

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Pierre
Bleuse
&
Tamara
Stefanovich

Freitag, 15.05.26 — 20 Uhr
Samstag, 16.05.26 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

Im Rahmen des Internationalen Musikfests Hamburg

**INTERNATIONALES
MUSIKFEST
HAMBURG**



ENDE
1.5.–3.6.2026

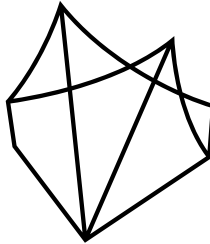
WWW.MUSIKFEST-HAMBURG.DE

PIERRE BLEUSE

Dirigent

TAMARA STEFANOVICH

Klavier



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Ilja Stephan
jeweils um 19 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert wird aufgezeichnet und am 11.06.26 um 20 Uhr im Radio auf NDR Kultur,
MDR Klassik und Radio 3 vom RBB gesendet.

PROGRAMM

HANS WERNER HENZE (1926 – 2012)

Tristan

Préludes für Klavier, Tonbänder und Orchester

Entstehung: 1973 | Uraufführung: London, 20. Oktober 1974 | Dauer: ca. 43 Min.

- I. Prolog –
- II. Lamento
- III. Praeludien und Variationen. Lento quasi improvvisando
- IV. Tristans Wahnsinn –
- V. Adagio – Burla I (Valse) – Burla II (alla turca). Vivace – Ricercare I. Un poco meno mosso – Burla III (Marcia). Molto più mosso – Ricercare II
- VI. Epilog. Silenzioso, fluido, meditativo

— Pause —

CHARLES IVES (1874 – 1954)

Central Park in the Dark

Entstehung: 1906 | Uraufführung: New York, 11. Mai 1946 | Dauer: ca. 8 Min.

CLAUDE DEBUSSY (1862 – 1918)

Images pour orchestre

Entstehung: 1905–12 | Uraufführung: Paris, 20. Februar 1910 (Nr. 2); 2. März 1910 (Nr. 3); 26. Januar 1913 (vollständiger Zyklus) | Dauer: ca. 35 Min.

Nr. 1: Gígues. Modéré

Nr. 2: Ibéria

I. Par les rues et par les chemins. Assez animé

II. Les parfums de la nuit. Lent et rêveur

III. Le matin d'un jour de fête. Dans un rythme de Marche lointaine, alerte et joyeuse

Nr. 3: Rondes de printemps. Modérément animé

Ende des Konzerts gegen 22.15 Uhr

Kopfkino

Willkommen im Kopfkino, sehr geehrte Hörerinnen und Hörer. Musik kann Geschichten erzählen oder unsere Fantasie zu Geschichten beflügeln. Am beliebtesten ist dabei, was sich am leichtesten wiedererkennen lässt: Vogelgezwitscher, Sturm, eine Szene am Bach oder die fließende Moldau sind dankbare Motive der Tonmalerei. Komplizierter (und ergiebiger) wird es, wo Musik ein Bild unserer inneren, seelischen Landschaften heraufbeschwört. Je komplexer die Wirklichkeit ist und je differenzierter unser Bild von ihr wurde, umso komplexer, vielschichtiger und subtiler wurde auch der klangliche Apparat zu deren Darstellung. Die drei Werke des heutigen Abends sind jedes auf seine Art denkwürdige Beispiele dafür, wie Komponisten das moderne Orchester genutzt (und erweitert) haben, um einen fesselnden, berührenden, aufwühlenden Strom von Bildern, Vorstellungen und Eindrücken vor unserem inneren Auge ablaufen zu lassen.

