



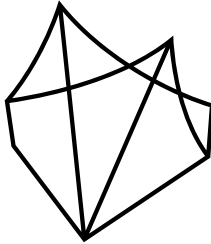
Elbphilharmonie
Orchester

A large, teal-colored geometric graphic is centered behind the text. It is composed of several overlapping lines that form a complex, multi-pointed star or crystalline shape. The lines are of varying lengths and orientations, creating a sense of depth and movement.

Juraj
Valčuha
&
Augustin
Hadelich

Donnerstag, 25.09.25 — 20 Uhr
Freitag, 26.09.25 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

JURAJ VALČUHA
Dirigent
AUGUSTIN HADELICH
Violine



**NDR ELBPHILHARMONIE
ORCHESTER**

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

Das Konzert am 26.09. wird live im Radio auf NDR Kultur gesendet.
Der Mitschnitt bleibt im Anschluss online abrufbar.

BERNARD HERRMANN (1911 – 1975)

Suite aus der Filmmusik zu Alfred Hitchcocks „Vertigo“

Entstehung: 1958 / Uraufführung des Films: San Francisco, 9. Mai 1958 / Dauer: ca. 10 Min.

- I. Prelude
- II. The Nightmare
- III. Scène d'amour

SERGEJ PROKOFJEW (1891 – 1953)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 g-Moll op. 63

Entstehung: 1935 / Uraufführung: Madrid, 1. Dezember 1935 / Dauer: ca. 27 Min.

- I. Allegro moderato
- II. Andante assai – Allegretto – Andante assai
- III. Allegro, ben marcato

— Pause —

SERGEJ RACHMANINOW (1873 – 1943)

Sinfonische Tänze op. 45

Entstehung: 1940 / Uraufführung: Philadelphia, 3. Januar 1941 / Dauer: ca. 35 Min.

- I. Non allegro
- II. Andante con moto (Tempo di valse)
- III. Lento assai – Allegro vivace

Ende des Konzerts gegen 22 Uhr

Schwindelerregend



Bernard Herrmann

PROMINENTER AUFTRITT

Filmkundige Konzertfans haben wohl schon oft daran denken müssen, wenn die Schlagzeuger:innen des Orchesters sich zu ihrem Einsatz am großen Höhepunkt eines Werks rüsten: In Alfred Hitchcocks Film „Der Mann, der zuviel wusste“ (1956) soll exakt mit dem Beckenschlag bei einem Konzert in der Royal Albert Hall ein Politiker erschossen werden. Die Szene führt cineastische und musikalische Spannung also kongenial zusammen. Weniger bekannt sind das Werk, das dort erklingt (Arthur Benjamins „Storm Clouds Cantata“), und die Tatsache, dass am Pult des Orchesters kein Geringerer als Hitchcocks bevorzugter Filmkomponist persönlich zu sehen ist: Bernard Herrmann.

Die Silhouette einer Person mit Messer hinterm Vorhang, schrille, dissonante Tonschleifer der Violinen in höchster Lage, am Ende Blut, das den Duschabguss hinunterfließt: Alle Filmfans kennen diese Szene! Sie ist nicht nur zum Inbegriff cineastischen Horrors, sondern auch zum Paradebeispiel für den großen Anteil klug gewählter Musik an der Wirkung bewegter Bilder geworden. Denn würden die Töne der Violinen fehlen, so wie der Regisseur sich das ursprünglich vorgestellt hatte, bliebe die Gänsehaut in diesen legendären Kino-Schrecksekunden wohl weitgehend aus.

Die Rede ist natürlich von Alfred Hitchcocks „Psycho“. Und die Musik dazu stammt von Bernard Herrmann. Erst die Zusammenarbeit beider Talente ließ den vielleicht meistzitierten Moment der Filmgeschichte aller Zeiten entstehen. Und erst Herrmanns geniale Idee, die musikalischen Mittel auf wenige Töne hoher Streichinstrumente zu reduzieren, sorgte dafür, dass die Schreie des Opfers beim Mord unter der Dusche eine Mark und Bein erschütternde Dimension erhielten ... Aber Bernard Herrmann konnte natürlich mehr als „nur“ die Geigen piepsen lassen! Als Absolvent der New Yorker Juilliard School, Schüler und Weggefährte von Aaron Copland, Leiter des CBS Symphony Orchestra und guter Freund des Dirigenten John Barbirolli war er ein mit allen Wassern der klassischen Musikwelt gewaschener Vollprofi. Vor allem prägte er mit seinen teils traditionellen, teils radikal avantgardistischen Orchesterpartituren ganze Generationen von Filmkomponisten. Kein Geringerer als der große John Williams hat den Freund und Mentor immer wieder als sein wichtigstes Vorbild bezeichnet. Mit anderen Worten:

Herrmann ist – neben Kandidaten wie Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner und Jerry Goldsmith – einer der Urväter jener Klänge, die wir bis heute in den Hollywood-Blockbustern aus den Lautsprechern tönen hören.

