

The logo for NDR (Norddeutscher Rundfunk) consists of the letters 'NDR' in a bold, sans-serif font, with a vertical line passing through the center of the 'D'.

Elbphilharmonie  
Orchester

A large, abstract graphic composed of thick, magenta-colored lines. It forms a complex, multi-pointed shape that resembles a stylized star or a series of overlapping triangles, creating a dynamic and modern background for the text.

# Beethoven & Strawinsky

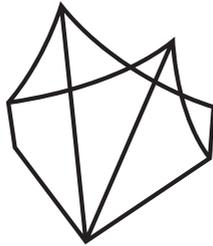
Samstag, 10.12.16 — 19.30 Uhr  
*Lübeck, Musik- und Kongresshalle*

**KRZYSZTOF URBAŃSKI**

*Dirigent*

**ALICE SARA OTT**

*Klavier*



**NDR ELBPILHARMONIE  
ORCHESTER**

**LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)**

Ouvertüre zu „Leonore“ Nr. 3 C-Dur op. 72a

*Entstehung: 1806 | UA: Wien, 29. März 1806 | Dauer: ca. 16 Min.*

**LUDWIG VAN BEETHOVEN**

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 c-Moll op. 37

*Entstehung: 1796-1804 | UA: Wien, 5. April 1803 | Dauer: ca. 38 Min.*

I. Allegro con brio

II. Largo

III. Rondo. Allegro

— Pause —

**IGOR STRAWINSKY (1882 – 1971)**

Le sacre du printemps

(Die Frühlingsweihe)

Bilder aus dem heidnischen Russland in zwei Teilen

*Entstehung: 1913; revidierte Fassung von 1947 | UA: Paris, 29. Mai 1913 | Dauer: ca. 38 Min.*

Erster Teil: Die Anbetung der Erde

Introduktion

Vorboten des Frühlings – Tänze der jungen Mädchen

Spiel der Entführung

Frühlingsregen

Spiele der feindlichen Stämme

Prozession des weisen Alten

Der weise Alte

Tanz der Erde

Zweiter Teil: Das Opfer

Introduktion

Geheimnisvolle Kreise der jungen Mädchen

Verherrlichung der Auserwählten

Anrufung der Ältesten

Weihevollte Handlung der Ältesten

Opfertanz (Die Auserwählte)

*Ende des Konzerts gegen 21.30 Uhr*

# Instrumentale Kurzoper



„Leonoren“-Ouvertüre Nr. 3,  
Titelblatt der Originalausgabe

## VERSCHWENDERISCHE ERFINDUNGSKRAFT

*Für Meister und Schüler ist solch ein Werk [die vier Ouvertüren zu „Fidelio“] ein denkwürdiges Zeugnis einestheils des Fleißes und der Gewissenhaftigkeit, andernteils der wie im Spiel schaffenden und zerstörenden Erfindungskraft dieses Beethovens, in dem die Natur nun einmal verschwenderisch niedergelegt, wozu sie sonst tausend Gefäße braucht. Dem großen Haufen freilich gilt es gleich, ob Beethoven zu einer Oper vier Ouvertüren schrieb, und ob z. B. Rossini zu vier Opern eine Ouvertüre.*

Robert Schumann (1840)

