

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Karina
Canellakis
&
Kian
Soltani

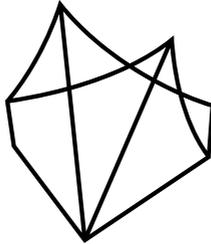
Donnerstag, 11.01.24 — 20 Uhr
Sonntag, 14.01.24 — 11 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

KARINA CANELLAKIS

Dirigentin

KIAN SOLTANI

Violoncello



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile
am 11.01. um 19 Uhr, am 14.01. um 10 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert am 14.01. wird live im Radio auf NDR Kultur gesendet.
Der Mitschnitt bleibt im Anschluss online abrufbar.

BENJAMIN BRITTEN (1913 - 1976)

Sinfonia da Requiem op. 20

Entstehung: 1940 / Uraufführung: New York, 29. März 1941 | Dauer: ca. 20 Min.

- I. Lacrymosa –
- II. Dies irae –
- III. Requiem aeternam

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH (1906-1975)

Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 Es-Dur op. 107

Entstehung: 1959 / Uraufführung: Leningrad, 4. Oktober 1959 | Dauer: ca. 30 Min.

- I. Allegretto
- II. Moderato – attacca:
- III. Cadenza – attacca:
- IV. Allegro con moto

— Pause —

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 - 1827)

Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92

Entstehung: 1811-12 | Uraufführung: Wien, 8. Dezember 1813 | Dauer: ca. 38 Min.

- I. Poco sostenuto – Vivace
- II. Allegretto
- III. Presto
- IV. Allegro con brio

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 ¼ Stunden

Albtraum eines Pazifisten



Benjamin Britten

POLITISCH HEISSES EISEN

Dass die japanische Regierung ein ihrer Meinung nach so „düsteres“ und „melancholisches“, noch dazu scheinbar durch und durch „christliches“ Werk wie Brittens „Sinfonia da Requiem“ als unpassend für die Feierlichkeiten zum Staatsjubiläum empfand, kann man sich leicht vorstellen. Unverständlich war es für den Komponisten schon, dass man auf japanischer Seite gar von einer „Beleidigung der Freundschaft“ sprach, wo Britten doch seine Pläne zur Erfüllung des Auftrags anfangs eingehend mit dem japanischen Botschafter besprochen hatte. Nach dem Angriff auf Pearl Harbour im Dezember 1941 waren die Beziehungen zwischen England und Japan ohnehin eingefroren. Immerhin konnte Britten seine Gage behalten ...

Im Jahr 1940 erhielt Benjamin Britten in den USA, wo er sich zur Zeit des Krieges im freiwilligen Exil aufhielt, von der japanischen Regierung den Auftrag, ein Werk zur Feier des 2600-jährigen Jubiläums der Kaiserdynastie zu schreiben. In nur drei Wochen vollendete Britten eine bereits zuvor begonnene Sinfonia in „schrecklicher Eile“ – nur, um anschließend den Befund der japanischen Kommission zu erhalten, das Stück sei „pure religiöse Musik christlicher Natur“ und daher unpassend für die Festlichkeiten. Ganz unglücklich war diese (das Werk im Übrigen missverstehende) Zurückweisung für den Komponisten jedoch nicht: Immerhin ersparte sie ihm die Teilhabe an jenem Festkonzert in Tokio, in dem eindeutig Position fürs nationalsozialistische Deutschland bezogen wurde. Und dies wäre so gar nicht im Sinne Brittens gewesen, wollte er doch mit seiner Sinfonia – wie er es der Presse mitteilte – ein ausgesprochenes „Anti-Kriegs-Werk“ schaffen. Auch verankerte er in den drei nach der lateinischen Requiem-Liturgie betitelten Sätzen weniger religiöse, als vielmehr autobiografische, emotionale Reflexionen: Das Werk ist dem Andenken an Brittens Eltern gewidmet, spiegelt aber auch seine Leiden an einer schweren Krankheit sowie am Aufstieg des Faschismus in Europa wider.

