



Elbphilharmonie
Orchester

A large, stylized pink graphic is centered behind the text. It is composed of several overlapping, irregular geometric shapes, including triangles and quadrilaterals, creating a complex, crystalline structure. The lines are a vibrant pink color.

Paavo
Järvi
&
Martin
Fröst

Donnerstag, 26.02.26 — 20 Uhr
Freitag, 27.02.26 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

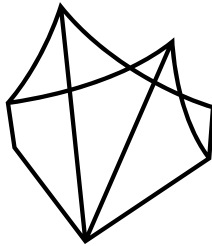
PAAVO JÄRVI

Dirigent

MARTIN FRÖST

Klarinette

(Artist in Residence 2025/2026)



**NDR ELBPHILHARMONIE
ORCHESTER**

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

Das Konzert wird am 12.06.26 um 20 Uhr im Radio auf NDR Kultur gesendet.

HELENA TULVE (*1972)

Wand'ring Bark
für Orchester

Entstehung: 2024 / Uraufführung: Pärnu, 18. Juli 2024 / Dauer: ca. 10 Min.

CARL NIELSEN (1865 – 1931)

Konzert für Klarinette und Orchester op. 57

Entstehung: 1928 / Uraufführung: Kopenhagen, 11. Oktober 1928 / Dauer: ca. 25 Min.

Allegretto un poco –

Poco adagio –

Allegro non troppo –

Allegro vivace

— Pause —

PETER TSCHAIKOWSKY (1840 – 1893)

Sinfonie Nr. 3 D-Dur op. 29 „Polnische“

Entstehung: 1875 / Uraufführung: Moskau, 7. November 1875 / Dauer: ca. 45 Min.

- I. Introduzione e Allegro. Moderato Assai (Tempo di marcia funebre) –
Allegro brillante
- II. Alla tedesca. Allegro moderato e semplice
- III. Andante elegiaco
- IV. Scherzo. Allegro vivo
- V. Finale. Allegro con fuoco (Tempo di polacca)

Ende des Konzerts gegen 22 Uhr

Organische Wachstumsprozesse

HYPNOSE IM KONZERT

In „Wand'ring Bark“ erwachsen Klangflächen aus kaum wahrnehmbaren Impulsen, verdichten sich zu größeren Komplexen und lösen sich wieder auf. Einzelne Instrumente treten nicht solistisch hervor, sondern sind Teil eines größeren akustischen Ökosystems, wobei das Ganze zustandhaft auf kein Ziel zusteuert. Dennoch wirkt die Musik niemals statisch, da unter der ruhigen Klangoberfläche ein komplexes Innenleben hörbar bleibt. Auf diese Weise kann eine intensive, fast hypnotische Wirkung entstehen – vorausgesetzt, man ist als Hörer:in bereit, sich darauf einzulassen.

„Die Ausdehnung bestehender musikalischer Grenzen“, sagt Helena Tulve, „ist für mich von allergrößter Bedeutung. Damit meine ich die Erweiterung der klanglichen, formalen und stilistischen Einschränkungen sowie eine Öffnung der geografischen Grenzlinien innerhalb der Musik.“ Tulve, die unter anderem bei Erkki-Sven Tüür und Jacques Charpentier studiert hat, zählt heute zu den bekanntesten Gegenwartskomponist:innen Estlands. In ihren Werken, die sich durch Ausdruckskraft und hohe emotionale Spannung auszeichnen, lassen sich Einflüsse der französischen Spektralisten nachweisen – jener Komponisten um Gérard Grisey, die nicht von der strukturellen Ungebundenheit der Atonalität bzw. von einer mathematischen Organisation unterschiedlicher (Ton-)Parameter ausgingen wie die serielle Schule, sondern ein Komponieren auf der Basis von Klangspektren anstrebten. Weitere Spuren haben die Experimentierfreude des Pariser IRCAM, das Schaffen von Kaija Saariaho und Giacinto Scelsi sowie Momente der jahrhundertealten Tradition des gregorianischen Choralgesangs hinterlassen.