Ludwig van Beethoven schrieb nur eine einzige Oper. Dafür versah er sie mit gleich vier Ouvertüren. Zwar weiß man spätestens seit Hermann Hesse, dass allem Anfang ein – gelegentlich wohl auch einschüchternder – Zauber innewohnt, aber derartige Startschwierigkeiten nach dem Motto „Wie soll ich's beginnen?“ mag man dem Titanen der Wiener Klassik dann auch wieder nicht zutrauen... In der Tat ist der Grund für die vier Ouvertüren durchaus komplexer. Denn nicht nur das Eröffnungstück, sondern gleich den ganzen „Fidelio“, der zwischenzeitlich „Leonore“ hieß, arbeitete Beethoven mehrmals um. „Dieses mein geistiges Kind hat mir vor allen anderen die größten Geburtschmerzen, aber auch den größten Ärger gemacht“, äußerte sich der Komponist einmal über seine Oper. Fast zehn Jahre lang dauerte es, bis sie ihre letztgültige Gestalt angenommen hatte. Unter dem Titel „Fidelio“ wurde die erste, dreiaktige Fassung 1805 am Theater an der Wien uraufgeführt. Sie fiel beim Publikum durch. Beethoven revidierte die Partitur im Jahr darauf, doch diesmal verscherzte er es sich mit dem Intendanten des Theaters, der das nunmehr zweiaktige Stück mit dem neuen Titel „Leonore“ nach wenigen Aufführungen absetzte. Erst 1814 kam im Wiener Kärntnertheater die Endfassung, jetzt wieder als „Fidelio“, heraus. Nicht weniger verwirrend ist die Lage bei den Ouvertüren: Die „Leonoren“-Ouvertüre Nr. 2 ist eigentlich die erste, die 1805 zur Premiere des „Fidelio“ er-

klang. Ouvertüre Nr. 3 wurde zur revidierten „Leonore“ 1806 gespielt und hat sich heute vor allem als Konzertstück bewährt. Numero 1 war vermutlich für eine geplante Aufführung der Oper 1807 in Prag gedacht. Die „Fidelio“-Ouvertüre schließlich komponierte Beethoven für die dritte und letzte Fassung seiner Oper 1814.

Während die „Fidelio“-Ouvertüre in ihrem vom nachfolgenden Bühnenwerk weitgehend unabhängigen Eröffnungsgestus aus dem Rahmen fällt, teilen die drei „Leonoren“-Ouvertüren ihre thematische Substanz und ihre Funktion: Sie sind gewissermaßen instrumentale Mini-Ausgaben der Oper und geben Handlung wie Ideengehalt des Freiheitsdramas komprimiert wieder. So beginnt Nr. 3 mit einer langsamen Einleitung, die den Hörer harmonisch tastend in den Kerker entführt, in dem der Staatsbeamte Florestan gefangen gehalten wird. Zitiert wird hier auch seine Arie „In des Lebens Frühlingstagen“. Eigentliche Heldin der Oper ist seine Gattin Leonore, die sich unter dem Decknamen Fidelio als Kerkerknecht ausgibt und sich in das Gefängnis einschleust, um Florestan zu befreien. Ihren kämpferischen Willen erahnt man in dem synkopischen Hauptthema des Allegro-Teils der Ouvertüre. Zu hören ist sodann eine Melodie aus dem Schlussduett der Kerkerzene. Im Zentrum des Stücks ertönen Trompetensignale aus der Ferne, die in der Oper die Ankunft des erlösenden Ministers ankündigen. Als Reaktion hierauf erscheint zunächst ein Ausschnitt aus dem Quartett des 2. Akts, bevor in Form einer Reprise das „Leonoren“-Thema und später auch – als Zeichen der Wiedervereinigung – Florestans Arien-thema zurückkehren. Eine jubelnde Coda beschließt das Werk, das laut Richard Wagner „nicht mehr eine Ouvertüre, sondern das gewaltigste Drama selbst“ ist.

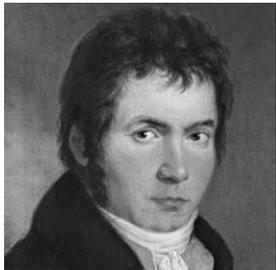
Julius Heile

## GENAUER HINGEHÖRT

Am dramaturgischen Wendepunkt von Beethovens „Leonoren“-Ouvertüre Nr. 3, während nur noch ein tiefer, dunkler Ton der Streicher nachhallt, erklingen zwei Mal erlösende Trompetensignale aus dem Off. Der Philosoph Ernst Bloch hörte darin den „Vorschein der Utopie“ und stilisierte sie in seiner Schrift „Das Prinzip Hoffnung“ zum klingenden Emblem seiner Philosophie der Utopie. In Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ beschreibt der Komponist Adrian Leverkühn die Wirkung dieser Passage:

*Die energischste, wechselvollste, spannendste Folge von Geschehnissen, Bewegungsvorgängen, nur in der Zeit, aus Zeitzergliederung, Zeit-Erfüllung, Zeit-Organisation allein bestehend, ins konkret Handlungsmäßige einmal gerückt durch das wiederholte Trompetensignal von außen. Höchst nobel und großsinig ist das alles [...] meisterhaft, daß es nicht zu sagen ist.*

# Heroisches c-Moll



Ludwig van Beethoven (Gemälde von Willibrord Joseph Mähler, um 1804)

**Ernst und Moral als Kraft der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen**

Beethovens eigene Charakterisierung der Tonart c-Moll

„Der Styl und Charakter dieses Concerts ist weit ernster und grossartiger als in den beiden frühern“, so beschrieb Beethovens Schüler Carl Czerny dessen c-Moll-Klavierkonzert. Und auch Beethoven selbst hatte es im Jahr 1800 seinem Verleger als eines der „Bessern“ (im Vergleich zu den zeitnah entstandenen Konzerten Nr. 1 und 2) angekündigt. Wenigstens „ernster“ ist das dritte Konzert ganz gewiss: Als einziges Moll-Werk sticht es zunächst aus der Gruppe der fünf Klavierkonzerte heraus und verrät, wie begeistert sein Komponist gerade vom d-Moll- und c-Moll-Konzert des großen Vorgängers Mozart war. Und dass Beethoven ausgerechnet die später durch die fünfte Sinfonie so mythisch aufgeladene Schicksalstonart c-Moll wählte, war sicherlich auch einer der Gründe, warum das dritte Klavierkonzert in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als frühes Beispiel für Beethovens „heroische Phase“ sogar noch populärer wurde als die beiden letzten Konzerte. Im Jahr 1868 musste sich so etwa Clara Schumann dafür entschuldigen, das Werk zum ersten Mal zu spielen: „Dieses Concert war früher sehr abgedroschen...“.

„Weniger gelungen war das Konzert aus C moll“, urteilte dagegen noch der Rezensent der Uraufführung, die 1803 (zusammen mit der zweiten Sinfonie) im Theater an der Wien stattfand. Vielleicht ist dieses Misslingen besser verständlich, wenn wir uns die

Umstände am Tag der Uraufführung vergegenwärtigen: Seit 8 Uhr morgens hatte man geprobt, nicht jedoch für das Klavierkonzert. Überdies wollte sich der erschöpfte Solist des Abends, Beethoven persönlich, noch auf etwas ganz anderes als einen schönen Vortrag konzentrieren: Da er den Klavierpart nie aufgeschrieben hatte, fanden sich als Erinnerungsstützen nur unverständliche Zeichen in seinen Noten. Das größte Vergnügen war es ihm nun, den armen Seitenwender damit zu ärgern, dass er diesem erst im letzten Moment das Signal zum Umblättern gab... Später fand sich Beethoven glücklicherweise dann aber doch dazu bereit, die Klavierstimme für seinen Schüler Ferdinand Ries zu notieren, so dass dieser die erfolgreiche zweite Aufführung bestreiten konnte und heutige Pianisten nicht improvisieren müssen.

Mit einem ebenso einfachen wie in seiner düsteren ersten Präsentation ungemein wirkungsvollen Thema hebt der 1. Satz an. Nach Art eines Marsches treten darin signalartige Quart-Intervalle hervor, die den Verlauf des Satzes wesentlich prägen werden. Nach glanzvoller Dur-Wendung und einem eingängigen, von der Klarinette und den Streichern vorgetragenen zweiten Thema, fällt die Orchesterexposition am Ende wieder in ernstes Moll zurück, bevor das Soloklavier mit anrollender Geste ganz selbstbewusst als ebenbürtiger Partner auftritt. Die gleichen Gesten markieren später den Beginn der Durchführung, wo sich das Signalmotiv endgültig verselbständigt und auch in die kraftvolle Reprise hineinführt.