In dieser Konzeption, die die traditionelle Gattung der Sinfonie mit persönlichen Inhalten verbindet, knüpft Britten in seinem ersten Werk für großes Orchester an Gustav Mahler an – einen Komponisten, den er zeitlebens sehr verehrte. Er hielt die 1941 in New York uraufgeführte Sinfonia für seine bisher beste Komposition, auch wenn ihm die Aufführungen

beinahe zu intim vorkamen, wie in einem Albtraum, in dem man „nackt über einen Platz laufen“ würde (so Britten in einem Brief an eine Freundin).

In allen drei Sätzen bildet der Ton D als mit dem Tod („Death“) verbundenes Symbol ein tonales Zentrum. Im 1. Satz werfen die gewaltig (wie Gewehrschüsse?) hereinbrechenden Paukenschläge das Publikum unmittelbar in eine düstere Klangwelt, in der der trauermarschartige „Herzklopf“-Rhythmus auf dem Ton D sowie die ewig wiederholten Figuren eine bedrückende Stimmung erzeugen. Auf dem Höhepunkt werden in Mahlers Manier Moll und Dur kontrastiert. Ohne Pause geht es in den 2. Satz, der quasi das Scherzo der Sinfonie darstellt. Entsprechend handelt es sich weniger um eine Schreckensvision des „Tages des Jüngsten Gerichts“ als vielmehr um einen panischen Totentanz voller ironischer oder banaler Effekte – auch hierin Mahler nicht fern. Ob man in einigen wie Morsezeichen klingenden Rhythmen nun die Perversion des Krieges herauslesen will oder nicht: Die stöhnenden Posaunen, frechen Holzbläser oder kichernden Trompeten, die hier im geschäftigen Treiben der Streicher aufblitzen, stellen den Ernst einigermaßen in Frage. Die punktuellen Klangfragmente am Ende des Satzes scheinen in ihrer völlig ziellosen Unordnung aus dem vorherigen Chaos zu resultieren – umso mehr lässt sich auf dem ruhigen Gesang der Holzbläser im 3. Satz ein Lichtstrahl von Erlösung erahnen. Ihre Bestätigung erhält diese neue Stimmung in einer großen Dur-Steigerung, nach der diese Bitte um „ewige Ruhe“ (Requiem aeternam) das Werk friedlich, wenn auch durch die Motivreste der vergangenen Sätze nicht gänzlich ungetrübt, beendet.

Julius Heile

*Ich mache es so
kriegsfeindlich wie
möglich ... Ich
glaube nicht, dass
man soziale, politi-
sche oder wirt-
schaftliche Theorien
in Musik ausdrü-
cken kann, aber
durch die Verbin-
dung neuer Musik
mit bekannten
musikalischen Phra-
sen ist es meiner
Meinung nach mög-
lich, gewisse Ideen
zu vermitteln ... Das
einzige, wovon ich
beim Schreiben ganz
sicher weiß, ist
meine eigene
Antikriegsüberzeu-
gung.*

Britten in einer Presseerklärung zu seiner Sinfonia (1940)

Abrechnung zwischen den Zeilen



*Dmitrij Schostakowitsch
(um 1960)*

*Hören Sie doch
meine Musik, da ist
alles gesagt.*

Dmitrij Schostakowitsch auf die Bitte, seine Memoiren zu schreiben oder den Sinn einiger Werke genauer zu erklären

Ist Musik nur ein kunstvolles Spiel mit Tönen, Klängen und Rhythmen? Oder drückt sie immer auch etwas aus? Beschreibt sie einen Gegenstand, einen Sachverhalt, ein Gefühl? Dient sie gar einem bestimmten Zweck?

Der Streit über die Autonomie der Musik ist wohl so alt wie die Kunstform selbst. Und die Komponisten verschiedener Jahrhunderte lieferten ihren Beitrag zu dieser Debatte, ob sie wollten oder nicht. Im Fall der Musik von Dmitrij Schostakowitsch beispielsweise scheint sich jede „absolute“ Betrachtung von vornherein zu verbieten. Es ist heute zur Gewohnheit geworden, in jedem einzelnen Werk aus der Feder des sowjetischen Komponisten nach Hinweisen auf eine Art der Auseinandersetzung mit den politischen Gegebenheiten seiner Zeit zu suchen. Kein Wunder, überlebte Schostakowitsch doch nicht nur zwei Weltkriege, sondern auch eine Diktatur, in der Künstler von den Kulturbehörden immer wieder in die Schranken gewiesen wurden. Sein Wirken fiel zusammen mit dem Aufstieg des totalitären Stalin-Regimes. Propaganda und „Sozialistischer Realismus“ einerseits, Verbote und Verfolgung andererseits waren an der Tagesordnung. Und so liegt es nahe, in jedem Schostakowitsch-Werk auch eine Stellungnahme – sei sie offen oder versteckt vorgetragen – zu vermuten. Einfach nur „hören und genießen“ ist hier nicht!

