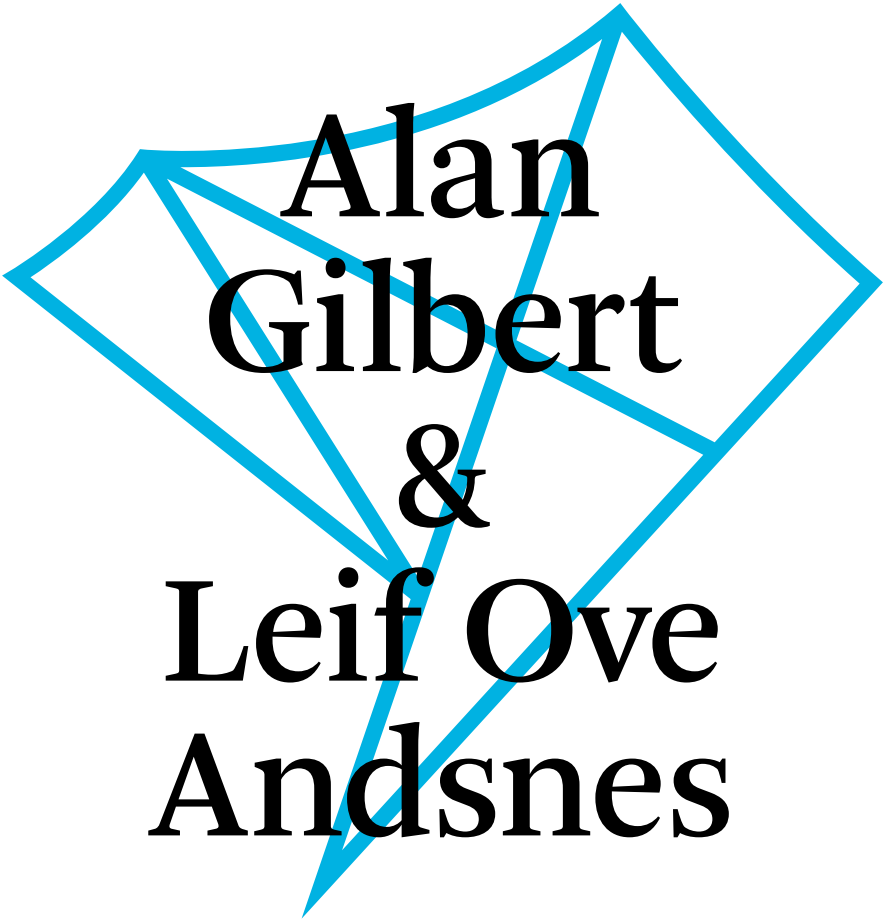
NDR

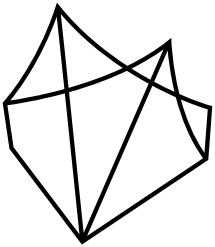
Elbphilharmonie
Orchester



Alan Gilbert & Leif Ove Andsnes

Donnerstag, 15.10.26 — 20 Uhr
Freitag, 16.10.26 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

ALAN GILBERT
Dirigent
LEIF OVE ANDSNES
Klavier
(Artist in Residence 2026/2027)



NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER

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

Das Konzert am 16.10.26 wird live im Radio auf NDR Kultur gesendet.
Der Mitschnitt bleibt im Anschluss online abrufbar.

JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur op. 83

Entstehung: 1878–81 | Uraufführung: Budapest, 9. November 1881 | Dauer: ca. 55 Min.

I. Allegro non troppo
II. Allegro appassionato
III. Andante
IV. Allegretto grazioso

—— *Pause* ——

CLAUDE DEBUSSY (1862 – 1918)

La Mer

Trois esquisses symphoniques

Entstehung: 1903–05 | Uraufführung: Paris, 15. Oktober 1905 / Dauer: ca. 24 Min.

I. De l'aube à midi sur la mer. Très lent
(Vom Morgengrauen bis Mittag auf dem Meer)
II. Jeux de vagues. Allegro (dans un rythme très souple)
(Spiel der Wellen)
III. Dialogue du vent et de la mer. Animé et tumultueux
(Dialog zwischen Wind und Meer)

MAURICE RAVEL

Daphnis et Chloé

Fragments symphoniques, deuxième série

Entstehung: 1909–12 | Uraufführung des Balletts: Paris, 8. Juni 1912 | Dauer: ca. 18 Min.

