Holzbläsern und ein dynamisch gesteigertes Abschluss-thema im vollen Orchester. Alles das wird umklammert von dem mottoartigen, immer wieder (angeblich über 70 Mal!) an wichtigen Stellen erklingenden Paukenrhythmus, der das Werk prominent einleitet. Ob der Frankreich-freundliche Beethoven hiermit tatsächlich einen „Revolutionston“ als

Referenz auf den französischen Geschwindmarsch in das Werk bringen wollte, sei dahingestellt – unüblich genug ist es schon, dass die Pauke hier so weit emanzipiert ist, dass Beethoven sie gar zum Träger der wesentlichen motivischen Substanz auserwählte. Der Solopart steigt zwar anfangs ungemein wirkungsvoll in Oktavparallelen aus dem Orchester empor, trägt aber ansonsten weniger zur thematischen Substanz als vielmehr zur klanglichen Variation und Intensivierung der Orchesterthemen bei. Der Musikwissenschaftler Peter Benary will sogar nachgezählt haben, dass die Solovioline nur in insgesamt 75 von den 535 Takten des 1. Satzes „thematischen Vorrang“ habe oder „maßgeblich den kompositorischen Verlauf“ bestimme. Die umfangreiche Solo-Kadenz kompensiert dann dieses Fehlen an eigenständiger Entfaltung.

Der 2. Satz greift den Romanzen-Typus auf, mit dem sich Beethoven schon in seinen Violinromanzen op. 40 und 50 vertraut gemacht hatte. War der 1. Satz vor allem episch angelegt, so begnügt sich das Larghetto mit einem liedhaften Thema, das gleich vier Mal nacheinander variiert vorgetragen wird. Episodisch bleibt dagegen ein berührender zweiter Gedanke, der der Solovioline vorbehalten ist. Nahtlos geht es in den 3. Satz, ein Rondo, dessen Tanzthema zunächst auf der G-Saite der Violine vorgestellt wird: die Violine hier als „Vorsänger“ des antwortenden Tutti-„Chores“. Man hat auch in diesem Satz Anklänge an französische Jagdsätze entdecken wollen, die durch den häufigen Einsatz von Hornquinten bestätigt würden. Zu dieser heiteren Atmosphäre kontrastiert das 2. Zwischenspiel, dessen Dialog von Violine und Fagott ein trauriges Lied anzustimmen scheint. Am Ende dann ermöglicht der Rhythmus des Refrain-Themas eine raffinierte Schlusspointe.

Julius Heile

GEGEN DIE ERWARTUNGEN

Warum manche Besucher der Uraufführung von Beethovens Violinkonzert „mit einem unangenehmen Gefühl der Ermattung das Konzert“ verlassen haben könnten, zeigt sich beispielhaft im 1. Satz. Liest man etwa, was der zeitgenössische Musiktheoretiker Heinrich Christoph Koch vom Beginn eines Violinkonzertes erwartete, so kann man sich ansatzweise in damalige Formvorstellungen hineinversetzen: Die Orchesterintroduktion solle die „melodischen Hauptteile des ganzen Satzes“ vortragen, „jedoch gemeinlich in einer enger zusammengeschobenen Verbindung, als es hernach in der Konzertstimme geschieht.“ Das heißt zugleich, dass der spätere Eintritt des Solos und nicht etwa der orchestrale Beginn des Konzerts (der als Vorspiel ja nur auf diesen Attraktionspunkt vorbereite) die größte Aufmerksamkeit auf sich ziehen solle. Was aber macht Beethoven? Genau das Gegenteil! Nicht weniger als fünf melodische Gedanken sind in der überlangen Orchesterexposition bereits voll ausgeprägt; und vom Solisten wird dann später vor allem die subtile Integration in das sinfonische Gewebe des Orchesters verlangt.

Liebe, Eifersucht und Tod

UNFREUNDLICHE REZENSENTEN

Nach der Premiere von „Pelleas und Melisande“, die am 25. Januar 1905 im Wiener Musikvereins-Saal unter Schönbergs Leitung stattgefunden hatte, schienen sich die Rezensenten in ihren Unhöflichkeiten überbieten zu wollen. Die Blätter schrieben von „höllischer Länge“ („Sonn- und Montagszeitung“), selbstmörderischem „Wühlen in Dissonanzen und Kakophonien“ („Musikalisches Wochenblatt“), „unerhörten Missklängen“ und „langweiliger Gleichförmigkeit“ („Vaterland“). Dabei hatte Schönberg mit „Pelleas und Melisande“ eine Musik im Geist der Spätromantik komponiert, die ihn erklärmaßen „mit dem Stil“ seiner „Vorgänger, Bruckner und Mahler“ verband. Formal orientierte er sich hierbei an den Sinfonischen Dichtungen Franz Liszts, die die vier klassischen Sinfoniesätze in einem großen Satz zusammenfassen.