Schostakowitschs Erstes Cellokonzert etwa könnte man – ganz unvoreingenommen – durchaus als ein wunderbar virtuos, originelles konzertantes Stück wahrnehmen, geschrieben für einen der besten Cellisten seiner Zeit, den legendären Mstislaw Rostropowitsch. Diese Hörhaltung ist natürlich völlig legitim. Sie wäre es allerdings umso mehr, wenn man nicht wüsste, dass das Werk im Jahr 1959 komponiert wurde. Da war – sechs Jahre nach Stalins Tod – das Schlimmste zwar vorbei, die Zensur wurde merklich gelockert und es kam in der Sowjetunion zu einer zaghaften Annäherung an den Westen. Trotzdem – oder gerade deswegen – hörte Schostakowitsch in jener „Tauwetter-Periode“ nicht auf, in seiner Musik jetzt erst recht das zu sagen, was er schon immer sagen wollte, aber oftmals nicht sagen durfte. Man kann (oder sollte?) daher auch in diesem Cellokonzert zwischen die Zeilen der Noten hören – und stößt tatsächlich auf Indizien, die eine inhaltliche Deutung der Musik nahelegen.

Das fängt gleich vorne an: Die vier Noten, mit denen das Solo-Cello ganz allein in das Konzert startet, sind nicht etwa irgendwelche Töne. Die Folge „g-fes-ces-b“ ist vielmehr eine gespiegelte Ableitung aus dem berühmten „DSCH“-Motiv, mit dem sich Dmitrij SCHostakowitsch gerne selbst vorstellte. Unmittelbar verständlich wird dieser Zusammenhang, wenn man das wenige Monate nach dem Cellokonzert entstandene Streichquartett Nr. 8 kennt: Dezidiert als „Werk zu meinem Gedächtnis“ komponiert, führt dieses Stück die Genese des Cellokonzert-Startmotivs aus der klingenden Visitenkarte „DSCH“ vor. Es wäre also nicht ganz aus der Luft gegriffen, das gewissermaßen verfremdete Selbstporträt zu Beginn des Cellokonzerts als Darstellung des zwangsweise angepassten Künstlers in der Sowjetdiktatur, als „Schostakowitsch in der Verkleidung des staatstreuen Komponisten“ zu hören.

DER KOMPONIST ZUM WERK

Der erste Satz, ein Allegretto im Stil eines heiteren Marsches, ist schon fertig ... Ich kann nur sagen, dass ich dieses Konzert schon seit ziemlich langer Zeit plane. Der ursprüngliche Anstoß dazu kam, als ich Sergej Prokofjews Symphonisches Konzert für Violoncello und Orchester hörte, das nicht nur mein Interesse, sondern auch meinen Wunsch weckte, selbst etwas in diesem Genre zu schreiben.

Dmitrij Schostakowitsch über sein Erstes Cellokonzert. Die Beschreibung des ersten Satzes als „heiter“ ist vermutlich sarkastisch gemeint. Und der Hinweis auf Prokofjews Werk erklärt die solistischen Rollen auch des Horns, der Klarinette oder der Celesta im Cellokonzert.

Schostakowitsch ist ein gehetzter Mann, und vielleicht erklärt sich daraus jene Nervosität, die dem Besucher wie Unsicherheit vor- kommt ... Niemand kann wissen, was hinter dem zuckenden Gesicht vorgeht.