In ihrer atemberaubenden Vielfarbigkeit und den liquide wirkenden Strukturen lässt die Musik Helena Telves an organische Wachstumsprozesse denken. In vielen ihrer nuancenreichen und klangfarblich ausdifferenzierten Werke lösen sich die melodischen Linien in expressive Klanggesten auf, die mittels Mikrointervallik, Vibratotechniken und unkonventioneller

Spielweisen äußerst delikate Charaktere entfalten. „Es ist schon seltsam, wie ich Musik höre“, so die Komponistin. „Sie löst sich in meinem Inneren so auf, dass ich die ihr zugrundeliegenden musikalischen Strukturen nicht mehr wahrnehme. Mein Kopf ist voller Farben, voller nicht-musikalischer Materialien. Letztlich bedeutet für mich das Komponieren zu interpretieren.“

In diesem Sinne lässt sich Helena Tulves Erforschung der Klänge als Spiegelung der eigenen Welterfahrung verstehen. Dabei gehen ihre Werke oft von einfachen Impulsen aus, die sich allmählich verdichten, ausdünnen oder in neue Aggregatzustände übergehen. Auf diese Weise entwickelt sich eine Musik, die sich einem linearen Zeitgefühl entzieht und beim Hören eine erhöhte Aufmerksamkeit für feinste Veränderungen von Farbe, Dichte und Energie erfordert. Das gilt auch für das Orchesterstück „Wand'ring Bark“, das am 18. Juli 2024 beim Pärnu Music Festival vom Estonian Festival Orchestra unter der Leitung von Paavo Järvi uraufgeführt wurde. Der Titel stammt aus dem Sonett 116, dem wohl berühmtesten Liebesgedicht von William Shakespeare. Darin wird im Spannungsfeld zwischen Beständigkeit und Veränderung die wahre Liebe mit der Metapher eines leuchtenden Sterns verglichen, der jedem vom Kurs abgekommenen Schiff Richtung und Halt gibt. In dem zur Klangskulptur tendierenden Werk wird das Orchester weniger als hierarchisch gegliedertes Ensemble verwendet, sondern als ein atmender Körper: Unterschiedliche Klangschichten überlagern sich immer wieder, verschieben sich und formieren sich neu. Insgesamt steht „Wand'ring Bark“ exemplarisch für eine Musik, die nicht erzählen oder erklären will, sondern Erfahrungsräume öffnet – sensibel, konzentriert und von großer innerer Ruhe getragen.

Harald Hodeige



Helena Tulve

SHAKESPEARES SONETT

An der Universität Oxford wurde Anfang 2025 eine bislang unbekannte Version von Shakespeares Sonett 116 entdeckt, aus dem Tulves Werktitel „Wand'ring Bark“ stammt. Das Sonett befindet sich dort in einer Sammlung mit Texten verschiedener Autoren aus dem 17. Jahrhundert. Die veränderten Zeilen und das Umfeld der übrigen Gedichte lassen vermuten, dass diese Version nicht nur von romantischer Liebe erzählt, sondern als politisches Statement gelesen werden konnte – als politisches Bekenntnis zu Treue und Beständigkeit in unsicheren Zeiten. Damit würde sich der Text weit vom zeitlosen Plädoyer für eine unveränderliche, standhafte und zeitüberdauernde Liebe entfernen, wie er bis heute gern bei Hochzeiten zitiert wird.

Wilde Tiere

CARL NIELSEN

1865 auf der dänischen Insel Fünen in ein armes Elternhaus geboren, lernte Carl Nielsen Violine und Trompete. Mit 14 Jahren erhielt er seine erste Stelle als Bläser im Regimentsorchester von Odense. Nach dem Violin- und Kompositionsstudium am Konservatorium in Kopenhagen (u. a. bei Niels Wilhelm Gade) war er zunächst Geiger am Königlichen Theater. 1905 quittierte er seinen Dienst im Orchester und konzentrierte sich fortan auf seine Arbeit als Komponist und Dirigent. Am Ende seines Lebens wirkte er auch als Direktor des Kopenhagener Konservatoriums. In seiner dänischen Heimat ist Nielsen bis heute – auch durch seine viel gesungenen Volks- und Kirchenlieder – ein überaus bekannter Komponist. International trat er vor allem mit sechs Sinfonien hervor, die ihm den Ruf als bedeutendster skandinavischer Sinfoniker neben Sibelius einbrachten. Nielsen entwickelte darin einen unverwechselbaren Personalstil, der musikalische Tradition und Moderne, Spätromantik und Expressionismus auf originelle Weise verbindet.