I. Lever du jour (Tagesanbruch) –
II. Pantomime (Die Liebe zwischen Pan und Syrinx) –
III. Danse générale (Schlusstanz, Bacchanal)

Ende des Konzerts gegen 22.30 Uhr

„… ein paar kleine Klavierstücke …“

KUNST IST NICHT NUR INSPIRATION

Es gibt kein Schaffen ohne harte Arbeit. Was man eigentlich Erfindung nennt, ist eine musikalische Idee, ist zunächst ein Einfall, etwas, wofür ich nicht verantwortlich bin, woran ich keinen Verdienst habe. Das ist ein Geschenk, eine Gabe, die ich beinahe verachten darf, ehe ich sie nicht durch meine Arbeit zu meinem Eigentum gemacht habe. Und damit hat es auch gar keine Eile. Es ist damit wie mit einem Saatkorn; es keimt unbewussterweise und entwickelt sich.

Johannes Brahms gemäß den Erinnerungen des deutsch-englischen Sängers und Dirigenten Sir George Isidor Henschel

Johannes Brahms setzte sich mit seinem Zweiten Klavierkonzert innerlich über Jahrzehnte hinweg auseinander, bis er im Frühling 1878 erste Skizzen zu Papier brachte. Die eigentliche Niederschrift der vier (!) Sätze erfolgte dann innerhalb des kurzen Zeitraumes von Mai bis Juli 1881. Am 7. Juli 1881 schrieb der Komponist mit der ihm eigenen Ironie an seine Verehrerin Elisabeth von Herzogenberg, die damalige Ungeheuerlichkeit eines Scherzos innerhalb der Konzertform scheinbar beiläufig erwähnend: „Erzählen will ich, dass ich ein kleines Klavierkonzert geschrieben mit einem ganz einem kleinen Scherzo.“ Parallel hierzu schickte er das Manuskript an den Wiener Chirurgen und Musikkenner Theodor Billroth, mit dem Zusatz: „Hier schicke ich ein paar kleine Klavierstücke …“ Billroth antwortete umgehend, ohne auf die offensichtliche Untertreibung seines Freundes einzugehen: „Welch ein herrliches Stück, wie mühelos schön hinfließend, welch herrlicher Klang, edel und anmutig! so musikalische Musik! eine glückliche befriedigte und befriedigende Stimmung durchströmt das Ganze!“ Was sich hinter Brahms’ verniedlichenden Andeutungen verbarg, offenbarte sich letztlich erst am 9. November des gleichen Jahres, als das Konzert mit dem Komponisten am Flügel in Budapest uraufgeführt wurde und im Anschluss unverzüglich die Runde durch die Musikmetropolen Deutschlands und Österreichs machte: nämlich ein Werk, das alle

bisher gewohnten Konzertmaße sprengte – und das nicht nur hinsichtlich der Aufführungsdauer.

Als Eduard Hanslick das sinfonische Moment in Brahms' Zweitem Klavierkonzert betonte, brachte er das Außergewöhnliche dieser Komposition auf den Punkt. Wesentlich erschien dem Kritiker hierbei die „vollständige Durchdringung des Orchesters mit der Klavierstimme, welche auf jeden Monolog verzichtet und nur mit wenigen Takten Solo in jedem Satze heraustritt, durchweg als Erster unter Ebenbürtigen". Und tatsächlich gibt das Klavier jene dominierende Sonderstellung auf, die es in der klassisch-romantischen Konzerttradition bis dahin in der Regel eingenommen hatte. Denn obwohl dem Pianisten streckenweise exorbitante technische Schwierigkeiten zugemutet werden, bietet das Stück keinen Raum zur virtuosen Selbstdarstellung. Brahms verzichtete nicht nur auf die traditionelle Solokadenz – in Billroths Worten: auf die Möglichkeit, „in einer eigenen geschwätzigen Kadenz ad libitum Dummheiten" mit den „Motiven anzustellen" –, sondern bezog den Klavierpart vollständig in die motivisch-thematische Entwicklung ein.