Der Journalist Gerd Ruge nach einem Interview mit Schostakowitsch (1959)

Und wenn dieser Komponist dann im Verlauf des Kopfsatzes wie ein Besessener auf jenem Motiv herumreitet, könnte das geradezu den Überlebenskampf des in seiner Freiheit massiv eingeschränkten Künstlers ausdrücken. Nicht zufällig verbeißt sich das rastlos produzierende, fast pausenlos am Cello beschäftigte Alter Ego auch im zweiten Thema des Kopfsatzes in eine einzige Idee: den Ton g, der teilweise über 20 Mal wiederholt wird. Ein eindringliches Zeichen für das unfreiwillige „auf-der-Stelle-Treten“ des gemäßregelten Kunstschaffenden? Schostakowitschs persönliche musikalische Abrechnung mit dem autoritären Staat? Und nicht genug der Spekulationen: Könnte das prominent in Erscheinung tretende Horn, das schon im 1. Satz, dann aber auch im 4. Satz des Konzerts mit dem Cello dialogisiert, Schostakowitschs Widerpart in Person Stalins sein? Dazu passt, dass in diesem 4. Satz, wenn auch sehr versteckt, das georgische Volkslied „Suliko“, das Lieblingslied des Diktators zitiert wird ... Und repräsentiert das geisterhafte Ende des 2. Satzes, in dem das Cello mit seinen Flageolett-Tönen ungewöhnlicherweise höher spielt als die Violinen, die verdrehten Zustände im Sowjetstaat oder eine gefährliche Schein-Idylle, wie manche Autoren vermuten? Ist die große Solo-Kadenz im 3. Satz ferner ein Monolog des einsamen Künstlers, der sich angesichts seiner ausweglosen Lage in Rage spielt?

„Musik ist der vollkommene Typus der Kunst: sie ver-rät nie ihr letztes Geheimnis“, sagte Oscar Wilde. Und das gilt für die Rezeption der Werke Schostakowitschs in besonderer Weise: Dem Komponisten konnte diese Erkenntnis im Sowjetstaat bisweilen das Leben retten – und uns heutige Hörer*innen lässt sie mit genauso spannenden wie unbeweisbaren Spekulationen zurück.

Julius Heile

Siegesmusik oder irre Orgie?

„Die Klassizität der Sinfonien des Herrn van Beethoven, des größten Instrumental-Komponisten unserer Zeit, ist anerkannt. Diese neueste erwirbt dem genialen Verfasser nicht geringere Bewunderung als die älteren, vielleicht ist es sogar ein wichtiger Vorzug, den sie vor diesen behauptet, dass sie, ohne ihnen in der Künstlichkeit des Satzes nachzustehen, in allen Teilen so klar, in jedem Thema so gefällig und leicht fasslich ist, dass jeder Musikfreund, ohne eben Kenner zu sein, von ihrer Schönheit mächtig angezogen wird, und zur Begeisterung entglüht.“ Wie dieser zeitgenössische Konzertbericht zeigt, reagierten Publikum und Kritik von Beginn an positiv auf Beethovens siebte, 1811/12 komponierte Sinfonie. Das mochte zum einen an den genannten Vorzügen der Klarheit und Fasslichkeit liegen, zum anderen sicher auch an den Umständen der Uraufführung am 8. Dezember 1813. An ihr nahmen die besten Musiker Wiens teil, darunter die Komponisten Johann Nepomuk Hummel, Giacomo Meyerbeer, Ignaz Moscheles, Antonio Salieri und Louis Spohr; Beethoven selbst sprach danach gerührt von einem „Nonplusultra der Kunst“. Außerdem hatte zwei Monate zuvor die Völkerschlacht zu Leipzig den Untergang Napoleons eingeleitet, und die „Große Akademie“, in der die Sinfonie zu hören war, fungierte als Wohltätigkeitskonzert zugunsten der in der Schlacht bei Hanau „invalide gewordenen österreichischen und bayerischen Krieger“.