Am bekanntesten sind Herrmanns Arbeiten für Orson Wells („Citizen Kane“), Martin Scorsese („Taxi Driver“) und eben für Alfred Hitchcock geworden, dessen „Stammkomponist“ er bis 1966 war. Neben „Psycho“ erlangte dabei der Soundtrack zu „Vertigo“ besondere Bekanntheit. Das Drehbuch des Films mit James Stewart und Kim Novak in den Hauptrollen basiert auf dem Roman „D'entre les morts“ von Pierre Boileau und Thomas Narcejac, einer psychologischen Erzählung über Angst, Obsession und Verlangen. Und so wie sich das Autorenduo von der mittelalterlichen Legende von Tristan und Isolde inspirieren ließ, so zeigt sich auch Herrmann in seiner Partitur – wie viele Hollywood-Komponisten – einerseits der europäischen Musiktradition verpflichtet: Die Musik der „Scène d'amour“ (3. Satz der Suite) könnte mit ihrer seufzenden Melodie in sinnlicher Harmonisierung, ständigen dynamischen Schwellern und leidenschaftlicher Steigerung samt rauschenden Harfen glatt aus Richard Wagners „Tristan“-Oper entnommen sein. Andererseits fand Herrmann im „Prelude“ auch für das titelgebende Schwindelgefühl („Vertigo“) der an Höhenangst leidenden Hauptfigur Scottie die richtigen, neuartigen Töne: Wellenartige Figuren in Streichern, Harfe und Celesta erzeugen ein musikalisches Schwanken, in das die Blechbläserdissonanzen wie Schreckbilder hineinfahren. Die Musik des 2. Satzes wiederum begleitet, angetrieben von spanischen „Habanera“-Rhythmen, suggestiv jenen Albtraum, in dem Scottie den fatalen Sprung seiner Geliebten vom Turm der spanischen Mission verarbeitet.

VERHÄNGNISVOLLER SCHWINDEL

In Hitchcocks „Vertigo“ (lat. für „Schwindel“) wird der Hauptfigur Scottie dieser namengebende Schwindel gleich in doppeltem Sinne zum Verhängnis: Als seine Geliebte Madeleine – scheinbar vom Geist ihrer Urgroßmutter besessen – auf den Turm der spanischen Mission hinaufläuft, kann Scottie ihr wegen seiner Schwindelgefühle verursachenden Höhenangst nicht folgen, um sie vor einem Selbstmord zu bewahren. Gleichzeitig erfährt er so nicht, dass er Opfer eines fatalen Schwindels geworden ist: Die Frau, in die er sich verliebt hat, ist in Wahrheit nämlich nur eine Doppelgängerin Madeleines, die von deren Ehemann beauftragt wurde, um den Mord an der echten Madeleine zu vertuschen. Als Scottie später davon erfährt und die Doppelgängerin zwingt, die Szene auf dem Turm nachzuspielen, überwindet er zwar seine Höhenangst – verliert aber noch einmal seine Geliebte, die nun vor Schreck den Turm herunterfällt ...

In neuer Klarheit

SERGEJ PROKOFJEW

Sergej Prokofjew wurde am 23. April 1891 im ukrainischen (heute kriegsbedingt evakuierten) Dorf Sonziwka/Oblast Donezk geboren. Er studierte am St. Petersburger Konservatorium unter anderem bei Nikolai Rimski-Korsakow und Anatoli Ljadow. Nach der Oktoberrevolution emigrierte er in die USA und später nach Paris. Nach einigen Jahren des Pendelns kehrte er 1936, zur Zeit der stalinistischen Schauprozesse, in die Sowjetunion zurück. Prokofjews Stellung in der UdSSR blieb heikel: Einerseits diente er sich dem Regime u. a. mit einer Kantate zu Stalins Geburtstag an; andererseits wurden etliche seiner Werke aus ideologischen Gründen kritisiert, nicht aufgeführt oder nach 1948 gar verboten. Am 5. März 1953 starb Prokofjew – eine knappe Stunde vor Josef Stalin.