Bezeichnend für diese neue Stellung des Soloinstruments ist bereits der außergewöhnliche Beginn des Werkes, der sich von den traditionellen Modellen Mozarts (das Orchester spielt die Exposition und das Soloinstrument tritt in der Wiederholung hinzu) und Beethovens (das thematische Material wird durch das Soloinstrument vorgestellt) unterscheidet. Brahms entschied sich im Prinzip für die erste Variante, stellte aber der Exposition einen Einleitungsteil voran, in dem das Horn im echoartigen Wechsel mit dem Klavier ein für den weiteren Satzverlauf elementares Motiv präsentiert, bevor das musikalische



Johannes Brahms (um 1878)

Wer dieses Klavierkonzert mit Appetit verschlucken konnte, darf ruhig einer Hungersnot entgegensehen.

Hugo Wolf über Brahms' Zweites Klavierkonzert in einer vernichtenden Konzertkritik vom 7. Dezember 1884



Brahms am Klavier (Zeichnung von Willy von Beckerath, 1899)

DREI ODER VIER SÄTZE?

Instrumentalkonzerte waren im 19. Jahrhundert traditionell dreisätzig – bis Komponisten wie Henry Charles Litolff mit seinen „Concertos symphoniques", Franz Liszt mit seinem Klavierkonzert Nr. 2 oder eben Brahms diese Tradition durchbrachen. Mit seiner Entscheidung, das Zweite Klavierkonzert viersätzig anzulegen, hat sich Brahms dabei geradezu trotzig über den Rat seiner Freunde hinweggesetzt. Als etwa Theodor Billroth sich für das Scherzo aussprach, weil es die einfache Form des 1. Satzes verlange, tendierte Brahms zur Streichung des Satzes; nachdem Billroth später jedoch die Komplexität des Kopfsatzes erkannt und sich für die Streichung des Allegro eingesetzt hatte, hielt Brahms an dem Satz fest: „Der erste Satz" erscheine „gar zu simpel", weshalb vor dem ebenfalls „einfachen Andante etwas Kräftig-Leidenschftliches" erklingen müsse.

Geschehen in einer groß angelegten Klavierkadenz mündet. Fast scheint es, als habe der Komponist hier – wie er es eimmal über das Komponieren ganz allgemein sagte – seinem Werk jenen Einfall voranstellen wollen, für den er „nicht verantwortlich" ist, um ihn anschließend „durch meine Arbeit zu meinem Eigentum" zu machen. Dessen ungeachtet hat der gesamte Satz, in dem die Klavierstimme das orchestrale Geschehen paraphrasiert, variiert und weiterentwickelt, nie den Charakter von etwas „Gemachtem". Der Wiener Musikkritiker und spätere Brahms-Biograf Max Kalbeck schrieb daher auch über diesen Kopfsatz: „Ohne die Repetition würde das Allegro wie die Stegreifdichtung eines begeisterten Improvisators aussehen, der über gegebene Themata phantasiert."

Bezüglich des zweiten Satzes, des berühmten d-Moll-Scherzos (Allegro appassionato), mit dem Brahms die traditionell dreisätzige Konzertform um einen vierten Satz erweiterte, gab es sowohl in der Musikkritik als auch in Brahms' Freundeskreis heftige Diskussionen. Bereits sein Violinkonzert hatte Brahms viersätzig konzipiert, diese Idee dann allerdings verworfen. Im Fall des Klavierkonzerts B-Dur beließ er es beim viersätzigen Formkonzept – möglicherweise, um der kontemplativen Stimmung des introvertierten ersten und lyrischen dritten Satzes mit seinen schwärmerischen Violoncello-Kantilenen etwas entgegenzusetzen.

Im „Andante" drängt sich dann die für Brahms so typische Melancholie mit der unendlich langsam zelebrierten Tonfolge der Klarinette in den Vordergrund. In dem nur wenige Takte umfassenden Mittelteil (Più Adagio) zitiert der Komponist eines seiner jüngsten Lieder, „Todessehnen" op. 86 Nr. 6, das Gebet eines Verzweifelten; die Violoncellokantilene, die den Satz eröffnet und beschließt, legte Brahms

später einem anderen Lied zugrunde (op. 105, Nr. 2): „Immer leiser wird mein Schlummer, / Nur wie Schleier liegt mein Kummer, / Zitternd über mir."