Ludwig van Beethoven (Kupferstich nach einer Zeichnung von Louis Latronne, 1812)

*Nun haben die
Extravaganzen
dieses Genius das
non plus ultra
erreicht; Beethoven
ist nun ganz reif
fürs Irrenhaus.*

Carl Maria von Weber über
Beethovens Sinfonie Nr. 7

PREMIERE MIT PATRIOTEN

Einen der interessantesten und höchsten Genüsse erhielten die Freunde der Tonkunst am 8ten und 12ten durch Veranstaltung eines Konzerts im großen Saale des neuen Universitäts-Gebäudes. Der Unternehmer war der rühmlichst bekannte k. k. Hofmechaniker, Hr. Mälzel ... Längst im In- und Auslande als einer der grössten Instrumental-Komponisten geehrt, feierte bei diesen Aufführungen Hr. v. B. seinen Triumph. Ein zahlreiches Orchester, durchaus mit den ersten und vorzüglichsten hiesigen Tonkünstlern besetzt, hatte sich wirklich aus patriotischem Eifer und innigem Dankgefühl für den gesegneten Erfolg der allgemeinen Anstrengungen Deutschlands in dem gegenwärtigen Kriege zur Mitwirkung ohne Entschädigung vereinigt, und gewährte, unter der Leitung des Komponisten, durch sein präzises Zusammenwirken ein allgemeines Vergnügen, das sich bis zum Enthusiasmus steigerte.

Die „Allgemeine musikalische Zeitung“ nach der Uraufführung von Beethovens Siebter (1813)

Weitere Aufführungen gab es während des Wiener Kongresses (September 1814 bis Juni 1815), als Diplomaten aus vielen Ländern die Neugliederung Europas verhandelten und sich dazu ein üppiges gesellschaftliches und kulturelles Beiprogramm gönnten. Bei diesen ersten Wiedergaben stand die Sinfonie zusammen mit Beethovens antinapoleonischem Schlachtengemälde „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“ und der Kantate „Der glorreiche Augenblick“ auf dem Programm. Viele verstanden deshalb auch die Siebte im Sinne der freudigen Sieges- und Freiheitsstimmung. Eine ganze Reihe weiterer außermusikalischer Deutungen findet sich noch bis ins 20. Jahrhundert in der Beethoven-Literatur: Die Vermutungen reichen vom „antiken Rebenfest“ bis zur Hochzeitsfeier, vom Ritterfest bis zur Militärsinfonie und schließlich auch zur Idee, es handle sich um vertonte Szenen aus Goethes „Wilhelm Meister“. Zwar kann nichts davon belegt werden, doch der Gedanke, hinter den Noten verberge sich ein Programm, scheint nach der „Eroica“ und der „Pastorale“ immerhin verständlich. Beethoven allerdings wehrte sich stets gegen allzu konkrete Ausdeutungen; er wollte nur Erklärungen gelten lassen, die sich „auf die Charakteristik des Tonstücks im allgemeinen beschränken“. Wie dem auch sei – lebensbejahend und heiter wird man das Werk auf jeden Fall nennen dürfen.

Das gilt schon für den Eröffnungssatz, dessen Vivace-Hauptteil durch einen Tanz im hüpfenden 6/8-Takt bestimmt wird. Zuvor jedoch erklingt die längste langsame Einleitung, die Beethoven je für eine Sinfonie geschrieben hat. Mit ihren beiden selbstständig geführten Themen und ihrer großen Vielfalt musikalischer Ideen wirkt diese Introdution fast wie ein eigener Sinfoniesatz. Das Vivace selbst basiert fast ganz auf dem Eröffnungsthema – und auf dem daktylischen

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92

Rhythmus (lang-kurz-kurz) sowie den Tonrepetitionen, die dann auch den zweiten Satz beherrschen. Einen wirkungsvollen Kontrast zum Vivace bildet das Allegretto, das in der Siebten den langsamen Satz ersetzt, aber dennoch: Zuerst stellt ein trauriger Bläserakkord in a-Moll die vorangegangene Siegesstimmung in Frage. Über einem zweitaktigen Ostinato-Rhythmus – er bleibt selbst im Dur-Mittelteil hörbar – entfaltet sich dann immer mächtiger und bedrohlicher ein Klagegesang. Die zeitgenössischen Hörer mussten ihn zweifellos als einen Trauermarsch für die Gefallenen der Schlacht verstehen. Der Satz war einer zeitgenössischen Kritik zufolge „ein Lieblingsstück aller Kenner und Nichtkenner, das auch den in der Tonkunst gar nicht Unterrichteten innig anspricht, durch seine Naivität und einen gewissen geheimen Zauber alles unwiderstehlich hinreißt“.