HENZE: SEELENPOLYPHONIE

Es ist einer der großen Gänsehautmomente der Konzentrliteratur. Im Epilog seines „Tristan“ schichtet Hans Werner Henze drei klangliche Ebenen übereinander, von denen jede dazu angetan ist, uns im Innersten zu treffen. Eine unschuldige Kinderstimme berichtet vom tragischen Ende einer fatalen Liebe: Ein Knabe liest Verse, die Isolde's Tod beschreiben, aus dem Epos „Tristan“ (1160) von Thomas de Bretagne. Dem unterliegt der körperlichste und intimste Klang,



Edward Burne-Jones: „Der Wahnsinn des Tristan“ (1862)

TRISTAN

*Wer die Schönheit angeschaut
mit Augen,
Ist dem Tode schon
anheimgegeben,
Wird für keinen Dienst auf
Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode
beben,
Wer die Schönheit angeschaut
mit Augen!*

August von Platen: „Tristan“,
1. Strophe (1825)



Hans Werner Henze im Jahr 1965

Der „Tristan“, den ich allerdings nie gesehen, wenn auch genau studiert habe, ist inzwischen eine Art Evangelium für mich geworden.

Hans Werner Henze in „Tradition und Kulturerbe“ (1966)

den man sich nur denken kann: die Aufzeichnung eines klopfenden Herzens. Den tönenden Hintergrund zu dieser Collage bilden einige sanfte Akkorde aus Richard Wagners Lied „Im Treibhaus“, komponiert auf ein Gedicht von dessen Geliebter Mathilde Wesendonck. Dieser innige Moment tritt ein gegen Ende eines monumentalen „Klavierkonzerts“, das zuvor alle Lautstärke und Brutalität entfesselt hatte, zu denen ein großes Sinfonieorchester, Tonband, Verstärker und ein Konzertflügel fähig sind.

Das Arbeitsprinzip des Musikdramatikers Henze lässt sich hier in Reinkultur beobachten. Seine Klänge sind mit Bedeutung, mit Geschichte, persönlichen Assoziationen, mit Bezügen und Verweisen gesättigt. Komponieren heißt für Henze, aussagekräftige Konstellationen aus mit Sinn und Emotion „aufgeladenen“ Klängen zu schaffen. Dabei bedient der Komponist sich großzügig bei allem, was Musik-, Literatur- und Kunstgeschichte und die Welt um uns herum bereithalten. Seinen „Tristan“ nannte Henze ein „in den Raum gespanntes Netzwerk“ aus „Relationen, Entsprechungen, Antworten, Zurufen“. Chopin, Brahms, Wagner und Renaissance-Musik hallen in diesem 1973 komponierten Werk ebenso nach wie der Militärputsch in Chile, die über 1000-jährige Geschichte des Tristan-Stoffes oder der tragische Feuertod seiner ehemaligen Lebens- und Arbeitsgefährtin Ingeborg Bachmann.

Im „Tristan“ kombiniert Henze ein Soloklavier, Orchester und Tonband-Einspielungen. Wo diese drei Ebenen sich gleichzeitig überlagern, wird der Klang extrem dicht und bisweilen verstörend brutal. Doch die Dichte des Klangs entspricht der Komplexität des innerseelischen, kultur- und zeitgeschichtlichen Labyrinths, in das der Komponist uns lockt. Die alte

Romantiker-Vorliebe für die Nachtseiten menschlicher Existenz, zerstörerische Leidenschaften, Tod und Wahnsinn, hier wird sie ebenso lust- wie angstvoll zelebriert.

Hans Werner Henze war ein großer Kommunikator in eigener Sache. In Essays, Arbeitstagebüchern, autobiografischen Mitteilungen und Interviews äußerte er sich zu seiner Sicht der Welt und dem Gehalt seiner Klänge. Die Entstehungsgeschichte des „Tristan“ ist daher bestens dokumentiert, und sie liest sich wie das Protokoll einer überbordenden Materialsammlung, die ihr Autor nach und nach in eine Form bannte. Am Anfang stand ein einzelnes Prélude für Klavier, in dem durch die von Henze bevorzugten Intervalle und Zusammenklänge Erinnerungen an die Harmonik von Wagners „Tristan“ nachhallen. Für die nächste Ebene seines Werkes ging der Komponist in London ins Tonstudio. Dort unterwarf er historische Musikfundstücke elektronischen Verzerrungen und Computeranalysen: Chopins Trauermarsch aus der Sonate b-Moll op. 35, sein eigenes Arrangement eines „Lamento di Tristano“ aus dem 14. Jahrhundert, vier Takte aus dem 3. Akt von Wagners „Tristan“ oder ein dramatischer Spitzenton einer Wagnerheroin wurden verfremdet und auf Tonband festgehalten. Mit den Klängen dieser Tonbänder im Ohr komponierte Henze die weiteren Teile und Schichten seines „Tristan“.