Die Kleine Trommel muss es Carl Nielsen besonders angetan haben. Wie schon in seiner Fünften Sinfonie aus dem Jahr 1922 mischt sich das Instrument mit dem schnarrenden Ton immer wieder auch in das Geschehen seines sechs Jahre später komponierten Klarinettenkonzerts ein. Ja, die Trommel ist sogar so bedeutsam, dass sie im Klavierauszug der Partitur als Extrastimme angegeben ist. Wie ein zweiter Solopart, der zumal aus der sonst eher kammermusikalischen Begleitung der Soloklarinette durch Streicher, zwei Fagotte und zwei Hörner besonders heraus sticht. Warum nur?

Die intuitiv vermutlich nächstliegende Deutung kann man analog aus den Kommentaren zu Nielsens Fünfter Sinfonie übernehmen: Die Marschtrommel als DAS Instrument des Militärs beschwört natürlich Kriegsassoziationen herauf. Hat Nielsen in seiner Musik also den Zweiten Weltkrieg vorausgeahnt oder den Ersten reflektiert? Mag er auch hier – wie man im Fall der Fünften Sinfonie spekulierte – an „schmutzige Grabenmusik“ gedacht haben? Ist die Trommel damit insgesamt auch Ausdruck der oft beschriebenen Lebenskrise Nielsens in den späten 1920er Jahren, in der der Däne sich nicht nur angesichts seiner eher verhaltenen internationalen Anerkennung als Komponist, sondern eben auch angesichts der politischen Weltlage beunruhigt zeigte?

Von Nielsen selbst ist dazu kein Wort überliefert. Und vielleicht darf man die Trommel ja auch „nur“ als instrumentalen Stellvertreter eines Künstlers verstehen, der seine erste Anstellung im Alter von 14 Jahren

als Bläser im Regimentsorchester von Odense erhalten hatte. Eines Musikers, der seit seiner ersten Komposition – einer Polka mit auffallend vielen Unruhe stiftenden Synkopen – stets auf der Suche nach unorthodoxen, zu seinem Wesen passenden Lösungen für etablierte musikalische Gattungen war. Eine Art frecher Störenfried, der die Form des klassischen Solokonzerts ein wenig aufmischt – diese Interpretation der Trommel hätte dem humor- und fantasievollen Sohn eines fünfschen Dorfmusikanten sicherlich gefallen!

So gesehen, verrät Nielsens Klarinettenkonzert über den Komponisten mindestens ebenso viel wie über den Solisten, für den das Werk geschrieben wurde. 1921 hatte der damals in Dänemark bereits als Nationalkomponist Verehrte das Kopenhagener Bläserquintett gehört und sich auf Anhieb in das Ensemble verliebt. Es sollte nicht bei einem Kammermusikwerk bleiben, das Nielsen den fünf Musikern auf den Leib schrieb, sondern er plante auch, jedem der Mitglieder ein Solokonzert mit Orchester zu widmen. Vollenden konnte er nur ein Flöten- und ein Klarinettenkonzert – letzteres für den berühmten dänischen Klarinettenisten Aage Oxenvand. Es lag mithin auf der Hand, den als reizbar und depressiv geltenden Solisten als Inspirationsquelle für die Musik mit ihren raschen Stimmungswechseln und aufrührerischen Momenten zu betrachten. Man kann es eben aber auch anders sehen: Nielsen, der schon in seinen sechs Sinfonien eine unverwechselbar individuelle Musiksprache entwickelt hatte, zeigte in seinem letzten Orchesterwerk nur eine weitere Seite seines unkonventionellen Talents. Oxenvand hin oder her: Nielsens ureigener künstlerischer Persönlichkeit ist es wohl in erster Linie zu verdanken, dass die Klarinette – jene von Mozart bis Brahms besungene Säulenheilige des nostalgischen, warmen, romantischen Schönklangs – auch mal ganz andere



Carl Nielsen

*Nielsen schreibt
Musik, die nicht
altert, die ob ihrer
manchmal unge-
wöhnlichen Wege
überraschend
wirkt, Musik von
ganz persönlicher
Prägung.*

Hayo Nörenberg

MODERN GENUG?