Mitreißende Rhythmen prägen wieder das folgende Scherzo, das zweimal von einem kantablen Trio unterbrochen wird. Die späteren Charakterisierungen als „Orgie des Rhythmus“ (Romain Rolland) oder „Apotheose des Tanzes“ (Richard Wagner) hat Beethovens Siebte vor allem ihrem Finale zu verdanken. Nach zwei Akkordschlägen bricht hier ein wahrer Sturm rhythmischer Energie und rasender Bewegung los. Zwar waren einige Zeitgenossen der Meinung, „dass diese Sinfonie nur im unglücklichen – im trunkenen Zustand komponiert sein könne“ (so Schumanns Schwiegervater Friedrich Wieck), oder verlangten, der Komponist müsse für dieses Stück ins „Irrenhaus“ geschickt werden (Carl Maria von Weber). Der weitaus größere Teil der Zuhörer reagierte jedoch mit höchster Begeisterung auf den geradezu ekstatischen Schluss von Beethovens Siebter Sinfonie.

Jürgen Ostmann



Ausschnitt aus einer eigenhändigen Partiturseite aus Beethovens Siebter

MUSIK FÜR DIE BEFREIUNG DER VÖLKER

Man begreift die junge Bettina von Arnim, als sie an den Dichter des Egmont schrieb, beim Anhören dieser Musik habe sie sich vorgestellt, „den Völkern mit fliegender Fahne voranziehen zu müssen“ ... So erscheint Beethovens A-Dur-Sinfonie als sein großer Appell zur Völkerbefreiung.

Der Beethoven-Forscher Harry Goldschmidt über das Finale von Beethovens Siebter

Karina Canellakis



HÖHEPUNKTE 2023/2024

- Artist in Residence beim Wiener Musikverein (dabei Konzerte mit den Wiener Symphonikern, dem ORF Radio-Symphonieorchester Wien, dem London Philharmonic Orchestra und dem Netherlands Radio Philharmonic Orchestra mit Werken wie Schostakowitschs Achter Sinfonie, Janáčeks „Glagolitischer Messe“ und Beethovens „Eroica“)
- Debüt beim New York Philharmonic Orchestra
- Rückkehr zum Boston Symphony, San Francisco Symphony, Los Angeles Philharmonic und Cleveland Orchestra sowie zum Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
- Tournee mit dem London Philharmonic Orchestra nach München, Athen und Wien
- konzertante Aufführung von Wagners „Siegfried“ mit dem Netherlands Radio Philharmonic Orchestra

Karina Canellakis ist eine der gefragtesten Dirigent*innen ihrer Generation und wird international für ihre emotionsgeladenen Auftritte, ihre technische Brillanz und ihre interpretatorische Tiefe gefeiert. Sie ist Chefdirigentin des Netherlands Radio Philharmonic Orchestra sowie Erste Gastdirigentin des London Philharmonic Orchestra. Im April wurde das erste Album einer Reihe geplanter Aufnahmen mit dem Netherlands Radio Philharmonic veröffentlicht, auf dem Bartóks „Konzert für Orchester“ zu hören ist. Canellakis und ihr Orchester waren außerdem beim Launch der „Apple Music Classical“-App dabei. Außer mit ihren Interpretationen des sinfonischen Repertoires mit weltweit bedeutenden Orchestern hat Canellakis auch im Bereich der Oper Aufsehen erregt: Nach dem großen Erfolg von „Kat’a Kabánova“ und „Das schlaue Füchlein“ auf der Bühne des Concertgebouw setzt sie ihre konzertante Janáček-Opernserie in Amsterdam diese Saison mit „Die Sache Makropulos“ fort. Außerdem dirigiert sie Strauss’ „Rosenkavalier“ an der Santa Fe Opera. Ihre konzertanten Aufführungen von Wagner-Opern wurden ebenso von der Kritik gepriesen wie Produktionen von Tschaikowskys „Eugen Onegin“ oder Mozart-Opern. Karina Canellakis war in der Musikwelt zunächst für ihr virtuoseres Violinspiel bekannt und wirkte als Solistin, Gastkonzertmeisterin und Kammermusikerin u. a. im Rahmen des Marlboro Music Festival. Während ihrer Zeit in der Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker wurde sie von Sir Simon Rattle ermutigt, sich stärker der Orchesterleitung zu widmen. Als erste Frau leitete die gebürtige New Yorkerin 2018 das Nobelpreis-Konzert mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra und 2019 die First Night of the Proms mit dem BBC Symphony Orchestra in London.