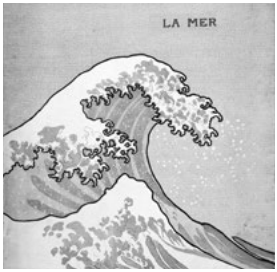
Trat das Klavier bereits in diesem verhaltenen Satz von seiner ihm traditionell zugewiesenen Rolle zurück, das im Orchester exponierte motivisch-thematische Material aufzugreifen und zu variieren, übernimmt es im Final-Rondo eindeutig die Führungsrolle: Von ihm gehen nicht nur die motivischen Initiativen und Einschnitte aus, sondern auch die Rückführungen etwa in die Reprise. Dabei steht die Musik dieses spritzigen Rondos „all'ungherese" mit seinen volkstümlichen Tanzanklängen in der Tradition typischer Kehraus-Sätze. Kein Wunder also, dass dieser leicht fassliche Satz von ausgeprägter Spielfreude am ehesten dem entsprach, was die Zeitgenossen erwarteten. Hanslick rühmte ihn jedenfalls als „den Gipfel" des gesamten Werks.

Harald Hodeige

Zum ersten Konzert verhält es sich wie der Mann zum Jüngling; unverkennbar derselbe, und doch alles gedrungener, reifer.

Theodor Billroth über das Zweite Klavierkonzert von Brahms

Schillernd wie das Meer



Titelseite der Erstausgabe des Notendrucks von „La Mer" (Paris 1905) mit Abbildung von Hokusais „Die Woge"

ALLES IN EINEM

Ohne Zweifel wollte Debussy – ähnlich dem Maler, der eine Landschaft zu einer bestimmten Tagesstunde, in einer bestimmten Beleuchtung festhält – in jedem seiner Bilder lediglich eine einzige Impression zum Ausdruck bringen. In jeder dieser drei Episoden jedoch hat er alles zu erfassen verstanden, vom glänzenden Schimmer bis zum beweglichen Spiel der Schatten, von ergreifender Süße bis zu zornigem Gelächter, vom verführerischen Zauber bis zu unvermitteltem Ernst.

Louis Laloy im „Mercure Musical" nach der Uraufführung von Debussys „La Mer"

„ Zum ersten Mal hatte ich beim Hören eines malerischen Werkes von Debussy den Eindruck, als hätte ich nicht die Natur, sondern eine Reproduktion der Natur vor mir … Ich höre, ich sehe, ich fühle das Meer nicht." – Das schrieb ein Rezensent nach der Uraufführung von „La Mer" im Jahr 1905. Und es traf den Komponisten empfindlich. Der Vorwurf des „Artifiziellen" stellte Debussys gesamte musikalische Ästhetik in Frage, war er doch überzeugt, dass Musik grundsätzlich „nach dem Maß der Elemente, des Windes, des Himmels, des Meeres" gestaltet sein müsse und nicht als „isolierte Kunst der Gelehrten". „Ich liebe das Meer", erwiderte der verletzte Komponist daher, „ich habe es mit dem leidenschaftlichen Respekt, den man ihm schuldet, angehört."

Zwar hatte Debussy die Komposition von „La Mer" nicht in unmittelbarer Nähe zum Meer begonnen, sondern im Sommer 1903 in Bichain (Burgund). Doch hatte er einer Kritik hinsichtlich etwaiger Künstlichkeit schon im Voraus jede Grundlage zu entziehen versucht: „Sie werden nun sagen, dass der Ozean nicht gerade die burgundischen Rebhügel umspült … aber ich habe unzählige Erinnerungen", teilte er einem Freund mit. Mag sein, dass Debussy zusätzlich noch von der Literatur inspiriert wurde, trug der 1. Satz doch ursprünglich den Titel einer Novelle von Camille Mauclair („Mer belle aux Iles Sanguinaires"). Das Meer aber spielte im Schaffen des Komponisten, der sogar einst „für die schöne Laufbahn eines Seemanns ausersehen war", ohnehin eine substantielle Rolle: Die Wechselhaftigkeit, das Schillernde, Verschwommene dieses Elements entsprachen genau seinem „impressionistischen"