Am Anfang von „Tristan – Préludes für Klavier, Tonbänder und Orchester“ steht das erste der von Henze komponierten Préludes für Klavier solo. Vier weitere werden noch folgen. Wie Kommentare und Momente der Reflexion stehen diese Solo-Préludes zwischen den Orchester- und Tonbandteilen. Was Henze hinzukomponiert, unterstreicht den historischen Beziehungsreichtum. So antworten die Holzbläser auf die

HANS WERNER HENZE

Am 1. Juli 2026 wäre Hans Werner Henze 100 Jahre alt geworden. 1926 in Gütersloh geboren, war Henze wohl der letzte der „Großkomponisten“: Sinfonien, Konzerte, Kammermusik, Ballette, Opern und Oratorien addieren sich zu einem imposanten Werkverzeichnis. Der Bezug zur (Musik-)Geschichte und zur Wirklichkeit war der Grundpfeiler seiner Kunstauffassung. Ihm ging es um Kommunikation und „die Kunst des Erbens“. Ab Ende der 1960er Jahre spielten politische Themen in der Arbeit des bekennenden Marxisten zunehmend eine Rolle. Zu den Werken des Jahres 1973 zählen neben „Tristan“ die Gemeinschaftskomposition „Streik bei Mannesmann“ sowie das am Tag von Fidel Castros Machtübernahme spielende Vaudeville „La Cubana“ auf einen Text von Hans Magnus Enzensberger.

Mit voller Zuversicht versenkte ich mich bei der Komposition des „Tristan“ nur noch in die inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äußere Form.

Richard Wagner

Klänge des ersten Préludes mit einer ausdrucksvollen Geste aus aufsteigender Sexte mit anschließender fallender kleiner Sekunde – Kenner:innen und Opernfans identifizieren das sofort als Anspielung auf die erste Klanggeste von Wagners „Tristan“-Vorspiel. Der Wechsel von Klavier und Bläsern mündet am Ende des Prologs in einen völlig unerwartet auftretenden a-Moll-Dreiklang. Dieser Akkord bildet die Brücke zum zweiten Satz, „Lamento“, und dem Einsatz des Tonbandes, auf dem Henzes Bearbeitung des „Lamento di Tristano“ für Renaissance-Instrumente in a-Moll erklingt. Auf diese Weise verknüpft der musikalische Universalist über Jahrhunderte, Genres und Stile hinweg seine Klangmaterialien.

An das Lamento schließt sich eine Reihe von Variationen, ein weiteres Prélude für Klavier solo und schließlich eine Folge von drei Kanons an. In diesen aufgeräumten Fortgang der Dinge bricht am Ende des dritten Satzes jäh ein Zitat aus Brahms' Erster Sinfonie ein. Damit ändert sich der Charakter der Musik schlagartig. Im vierten Satz tobt „Tristans Wahnsinn“ – vom Band erklingen dazu die Geräusche eines malträtierten Konzertflügels: „Wir bombardierten die Basssaiten mit Tennisbällen, das klang wie ferne Detonationen [...] es hatte etwas Teuflisches, Neurotisches, Ungutes, Irrwitziges [...] diese Vergewaltigung, dieses Zerschlagen von Musik“ (Henze). Auf diese Zerstörungssorgie antwortet im fünften Satz eine Suite von Tänzen (Burla I-III) und kunstvollen Ricercare-Episoden. Man darf das wohl als Totentanz deuten, der auf seinem Höhepunkt in einen vom Spitzenton einer Wagnersängerin unterlegten „Todesschrei der ganzen leidenden Welt“ (Henze) mündet. Es ist dieser Hintergrund, vor dem der Einsatz der kindlichen Stimme und der Herztöne im abschließenden Epilog seine ergreifende Wirkung entfaltet.