Im Jahr 1920 besuchte Carl Nielsen den ungarischen Komponisten und Wegbereiter der klassischen Moderne Béla Bartók in Budapest. Bartók stellte ihm sein neues Streichquartett vor und wollte wissen, was Nielsen davon halte, ob es aus seiner Sicht auch modern genug sei. „Das war eine merkwürdige Frage“, erinnerte sich der Däne später, „entweder ist die Musik gut oder nicht. Es ist doch gleichgültig, ob sie modern ist.“

Seiten von sich zeigen durfte. Wie ein Kritiker nach der Kopenhagener Uraufführung des Klarinettenkonzerts schrieb, befreite Nielsen „die Seele der Klarinette, nicht nur den Aspekt des wilden Tieres, sondern auch ihre ganz eigene Note unbarmherziger Poesie.“ Oder um es mit Nielsen selbst zu sagen: Die Klarinette „kann zugleich warmherzig und völlig hysterisch, sanft wie Balsam und schreiend wie eine Straßenbahn auf schlecht geschmierten Schienen sein.“

Tatsächlich wird in Nielsens Klarinettenkonzert nicht nur die Trommel, sondern auch das eigentliche Soloinstrument zum „wilden Tier“. Dabei beginnt alles ja noch ganz gemütlich: Marschartig schreiten die Celli und Kontrabässe mit einer Melodie in F-Dur vorsichtig voran, biegen zwar schon nach wenigen Tönen in eine harmonisch unerwartete Richtung ab. Dennoch gibt sich der Beginn wie ein traditionelles Fugato, in das die Soloklarinette als dritte Stimme zugleich unauffällig wie folgerichtig einsteigt. Wenig später aber wird die Logik schon durchkreuzt, ein „hysterischer“ Dialog zwischen Orchester und Solo angezettelt. Dann setzt auch die Trommel ein und liefert sich eine Art Duell mit der Klarinette. Spätestens von diesem Punkt an ist die schöne Ordnung der ersten Takte dahin: Die Musik gleicht zunehmend einer Debatte mit Tönen. Im weiteren Verlauf des einsätzigen, aber in vier Abschnitte geteilten Konzerts wechseln sich Solo-Passagen der Klarinette mit erbitterten Auseinandersetzungen zwischen Solo und Orchester ab; mal verführen Horn und Fagott zu melodischen Inseln. Doch immer stachelt die Trommel zu neuen Kämpfen an. Ganz am Ende aber herrscht Frieden: „Sanft wie Balsam“ geht die „Seele der Klarinette“ in hohen, zarten F-Dur-Klängen der Streicher auf ...

Julius Heile

Objektives Bekenntniswerk

Peter Tschaikowskys Sinfonie Nr. 3 entstand 1875, in einer für den Komponisten nicht nur sehr produktiven, sondern auch erfolgreichen Lebensphase. Mehrere Werke – darunter seine Sinfonie Nr. 2, die Sinfonische Dichtung „Der Sturm“ und die Oper „Der Opritschnik“ – hatten großen Anklang gefunden, die Uraufführung des Klavierkonzerts b-Moll stand bevor. Frei von Selbstzweifeln war Tschaikowsky deswegen aber nicht, eher im Gegenteil. Er litt unter depressiven Schüben, Hypochondrie und Einsamkeit. Zudem fürchtete er, seine Homosexualität könne öffentlich werden. Und tatsächlich scheinen die Anfangstakte seiner Dritten Sinfonie genau diese labile Verfassung spiegeln zu wollen. Gleich zu Beginn des 1. Satzes arbeitet Tschaikowsky nämlich mit musikalischen Extremen: Ein veritabler Trauermarsch wird nach und nach beschleunigt und zur kraftvollen Jubelgeste umgeformt. Der so erreichte Hauptteil des Satzes ist allerdings keineswegs frei von Rückfällen; immer wieder kommt es zu Moll-Eintrübungen, etwa beim Seitenthema.