Des praktischen Überblicks halber hat es sich bewährt, die Biografien vieler Komponisten in drei Schaffensphasen einzuteilen. Nicht nur bei Beethoven spricht man von dessen „früher“, „mittlerer“ und „später“ Periode. Sergej Prokofjews Lebensweg bietet sogar schon rein äußerlich beste Voraussetzungen, die gewohnte Dreiteilung vorzunehmen und mit stilistisch prägenden Charakteristika zu verknüpfen: Der Studienzeit mit ersten Erfolgen als „junger Wilder“ in der russischen Heimat folgte das vielseitig und international beeinflusste „Nomadenleben“ im Exil, bis der Komponist schließlich wieder in die inzwischen von Stalin regierte Sowjetunion zurückkehrte und sich dort mehr oder weniger mit den ästhetischen Richtlinien des Sozialistischen Realismus arrangierte. Prokofjews zwei Violinkonzerte spiegeln diese Um- und Neuorientierungen in besonderer Weise: Sie markieren ziemlich genau die Übergänge zwischen den Etappen, entstanden jeweils kurz vor Beginn und am Ende des Exils.

Während dabei das Erste Violinkonzert in seiner betont lyrischen und klassischen Anmutung gewissermaßen aus persönlichem Antrieb heraus das Ende der „wildten“ Phase des Komponisten einläutet, so wird die Wahl eines ähnlichen Stils für das Zweite Violinkonzert in der Regel mit einer eher äußerlich bedingten Wende in Prokofjews Schaffen in Verbindung gebracht: Im Jahr 1936 kehrte der Komponist endgültig in die Heimat zurück. Und dass seine Musik von diesem Bekenntnis zur Sowjetunion nicht unberührt bleiben sollte, propagierte Prokofjew sogar in einer Reihe musikpublizistischer Artikel: „Die Zeiten, in denen Musik für einen kleinen Kreis von Ästheten

SERGEJ PROKOFJEW

Violinkonzert Nr. 2 g-Moll op. 63

geschrieben wurde, sind vorbei“, schrieb er 1937. „In meinen Arbeiten war ich auf eine klare und melodische Sprache aus. Gleichzeitig aber war ich in keiner Weise bemüht, mich mit allgemein bekannten harmonischen und melodischen Wendungen zu schmücken. Darin besteht die Schwierigkeit, in einer klaren Sprache zu komponieren und dass diese Klarheit nicht die alte, sondern eine neue sein muss.“

Man hat die musikstilistische Neuorientierung, die sich in Prokofjews Werken im Rahmen seiner Annäherung an die Sowjetunion vollzogen habe, mit den verschiedensten Begriffen belegt: Ob von „Neuer Einfachheit“, von „Neoklassik“ oder „Lyrismus“ die Rede ist – überall ist jene gemäßigte, verständliche, melodische, sich am klassischen oder romantischen Stil orientierende und eben doch neue, objektivierende, bisweilen grotesk verfremdende Musiksprache gemeint, die sich am deutlichsten zuerst in zwei etwa gleichzeitig entstandenen Kompositionen offenbart habe: im Ballett „Romeo und Julia“ sowie im Zweiten Violinkonzert. „Formal und inhaltlich wollte ich etwas ganz anderes als das erste“, erinnerte sich Prokofjew selbst. Und mit dem Wissen, dass das Violinkonzert ein Jahr vor der Übersiedlung in die Heimat entstand, lag es nahe, die oben skizzierten Ansätze einer „neuen sowjetischen Musik“ eben als dieses „andere“ zu identifizieren. Prokofjew indes betonte in seiner Autobiografie gerade das Gegenteil: Das Konzert „entstand in den verschiedensten Ländern, wodurch es zum Spiegelbild meines nomadenhaften Konzertierens wurde – das Hauptthema des ersten Satzes in Paris, das erste Thema des zweiten Satzes in Woronesch, die Instrumentation wurde in Baku abgeschlossen, und zum ersten Mal gespielt wurde es im Dezember 1935 in Madrid.“ Hinzuzufügen wäre noch, dass das Konzert für den französischen Geiger Robert Soërens komponiert wurde und mit diesem auf einer



Sergej Prokofjew (um 1935)

FREIWILLIG IN DIE DIKTATUR?!