Das Drama „Pelleas et Melisande“ des in Gent geborenen, französisch schreibenden Dichters Maurice Maeterlinck faszinierte die Zuschauer bereits am Abend der Premiere, die am 16. Mai 1893 am Théâtre des Bouffes-Parisiens in Paris stattfand. Die geheimnisvoll-mythische Handlung mit ihrer Gegenüberstellung von unheimlicher Fatalität und transzendierender Erotik hatte vom ersten Tag an immensen Erfolg. Nicht das vordergründige Bühnengeschehen – eine Dreiecks-, Liebes- und Eifersuchtsgeschichte zwischen einer Frau (Melisande) und zwei ungleichen Halbbrüdern (Golaud und Pelleas) – faszinierte die Zeitgenossen. Es war die hinter dem Offensichtlichen verborgene, transzendente Welt, die mit vagen Andeutungen, symbolträchtigen Ereignissen und scheinbar zufälligen Koinzidenzen heraufbeschworen wird. Fünf Akte lang bleiben Maeterlincks Charaktere verschwommen, wobei Pelleas und Melisandes Sehnsucht nach der Nacht als geheimnisvollem Rückzugsort das diffuse Geschehen vorantreibt. Das Mysterium, das sich hiermit enthüllen soll, ist allerdings nicht der Tod, sondern die alles Irdische hinter sich lassende Liebe – ganz ähnlich wie in Wagners „Tristan und Isolde“, wo das Nächtliche als das eigentlich Wahre und Gute der intriganten höfischen „Tageswelt“ König Markes gegenübersteht.

Für die Londoner Erstaufführung des Dramas in der englischen Fassung von John William Mackail schrieb

ARNOLD SCHÖNBERG

Pelleas und Melisande op. 5

Gabriel Fauré die erste Bühnenmusik. Parallel zu Debussy, dessen gleichnamiges „Drame lyrique“ am 30. April 1902 in Paris erstmals über die Bühne ging, beschäftigte sich auch Arnold Schönberg mit dem düsteren Stoff – ohne etwas von Debussys Oper zu wissen. Die Anregung hierzu erhielt er von Richard Strauss, den er 1902 während seines ersten Berlin-Aufenthalts kennengelernt hatte, wobei Schönberg das Drama zunächst zu einem Bühnenwerk verarbeiten wollte (später bedauerte er es sehr, diesen Plan nicht verwirklicht zu haben). Doch zu einer Zeit, in der im Wiener Konzertleben Strauss' Sinfonische Dichtungen „Also sprach Zarathustra“, „Tod und Verklärung“ und „Don Juan“ für spektakuläre Erfolge sorgten, von Gustav Mahler, Hans Richter und Strauss selbst dirigiert, wandte er sich dann doch dem „modernen“ Genre der Programmmusik zu: „Mahler und Strauss waren auf der Musikszene erschienen, und ihr Auftreten war so faszinierend, dass jeder Musiker sofort gezwungen war, Partei zu ergreifen, pro oder contra. Da ich damals erst 23 Jahre alt war, sollte ich leicht Feuer fangen und damit beginnen, sinfonische Dichtungen in einem ununterbrochenen Satz vom Umfang der durch Mahler und Strauss vorgegebenen Modelle zu komponieren.“ Abgesehen „von nur wenigen Auslassungen und geringfügigen Veränderungen in der Reihenfolge der Szenen“ versuchte Schönberg dabei „jede Einzelheit“ des Dramas in seiner Musik zu fassen.

Schönberg schrieb seine Ende Februar 1903 vollendete Partitur für ein „Riesenorchester“, das „in präzise geformten Abschnitten“ das Schauspiel nachzeichnet, wobei die drei Hauptakteure Golaud, Melisande und Pelleas „durch Themen in der Art Wagnerscher Leit-motive dargestellt“ werden. Der erste Teil beginnt mit dem unheilvoll rauschenden Klangbild des Waldes, in



Arnold Schönberg (Porträt von Richard Gerstl, 1905/06)

NEUARTIGE HARMONIK

Anton Webern begeisterte an Schönbergs „Pelleas“-Partitur vor allem das chromatische Akkordgewebe, das die Grenzen der Tonalität berührt und von unaufgelösten Vorhalten und Alterationen durchsetzt ist. Zu diesen Akkordtypen fand Schönberg nach eigener Aussage intuitiv, als „Ausdruck einer Stimmung, deren Besonderheit mich wider Willen ein neues Ausdrucksmittel erfinden ließ“.