Dieses Hin- und Hergeworfensein prägt auch den weiteren Ablauf der Sinfonie, weniger im Sinn eines Ringens, als eines ständigen Wechsels der Beleuchtung. Dunkel und Licht, Moll und Dur sind in den beiden folgenden Sätzen subtil ausbalanciert, bevor das Moll-Scherzo einem festlichen Dur-Abschluss weicht. Eine weitere Besonderheit der Dritten ist ihre Fünfsätzigkeit. Statt der klassischen, auf das Finale zielenden Anlage



Peter Tschaikowsky (um 1880)

DIE „SCHUMANN'SCHE“

Tschaikowsky war ein großer Bewunderer des deutschen Romantikers Robert Schumann. Die Dritte Sinfonie verdankt dem Kollegen dabei offensichtlich besonders viele Anregungen: Wie Schumanns „Rheinische“ Sinfonie Nr. 3, die Tschaikowsky während seiner Studienzeit in St. Petersburg besonders beeindruckt hatte, ist auch das russische Pendant fünfsätzig. Und auch wenn Trauer und Drama in der Dritten freilich nicht fehlen, ist sie doch die einzige Dur-Sinfonie in Tschaikowskys Schaffen und in dieser eher positiven Haltung ebenfalls mit Schumanns Es-Dur-Werk verwandt.

DIE „POLNISCHE?“

Der irreführende, bis heute gebräuchliche Beiname der Dritten Sinfonie von Tschai-kowsky wurde offenbar durch Sir August Manns geprägt, der das Werk 1899 erstmals in Großbritannien dirigierte. Er bezog sich dabei auf den letzten Satz mit seinen polnischen Tanzrhythmen, die in Westeuropa vor allem durch Frédéric Chopin populär geworden waren. Konnte man Chopins Polonaisen allerdings als Symbol des polnischen Freiheitskampfes auffassen, so war der Tanz seit den propagandistischen Kompositionen eines gewissen Józef Kozłowski im zaristischen Russland ganz im Gegenteil eher mit imperialistischen Gedanken verbunden. Tschai-kowsky selbst hatte wohl weder die eine noch die andere politische Botschaft im Sinn: Er wollte schlicht und einfach populäre Anknüpfungspunkte für sein russisches Publikum schaffen ...

haben wir hier ein symmetrisches Modell mit dem elegischen Andante im Zentrum. Zudem gibt es auffällige motivische Gemeinsamkeiten zwischen den Ecksätzen einerseits und den Mittelsätzen andererseits – etwa wenn die Achtelfigur der Flöte, mit der das „Alla tedesca“ (2. Satz) beginnt, leicht verändert auch am Anfang der beiden folgenden Sätze wiederkehrt. Hauptkennzeichen der Sinfonie aber ist etwas, das man Genrehaftigkeit nennen könnte. Tschai-kowsky hat jedem Satz eine Überschrift mitgegeben, die sich auf seinen Inhalt bezieht: Trauermarsch, deutscher Tanz, Elegie, Scherzo und Polonaise (was dem Werk dann den Beinamen „Polnische“ einbrachte). Das kannte man von Orchestersuiten, weniger von Sinfonien. Und so wurde der Sinfonie Nr. 3 der Vorwurf gemacht, sie sei unsinfonisch, bildhaft statt dramatisch. Auf der anderen Seite weist sie ungewöhnlich viele Verfahren auf, die zum klassischen Repertoire der Sinfonie gehören. Neben den erwähnten Kontrast- und Verknüpfungstechniken sind hier die intensive thematische Arbeit im 1. Satz und die Fugenepisoden im 5. Satz zu nennen.

Vielleicht kann man die widersprüchlichen Eindrücke von dieser Sinfonie so zusammenfassen: Was ihre musikalischen Inhalte angeht, die Emotionalität ihrer Themen und das Aufzeigen von Extremen, ist sie ein ebenso persönliches, ja ein Bekenntniswerk wie andere Tschai-kowsky-Sinfonien auch. Ungewöhnlich ist aber die Art ihrer Präsentation – gewissermaßen objektiv, im Rahmen einer bewährten Bildlichkeit, mittels bekannter musikalischer Modelle und traditioneller („westlicher“) Techniken. Anders gesagt: Der Komponist spricht hier von sich wie über einen Dritten. Ein Experiment, das er so nicht wiederholt hat, ohne das sein sinfonisches Œuvre aber unvollständig wäre.