Eine geradezu romantische Aura verströmt dagegen der E-Dur-Gesang des 2. Satzes. Von besonders schöner Wirkung ist nach solistischem Beginn der Einsatz des Orchesters, dessen Bläserfarben und die später plötzlich leise absteigende Cellolinie an Mozart

## VORBILD MOZART

Wie schon für Mozart bot die Gattung des Klavierkonzerts auch für den jungen Beethoven eine ideale Gelegenheit, sich in der Wiener Musikwelt als Virtuose und Komponist zugleich bekannt zu machen. Dabei orientierte er sich zunächst recht offensichtlich an Mozart, der mit seinen rund 30 Klavierkonzerten den Typus maßgeblich etabliert hatte. „Wir werden niemals im Stande sein, etwas Ähnliches zu machen!“, soll Beethoven einmal nach dem Hören eines von Mozarts Klavierkonzerten ausgerufen haben. Und so tragen vor allem seine ersten beiden Konzerte deutliche Züge dieser Bewunderung. Eine vollständige Überwindung des Vorbilds erkennen Musikwissenschaftler erst im dritten Konzert in c-Moll, das deutlich im „neuen Beethoven'schen Stil“ geschrieben ist (Lewis Lockwood) – wenn auch der Beginn des 1. Satzes mit seinem dunklen Unisono-Thema wie eine Reminiszenz an Mozarts c-Moll-Konzert KV 491 daherkommt...

GENAUER HINGEHÖRT

Am Ende der Solokadenz des 1. Satzes wird eine bemerkenswerte Stelle ganz vom im Hauptthema enthaltenen Motiv aus signalhaften Quartetten dominiert: Die Triller des Klaviers, die normalerweise das Ende der Kadenz verraten, scheinen nicht aufhören zu wollen und machen nicht etwa dem lauthals einsetzenden Orchester Platz, sondern münden in eine geheimnisvolle Musik, in der ausgerechnet die Pauke jenes für sie ohnehin übliche Quartetten-Motiv erklingen lässt. Dass ein solches zum Hauptmaterial eines ganzen Konzertsatzes werden konnte, ist Beethovens kunstvollem Umgang mit kleinsten Bausteinen zu verdanken. Ähnliches begegnet uns etwa auch im 1. Satz der fünften Sinfonie oder des Violinkonzerts, wo kurze motivische Einheiten ebenfalls substantielle Bedeutung haben.

denken lassen. Nach dem Mittelteil, einem Dialog zwischen Fagott und Flöte über wogenden Klavierfiguren, kehrt der 1. Teil im Klaviersolo, nun durch Orchesterfarben bereichert, zurück: „Denen, die aus altem Glauben immer noch einander nachsagen, es fehle dem Pianoforte denn doch an zartem Ausdruck, ist das gehörige Vorspielen dieses Stückes eine vollständige Widerlegung“, meinte schon ein Rezensent des Jahres 1805.

Ein eingängiges Refrain-Thema in Moll, das ungewöhnlich lange auf seinen vollständigen Abschluss warten lässt, beherrscht den rondoförmigen 3. Satz. Nach dem heiteren ersten Zwischenspiel zerfällt das mittlere in zwei Abschnitte: Zum einen bringt es eine neue Melodie, die die Klarinette dem Klavier vorspielt, zum anderen fungiert es als eine Art Durchführung, die den Refrain im Fugato verarbeitet. Hierauf verharret das Orchester in merkwürdigen Tonwiederholungen, die vom Klavier – überraschend modulierend – aufgegriffen werden, bevor die Spannung von der Wiederkehr des Refrains gelöst wird.