Kunstverständnis und seiner Vorstellung von der organisch wirkenden Kraft der Natur. Als sich Debussy 1903 mit einem orchestralen Großprojekt in die musikalischen Wellen stürzte, musste seine Komposition insofern auch eine ganz andere Richtung einschlagen als die gleichnamigen Werke von Alexander Glasunow (1889), Victorin de Joncières (1881) und Paul Gilson (1892), die noch nicht weit zurück lagen. Weder war Debussy ein Freund der Sinfonischen Dichtungen etwa eines Richard Strauss, die er als Bilderbuch- und Filmmusik abtat, noch hatte er Interesse an Programmsinfonien wie sie in jener Zeit florierten. Im Untertitel „Sinfonische Skizzen" nahm er von jeder ihm verhassten akademischen Regel Abstand, und auch der formale Aufbau erinnert wenig an derartige Strukturen.

Die Naturhaftigkeit der Musik selbst – und eben keine Aufladung mit „Idee" oder „Gehalt" – ist es, die in „La Mer" den Eindruck des Meeres heraufbeschwört. Dazu nutzte Debussy natürlich einige der typischen Wellenfiguren und Wassermotive, wie es sie in der Musik seit Jahrhunderten gab. Schon das triolische Trompetenthema etwa, das gleich zu Beginn des 1. Satzes erscheint, beschreibt in seinem melodischen Auf und Ab eine musikalische „Woge" und kehrt im Verlauf des Werks quasi als „Meeres-Thema" immer wieder; genauso wellenförmig ist das Motiv in reizvollen Quintparallelen der Flöten und Klarinetten, das sich im 1. Satz auf einer bewegten Klangfläche der Streicher (sanft rauschendes Wasser im Licht der aufgegangenen Sonne?) ausbreitet. Vor allem aber die Instrumentierung mit ihren gischt-artigen Becken- und grollenden Tamtamschlägen oder den glitzernden Tönen von Harfe und Glockenspiel ist – wie Debussy es ja stets wollte – „nach dem Maß des Meeres gestaltet".

Julius Heile

GENAUER HINGEHÖRT

Im 1. Satz aus Debussys „La Mer" spiegelt sich der Titel „Vom Morgenrauen bis zum Mittag auf dem Meer" in der übergeordneten dynamischen Steigerungsform. So scheint die Musik in der Einleitung regelrecht zu erwachen, bevor sich allmählich Fahrt aufnimmt. Später setzt ein Blechbläserchoral ein, der zu einem von reichlich Schlagwerk (als Kronen der schäumenden Wellen gegen Mittag) geprägten Schluss führt. Der 2. Satz musikalisiert die „Wellenspiele" durch mehrfach änderndes Tempo, schwankende Dynamik, ständig sich verändernde Motivpartikel sowie zahlreiche Wellenbewegungen im Großen wie im Kleinen. Im 3. Satz kehren dann die Themen aus dem 1. Satz wieder: Sie symbolisieren das Meer. Chromatische Begleitfiguren sowie ein flehendes neues Thema können dagegen dem Wind zugeordnet werden. Zwischen beiden entfaltet sich der im Titel genannte Dialog.

Erträumtes Arkadien



Bühnenbildentwurf von Léon Bakst für „Daphnis et Chloé“

IM SCHATTEN DES SKANDALS

Die Uraufführung von „Daphnis et Chloé“ am 8. Juni 1912 im Pariser Théâtre du Châtelet war ein skandalöser Misserfolg. Ravels Musik allerdings trug die geringste Schuld daran. Zwar war seine Komposition etwa in der „Danse générale“, die im vertrackten 5/4-Takt steht, bisweilen „untänzerisch“. Eher aber war es Michel Fokines komplizierte Choreografie, die den Tänzer:innen zu schaffen machte. Im Gedächtnis des entrüsteten Publikums blieb ohnehin gar nicht „Daphnis et Chloé“ haften, sondern Claude Debussys am selben Abend erstmals tänzerisch präsentiertes „Prélude à l’après-midi d’un faune“, das von Vaslav Nijinsky anstößig erotisch interpretiert worden war.