Die frühen 1930er Jahre in der Sowjetunion waren nach vielen politischen Auseinandersetzungen eine Zeit scheinbarer Ruhe und Konsolidierung. Das „neue Russland“ erlebte nach Stalins Machtfestigung als erstes sozialistisches Land substantielle Neuorganisationen des sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens. Trotz Zwangskollektivierung und Terror empfand man auch in Künstlerkreisen zunächst eine Phase der pluralistischen Befreiung und des Aufschwungs. Sofern man sich einigermassen mit der Doktrin des Sozialistischen Realismus (kurz gesagt: einer massentauglichen, optimistischen, „unkomplizierten“ Ausdrucksweise) arrangieren konnte, war dieses „neue Russland“ infolgedessen auch für Musiker attraktiv – so etwa für Sergej Prokofjew.

*Die Massen verstehen erheblich mehr, als manche Komponisten meinen ...
Ihr künstlerischer Geschmack, die Forderungen, die sie an die Kunst stellen, wachsen mit wahrhaft unwahrscheinlicher Geschwindigkeit ...
Deswegen sehe ich jedes Bestreben des Komponisten nach Simplifizierung als falsch an.*

Sergej Prokofjew in seinen Schriften zu einer „der Epoche des Sozialismus gemäßen Musiksprache“ in den 1930er Jahren

gemeinsamen Tournee durch Spanien, Portugal, Marokko, Algier und Tunis jeweils als Glanzstück der Konzertabende gegeben wurde. Ein ganz und gar „internationales“ Konzert also!

Dass die Stilmerkmale des Zweiten Violinkonzerts und ihre Ursachen so gesehen auf vielfältige Weise interpretierbar sind, ist nicht zuletzt ein typisches Merkmal der bewusst zweideutigen Ästhetik Prokofjews. Gewiss, das sowjetische Musikschritftum hat sich bemüht, das eindrucksvoll in der Solo-Violine von der G-Saite emporsteigende Hauptthema des 1. Satzes mit russischen Liedern und deren „innerem Variieren“ in Verbindung zu bringen – und auch die Orientierung an einer im Sinne des Sozialistischen Realismus „verständlichen“, weil gewohnten Musiksprache ist überall festzustellen: Der 1. Satz etwa ist in einer traditionellen Sonatenform angelegt; vor allem das 2. Thema ist mit seinem melodischen Gestus ein „Seitenthema“ aus dem Lehrbuch, zumal wenn es – welch Topos der Romantik! – vom Horn wiederholt wird. Der emphatisch „schöne“ 2. Satz ruft mit seinem Geigengesang über einer getupften Begleitung dann erst recht Assoziationen an den Serenaden-Ton klassischer Andantesätze hervor und entwickelt sich ebenso zu einer romantischen Ausdrucksinsel. Doch geht dieser Lyrismus bei Prokofjew niemals mit einem völligen Verzicht auf ironische, subversive Elemente einher. Überraschten schon im 2. Satz kecke Blechbläserwürfe, so stellt sich der 3. Satz in Gänze als Parodie eines heiteren, tänzerischen Rondo-Finales dar: Allein schon das Instrumentarium aus Triangel, Becken, Marschtrummel und Kastagnetten gaukelt eine temperamentvolle (spanische?) Stimmung vor, die jedoch immer wieder etwa durch „störende“ Dissonanzen karikiert wird.

Julius Heile

Tönendes Vermächtnis

Anders als Prokofjew, der sich neben seiner Pianistenkarriere auch als Komponist frühzeitig einen Namen machen konnte, hatte es der große Klaviervirtuose Sergej Rachmaninow zeit seines Lebens schwer, sich mit seinen eigenen Werken zu behaupten. Bereits sein Debüt als Sinfoniker stand unter einem denkbar ungünstigen Stern: Die mehrfach verschobene Uraufführung der Ersten Sinfonie d-Moll op. 13, die am 27. März 1897 in St. Petersburg stattfand, wurde ein Fiasko, an das sich Rachmaninow später als die „schrecklichste Stunde meines Lebens“ erinnerte. An den Komponisten Alexander Satajewitsch schrieb er gut einen Monat nach dem niederschmetternden Ereignis, er habe sich bei seiner eigenen Musik die Ohren zuhalten müssen, da er die falschen Akkorde nicht mehr ertragen konnte. Unmittelbar nach der katastrophalen Aufführung, sei er „wie betäubt“ ziellos durch die breiten Boulevards der damaligen Hauptstadt geirrt, während „die knarrenden Missetöne, die Grunzgeräusche und Verstimmungen des Orchesters“ immer noch in seinen Ohren hallten.