*Julius Heile*

# Vom Skandalwerk zum Klassiker

Strawinskys „Le sacre du printemps“ zählt neben dem „Feuervogel“ und „Petruschka“ zu den drei „russischen Balletten“, die der Komponist in der Zeit zwischen 1910 und 1913 vollendete. Lassen sich für die ersten beiden Ballette noch ohne größere Mühe die kompositorischen Vorbilder Strawinskys ausfindig machen, so entwickelte der Komponist vor allem durch die Arbeit am „Sacre“ einen unverwechselbar eigenen Personalstil, in dem das Element des Rhythmischen stärker als je zuvor in den Mittelpunkt seiner Musik treten sollte. Die Idee zu „Sacre“ kam Strawinsky, als er im Jahr 1910 gerade die letzten Takte des „Feuervogels“ niederschrieb. Es war die Vision einer „großen heidnischen Feier: Alte weise Männer sitzen im Kreis und schauen dem Todestanz eines jungen Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen.“ Gemeinsam mit Nicholas Roerich, einem ausgezeichneten Kenner vorchristlicher Mythen und Bräuche, arbeitete Strawinsky in den folgenden drei Jahren – immer wieder unterbrochen durch die Beschäftigung mit anderen Werken – das zweiteilige Programm zu „Sacre“ aus:

„Teil I: Der Kuss der Erde [später von Strawinsky ‚Die Anbetung der Erde‘ genannt]. Man feiert das Frühlingsfest. Es findet auf den Hügeln statt.



*Igor Stravinsky (1913)*

DER KOMPONIST ZUM WERK

*Beim ‚Sacre‘ hatte ich nur mein Ohr als Hilfe. Ich hörte, und ich schrieb, was ich hörte ...*

*Im ‚Sacre du Printemps‘ wollte ich die leuchtende Auferstehung der Natur schildern, die zu neuem Leben erweckt wird [...], die Auferstehung der ganzen Welt.*

Igor Stravinsky



Figurine von Nicholas Roerich  
für die Uraufführung von  
„Le sacre du printemps“

#### FRÜHLING VON INNEN

Strawinskys „Frühlingsweihe“ beginnt mit einem Fagott-Solo in angestrengt hoher Lage. Das entspricht kaum den konventionellen Vorstellungen von einer hellen und leichten Frühlingsmusik. Von Anfang an geht es dem Komponisten vielmehr um etwas ganz anderes – so wie es Jacques Rivière 1913 in der „Nouvelle Revue Française“ beschrieb:

*Dies ist nicht der übliche, von Dichtern besungene Frühling mit seinen linden Lüften, seinem Vogelgezwitzscher, seinem hellblauen Himmel und zartem Grün. Hier ist nichts als der erbarungslose Kampf des Wachsens, das panische Entsetzen vor den aufsteigenden Säften, die beängstigende Umgruppierung der Zellen. Frühling von innen gesehen, mit all seiner Heftigkeit, seinen Spasmen und Rissen...*

Man bläst auf Flöten. Junge Männer wahrsagen. Bei ihnen ist eine alte Frau. Ihr sind die Geheimnisse der Natur bekannt – sie lehrt, wie man weissagt. Junge Mädchen, die Gesichter bemalt, kommen in einer Reihe vom Fluss her. Sie tanzen den Frühlingsanzug. Die Spiele beginnen. Das Spiel der Brautentführung. Man führt den Frühlingsreigen auf. Man teilt sich in zwei Lager. Ein Lager geht auf das andere zu. Keilförmig dringt in die Frühlingsspiele die heilige Prozession der weisen alten Männer ein. Der älteste und weiseste Greis bricht das Spiel ab. Unter Zittern erwartet man die große Handlung der Greise, die Segnung der Frühlingserde. Der Kuss der Erde. Man tanzt auf der Erde. Durch den leidenschaftlichen Tanz heiligt man die Erde. Im Tanz wird man eins mit der Erde.

Teil II: Das große Opfer. In der Nacht halten die Jungfrauen geheimnisvolle Spiele ab. Herumgehen in Kreisen. Eine ist als Opfer ausersehen. Das Schicksal bestimmt sie zweimal. Zweimal wird sie in den ausgewegenen Kreis eingefangen. Die Jungfrauen ehren die Auserwählte mit einem stürmischen Tanz. Sie rufen die Vorfahren an. Sie übergeben die Auserwählte den weisen alten Männern. In Gegenwart der Alten opfert sie sich im großen, heiligen Tanz, das große Opfer wird ausgeführt.“