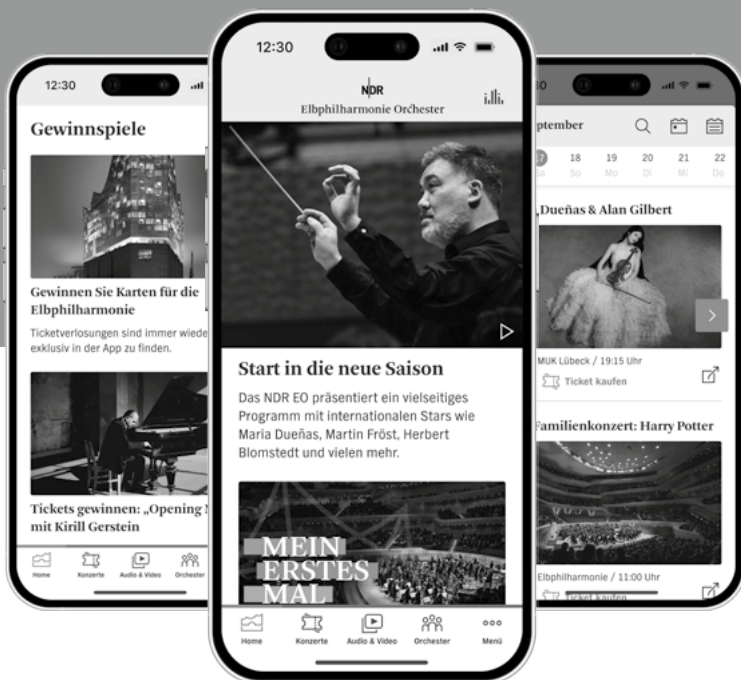
Marcus Imbsweiler



Elbphilharmonie
Orchester

Neues Update – jetzt im Store:

NDR EO App reloaded



Tickets, Livestreams & Videos

Folgen Sie uns auch auf
ndr.de/eo | YouTube | Facebook | Instagram



Paavo Järvi



HÖHEPUNKTE 2025/2026

- Siebte Saison als Chef des Tonhalle-Orchesters Zürich mit Fortsetzung des Mahler-Zyklus', Musik von Arthur Honegger und Thomas Adès, dem Start einer dreijährigen Gast-Residenz am Festspielhaus Baden-Baden sowie einer Mahler-Tour mit Stationen in Wien, Köln und Paris; außerdem umfangreiche Tournee nach Japan und Südkorea
- Abschluss der CD-Reihe mit Haydns „Londoner“ Sinfonien mit der Deutschen Kammerphilharmonie sowie Start einer neuen Schubert-Serie in Bremen und auf Europa-Tour
- Tournee mit dem Estonian Festival Orchestra nach Tallin, Zürich, Wien, Hamburg und New York
- Konzerte mit dem Gewandhausorchester Leipzig sowie dem Chicago Symphony, Los Angeles Philharmonic und Toronto Symphony Orchestra

Der estnische Dirigent Paavo Järvi genießt weltweit Anerkennung als einer der wichtigsten Dirigenten unserer Tage und pflegt enge Beziehungen zu den bedeutendsten Orchestern. Er ist Chef des Tonhalle-Orchesters Zürich, seit 2004 Künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen sowie Gründer und Künstlerischer Direktor des Estonian Festival Orchestra. Neben diesen Verpflichtungen ist Järvi als Gastdirigent etwa der Berliner Philharmoniker, des Royal Concertgebouw, London Philharmonic und New York Philharmonic Orchestra gefragt. Weiterhin hält er engen Kontakt zu Orchestern, deren Chefdirigent er zuvor war, darunter das Orchestre de Paris, hr-Sinfonieorchester und NHK Symphony Orchestra in Tokio. Jede Saison beendet er mit Aufführungen und Meisterkursen beim Pärnu Music Festival in Estland, das er 2011 gegründet hat. Der Erfolg dieses Festivals und des residierenden Estonian Festival Orchestra hat zu gefeierten Einspielungen und Tourneen durch Europa und Asien geführt. 2025 wurde das sechste Album des Orchesters („Credo“) anlässlich des 90. Geburtstags von Arvo Pärt veröffentlicht. Für seine Einspielung neuer Werke von Jüri Reinvere erhielt Järvi kürzlich einen OPUS KLASSIK, für Bruckners Achte mit dem Tonhalle-Orchester Zürich einen International Classical Music Award. Als Chef der Kammerphilharmonie Bremen wurde er zwei Mal mit dem OPUS KLASSIK, dem Gramophone „Orchestra of the Year“ Award 2023 und dem Rheingau Musik Preis 2019 ausgezeichnet. Weitere Ehrungen umfassen einen Grammy für seine CD mit Sibelius-Kantaten, die Ernennung zum französischen Commandeur de L'Ordre des Arts et des Lettres, den Orden des weißen Sterns für seine Verdienste um die estnische Kultur, die Sibelius-Medaille und den Paul-Hindemith-Preis der Stadt Hanau.