IVES: NEW YORKER KLANG-COLLAGE

Verschiedenheit und Gegensätze nicht oberflächlich zu versöhnen, sondern sie auszuhalten und geradezu demonstrativ aufeinanderprallen zu lassen, war das Arbeits- und Lebensprinzip von Charles Ives. Im Jahr 1906 lebte der Versicherungsangestellte und Komponist in einer Art Studenten-WG für Yale-Absolventen mit Blick auf den New Yorker Central Park. Tagsüber widmete Ives sich seinem 15-Dollar-Job. Ins Versicherungsgeschäft war er eingestiegen, weil er nüchtern sah, dass ein Mann seine (künftige) Frau und Familie nicht „auf der Dissonanzen-Diät eines Komponisten“ verhungern lassen könne. Nachts und an Wochenenden schuf er Werke, die so kühn und ihrer Zeit voraus waren, dass sie auf Jahrzehnte unaufgeführt in der Schublade verschwanden. 1918 forderte die Doppelbelastung ihren unausweichlichen Tribut: Der inzwischen sehr erfolgreiche Firmeninhaber erlitt einen Infarkt.

New York war damals die am schnellsten wachsende Metropole der Welt, und der Versicherungsmann und Künstler Ives hatte sein Ohr dicht an ihrem rasant schlagenden Herzen. Ein realistisches Bild des Lebens in einer modernen Großstadt zu zeichnen, war etwa das Ziel der Künstlervereinigung „Ashcan School“. Die „malenden Reporter“ bildeten, vom Sonntagsspaziergang bis zum Hochhausbrand, den Alltag in dem urbanen Schmelztiegel der Kulturen und Klassen ab. Ives' hyperrealistische Toncollage „Central Park in the Dark“ verfolgt ein ähnliches Anliegen. 1906 schuf der Komponist zwei Orchesterstücke, die er unter dem Titel „Contemplations“ zusammenfasste: Die eine dieser musikalisch-metaphysischen Betrachtungen war das heute so bekannte „The Unanswered Question“, die andere das Hörprotokoll eines nächtlichen Parkbesuchs.



William Glackens: „The Drive, Central Park“ (um 1905)

KUNST UND LEBEN

Das Gewebe der Existenz webt sich als Ganzes. Du kannst Kunst nicht in eine Ecke absondern und hoffen, dass sie Vitalität, Wirklichkeit und Substanz haben wird. Es kann nichts Exklusives an großer Kunst geben. Sie kommt direkt aus dem Herzen der Erfahrung des Lebens, des Nachdenkens über das Leben und dem Leben des Lebens. Meine Arbeit in der Musik bereicherte mein Business, und meine Arbeit als Geschäftsmann bereicherte meine Musik.

Charles Ives, Versicherungskaufmann und Komponist

*Ives ist der große
amerikanische
Impressionist, in
vieler Hinsicht ver-
gleichbar mit
Debussy, aber Ives'
Thema sind vor
allem Menschen,
ihre Gedanken,
Gefühle, Taten,
während Debussys
Menschen meistens
mit einer Land-
schaft, einer mittel-
alterlichen
Geschichte oder
dem Rausch des
Karnevals
verschmelzen.*

John Kirkpatrick, Pianist und
Herausgeber von Ives' Werken

Am Anfang von „Central Park in the Dark“ steht, leise und kaum hörbar, ein dichter Klangteppich der Streicher. Er bildet die Atmosphäre einer Sommernacht ab, wie Ives im Nachwort der Partitur mitteilt. Technisch gesehen besteht dieses Streicherklangband aus einem 10-taktigen Modell, das sich im Laufe des Stückes zehn Mal wiederholt. In gleichbleibend langsamem Tempo bildet es die ruhige Grundschrift des Geschehens. Mit jeder Wiederholung des Modells treten andere Instrumente und sich überlagernde Klanggruppen hinzu: Wir hören Straßensänger (durch Solo-Instrumente dargestellt), Schlager-pfeifende Nachtschwärmer, mechanische Klaviere, die einen enervierenden „Ragtime-Krieg“ ausfechten, oder eine Street Band mit Piccoloflöte und Schlagzeug. Diese Schichten haben nicht nur ihre eigene Tonalität, sondern auch ihren eigenen Rhythmus und ihr eigenes – nicht mit den Streichern synchronisiertes – Tempo. Je mehr Lagen sich in dieser komplexen Klang-Collage addieren, umso mehr beschleunigt sich das Tempo. Auf dem Höhepunkt des tumultuösen Geschehens, das „Con fuoco“ (mit Feuer) auszuführen ist, treten noch eine (von der Posaune imitierte) Sirene, ein durchgehendes Pferd und der schrille Klang einer Polizeitrillerpfeife hinzu. Danach kehrt wieder der stille Frieden des Anfangs ein.

„Eine Betrachtung über nichts Ernstes oder Der Central Park in der Dunkelheit in der guten alten Sommerzeit“ hätte der Titel des Stückes ursprünglich lauten sollen. Offenbar konnte den echten New Yorker schon damals nichts wirklich aus der Fassung bringen.

DEBUSSY: MUSIKALISCHER BEWUSSTSEINSSTROM

„Images“, also „Bilder“, nannte Claude Debussy seine drei Orchesterstücke, an denen er von 1905 bis 1912

CLAUDE DEBUSSY

Images pour orchestre

feilte. Was diese Bilder angeblich zeigen, teilte er seinem Verleger brieflich mit: Mit je einem Stück wolle er der Musik Englands, Spaniens und Frankreichs Tribut zollen. Also ein Dreiländer-Porträt in Tönen. Doch es lohnt sich, tiefer zu graben. Über den ersten Band seiner „Images“ für Klavier hatte Debussy geschrieben: „Der Klang der See, die Biegung des Horizonts, [...] haben sich uns wie so viele komplexe Eindrücke tief eingeprägt. Dann plötzlich, ohne willentlichen Aufwand von unserer Seite, kommt eine dieser Erinnerungen an die Oberfläche, um sich in der Sprache der Musik auszudrücken.“ Es geht also um inneres Erleben. Debussys „Images“ bilden keine Vorlage ab, seine Musik spielt frei mit Vorstellungen, Stimmungen und Assoziationen, die der Komponist zu einem klingenden Bewusstseinsstrom formt.

Mit England scheint Debussy eher trübselige Gedanken verbunden zu haben. 1905 war er nach einem Skandal um seine Ehefrau mit seiner Geliebten dorthin geflohen und hatte an der Kanalküste die Orchestrierung von „La Mer“ vollendet. In „Gigues“, dem ersten Bild der „Images“, erscheint die Erinnerung an die Insel in Gestalt einer Volksliedmelodie mit dem tänzerischen Charakter einer Gigue. Allerdings wird diese Gigue überwiegend von der Oboe d’amore vortragen. „Süß und melancholisch“ soll dieses altertümliche, dem Barockzeitalter angehörende Instrument klingen, schreibt Debussy vor. Nach einem sanft-dämmernden Anfang, der anmutet wie ein Eintauchen in die Welt der Nostalgie, durchdringen sich in „Gigues“ stürmische Passagen des Orchesters und das Auftauchen der Tanzmelodie in den Solo-Instrumenten.