**ENTBEHRLICHER
SCHÖNBERG?**

Nach der misslungenen Wiener Premiere taten sich die Dirigenten schwer, „Pelleas und Melisande“ ein weiteres Mal aufzuführen: Richard Strauss erklärte, dass er keine Novitäten bringen könnte; Ferruccio Busoni lobte nach Durchsicht der Partitur Schönberg zwar als „Meister des Orchesters“, konnte sich aber „über den Inhalt noch nicht sicher werden“; und auch Schönbergs Schwager Alexander von Zemlinsky lehnte mit der Begründung ab: „Das Werk ist so kompliziert, wie ich keines bisher gesehen habe ... Vieles ist überladen, vieles nicht ausführbar.“ Als Zemlinsky noch 1918 vorschlug, Kürzungen vorzunehmen, reagierte Schönberg empfindlich: „Jedenfalls kann der Zuhörer, dem mein Werk oder ein Teil davon entbehrlich scheint, von der günstigen Situation Gebrauch machen und mich als Ganzes entbehrlich behandeln.“

dem Melisande einsam an einem Brunnen sitzt: Ihr Thema erklingt mehrfach in Oboen und Englischhorn. Der „sehr ausdrucksvolle“ Hauptgedanke dieses ersten Abschnitts im warmen Orchestertutti ist Prinz Golaud gewidmet, der sich auf der Jagd verirrt hat und die weinende Melisande findet. Sie begleitet ihn als seine Frau auf das düstere Wasserschloss von Golauds Vater im sagenhaften Reich Allemonde, woraufhin unüberhörbar im vollen Orchester das von einer dissonanten großen Septime eingeleitete Schicksalsmotiv erklingt. Im Schloss trifft Melisande auf Golauds jugendlichen Stiefbruder Pelleas (Trompete), und beide fühlen sich unbewusst zueinander hingezogen.

Der zweite Teil reiht drei Abschnitte des Maeterlinckschen Dramas aneinander: die „Szene am Springbrunnen im Park“ (Soloflöte), in der Melisande ihr Ehering entgleitet und ins Wasser fällt. Im selben Moment stürzt Golaud bei der Jagd vom Pferd – den Höhepunkt markieren Posaunen und Tuba im dreifachen Forte mit dem Schicksalsmotiv. Es folgt die Szene am Schlossturm, von dem Melisande ihr langes Haar zu Pelleas herabhängen lässt. Die Motive beider werden so dicht miteinander verwoben, dass eine einzige Klangfläche entsteht, die von Harfenglissandi akzentuiert wird. Anschließend führt Golaud seinen jüngeren Halbbruder in die düsteren Schlossgewölbe. Daran, dass er vor nichts zurückschrecken würde, lässt Schönbergs Musik keinen Zweifel. Der dritte Abschnitt handelt von Pelleas' Abschied von Melisande am Springbrunnen im Park, bevor er von Golaud aus Eifersucht getötet wird. Anschließend nimmt das Drama seinen Lauf: Melisande stirbt an gebrochenem Herzen, der abschließende Epilog schildert, wie Golaud allein zurückbleibt.

Harald Hodeige

Alan Gilbert

Seit 2019 ist Alan Gilbert Chefdirigent des *NDR Elbphilharmonie Orchesters*, dem er bereits von 2004 bis 2015 als Erster Gastdirigent verbunden war. Vor kurzem hat er seinen Vertrag bis 2029 verlängert. Höhepunkte der vergangenen Spielzeit waren etwa das Festival „Age of Anxiety – An American Journey“ sowie Aufführungen von Dvořáks „Rusalka“. Gilbert ist außerdem Musikdirektor der Königlichen Oper Stockholm, wo er von König Carl XVI. Gustaf kürzlich zum Schwedischen Hofkapellmeister ernannt worden ist, Ehrendirigent des Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, dessen Chef er acht Jahre lang war, und Erster Gastdirigent des Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. 2017 ging seine achtjährige Amtszeit als Music Director des New York Philharmonic Orchestra zu Ende – eine Ära, in der es dem gebürtigen New Yorker gelang, den Ruf des Orchesters nochmals auszubauen und neue Maßstäbe in der Kulturlandschaft der USA zu setzen. Als international gefragter Gastdirigent kehrt Gilbert regelmäßig etwa zu den Berliner Philharmonikern, dem Royal Concertgebouw, London Symphony, Cleveland, Boston Symphony und Philadelphia Orchestra, der Staatskapelle Dresden, dem Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre Philharmonique de Radio France oder dem Orchestre de Paris zurück. Er hat Opernproduktionen an der Mailänder Scala, der Met New York, Los Angeles Opera, Semperoper Dresden, am Opernhaus Zürich und an der Santa Fe Opera geleitet, deren erster Music Director er war. Gilberts Diskografie umfasst u. a. die CD-Box „The Nielsen Project“ und die Grammy-prämierte DVD mit John Adams’ „Doctor Atomic“ live aus der Met. Der mit zahlreichen Preisen und Ehrungen ausgezeichnete Dirigent war ferner Leiter des Bereichs für Dirigier- und Orchesterstudien an der New Yorker Juilliard School.