Kian Soltani

Kian Soltanis Spiel zeichnet sich durch Ausdruckstiefe, Sinn für Individualität und technische Meisterschaft aus, gepaart mit charismatischer Bühnenpräsenz und der Fähigkeit, eine unmittelbare emotionale Verbindung zum Publikum aufzubauen. Vom aufstrebenden Star entwickelte er sich rasch zu einem der meistdiskutierten Cellisten unserer Zeit, der heute von den weltweit führenden Orchestern und Konzertveranstaltern eingeladen wird. 2017 unterzeichnete er einen Plattenvertrag beim Traditionslabel Deutsche Grammophon; seitdem erschienen die CD „Home“ mit Werken von Schubert, Schumann und Reza Vali, das Dvořák-Cellokonzert mit der Staatskapelle Berlin unter Daniel Barenboim und das Album „Cello Unlimited“, mit dem er den „Innovative Listening Experience Award“ beim OPUS KLASSIK 2022 gewann. Ferner liegt ein Mitschnitt aus Aix-en-Provence mit Klaviertrios von Dvořák und Tschaikowsky mit Lahav Shani und Renaud Capuçon vor. Internationale Aufmerksamkeit erregte Soltani 2013 als Gewinner des International Paulo Cello Competition in Helsinki. 2017 wurden ihm der Leonard Bernstein Award sowie der Credit Suisse Young Artist Award verliehen. 1992 in Bregenz in eine persische Musikerfamilie geboren, begann Soltani mit vier Jahren das Cellospiel und kam schon im Alter von zwölf in Ivan Monighettis Klasse an der Musik-Akademie Basel. Er war 2014 Stipendiat der Anne-Sophie Mutter Stiftung und schloss seine Studien als Teilnehmer des Young Soloist Programme der Kronberg Academy ab. Weitere wichtige Impulse erhielt er an der International Music Academy in Liechtenstein. Seit Oktober 2023 ist er Professor an der Musikuniversität in Wien. Soltani spielt das Stradivari-Cello „London, ex Boccherini“, eine freundliche Leihgabe der Beares International Violin Society.



HÖHEPUNKTE 2023/2024

- „In Focus“-Artist der Tonhalle Zürich
- Einladungen zu den Wiener Sinfonikern, zum WDR Sinfonieorchester, Cincinnati Symphony Orchestra, Orchestre de Chambre de Lausanne, Konzerthausorchester Berlin und NHK Symphony Orchestra
- Tourneen mit der Camerata Salzburg und dem Mahler Chamber Orchestra
- Recitals im Pierre Boulez Saal Berlin, Wiener Musikverein, Beethovenhaus Bonn, Konzerthaus Dortmund, in der Wigmore Hall London und bei der Schubertiade Schwarzenberg

IMPRESSUM

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK
Programmdirektion Hörfunk
Orchester, Chor und Konzerte
Rothenbaumchaussee 132
20149 Hamburg
Leitung: Achim Dobschall

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

Die Einführungstexte von Julius Heile und Jürgen Ostmann
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
akg-images / IAM / World History Archive (S. 4)
akg-images (S. 6, 11)
akg / North Wind Picture Archives (S. 9)
Mathias Bothor (S. 12)
Marco Borggreve (S. 13)

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

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

U30
ABOS/TICKETS
50%
NDR.DE/U30

KOSMOS BARTÓK
NDR FESTIVAL
02-10.02.24
ELBP^HILHARMONIE HAMBURG

K O S
M O S
B A
R T

**NDR ELBP^HILHARMONIE ORCHESTER
IGOR LEVIT
NDR BIGBAND
JERUSALEM QUARTET
NDR VOKALENSEMBLE
NDR RADIOP^HILHARMONIE**

**NDR.DE/
KOSMOSBARTOK**

Ó K

NDR



ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik