



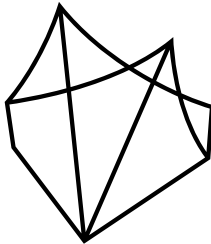
Elbphilharmonie
Orchester

A large, light blue geometric graphic is centered behind the text. It is composed of several overlapping lines that form a complex, multi-pointed shape, resembling a stylized diamond or a series of interconnected triangles. The lines are of varying lengths and orientations, creating a sense of dynamic movement and depth.

James
Gaffigan
&
Lawrence
Power

Donnerstag, 19.03.26 — 20 Uhr
Sonntag, 22.03.26 — 11 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

JAMES GAFFIGAN
Dirigent
LAWRENCE POWER
Viola



NDR ELBPHILHARMONIE
ORCHESTER

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile
am 19.03. um 19 Uhr und am 22.03. um 10 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert am 22.03. wird live im Radio auf NDR Kultur gesendet.

Der Audio-Mitschnitt bleibt im Anschluss online abrufbar.

Im Radio ist das Konzert außerdem noch einmal am 27.04. um 20 Uhr im ARD Konzert zu hören.

RICHARD STRAUSS (1864 – 1949)

Macbeth

Tondichtung op. 23 (3. Fassung)

Entstehung: 1886–91 / Uraufführung der 3. Fassung: Berlin, 29. Februar 1892 / Dauer: ca. 20 Min.

GRAŻYNA BACEWICZ (1909 – 1969)

Konzert für Viola und Orchester

Entstehung: 1967–68 / Uraufführung: Warschau, 20. Juni 1969 / Dauer: ca. 19 Min.

- I. Moderato
- II. Andante
- III. Molto allegro

— Pause —

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809 – 1847)

Ein Sommernachtstraum

Konzertouvertüre op. 21

Entstehung: 1826 / Uraufführung: Berlin, 26. August 1826 / Dauer: ca. 13 Min.

SERGEJ PROKOFJEW (1891 – 1953)

Romeo und Julia

Ballett nach der gleichnamigen Tragödie von William Shakespeare

Auszüge aus den Ballett-Suiten Nr. 1 op. 64a, Nr. 2 op. 64b und Nr. 3 op. 101
(zusammengestellt von James Gaffigan)

Entstehung: 1935–46 / Uraufführung des Balletts: Brno, 30. Dezember 1938 / Dauer: ca. 35 Min.

- I. Die Montagues und Capulets (2. Suite, Nr. 1)
- II. Das Mädchen Julia (2. Suite, Nr. 2)
- III. Masken (1. Suite, Nr. 5)
- IV. Romeo und Julia (1. Suite, Nr. 6)
- V. Tybalts Tod (1. Suite, Nr. 7)
- VI. Romeo am Grabe Julias (2. Suite, Nr. 7)
- VII. Julias Tod (3. Suite, Nr. 6)

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 ¼ Stunden

Shakespeare plus



William Shakespeare (Kupferstich aus dem 17. Jahrhundert)

*If music be the food
of love, play on.*

William Shakespeare:
„Twelfth Night“, Akt 1, Szene 1

Was die Anzahl der Vertonungen angeht, ist William Shakespeare kaum zu toppen. Der fünfbändige „Shakespeare Music Catalogue“ umfasste bereits bei seinem Erscheinen 1991 nicht weniger als 20.000 Kompositionen, die sich auf Vorlagen des englischen Dichters beziehen – Tendenz steigend. James Gaffigan, aktuell Generalmusikdirektor der Komischen Oper in Berlin und allzeit ein Mann des Musiktheaters, hat für das Programm des heutigen Konzerts drei dieser Werke ausgesucht – und um ein (Shakespeare-freies) Violakonzert der polnischen Komponistin Grażyna Bacewicz ergänzt.

Urteilt man nach den Werken in diesem Programm, so ist es wohl deren lebensnahe Vielschichtigkeit, die Komponisten an den Figuren und Stoffen Shakespeares reizt: Die Figur „Macbeth“ ist ein Bündel unvereinbarer Ängste und Antriebe; „Ein Sommernachtstraum“ kommt zwar als quirilige Komödie daher, wirft aber einen zutiefst desillusionierenden Blick auf menschliche Leidenschaften; und in „Romeo und Julia“ bedingen tragisches Liebesdrama und Gesellschaftskritik einander. Shakespeares Dramen und Charaktere fügen sich kaum noch ins starre Schema von Tragödie oder Komödie; sie sind so komplex und widersprüchlich wie das Leben selber.

STRAUSS: ZU EHRGEIZIG?

„Macbeth“ ist der wilde Erstling unter den Sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss. Rund fünf

Jahre lang, von 1886 bis 1891, rang er immer wieder mit dem Stoff und legte das Stück in insgesamt drei Fassungen vor. Die Berliner Uraufführung der dritten Fassung wurde schließlich ein leidlicher Erfolg, und der trotzige Strauss schrieb in einem Brief an seinen Onkel, er halte das Stück für „sehr gelungen“ und für einen entscheidenden Schritt auf seiner „ureigensten Bahn“. Doch so ganz versöhnt hatte der Komponist sich mit seinem Schmerzenskind wohl nicht: Als Sir Thomas Beecham es 1947 aufs Programm setzen wollte, versuchte der greise Strauss, ihm das „undankbare“ Frühwerk auszureden.

Seine späteren Sinfonischen Dichtungen verraten, welche Konsequenzen der Erfolgsorientierte aus den Mühen mit seinem Erstling zog: Storytelling ist Trumpf; Tongedichte des reiferen Strauss haben eine klare Dramaturgie mit identifizierbaren Stationen, Alpenaufstieg hier, lustige Eulenspiegel-Streiche dort. Tonmalerei ist auch sehr beliebt: Das Schafgeblöke im „Don Quixote“ ist quasi lebensecht. So weiß das Publikum stets, woran es ist. „Macbeth“ ist weitaus komplexer. Strauss schildert hier weniger eine Handlung, sondern komponiert das Psychogramm einer zutiefst zerrissenen Persönlichkeit. Mit „Macbeth“ strebte der ambitionierte Jungkomponist bereits an, was ihm über ein Jahrzehnt später auf der Opernbühne mit Werken wie „Elektra“ oder „Salome“ triumphale Erfolge bescheren sollte: die psychologisch-realistische Darstellung von Menschen im seelischen Ausnahmezustand.

Begonnen hatte Strauss als Klassizist in der Brahms-Nachfolge; er komponierte absolute Musik, die sich an überkommenen Formschemata orientierte. Seinen „ureigensten Weg“ fand er mit dem Schritt zum musikalischen Drama, also zu einer erzählerischen Musik,

Grund und Zweck des (Ton-)Gedichts ist nicht mehr die Darstellung von Taten des Helden, sondern die Darstellung von Affekten, die in seiner Seele walten. Es gilt weit mehr zu zeigen, wie der Held denkt, als wie er sich benimmt.

Franz Liszt



Richard Strauss (1888)

MACBETH

Macbeth, die Titelfigur von Shakespeares Drama, erscheint zunächst als zögerlicher Charakter. Angestachelt durch doppeldeutige Prophezeiungen dreier Hexen und den Ehrgeiz seiner Frau, willigt der schottische Clanführer in den Plan ein, den König zu ermorden und sich selbst auf den Thron zu setzen. Im Verlauf des Dramas wandelt Macbeth sich immer mehr zum Tyrannen, während seine Frau an ihren Schuldgefühlen zerbricht. Strauss' „Macbeth“ zeichnet die äußeren Umriss dieser Geschichte als musikalisch-psychologischen Prozess grob nach: Lady Macbeths Anteil an der Musik wird im Laufe des Stückes stetig weniger; zum Schluss bleiben nur Fragmente ihrer Motive. Die Königsfanfare aber nimmt wie eine fixe Idee in Macbeths Denken und Musik immer größeren Raum ein, bis sie schließlich zum beherrschenden Motiv wird.

die auf einer „poetischen Vorlage“ beruht und deren Form durch den Gehalt dieser Vorlage bestimmt ist. „Tondichtungen“ nannte er das und berief sich auf das Vorbild von Franz Liszt. Dem war es dabei weniger auf die Handlung, sondern auf die Darstellung von Gefühlen und Innenleben seiner der Weltliteratur entlehnten Helden angekommen. Und so konnte der Liszt-Jünger Strauss um die Entstehungszeit von „Macbeth“ noch stolz sagen, sein Werk sei „der genaue Ausdruck“ seines „künstlerischen Denkens und Empfindens, u. im Stil das selbstständigste und zielbewussteste Werk“, das er bisher gemacht habe.

Ganz am Anfang seiner Tondichtung über die zerstörerischen Folgen des Ehrgeizes erlaubt der Mittzwanziger Strauss sich eine kleine Pointe: Für einen kurzen Moment blitzt der Anfang von Beethovens Neunter Sinfonie auf. Dieses Zitat geht nahtlos über in die Hauptsache: ein fanfarenartiges Motiv, das im Laufe des Stückes den Gedanken an die Königswürde und somit den Fokus von Macbeths Ehrgeiz repräsentiert. Durch Einträge und Zitate in der Partitur versucht Strauss den Gehalt seiner Musik dingfest zu machen: Den ersten Formabschnitt, der etwa zweieinhalb Minuten dauert, überschreibt er mit „Macbeth“. Hier wird der Held charakterisiert – und dessen Innenleben ist recht kompliziert. Schon die erste Gestalt, die von Hörnern und Streichern vorgestellt wird, ist in sich komplex: Sie ist zweistimmig und besteht aus zwei gegensätzlichen Motiven, die simultan erklingen. Im weiteren Verlauf des ersten Abschnittes kommt dann noch eine Reihe weiterer Motive hinzu, die jeweils für einen Zug im Wesen oder einen Antrieb im Denken des Protagonisten stehen.

Über den zweiten Abschnitt setzt Strauss ein Original-Zitat der Lady Macbeth. Mit einer chromatisch

gewundenen Melodie in lieblichen parallelen Terzen gießt sie ihrem Mann das Gift des Ehrgeizes ins Ohr und beschwichtigt seine Selbstzweifel. Der weitere Fortgang des musikalischen Dramas wird sich aus dem kontrapunktischen Wechselspiel all dieser Motive entfalten. „Motiv“ meint dabei die musikalische Gestalt ebenso wie den psychologischen Antrieb. Aus solchen „Motiven“ baut Strauss sein klingendes Psychodrama.

BACEWICZ: ORIGINELLE SYNTHESE

Zu den Entdeckungen im heutigen Programm zählt das Violakonzert der im Westen viel zu wenig bekannten polnischen Komponistin Grażyna Bacewicz. Dabei hatte Bacewicz bis in die frühen 50er-Jahre hinein als Violin-Solistin europaweit auf vielen Bühnen gestanden, ein Œuvre von gut 200 Werken komponiert, als Hochschullehrerin für Violine und Komposition gewirkt und war schließlich sogar zur Vizepräsidentin des polnischen Komponistenverbandes avanciert. – Glaubt man dem Tonfall ihrer Autobiografie, hatte die vielseitige Powerfrau trotzdem einen Sinn für Selbstironie. Bacewicz' kompositorisches Werk ist untrennbar mit der Geschichte der Musik in Polen verwoben. Für Chopin und Szymanowski hatte die Schaffung einer „polnischen Musik“ bedeutet, das Erbe der eigenen Volksmusik mit dem Stand des Komponierens in Westeuropa zu verbinden. Auch in den meisten von Bacewicz' Werken findet sich eine folkloristische Ader. Eine neue Situation ergab sich für Polens Tonschöpfer:innen nach dem Zweiten Weltkrieg: Aus Moskau wurde die Losung des „sozialistischen Realismus“ ausgegeben. Doch obwohl man 1949 in Łagów eigens eine Konferenz zum Thema abhielt, konnte man sich in Polen nie so recht einig werden, was das eigentlich sein sollte:

In Polen stand ihre Bedeutung für das polnische Musikleben schon zu Lebzeiten außer Frage. Bis heute gehören ihre Werke zum Repertoire von Solisten und Ensembles. Im Ausland allerdings galt die Aufmerksamkeit überwiegend ihren männlichen Kollegen Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki, Tadeusz Baird und Henryk Mikołaj Górecki.

Uta Nevermann-Körting:
„Bacewicz, Grażyna“, in:
Lexikon „Musik und Gender
im Internet“



Grażyna Bacewicz

LAUFEN STATT GEHEN

*Die Natur, die mir in ihrer Huld
die Gabe der Komposition
geschenkt hat, gab mir dazu
etwas, das die Kultivierung
dieser Gabe gestattet. Ich habe
nämlich einen kleinen, unsicht-
baren Motor, dank dessen ich in
zehn Minuten mache, wofür
andere eine Stunde brauchen:
dank seiner laufe ich, anstatt zu
gehen, ich kann fünfzehn Briefe
in einer halben Stunde schrei-
ben, sogar mein Puls geht
bedeutend schneller als bei
anderen, und ich wurde schon
im siebenten Monat geboren.*

Grażyna Bacewicz: aus „Auto-
biografische Erzählungen“

Massenlieder? Adaptierte Volksmusik? Einig waren sich die versammelten Komponist:innen nur darin, dass die Musik einen eigenen, nationalen Charakter haben und für ein breites Publikum zugänglich sein solle. Wieder eine neue Situation ergab sich 1956 mit der politischen Öffnung und der Gründung des Musikfestivals „Warschauer Herbst“. Nun waren auch viele Werke aus dem Westen zugänglich und wurden eifrig studiert.

Vielleicht kann man der polnischen Neuen Musik der 50er- und 60er-Jahre gar kein schöneres Kompliment machen, als dass ihre Vertreter:innen einfach keinen Sinn für Dogmatismus hatten. Komponist:innen, für die eine zugängliche Musik zu schreiben eine Selbstverständlichkeit war, sogen begierig, aber ideologisch unbelastet, die Klänge, Formen und Verfahren der westlichen Avantgarde auf. Heraus kam eine auf originelle Weise neue Musik, die auch außerhalb des Elfenbeinturms anschlussfähig war. Ein schönes Beispiel für diese geglückte Synthese ist Bacewicz' Konzert für Viola und Orchester von 1967/68. Den äußeren Umrissen nach ist es ein klassisches Konzert mit der Satzfolge schnell-langsam-schnell. Im Detail aber waltet eine ganz andere Denkweise. Bacewicz komponiert im Stil des Sonorismus, statt aus Themen baut sie ihre Musik aus Klang, Farbe und Textur. Das Orchester wird nur selten im vollen Tutti eingesetzt, die Komponistin arbeitet stattdessen mit immer neuen Kombinationen und Konstellationen der verschiedenen Klanggruppen. Die folgen im schnellen Wechsel aufeinander und werden mit delikaten Tupfern von Celesta- oder Harfenklängen und rhythmischen Einlagen des Schlagzeugs fein abgetönt. Der ebenso virtuose wie expressive Solo-Part zieht sich als verbindendes Gemeinsames und roter Faden durch die stetig wechselnden Klangbilder dieses Kaleidoskops.

MENDELSSOHN: EIN TRAUM?

In William Shakespeares sogenannter Komödie „A Midsummer Night's Dream“ geht es ziemlich wüst zu. Vier Handlungsstränge, ein Spiel im Spiel, ein ausufernder Cast von Haupt- und Nebenfiguren, von denen die meisten sich wenig vorbildhaft betragen. Ehebruch, Verrat und Partnertausch unter Drogeneinfluss haben sie auf dem Kerbholz. Am Ende gibt es kaum eine Hauptfigur, die nicht einen anderen betrogen, gedemütigt, aus Missgunst hintergangen oder gar aus Herrschsucht den Tod gewünscht hätte. Wer das zu anstößig finde, der möge sich doch vorstellen, alles sei einfach nur ein Traum gewesen, rät deshalb aus gutem Grund der Unruhegeist Puck zuletzt dem Publikum.