Martin Fröst

Der Klarinetttist und Dirigent Martin Fröst ist in der aktuellen Spielzeit Artist in Residence des *NDR Elbphilharmonie Orchesters*. Er ist für seine musikalischen Grenzüberschreitungen, seine unübertroffene Virtuosität und Musikalität bekannt. Als Künstler, der stets auf der Suche nach Wegen ist, die klassische Konzertbühne neu zu beleben, spielt er ein Repertoire, das sowohl die bekannten Klarinettenwerke als auch zahlreiche zeitgenössische Stücke umfasst. Fröst war 2014 der erste Klarinetttist, der den renommierten Léonie Sonning Music Prize gewann. 2022 wurde er bei den Classical Music Awards zum „Artist of the Year“ gekürt. Als Solist hat Fröst mit weltweit bedeutenden Orchestern zusammengearbeitet, darunter das New York und Los Angeles Philharmonic Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, Philharmonia und London Symphony Orchestra sowie die Münchner Philharmoniker. 2022/23 war er Artist in Residence des Royal Concertgebouw Orchestra. Regelmäßig musiziert er mit international bekannten Künstler:innen wie Yuja Wang, Janine Jansen, Leif Ove Andsnes, Roland Pöntinen und Antoine Tamestit, tritt bei den großen Festivals etwa in Verbier, London oder New York, in Konzertsälen wie der Carnegie Hall, dem Concertgebouw und der Berliner Philharmonie sowie auf Tournee in Europa, Asien, Nordamerika und Australien auf. Seit 2019 ist Fröst Chefdirigent des Swedish Chamber Orchestra, mit dem er zuletzt das Album „Mozart: Ecstasy an Abyss“ veröffentlichte. Weitere neue CDs seiner reichhaltigen Diskografie sind Vivaldi und Messiaen gewidmet. Als passionierter Musikvermittler gründete Fröst 2019 mit Unterstützung des Blasinstrumentenherstellers Buffet Crampon die Martin Fröst Foundation, deren Ziel es ist, Kindern weltweit den Zugang zu Musikunterricht und Instrumenten zu erleichtern.



HÖHEPUNKTE 2025/2026

- Aufführung aller vier Brahms-Sinfonien und Europa-Tournee mit dem Projekt „Beethoven DNA“ als Chefdirigent des Swedish Chamber Orchestra
- Konzert mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter Lahav Shani in der Elbphilharmonie
- Auftritte als Solist mit dem Tonhalle-Orchester Zürich, Oslo Philharmonic Orchestra, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Atlanta Symphony Orchestra und der Dresdner Philharmonie
- „Play-Conduct“-Programm mit dem Kristiansand Symfoniorkester
- Recitals im Pierre Boulez Saal in Berlin, in der Fondation Pierre Gianadda in Martigny und beim La Musikfest Parisienne
- Veröffentlichung des neuen Albums „Beyond All Clarinet History (B.A.C.H.)“

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDUNK
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 Dr. Harald Hodeige, Julius Heile
und Marcus Imbsweiler sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
Co Broerse (S. 5)
picture alliance / Bridgeman Images | Stefano Bianchetti (S. 7)
Heritage Images / akg-images / Heritage Art (S. 9)
Kaupo Kikkas (S. 12)
Martin Bäcker / Sony Music (S. 13)

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

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



INTERNATIONALES MUSIKFEST HAMBURG



DAS BUCH MIT SIEBEN SIEGELN

1. & 2.5.2026 | ELBPHILHARMONIE GROSSER SAAL
MIT NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER,
MDR-RUNDFUNKCHOR, NDR VOKALENSEMBLE,
M. SCHMITT, T. NAZMI, C. LANDSHAMER, M. HONECK
U.V.A.

WWW.MUSIKFEST-HAMBURG.DE

ndr.de/eo
youtube.com/@ARDKlassik