Was war geschehen? Rachmaninow, dem im Alter von 19 Jahren anlässlich seines außergewöhnlichen Studienabschlusses die Große Goldmedaille verliehen worden war und der bereits auf einige Erfolge zurückblicken konnte, hatte Alexander Glasunow das Dirigat seines sinfonischen Erstlings anvertraut, der laut den Erinnerungen von Natalja Alexandrowna Satina (Rachmaninows späterer Frau) zum Zeitpunkt der Uraufführung stark angetrunken war. Dass der alkoholranke Glasunow das Werk nachlässig einstudiert hatte und dass zahlreiche Schreibfehler in den



Sergej Rachmaninow (1939)

Melodie ist gleichbedeutend mit Musik, ist das Fundament der gesamten Musik, da eine vollkommene Melodie ihre harmonische Formgebung schon in sich trägt und zum Leben erweckt.

Sergej Rachmaninow in „The Etude“ (New York 1919)

**MODERNIST ODER
TRADITIONALIST?**

Dass in einem Zeitraum von nur 16 Jahren die Einschätzung Rachmaninows zwischen den Gegenpolen eines Modernisten – so das Urteil des Komponisten César Cui anlässlich der Ersten Sinfonie aus dem Jahr 1897 – und unzeitgemäßen Traditionalisten schwankte (laut dem 1913 erfolgten Urteil Wjatscheslaw Karatygins, Kritiker und Vorkämpfer der zeitgenössischen Musik in Russland), ist symptomatisch für die besondere historische Situation, in welcher der Komponist seine Laufbahn begann. Auch im amerikanischen Exil nach 1917 blieb ihm die Anerkennung als Komponist versagt, da er von Kritik und kompositorischer Avantgarde als Eklektiker und Tschaikowsky-Epigone gesehen wurde, dessen stilistischer Anachronismus ihn als Relikt aus einer mit der russischen Revolution versunkenen Welt erscheinen ließ.

Orchesterstimmen unkorrigiert blieben, machte die Sache nicht besser. Die Folge dieses für Rachmaninow zweifellos traumatischen Erlebnisses war ein psychischer Zusammenbruch des Komponisten, an den sich eine dreijährige schöpferische Krise anschloss.

Die Tatsache, dass im ersten Satz von Rachmaninows „Sinfonischen Tänzen“ op. 45, seinem letzten, 1940 im amerikanischen Exil auf Long Island komponierten Orchesterwerk, ausgerechnet die Erste Sinfonie wieder aufgegriffen wird – am Ende des ersten Tanzes wird in den Streichern das schicksalhafte Triolenmotiv des Sinfonie-Kopfsatzes zitiert –, zeigt, dass der Komponist über das Ereignis von 1897 nie wirklich hinwegkam. Auch lässt sich vermuten, dass das Zitat mit dem ursprünglichen Programm zu den „Sinfonischen Tänzen“ in Zusammenhang steht, das zwar nicht überliefert ist, dessen Grundzüge sich aber anhand der von Rachmaninow wieder verworfenen Satzüberschriften „1. Morgen“ bzw. „Tag“, „2. Dämmerung“ und „3. Mitternacht“ leicht rekonstruieren lassen. Interpretiert man die Tageszeiten als Symbole der drei Stadien des menschlichen Lebens, Jugend, Reifezeit und Alter, stünde im ersten Tanz das Zitat aus der Ersten Sinfonie als Symbol für die frühen Jahre. Der Mittelsatz, ein mit verborgenen Tschaikowsky-Zitaten durchsetzter, sich hypnotisch verdichtender Walzer, der von grellen Fanfarenmotiven durchbrochen und schließlich zum schnellen Marsch gesteigert wird (der doppelbödige Charakter der Musik erinnert hier klar an Maurice Ravel's „La valse“), ließe sich als Sinnbild für die verrinnende Lebenszeit interpretieren – als Vanitas-Symbol für die Nichtigkeit allen menschlichen Tuns. Für diese programmatische Deutung spricht nicht zuletzt die Tatsache, dass der letzte Tanz, in dem der neunte