Mit seinem französischen Kollegen Claude Debussy wird Maurice Ravel oft als „Impressionist“ über einen Kamm geschoren. Dabei vertrat er eine nahezu gegensätzliche Ästhetik. Der Mann mit besonderem Faible für Spieluhren, Bonsai-Bäume und chinesisches Spielzeug konterte Debussys schwärmerische Mythisierung der Natur und die Verurteilung des Artifiziellen mit dem charmant paradoxen Statement, er sei „von Natur aus künstlich“. Zu dieser sachlichen Haltung passt, dass sich Ravel als „Handwerker“ verstand, der „aufklärt und präzisiert, wo Debussy andeutet“ (Alfred Cortot). Wenn Debussy also stolz behauptete, die Instrumentierung von „La Mer“ sei ihm so „stürmisch und wechselhaft wie das Meer“ gelungen, „mit allen Entschuldigungen für das letztere“ – so wollte Ravel genau diese Entschuldigung nicht gelten lassen! „‚La Mer’ ist armselig instrumentiert“, meinte er – und schuf mit dem „Tagesanbruch“ aus „Daphnis et Chloé“ seinerseits ein glänzend instrumentiertes Naturstück, das er als „musikalisches Fresko voll Hingabe an das Griechenland meiner Träume“ zugleich dennoch klar als erdachtes Kunstprodukt auswies.

Den Auftrag zum Ballett hatte Ravel von Serge Diaghilew erhalten, dem Impresario der „Ballets Russes“, die damals mit ihren revolutionären Produktionen das Pariser Musikleben auf den Kopf stellten. Das Libretto hatte Michel Fokine nach einem Liebesroman des spätgriechischen Dichters Longos verfasst. An das erste Treffen mit Ravel erinnert sich Fokine: „Dass dieser begnadete Komponist die Musik zu meinem Daphnis-Ballett schreiben würde, machte mich überglücklich. Ich wusste, dass diese ungewöhnlich,

farbig, und völlig anders werden würde als alle bisher bekannte Ballettmusik." Uneinigkeit bestand indes über die Art des Bezugs zum arkadischen Sujet. Während Fokine von der Idee einer Auferstehung der Musik des antiken Griechenland besessen war, musste er sich vom präzisen „Handwerker" Ravel belehren lassen, dass über diese Musik nur wenig bekannt sei …

Ravel erfand für „Daphnis et Chloé" stattdessen eine Musik, die von traditionellen Tanzformen ebenso unabhängig ist, wie sie „nach einem sehr strengen tonalen Plan sinfonisch" gebaut sei. Ursprünglich trug das Werk daher sogar die Gattungsbezeichnung „Symphonie chorégraphique". Und weit besser als die Bühnenfassung konnten sich nicht zufällig die „Fragments symphoniques" im Konzertsaal durchsetzen. Die „Seconde série" entspricht dabei dem dritten Teil des Balletts. Sie beginnt mit der eindrucksvollen Darstellung des Tagesanbruchs, die Ravel in lakonischer Untertreibung als „bloß eine von drei Flöten über mehrere Takte gehaltene Bassnote" beschrieb. In Wahrheit hat der Meister der Orchestrationskunst hier seine ganze Farbpalette spielen lassen: vom Murmeln der Bäche über Vogelgezwitscher bis zum breit emporstrebenden Motiv der aufgehenden Sonne. Die folgende Musik schildert die Wiederbegegnung des Hirtenpaares Daphnis und Chloé, nachdem letztere von Pan aus den Händen der Seeräuber gerettet wurde. Ansporn hierzu war die Erinnerung Pans an seine eigene Liebesgeschichte mit der Nymphe Syrinx, die sodann in der „Pantomime" von Daphnis und Chloé zu den Klängen von Pans Flötenmusik nachgespielt wird. In der abschließenden „Danse générale" sind Einflüsse von Alexander Borodins „Polowetzer Tänzen" und Nikolaj Rimski-Korsakows „Scheherazade" auszumachen.