Das frappanteste Beispiel für Debussys „visionäre Begabung“ (Manuel de Falla) ist „Ibéria“, das zweite



Claude Debussy (1908)

GENAU HINGEHÖRT

Am Anfang von Debussys „Images“ für Orchester steht eine träumerische Einleitung: ein einzelner lang gehaltener Ton bzw. Oktavklang, ein schimmernder Ganztonakkord von Holzbläsern und gedämpften Streichern und geisterhafte Glissandi von Harfe (und Celesta). Mit ähnlichen Mitteln zeigen Filmkomponisten bis heute an, dass nun eine Rückblende ansteht. Am Schluss des letzten Bildes steht dagegen ein rasantes, im Forte gespieltes Glissando von Harfen und Celesta, nur noch gefolgt von zwei kurzen, knackigen Akzenten des Orchesters, so als würde hier jemand mit einer jähren, energischen Handbewegung alle Bilder und Erinnerungen beiseiteschieben – und basta.

GEHEIMNISSE AUS WIRKLICHKEIT

Eine schöne Formel für sein Verfahren, Eindrücke in Kunst zu transformieren, fand Debussy in einem Brief an seinen Verleger Durand. Aus Sorge, der Geschäftstüchtige würde seine Kompositionen mit allzu einfältigen Werbetexten ankündigen, erklärte der Komponist, er versuche: „etwas anderes zu machen – Dinge aus Wirklichkeit – was die Dummköpfe Impressionismus nennen, ein Begriff, der denkbar übel angewandt wird, namentlich von jenen Kritikern, die sich nicht scheuen, ihn [William] Turner anzuhängen, dem herrlichsten Geheimnisschöpfer, den es in der Kunst gibt“.

Stück der „Images“. Äußerlich betrachtet, schildert Debussy hier Abend, Nacht und Morgen in Sevilla. Der Spanier Manuel de Falla attestierte seinem Komponistenkollegen, dass „Spanien heute in seiner Schuld steht“, so suggestiv fiel diese klingende Beschwörung des andalusischen Nachtlebens aus. Tatsächlich hat Debussy sich in seinem Leben nur wenige Stunden in Spanien aufgehalten – und zwar im Baskenland. Dieses Spanien ist das Produkt der Fantasie eines Künstlers, der alle Kunstmittel kennt, mit denen man iberische Assoziationen heraufbeschwört: Kastagnetten-Klänge, Sevillana-Melodien oder die Rasgueado-Rhythmen spanischer Gitarristen.

Spanien wird Debussys Sehnsuchtsland gewesen sein; Frankreich war seine Heimat. Für den Komponisten scheint es zuerst das Land seiner Kindheitserinnerungen gewesen zu sein. Das dritte der „Images“ für Orchester, „Ronde de printemps“, beruht auf französischen Kinderliedern und Tänzen. Im Zentrum dieses Bildes steht die Anfangszeile eines Reigens, den Debussy sehr liebte und wiederholt in seiner Musik zitiert: „Nous n’irons plus au bois, les lauriers sont coupés“ („Wir gehen nicht mehr in den Wald, der Lorbeer ist geschnitten“). Fragmente dieser fröhlichen Weise durchdringen den gesamten Tonsatz und wandern in immer neuen Abwandlungen zwischen den Klanggruppen und Solo-Instrumenten hin und her; das ganze Bild ist buchstäblich gesättigt mit dieser heiteren Erinnerung.