Gesang aus Rachmaninows „Großem Abend- und Morgenlob“ op. 37 anklingt, die Themenbereiche Tod und Glaubenshoffnung berührt: Nach zwölf Glockenschlägen entwirft die Musik Klangbilder einer wilden Sabbatnacht, die allmählich von Seufzermotiven und Klagelauten zurückgedrängt werden. Anschließend erklingt der Beginn der lateinischen Requiem-Sequenz „Dies irae“, den Rachmaninow jedoch mit dem zitierten „Credogesang“ aus dem „Großen Abend- und Morgenlob“ kombiniert. Im Manuskript der Partitur findet sich an der Stelle, wo der Jubelgesang erscheint und an die Stelle des „Dies irae“ tritt, der autographe Eintrag „Alliluya“: Der Glaube triumphiert über Hoffnungslosigkeit und Tod.

Rachmaninows sinfonisches Vermächtnis scheint die Bilanz eines Lebens zu ziehen, das alle Freuden des freien Künstlertums gekannt hat, dem jedoch auch die damit verbundenen Abgründe wohl vertraut waren. Und auch dieses Vermächtnis wurde von den Zeitgenossen nicht verstanden: Die Uraufführung am 3. Januar 1941 mit den Widmungsträgern der Komposition, dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Eugene Ormandy, war alles andere als ein Erfolg. Etwas besser fielen die Kritiken anlässlich eines von Dimitri Mitropoulos geleiteten Orchesterkonzerts am 18. Dezember 1942 in New York aus, bei dem Rachmaninow zum letzten Mal in der amerikanischen Metropole als Pianist auftrat und seine „Paganini-Rhapsodie“ spielte. Heute haben sich die „Sinfonische Tänze“ längst im Konzertleben etabliert, und auch das Fernsehen hat sich die markante Musik zu Nutze gemacht: Ausschnitte aus dem Kopfsatz bilden die Titelmelodie zum WDR Wissenschaftsmagazin „Quarks“ ...

Harald Hodeige



1943 starb Sergej Rachmaninow als amerikanischer Staatsbürger. Sein Grab befindet sich in Valhalla, nördlich von New York

*Rachmaninow hat
in diesem seinem
letzten Werk die
schreckliche
Schwermut und
seelische Ermattung
zum Ausdruck
gebracht, an der er,
in der Einsamkeit,
weit entfernt von
der Heimat und in
einer ihm fremden
Welt lebend, zu
leiden hatte.*

Olga Sokolowa über Rachmaninows „Sinfonische Tänze“
(Moskau 1957)

Juraj Valčuha



HÖHEPUNKTE 2025/2026

- Debussys „Pelléas et Mélisande“ am Grand Théâtre de Genève
- Verdis „Don Carlo“ und Puccinis „La Bohème“ an der Deutschen Oper Berlin
- Konzerte mit dem Orchestre National de France in Paris, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, dem Houston Symphony und Pittsburgh Symphony Orchestra sowie mit dem SWR Symphonieorchester und den Bamberger Symphonikern

Juraj Valčuha genießt international hohes Ansehen für seine große Ausdruckskraft und profunde Musikalität. Seine Auftritte überzeugen durch präzise Schlagtechnik und natürliche Bühnenpräsenz. Seit 2022 ist er Music Director des Houston Symphony Orchestra. Von 2016 bis 2022 war er Music Director des Teatro San Carlo in Neapel, von 2009 bis 2016 Chefdirigent des Orchestra Nazionale della RAI. Bis 2023 war er Erster Gastdirigent des Konzerthausorchesters Berlin. Valčuha studierte Dirigieren und Komposition in Bratislava, bei Ilya Musin in St. Petersburg und in Paris, wo er 2005 beim Orchestre National de France debütierte. Rasch folgten Einladungen zu den großen Orchestern in Europa und Übersee, etwa zum Philharmonia Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, Swedish Radio Symphony, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, zu den Wiener Symphonikern, der Staatskapelle Dresden, den Münchner und Berliner Philharmonikern sowie regelmäßig zum *NDR Elbphilharmonie Orchester*. Engagements in den USA führten ihn zu den großen Orchestern von Pittsburgh, Boston, Chicago, Cleveland, Cincinnati, San Francisco, Los Angeles und New York. Zu den Höhepunkten der letzten Jahre gehörten Tourneen mit dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI nach München, Köln, Zürich, Wien, Berlin, Bukarest und Abu Dhabi. Mit dem Konzerthausorchester Berlin besuchte er die baltischen Hauptstädte. Im Bereich der Oper leitete er neben zahlreichen Produktionen in Neapel etwa „Tristan und Isolde“ an der Deutschen Oper Berlin und an der Bayerischen Staatsoper München, „Peter Grimes“ am Teatro La Fenice in Venedig und „Salome“ an der Semperoper Dresden. Juraj Valčuha wurde als Preisträger des Premio Abbiati 2018 in der Kategorie „Bester Dirigent“ ausgezeichnet.