„Heute und morgen will ich beginnen, den midsummer night's dream zu träumen“, schrieb der 17-jährige Felix Mendelssohn am 4. Juli 1826 an seine Schwester Fanny. Damit lag er voll im Trend. August Wilhelm Schlegels und Ludwig Tiecks „romantisch-poetische“ Übersetzung der Werke des englischen Dramatikers hatte in den 1820ern einen wahren Shakespeare-Boom in deutschen Landen ausgelöst. Mendelssohn komponierte seine Ouvertüre zunächst für Klavier zu vier Händen und spielte sie zusammen mit Fanny bei den Sonntagskonzerten im großbürgerlichen Haus der Familie; die Orchesterfassung folgte im nächsten Schritt und wurde ebenfalls im privaten Rahmen erprobt. Mendelssohns späterer Schüler und Freund, der Komponist Carl Reinecke, schrieb über den jugendlichen Geniestreich: „Welche Kraft und welcher klassisch-derber Humor neben dem duftigen Elfenzauber! Und wie schließen die vier Dreiklänge am Anfang und Ende das Ganze so einheitlich zusammen ... Und wie gering sind die Mittel, die der junge Meister anwandte!“



„Titania und Bottom“, Gemälde zu Shakespeares „Sommernachtstraum“ von John Anster Christian Fitzgerald (19. Jh.)

BEZIEHUNGSKISTEN

Oberon:
Titania,
Wie kannst du dich
vermessen, anzuspielen
Auf mein Verständnis
mit Hippolyta?
Da du doch weißt,
ich kenne deine Liebe
Zum Theseus?

William Shakespeare:
„Ein Sommernachtstraum“,
Aufzug 2, Szene 1

SOMMER(NACHTS)TRAUM BEI DEN MENDELSSOHNEN

Ein eigenes Geschick wollte, dass gerade in diesem Jahr 1826 sie selber in dem wunderschönen Garten, bei dem herrlichsten Wetter, auch ein traumartig phantastisches Leben führten ... Die Sommermonate wurden zu einem ununterbrochenen Festtag voll Poesie, Musik, sinnreicher Spiele, geistvoller Neckereien, Verkleidungen und Aufführungen ... Dies ganze Leben hatte unverkennbar eine höhere, luftige Stimmung, eine idyllische Farbe, einen poetischen Schwung, wie man ihn selten im gemeinen Leben findet.

Sebastian Hensel: „Die Familie Mendelssohn“ (1879)

Mit einem genialen Sinn für Atmosphäre und musikalische Wirksamkeit bricht Mendelssohn das Figurengewimmel der Vorlage für seine Ouvertüre auf vier klar definierte Gestalten herunter: Das geheimnisvolle Gewisper und Getrappel des Elfenvolks, das diesen verzauberten Wald bewohnt; ein imperiales Thema, das für die (männlichen) Herrschergestalten in diesem Märchen zu stehen scheint; eine lyrisches Thema für die Liebenden und schließlich ein Porträt des Eselköpfigen Bottom (Zettel), der mit lautmalerischem „I-A“-Geschrei charakterisiert wird. Aus diesen Elementen baut Mendelssohn einen zwar ungewöhnlich themenreichen, aber doch schulmäßigen Sonatenhauptsatz. Eingerahmt wird das Geschehen von vier weltentrückenden Akkorden, die uns aus der Realität des Konzertsaals hinüberführen in diese fantastische Welt und zum Schluss wieder aus ihr zurückgeleiten. Und auch das Einschlafen einiger Figuren selber wird uns in der Mitte des Stückes tonmalerisch vor Ohren geführt.

All dies ist musikalisch so bezaubernd, dass nur selten die Frage gestellt wurde, ob der vom Leben so reich beschenkte Teenager eigentlich einen Sinn für die dunkleren Untertöne der Vorlage hatte. Tatsächlich scheint Mendelssohn dem weisen Rat des Puck und dem „poetisch-romantischen“ Geist seiner Zeit gefolgt zu sein: Felix, „der Glückliche“, goss mit seiner Musik den Glanz des Idealen über dem zynisch-frivolen Spuk aus.

PROKOFJEW: HAPPY END?