Zu den archaischen Bildern vom eruptiv hervorbrechenden Frühling und von heidnischen Riten schrieb Strawinsky eine Musik, die geprägt ist von stellenweise brachialer rhythmischer Kraft: Indem verschiedenste Rhythmen auf unterschiedliche Instrumente verteilt und additiv kombiniert werden, entsteht jene unaufhaltsame Motorik, welche so typisch ist für die Klang- und Geräuschwelt des „Sacre du printemps“. Besonders aber die von scharfen Dissonanzen ge-

prägte Harmonik und der Aufbau der Musik – zusammengesetzt aus wenigen, immer wiederkehrenden Ur-Motiven – gingen im Jahr 1913, dem Uraufführungsjahr des Werks, deutlich über das bis dahin Gewohnte hinaus. Als Choreograf einer derart komplexen Musik und Handlung kam zur Zeit Strawinskys nur einer in Frage: der junge, aber als Tänzer bereits sehr erfolgreiche Vaslav Nijinsky. Dieser forderte bei der Ausarbeitung der Choreografie von den Darstellern des kaiserlichen Balletts ein völliges Umdenken: Keine klassischen Ballettschritte sollten die Bewegungsgrundlage bilden, sondern eine möglichst genaue tänzerische Abbildung der komplizierten rhythmischen Strukturen des Werks.

Es war abzusehen, dass die Modernität der Musik, Nijinskys eigenwillig abstrakte Umsetzung der Rhythmen in tänzerische Bewegungen und der archaische Stoff des „Sacre du printemps“ heftige Reaktionen hervorrufen würden. So ging die Premiere des Werks am 29. Mai 1913 im Pariser Théâtre des Champs-Élysées unter der Leitung des Dirigenten Pierre Monteux als einer der größten Skandale in die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts ein: „Bei der Uraufführung des Sacre spielte der Saal die Rolle, die er spielen musste: er revolutionierte von Anfang an. Man lachte, höhnte, pffff, ahmte Tierstimmen nach“, berichtete Jean Cocteau. Mehrmals ließ der Leiter der Ballettgruppe während der Vorführung das Licht an- und wieder ausschalten, doch die Unruhen ließen nicht nach. Strawinsky, der das Durcheinander vom Zuschauer-raum aus miterlebte, verließ nach der Einleitung seines Werkes frustriert den Saal und begab sich hinter die Bühne. Nur der stoischen Ruhe Monteux' scheint es zu verdanken zu sein, dass „Sacre“ an jenem Abend überhaupt bis zum Ende gespielt wurde.

#### BALLETS RUSSES

Die Pariser Uraufführung von Strawinskys „Sacre du printemps“ war eine Produktion der „Ballets russes“, jener legendären Ballettkompanie, die 1909 vom russischen Impresario Sergej Djagilew in Paris ins Leben gerufen wurde. Djagilews Ziel war es, russische Kunst bei Gastspielen und Tourneen seines Ensembles in ganz Europa und darüber hinaus bekannt zu machen. Für seine Projekte, die das Ballett revolutionierten und großen Einfluss auf die internationale Kunstszenen hatten, versammelte er die kreativsten Choreografen, Bühnenbildner, Tänzer und Komponisten seines Heimatlandes um sich. Strawinsky schrieb neben dem „Sacre“ auch Ballette wie „Der Feuervogel“, „Petuschka“, „Pulcinella“ oder „Apollon musagète“ für die „Ballets russes“. Das Ensemble bestand bis zu Djagilews Tod im Jahr 1929.



Sergej Djagilew (1916)

## DER „SACRE“-SKANDAL

Das Theater schien von einem Erdbeben heimgesucht zu werden. Es schien zu erzittern. Leute schrien Beleidigungen, buhten und pfiiffen, übertönten die Musik. Es setzte Schläge und sogar Boxhiebe [...] Ich sah [den Komponisten] Maurice Delage, der vor Entrüstung puterrot angelaufen war, den kleinen Maurice Ravel, der sich aufplusterte wie ein Kampfhahn, [den Dichter] Léon-Paul Fargue, der die zischenden Logeninsassen mit vernichtenden Bemerkungen überschüttete. Ich weiß nicht, wie es möglich war, dass dieses Ballett in einem solchen Aufruhr zu Ende getanzt wurde ...