Augustin Hadelich

Augustin Hadelich zählt zu den herausragenden Geigern unserer Zeit. Mit seinem hinreißenden Ton, seiner brillanten Technik und seinen tief empfundenen und überzeugenden Interpretationen begeistert er Publikum und Kritik gleichermaßen. Konzerttourneen führen ihn regelmäßig rund um den Globus; er ist ein gern gesehener Gast bei führenden Orchestern, renommierten Konzertreihen und internationalen Festivals. Hadelichs Diskografie dokumentiert seine stilistische Vielseitigkeit und umfasst weite Teile der Violinliteratur. Für seine Aufnahme von Dutilleux' Violinkonzert „L'Arbre des songes“ wurde er 2016 mit einem Grammy Award ausgezeichnet. 2018 erschienen die 24 Capricen von Paganini, 2019 die Violinkonzerte von Brahms und Ligeti und 2020 das Album „Bohemian Tales“ mit dem Symphonieorchester des BR (OPUS KLASSIK 2021). Auch seine Interpretation von Bachs Sonaten und Partiten (2021) wurde für einen Grammy nominiert. In „Recuerdos“ (2022) widmet er sich mit dem WDR Sinfonieorchester Werken von Britten, Prokofjew und Sarasate. Seine jüngste Veröffentlichung „American Roadtrip“ (2024) wurde ebenfalls mit einem OPUS KLASSIK geehrt. Hadelich, heute sowohl US-amerikanischer als auch deutscher Staatsbürger, wurde als Sohn deutscher Eltern in Italien geboren. Er studierte bei Joel Smirnoff an der Juilliard School in New York. 2006 gewann er den Internationalen Violinwettbewerb in Indianapolis; es folgten zahlreiche weitere Auszeichnungen. 2017 verlieh ihm die University of Exeter die Ehrendoktorwürde, 2018 wurde er von „Musical America“ zum „Instrumentalist of the Year“ ernannt. Seit Juni 2021 gehört er dem Lehrkörper der Yale School of Music an. Er spielt eine Violine von Giuseppe Guarneri del Gesù (1744), bekannt als „Leduc, ex Szeryng“, eine Leihgabe des Tarisio Trusts.



HÖHEPUNKTE 2025/2026

- Spielzeiteröffnung in Bern, Brüssel und Manchester
- Residenz beim Boston Symphony Orchestra
- Einladungen in die USA u. a. zum Chicago Symphony, New York Philharmonic, Philadelphia und Cleveland Orchestra
- Konzerte in Europa u. a. mit dem Royal Concertgebouw Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, Tonhalle-Orchester Zürich, Finnish Radio Symphony Orchestra, der Staatskapelle Dresden, den Münchner Philharmonikern, Bamberger Symphonikern, Wiener Symphonikern und der Tschechischen Philharmonie
- Residenz beim Tongyeong International Music Festival in Südkorea und Debüt mit dem NCPA Orchestra Peking
- Recitals in New York, Boston, San Francisco, Seattle, Warschau, Kopenhagen, Graz, Heidelberg, Cremona und Taipeh

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

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

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

Fotos
picture alliance / Sammlung Richter (S. 4)
akg-images (S. 7)
akg-images / fine-art-images (S. 9)
picture alliance / dpa | Chris Melzer (S. 11)
Houston Symphony (S. 12)
Suxiao Yang (S. 13)

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

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



Elbphilharmonie
Orchester

Klang- ikonen

Renaissance & Modern Orchestra

20.
November
20 Uhr

Hamburg
Elbphilharmonie

Werke von
Parra (Uraufführung),
Martinů, Grisey

Dirigent
Peter Rundel

Sopran
Gan-ya Ben-gur Akselrod
Sophia Burgos

In Kooperation mit NDR das neue werk
Einführungsveranstaltung um 19 Uhr

Jetzt Tickets sichern!



Foto: Stefan Panfili



Foto: Rubén Burgos

ndr.de/eo
youtube.com/@ARDKlassik