Prokofjews „Romeo und Julia“ ist einer der Allzeit-Hits unseres Konzertrepertoires; die Geschichte der Entstehung dieses Balletts aber ist voller ironisch-absurder Wendungen. Nachdem seine Karriere im Westen nicht so erfolgreich lief wie erhofft, bereitete Prokofjew Anfang der 1930er-Jahre mit einigen staatstragenden

Artikeln in Moskauer Zeitungen seine Rückkehr in die Sowjetunion vor: „Ich suche einen Stoff, der den positiven Anlauf zum Gegenstand hat, eine ‚Eroica‘ des Aufbaus, den neuen Menschen darstellend, den Kampf und die Überwindung der Hindernisse“, ließ er etwa 1932 verlauten. Solche optimistischen Töne hörte man im Kreml gerne. Immer öfter reiste Prokofjew nun in die alte Heimat, und 1935 übersiedelte er schließlich ganz in die Sowjetunion. – Spötter sagen, er tat es vor allem, um den horrenden Spielschulden zu entkommen, die er im Westen angehäuft hatte.

Wie seine Musik für diesen „positiven Anlauf“ klingen sollte, hatte der Komponist schon 1934 in der „Iswestija“ skizziert: „Die Musik, die hier notwendig ist, möchte ich als ‚leichtseriös‘ oder ‚seriös-leicht‘ bezeichnen.“ Diesem Anspruch verdanken wir einige der Kernstücke unseres kollektiven Melodien-Gedächtnisses. Mit „Peter und der Wolf“ schuf Prokofjew 1936 eine Hommage an den jungen Pionier Pjotr, der mit Mut und Tatkraft der alten Generation – dem Großvater und einem Jägertrio im geistigen Ruhestand – vorführt, wie man Probleme löst. Die Melodien dazu kann jeder Musikfan heute mitsingen. Noch bekannter sind wohl nur die Hit-Nummern aus „Romeo und Julia“, allen voran der „Tanz der Ritter“. Ob er es nun aus schnöder Geldnot oder aus echter Überzeugung tat, Prokofjew prägte für das Ideal vom „neuen Menschen“ klingende Embleme, die für Generationen von Hörer:innen in Ost und West musikalisches Allgemeingut geworden sind.

Moment mal, werden Shakespeare-Expert:innen nun einwenden, „Romeo und Julia“ ist eine Tragödie; am Ende sind alle Hauptfiguren tot. Bei Prokofjew hätten sie weiterleben dürfen. Seine Konzeption sah tatsächlich ein Happy End vor; getreu der sowjetischen Shakespeare Lesart wäre „Romeo und Julia“ à la Prokofjew



Sergej Prokofjew (um 1935)

GENAU HINGEHÖRT

Ein Musterbeispiel für Prokofjews Kunst der Charakterisierung ist die Nr. 1 der heutigen „Romeo und Julia“-Zusammenstellung „Die Montagues und Capulets“; im Ballett firmiert die Nummer als „Tanz der Ritter“. Hochfahrender Stolz, gespreizter Standesdünkel und eine Atmosphäre von Gewalttätigkeit sind hier prägnant in Töne gefasst. An diesen Kräften scheitert Romeos und Julias Liebe. Die zwischen grellen Dissonanzen und sanften Tönen schwan-kende Einleitung montierte Prokofjew in der Suite dazu; in der Ballettfassung stehen diese Klänge in Verbindung mit der Figur des Fürsten. Der hätte durch energisches Eingreifen die tödliche Familienfehde zwischen Montagues und Capulets beenden können, bringt es aber nie über dramatische Appelle und wirkungslose Sonntagsreden hinaus.

SHAKESPEARE MIT HAPPY END?

Viel diskutiert wurde unser Versuch, dem Stück ein Happy End zu geben: Im letzten Akt trifft Romeo eine Minute früher ein, findet Julia am Leben, und alles geht gut aus. Wir hatten diese Barbarei aus rein choreografischen Gründen begangen: Lebende Menschen können tanzen, tote nicht. Merkwürdigerweise wurde die Nachricht, dass Prokofjew ein ‚Romeo und Julia‘-Ballett mit Happy End geschrieben hatte, in London ganz ruhig aufgenommen, während unsere Shakespeare-Forscher päpstlicher als der Papst waren und zur Verteidigung Shakespeares aufmarschierten. Wenn ich dann doch den Schluss abänderte, so wurde ich dazu durch eine Bemerkung veranlasst, die jemand über das Ballett machte: ‚Genau genommen hat Ihre Musik am Schluss keinen wirklich heiteren Ausdruck!‘ Das war richtig. Nach mehreren Besprechungen mit den Ballettmeistern ergab sich, dass auch das tragische Ende tanzmäßig ausgedrückt werden konnte, und die Musik für den neuen [tragischen] Schluss wurde rechtzeitig fertig.