Julius Heile

DAPHNIS UND CHLOÉ

Der Roman des Longos, auf dem die Handlung von Ravels Ballett basiert, entstand vermutlich Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr., ist auf der griechischen Insel Lesbos angesiedelt und dreht sich um Daphnis, den Adoptivsohn eines Ziegenhirten, und Chloé, die Adoptivtochter eines Schäfers. Beide freunden sich bereits in ihrer Kindheit an, entwickeln immer tiefere Gefühle füreinander und werden sich ihrer gegenseitigen Liebe vollends bewusst, als Piraten den bukolischen Frieden ihrer Heimat zerstören: Die Seeräuber entführen die Mädchen, die im Heiligtum des Hirtengottes Pan Schutz suchen, darunter Chloé, die nun für den Piratenhauptmann tanzen muss. Dies erweckt nicht nur den Zorn ihres Geliebten Daphnis, sondern auch das Mitgefühl Pans: Der Gott schickt Satyrn und Fabelwesen in das Lager der Piraten, woraufhin diese fliehen und Chloé zurücklassen, die endlich zu ihrem Geliebten zurückkehren kann.

Alan Gilbert



HÖHEPUNKTE 2026/2027

- Zahlreiche Auftritte mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester*, darunter die Konzerte zum 10. Geburtstag der Elbphilharmonie, Uraufführungen im Rahmen der Biennale „Elbphilharmonie Visions", Strawinskys „Oedipus Rex" in Starbesetzung, eine Asien-Tournee nach Taiwan und Japan sowie Gastspiele in Berlin, Wien, Budapest und Paris
- Neuerscheinungen in der Aufnahmeserie mit dem NDR EO bei OneGate Media (Werke u. a. von Bruckner, Ravel, Dutilleux, Debussy und Adams)
- Mozarts „Così fan tutte" und ein amerikanisches Orchesterprogramm an der Königlichen Oper Stockholm
- Rückkehr zu den Berliner Philharmonikern, Bamberger Symphonikern, zum Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre de Paris, Royal Concertgebouw und Cleveland Orchestra

Seit 2019 ist Alan Gilbert Chefdirigent des *NDR Elbphilharmonie Orchesters*, dem er bereits von 2004 bis 2015 als Erster Gastdirigent verbunden war. Gilberts Amtszeit, die bis 2029 verlängert wurde, zeichnet sich durch experimentierfreudige Programme, zum Nachdenken anregende Festivals und regelmäßige Online-Streamings sowie Veröffentlichungen in der digitalen Aufnahmeserie des Orchesters aus. Höhepunkte der Saison 2025/26 waren etwa die Opening Night mit Mahlers Erster, Aufführungen von Strauss' „Elektra" und eine Asien-Tournee mit Joshua Bell. Gilbert ist seit 2021 außerdem Musikdirektor der Königlichen Oper Stockholm, wo er 2022 vom schwedischen König zum Schwedischen Hofkapellmeister ernannt wurde, und Ehrendirigent des Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, dessen Chef er acht Jahre lang war. 2017 ging seine achtjährige Amtszeit als Music Director des New York Philharmonic Orchestra zu Ende – eine schon seinerzeit als legendär bezeichnete Ära, in der es dem gebürtigen New Yorker gelang, 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, Boston Symphony, Cleveland und Philadelphia Orchestra, dem Gewandhausorchester Leipzig und Orchestre de Paris zurück. Er hat Opernproduktionen an der Mailänder Scala, Met New York, Los Angeles Opera, Semperoper Dresden, am Opernhaus Zürich und an der Santa Fe Opera geleitet, deren erster Music Director er war. Mit zahlreichen Preisen und Ehrendoktoraten ausgezeichnet, erhielt Gilbert für den Mitschnitt seines Met-Debüts mit Adams' „Doctor Atomic" einen Grammy Award. Von 2011 bis 2018 war er Director of Conducting and Orchestral Studies an der Juilliard School.