Die Journalistin Valentine Gross über die Uraufführung des „Sacre“ im Pariser Théâtre des Champs-Élysées 1913



Szenenfoto der Premierenproduktion von „Le sacre du printemps“ 1913. Auch die folkloristischen, schweren Kostüme entsprachen kaum den Erwartungen von einem Ballett.

Hundert Jahre nach der Entstehung des Werks hat sich die Brisanz des Mythos „Sacre du printemps“ etwas gelegt. Die vielen Inszenierungen durch Léonid Massine, Martha Graham, Aurel von Milloss, Pina Bausch oder John Neumeier – um nur einige zu nennen – zeigen das große dramatische Potential des Werks. Dabei erfreut es sich auch als reines Orchesterwerk großer Beliebtheit und ist in dieser Form heute bereits ein echter „Klassiker der Moderne“ geworden.

Hannes Jedeck

## Krzysztof Urbański

Seit seinem Debüt im Jahr 2009 pflegt Krzysztof Urbański enge Beziehungen zum *NDR Elbphilharmonie Orchester*. 2015/16 hat er die Nachfolge von Alan Gilbert als Erster Gastdirigent angetreten und das Orchester u. a. auf Gastspielreise in Breslau, Kattowitz, beim Beethoven-Osterfestival in Warschau, beim Osterfestival in Aix-en-Provence sowie beim großen HafenCity Open Air zum Abschluss der Saison in Hamburg dirigiert. 2017 steht neben Konzerten in der Elbphilharmonie – u. a. im Rahmen der „Late Night“ und der „Konzerte für Hamburg“ – auch eine Japan-Tournee auf dem Programm. Im März 2016 erschien eine erste gemeinsame CD mit Werken von Lustosławski; demnächst werden Aufnahmen von Dvořáks Neunter sowie von Chopin-Werken mit Jan Lisiecki veröffentlicht.

2016/17 geht Urbański bereits in die sechste Saison seiner gefeierten Amtszeit als Musikdirektor des Indianapolis Symphony Orchestra. Seine letzte Spielzeit als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Trondheim Symphoniorkester wird er mit einer Aufführung von Mahlers Erster beschließen. Mit diesem Orchester hat er in den vergangenen Jahren u. a. zwei Tourneen mit Konzerten in Deutschland, Österreich und Polen unternommen sowie mit einer Bühnenproduktion von Bizets „Carmen“ seinen ersten Ausflug ins Opernrepertoire gemacht. Weitere Höhepunkte der jüngeren Vergangenheit waren die Auszeichnung mit dem renommierten Leonard Bernstein Award des Schleswig-Holstein Musik Festivals 2015, der Urbański als erstem Dirigenten überhaupt zuteil wurde, sowie seine Debüts bei den Berliner und Münchner Philharmonikern, dem London Symphony, Cleveland, New York Philharmonic, Chicago und San Francisco Symphony Orchestra.



## HÖHEPUNKTE 2016/2017

- Debüt beim Netherlands Radio Philharmonic Orchestra
- Rückkehr zum Philharmonia Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra und zu den Münchner Philharmonikern
- Konzerte mit dem Toronto Symphony, Los Angeles Philharmonic und National Symphony Orchestra Washington
- Auftritt beim jährlichen Neujahrskonzert der Wiener Symphoniker mit Beethovens Neunter
- Veröffentlichung einer CD mit den Berliner Philharmonikern und Sol Gabetta (Martinůs Cellokonzert Nr. 1)

## Alice Sara Ott



### ORCHESTERENGAGEMENTS

- Los Angeles Philharmonic Orchestra
- Chicago Symphony Orchestra
- London Symphony Orchestra
- Royal Philharmonic Orchestra
- Münchner Philharmoniker
- Wiener Symphoniker
- hr-Sinfonieorchester
- St. Petersburger Philharmoniker
- National Symphony Orchestra Washington
- Royal Scottish National Orchestra
- Philharmonia Orchestra