Sergej Prokofjew in seiner Autobiografie (1941)

eine Hommage an zwei junge Menschen geworden, die sich gegen Familientradition und gesellschaftliche Zwänge das Recht herausnehmen, zu lieben, wen sie wollen. Im Kommunismus, so hätte diese Variante vor Ohren führen sollen, wären die Liebenden glücklich geworden. Doch hier nimmt die Geschichte eine weitere, absurde Wendung: Wladimir Mutnikh, der Direktor des Moskauer Bolschoi-Theaters, der Prokofjew den Auftrag zu „Romeo und Julia“ erteilt hatte, fiel einer Säuberungswelle zum Opfer. Und die Kulturbürokraten entdeckten ihr philologisches Gewissen: Shakespeare einfach ändern? Das ist jetzt doch zu kühn!

So wurde ausgerechnet Prokofjews optimistisch-freche Shakespeare-Umdeutung seinem Projekt zum Verhängnis. Die Uraufführung wurde Jahr um Jahr verschoben; der Komponist wurde genötigt, das tragische Ende nach Shakespeares Original wiederherzustellen; und als er sich nicht so kooperativ zeigte wie gewünscht, wurde seine Musik kurzerhand von fremder Hand nachorchestriert. Was ihr Autor schlank, transparent und pointiert geplant hatte, wurde mit Pathos und Zuckerguss überzogen. In dieser tragischen Fassung mit einer Musik in Doppelrahmstufe wurde das Ballett im Januar 1940 in Leningrad szenisch uraufgeführt – und bald darauf mit dem Stalin-Preis ausgezeichnet.

Aus der Musik zum „Romeo und Julia“-Ballett op. 64 koppelte Prokofjew im Laufe der Jahre drei Suiten für den Konzertgebrauch aus – vielleicht auch deshalb, um etwas von der ursprünglichen Idee und dem Charakter seiner Musik zu retten. James Gaffigan wiederum stellte für das heutige Programm aus den drei Suiten eine eigene Version zusammen, die grob den Handlungsverlauf von Shakespeares Tragödie abbildet.

Ilja Stephan

James Gaffigan

Der amerikanische Dirigent James Gaffigan ist bekannt für seine natürliche Souveränität und seinen außergewöhnlichen Teamgeist. Kürzlich wurde er zum Musikdirektor der Houston Grand Opera ernannt, wo er sein neues Amt 2027/28 antreten wird. Gegenwärtig ist er Generalmusikdirektor der Komischen Oper Berlin, wo er 2025/26 seine dritte Spielzeit leitet, und Musikdirektor des Verbier Festival Junior Orchestra. Im August 2025 beendete er seine vierte und letzte Saison als Musikdirektor des Palau de les Arts Reina Sofia in Valencia. Zuvor war er Chefdirigent des Luzerner Sinfonieorchesters und Erster Gastdirigent des Netherlands Radio Philharmonic Orchestra sowie des Trondheim Symphony Orchestra. Zu seinen ersten offiziellen Positionen zählten die des Associate Conductor beim San Francisco Symphony Orchestra und die des Assistant Conductor beim Cleveland Orchestra. Im Bereich der Oper gastierte Gaffigan u. a. an der Met New York, Staatsoper München, Opéra National de Paris, Wiener Staatsoper, Lyric Opera Chicago, am Opernhaus Zürich und beim Glyndebourne Festival. Als Konzertdirigent führten ihn Einladungen zu allen führenden Orchestern der USA und in Europa etwa zum London Symphony und Royal Concertgebouw Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, zu den Münchner Philharmonikern, der Staatskapelle Berlin und der Tschechischen Philharmonie. Als engagierter Interpret neuer Musik hat Gaffigan mehr als 30 Uraufführungen geleitet. Seine umfangreiche Diskografie umfasst Aufnahmen u. a. mit dem Luzerner Sinfonieorchester und dem hr-Sinfonieorchester. Der gebürtige New Yorker mit großer Leidenschaft für Musikvermittlung ist Absolvent der Rice University Houston und gewann 2004 den 1. Preis beim Internationalen Dirigentenwettbewerb Sir Georg Solti.