Leif Ove Andsnes

Der norwegische Pianist Leif Ove Andsnes hat sich mit seiner meisterhaften Technik und seinen tiefgründigen Interpretationen weltweit einen Namen gemacht; er tritt in den bedeutendsten Konzertsälen und mit den führenden Orchestern der Welt auf. In der Saison 2026/2027 ist er Artist in Residence des *NDR Elbphilharmonie Orchesters* und wird hier ein vielseitiges Programm von Solo-, Kammer- und Konzertmusik bis hin zur Uraufführung eines Klavierkonzerts von Missy Mazzoli präsentieren. Als leidenschaftlicher Kammermusiker war Andsnes Gründungsdirektor des Rosendal Chamber Music Festival und fast zwei Jahrzehnte lang künstlerischer Mitdirektor des Risør Festival of Chamber Music. Im Jahr 2013 wurde er in die „Gramophone Hall of Fame" aufgenommen. Die mehr als 50 Titel umfassende Diskografie des Pianisten wurde mit elf Grammy-Nominierungen, sieben Gramophone Awards, dem Recording of the Year Award des BBC Music Magazine und zahlreichen weiteren internationalen Auszeichnungen gewürdigt. Darüber hinaus erhielt er den Instrumentalist Award der Royal Philharmonic Society, den Gilmore Artist Award, den Peer-Gynt-Preis und die Ernennung zum Kommandeur des Königlich Norwegischen Sankt-Olav-Ordens. Andsnes kuratierte die Reihe „Perspectives" in der Carnegie Hall, stand im Mittelpunkt der Artist Portrait Series des London Symphony Orchestra und gestaltete Residenzen bei den Berliner Philharmonikern und dem New York Philharmonic Orchestra. Er studierte in Bergen bei Jirí Hlinka und erhielt wertvolle Impulse von Jacques de Tiège. Heute lebt er mit seiner Frau und den drei gemeinsamen Kindern in Bergen, wo er als künstlerischer Berater an der Prof. Jirí Hlinka Piano Academy tätig ist. Daneben hat er eine Gastprofessur an der Royal Academy of Music in London inne.



HÖHEPUNKTE 2026/2027

- Europakonzert der Berliner Philharmoniker in Turku mit dem Klavierkonzert von Grieg unter Kirill Petrenko
- Artist in Residence beim Bergen International Festival
- Beethoven-Recital-Tour mit Stationen u. a. in London, Berlin, Florenz, Turin, Barcelona, Paris, Bilbao, Warschau, Chicago, Vancouver und New York
- Tournee mit den Berliner Philharmonikern mit Griegs Klavierkonzert in Göteborg, Stockholm, Aarhus, Kopenhagen und Hamburg
- Nordamerika-Premiere von Missy Mazzolis neuem Klavierkonzert mit dem New York Philharmonic Orchestra unter Daniel Harding
- Konzerte mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, den Wiener Symphonikern, dem Detroit Symphony Orchestra und dem Philharmonia Orchestra

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK
Programmdirektion Geschäftsbereich I
Orchester, Chor und Konzerte
Rothenbaumchaussee 132
20149 Hamburg
Leitung: Dominik Deuber

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

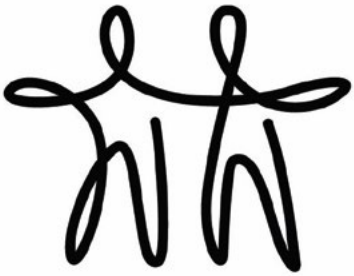
Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

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

Fotos
akg-images / Fototeca Gilardi (S. 5)
akg-images (S. 6, 10)
akg-images / De Agostini Picture Lib. / G. Dagli Orti (S. 8)
Marco Borggreve (S. 12)
Helge Hansen / Sony Music Entertainment (S. 13)

Druck: Bartels Druck GmbH, Lüneburg
Das verwendete Papier ist FSC-zertifiziert.

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



HAND IN HAND
FÜR NORDDEUTSCHLAND

MENTAL.STARK.FÜRS LEBEN.

DIE NDR BENEFIZAKTION FÜR JUNGE MENSCHEN
MIT DEM BÜNDNIS ‚MENTALE GESUNDHEIT'.

Dieses Jahr engagieren wir uns für die mentale Gesundheit unserer Kinder und Jugendlichen. Partner ist ein Bündnis von den norddeutschen Landesverbänden des Deutschen Roten Kreuzes mit dem Aktionsbündnis für seelische Gesundheit.

Wir reden mit Betroffenen, bringen Hintergrundberichte und stellen Hilfsangebote vor, um jungen Menschen zu helfen.
Mit den Partnern möchten wir Angebote unterstützen und neue schaffen, mit denen junge Menschen Hilfe, Rat und Begleitung erfahren.

Sie können spenden:
IBAN DE48 201 205 200 600 700 800
Bank: Sozialbank

Alle Informationen finden Sie auf **ndr.de/handinhand**

NDR
Das Beste am Norden

ndr.de/eo
youtube.com/@ARDKlassik