Alice Sara Ott ist eine ganz und gar moderne Künstlerin unserer Zeit. Jede Saison überrascht sie ihr Publikum mit unterschiedlichen aufregenden Projekten. Nach der überaus erfolgreichen Zusammenarbeit mit dem isländischen Komponisten Ólafur Arnalds – „The Chopin Project“ stand auf Platz 1 der britischen Klassik-Charts und der iTunes-Charts in 25 Ländern – veröffentlicht sie in der aktuellen Saison „Wonderland“, ihr achttes Album bei der Deutschen Grammophon, auf dem Griegs Klavierkonzert mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Esa-Pekka Salonen und Griegs „Lyrische Stücke“ zu hören sind. 2016/17 tourt sie mit diesem Projekt durch Japan, Taiwan und China und macht in Europa u. a. in Berlin, München, Oslo, Stuttgart, Frankfurt und Düsseldorf Station. Im März 2017 unternimmt sie mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester*, bei dem sie diese Saison gleich mehrfach zu Gast ist, eine Japan-Tournee.

Ott hat mit führenden Dirigenten wie Lorin Maazel, Gustavo Dudamel, Charles Dutoit, Pablo Heras-Casado, Paavo Järvi, Neeme Järvi, Andres Orozco-Estrada, Sakari Oramo, Osmo Vänskä, Vasily Petrenko, Hannu Lintu, Myung-Whun Chung oder Robin Ticciati zusammengearbeitet. Neben ihrer musikalischen Aktivität hat sie enge Beziehungen zu einer ganzen Reihe weltweit bekannter Marken aufgebaut: Sie ist nicht nur Markenbotschafterin für Technics, die Hi-Fi-Audiomärke der Panasonic Corporation, sondern hat auch eine eigene Produktlinie von Ledertaschen für JOST Bags entworfen. In Erinnerung an ihre japanische Herkunft ist das Design von Origami-Elementen geprägt, die man auch im Booklet sowie im Video-Clip ihres neuen Albums „Wonderland“ sehen kann.

## Eschenbach

dirigiert

## Mahler 6

### CHRISTOPH ESCHENBACH

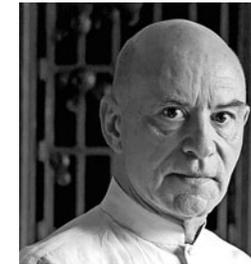
Dirigent

### GUSTAV MAHLER

Sinfonie Nr. 6 a-Moll

*Musik- und Kongresshalle Lübeck*

Samstag, 08.04.17 — 19.30 Uhr L5



Christoph Eschenbach

Herausgegeben vom  
**NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK**

Programmdirektion Hörfunk  
Orchester, Chor und Konzerte  
Leitung: Andrea Zietzschmann

### NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER

Management: Achim Dobschall

Redaktion des Programmheftes  
Julius Heile

Die Einführungstexte von Julius Heile und Hannes Jedeck sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos  
akg-images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti (S. 4)  
akg-images (S. 6, 10, 11)  
culture-images/Lebrecht (S. 9, 12)  
Adam Pierzyk (S. 13)  
Paul Schirrhofer | NDR (S. 14)  
Eric Brissaud (S. 15)

NDR Markendesign  
Design: Factor, Realisation: Klasse 3b  
Druck: Nehr & Co. GmbH  
Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.

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

ndr.de/elbphilharmonieorchester  
facebook.com/NDRElbphilharmonieOrchester  
youtube.com/NDRKlassik

” Ich möchte so viel unbekanntes Terrain wie möglich betreten.

“ IRIS BERBEN

# NDR kultur

DAS NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER AUF NDR KULTUR  
Regelmäßige Sendetermine:  
NDR Elbphilharmonie Orchester | montags | 20.00 Uhr  
Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr

UKW-Frequenzen unter [ndr.de/ndrkultur](http://nдр.de/ndrkultur), im Digitalradio über DAB+

Hören und genießen