HÖHEPUNKTE 2025/2026

- Neuproduktionen von Strauss' „Salome“ und Schostakowitschs „Lady Macbeth von Mzensk“ sowie Wiederaufnahmen von Tschaikowskys „Eugen Onegin“, Humperdincks „Hänsel und Gretel“ und Schostakowitschs „Die Nase“ an der Komischen Oper Berlin
- Gastdirigate in den USA beim Chicago Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic Orchestra, San Francisco Symphony Orchestra und National Symphony Orchestra
- Rückkehr zum Palau de les Arts Reina Sofia in Valencia und zum Verbier Festival

Lawrence Power



HÖHEPUNKTE 2025/2026

- Wiedereinladungen zu den Salzburger Festspielen mit dem Budapest Festival Orchestra unter Iván Fischer und für ein Kammermusik-konzert mit Patricia Kopatchinskaja und Sol Gabetta
- Debüt bei der Camerata Bern mit einem „play & lead“-Programm inklusive der Uraufführung des Violakonzerts von Garth Knox
- zwei Konzertprogramme mit dem Münchener Kammerorchester
- Auftritte mit seinem Duo-partner Simon Crawford-Phillips u. a. beim Heidelberger Frühling

Lawrence Power zählt zu den führenden Bratschern weltweit und wird als Solist und Kammermusikpartner gleichermaßen hochgeschätzt. In der Saison 2024/25 debütierte er beim Konzerthausorchester Berlin und beim *NDR Elbphilharmonie Orchester* unter Alan Gilbert mit der deutschen Erstaufführung des ihm gewidmeten Violakonzerts von Magnus Lindberg, das er u. a. auch mit dem Philharmonia Orchestra unter Esa-Pekka Salonen aufführte. Als Artist in Residence am Londoner Southbank Centre präsentierte er multimediale Konzertprogramme und ein Recital mit Thomas Adès. Power arbeitet regelmäßig mit führenden Orchestern wie dem Chicago und Boston Symphony, Royal Concertgebouw Orchestra, Symphonieorchester des BR und Chamber Orchestra of Europe. Kammerorchester leitet er in „play & lead“-Projekten von der Bratsche oder Violine aus. Zu seinen engen Kammermusikerpartner:innen zählen Vilde Frang, Ilja Gringolts und Nicolas Altstaedt, außerdem ist er Mitglied des Nash Ensembles. Mit besonderer Leidenschaft widmet sich Power der Neuen Musik und erweitert das Repertoire mit Hilfe des von ihm gegründeten „Viola Commissioning Circle“ beständig um Werke bedeutender zeitgenössischer Komponist:innen. Wegen seiner dramaturgisch durchdachten Programme wird er von Veranstaltern gern als Kurator oder Artist in Residence eingeladen. Er ist Gründer und Leiter des West Wycombe Chamber Music Festival und der Film-Produktionsfirma „Âme“. 2020 wurde er mit dem Instrumentalist Award der Royal Philharmonic Society geehrt. Power unterrichtet als Professor in Zürich und gibt weltweit Meisterkurse. Seit 2021 ist er für fünf Jahre Associate Artist der Londoner Wigmore Hall. Er spielt eine Bratsche der Brüder Amati von 1590 (ex Trampler), eine Leihgabe der Karolina Blaberg Stiftung.

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

Der Einführungstext von Dr. Ilja Stephan
ist ein Originalbeitrag für den **NDR**.

Fotos
akg-images (S. 4, 6, 9, 11)
Miguel Lorenzo (S. 13)
Giorgia Bertazzi (S. 14)

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

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

ndr.de/eo
youtube.com/@ARDKlassik