HÖHEPUNKTE 2022/2023

- Zahlreiche Konzerte mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester*, darunter Gershwins „Porgy and Bess“ in Luzern, Kiel und Hamburg, die von Gilbert initiierte Biennale für zeitgenössische Musik „Elbphilharmonie Visions“, Aufführungen u. a. von Mahlers Zweiter und Siebter, Schuberts „Großer“ C-Dur-Sinfonie und Tschaikowskys „Pathétique“, Konzerte zum Jahreswechsel mit Julia Bullock sowie der Saisonabschluss mit Maria Dueñas
- Strauss’ „Ariadne auf Naxos“ an der Königlichen Oper Stockholm
- Rückkehr zum Gewandhausorchester Leipzig, Cleveland Orchestra, Boston Symphony Orchestra und zu den Berliner Philharmonikern

Augustin Hadelich



HÖHEPUNKTE 2022/2023

- Artist in Residence des WDR Sinfonieorchesters mit Festivaltournee zu den BBC Proms, zum Schleswig-Holstein Musik Festival und Beethovenfest Bonn
- Konzerte mit dem Mozarteum-Orchester und dem Lucerne Festival Orchestra
- Einladungen zum Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, London Philharmonic, Antwerp, Danish National, Toronto und Sydney Symphony Orchestra, zur Dresdner Philharmonie und zu den Wiener Symphonikern
- Deutschland-Tournee mit dem Bergen Philharmonic
- Solorezitale in Italien
- Südkorea-Tournee mit dem Luzerner Sinfonieorchester
- US-Gastspiele bei den Orchestern in Boston, Atlanta, Baltimore, Cincinnati, Detroit, Houston, Pittsburgh, Philadelphia und Seattle

Augustin Hadelich ist seit 2019 Associate Artist des *NDR Elbphilharmonie Orchesters*. Bekannt für seine überragende Technik, seine tief empfundenen und überzeugenden Interpretationen und seinen hinreißenden Ton, führen ihn umfassende Konzerttourneen regelmäßig rund um den Globus. Er ist mit allen großen amerikanischen Orchestern sowie mit den Berliner Philharmonikern, dem Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre National de France, London Philharmonic, Seoul Philharmonic, NHK Symphony Orchestra in Tokio und vielen anderen aufgetreten. Hadelichs Aufnahmekatalog umfasst weite Teile der Violinliteratur. 2016 wurde er für seine Aufnahme des Violinkonzerts „L'arbre des songes“ von Dutilleux mit einem Grammy Award ausgezeichnet. Weitere Einspielungen umfassen die Capricen von Paganini, Konzerte von Brahms und Ligeti, Dvořáks Violinkonzert mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks (OPUS KLASSIK 2021) und Bachs Sonaten und Partiten (Grammy-Nominierung). In seiner jüngsten Aufnahme „Recuerdos“ widmet er sich mit dem WDR Sinfonieorchester Werken von Britten, Prokofjew und Sarasate. Hadelich, heute amerikanischer und deutscher Staatsbürger, wurde als Sohn deutscher Eltern in Italien geboren. Er studierte bei Joel Smirnoff an der New Yorker Juilliard School und gewann 2006 den Internationalen Violinwettbewerb in Indianapolis. Weitere Auszeichnungen folgten: 2009 der Avery Fisher Career Grant, 2011 ein Fellowship des Borletti-Buitoni Trust, 2017 die Ehrendoktorwürde der University of Exeter und 2018 die Wahl zum „Instrumentalist of the Year“ des Fachmagazins „Musical America“. 2021 wurde Hadelich in den Lehrkörper der Yale School of Music berufen. Er spielt auf der Guarneri-Violine „Leduc, ex Szeryng“ (1744), einer Leihgabe des Tarisio Trusts.

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

Fotos

akg-images / brandstaetter images / Franz Hubmann (S. 5)
akg-images / Beethoven-Haus Bonn (S. 7)
akg-images (S. 8, 11)
Peter Hundert / NDR (S. 13)
Suxiao Yang (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