Ilja Stephan

Pierre Bleuse

Pierre Bleuse ist Musikdirektor des renommierten Ensemble intercontemporain, Chef des Odense Symphony Orchestra sowie Künstlerischer Leiter des Pablo Casals Festivals in Prades. Mit den aktuellen Konzerten gibt er sein Debüt beim *NDR Elbphilharmonie Orchester*. Als gefragter Gastdirigent arbeitet der Franzose regelmäßig mit bedeutenden internationalen Ensembles zusammen, darunter das Royal Concertgebouw Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Orchestre de la Suisse Romande, Tonkünstler-Orchester Wien, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Brussels Philharmonic, Orquesta Nacional de España, Polish National Radio Symphony Orchestra in Katowice, hr-Sinfonieorchester, die NDR Radiophilharmonie sowie das Tokyo und Singapore Symphony Orchestra. Als Schlüsselfigur der zeitgenössischen Musik dirigierte er 2024 Hèctor Parras Oper „Orgia“ im Gran Teatre del Liceu in Barcelona sowie beim Festival d'Aix-en-Provence mit dem Ensemble intercontemporain. 2025 eröffnete er die Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag von Pierre Boulez in der Philharmonie de Paris mit einer wegweisenden Aufführung von dessen Meisterwerk „Répons“. Bleuse arbeitet regelmäßig mit international renommierten Solist:innen wie Joyce DiDonato, Karita Mattila, Patricia Kopatchinskaja, Pierre-Laurent Aimard, Sol Gabetta, Bertrand Chamayou, Emmanuel Pahud sowie Renaud und Gautier Capuçon zusammen. Seine Diskografie umfasst zahlreiche Aufnahmen, darunter insbesondere ein hochgelobtes Ligeti-Album mit dem Ensemble intercontemporain, das 2025 mit dem Diapason d'Or de l'année ausgezeichnet wurde. Pierre Bleuse studierte Dirigieren bei Jorma Panula in Finnland und bei Laurent Gay an der Haute École de Musique in Genf.



HÖHEPUNKTE 2025/2026

- Auftritte mit dem Ensemble intercontemporain u. a. bei den BBC Proms, beim Ravel Festival in Saint-Jean-de-Luz und in der Philharmonie de Paris
- Debüts beim Swedish Radio Symphony Orchestra, Finnish Radio Symphony Orchestra, SWR Sinfonieorchester und Auckland Philharmonia Orchestra
- Rückkehr zum São Paulo Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra und Singapore Symphony Orchestra
- Debüt beim Netherlands Philharmonic Orchestra im Concertgebouw Amsterdam

Tamara Stefanovich



HÖHEPUNKTE 2025/2026

- Uraufführung des neuen Klavierkonzerts von Lisa Streich mit dem Kansas City Symphony Orchestra unter der Leitung von Matthias Pintscher
- Konzerte mit dem hr-Sinfonieorchester, BBC Symphony Orchestra und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
- Recitals u. a. im Boulez Saal Berlin, Grande Auditório der Gulbenkian Foundation und Barbican Centre London
- Veröffentlichung des jüngsten Albums „Organised Delirium“ (März 2025) mit Klaviersonaten von Pierre Boulez, Hanns Eisler, Béla Bartók, Dmitrij Schostakowitsch und Domenico Scarlatti

Tamara Stefanovich widmet sich als eine der führenden Interpretinnen des zeitgenössischen Klavierrepertoires den Werken der klassischen Moderne sowie zahllosen neuen Kompositionen und begeistert ihr Publikum weltweit mit ausgeklügelten Recital-Programmen. Sie konzertiert u. a. mit dem Cleveland, Chicago Symphony, London Symphony und Mahler Chamber Orchestra, tritt in den renommierten Konzertsälen der Welt auf – darunter die Suntory Hall in Tokio, Wigmore Hall in London sowie die Philharmonien in Berlin und Paris – und ist gefragter Gast bei hochkarätigen Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem Musikfest Berlin und den BBC Proms. Nach ihrem gefeierten Debüt beim Israel Philharmonic Orchestra unter Kirill Petrenko und der deutschen Erstaufführung von Magnus Lindbergs Klavierkonzert Nr. 3 mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester* unter Esa-Pekka Salonen widmet sich Stefanovich weiterhin der Interpretation einer großen Bandbreite an Klavierkonzerten – von Liza Lims „World as Lover, World as Self“ bis hin zu Ravel und Bartók – und ihren fesselnden Recital-Marathons, bei denen sie an einem Abend 20 Sonaten oder 50 Etüden spielt. Eine enge Zusammenarbeit verbindet sie mit Komponisten wie Pierre Boulez, Sir George Benjamin, György Kurtág und Hans Abrahamsen. Neue Wege beschreitet Stefanovich mit Christopher Dell, Christian Lillinger und Jonas Westergard in dem innovativen Jazz- und Improvisationsprojekt „SDLW“. Das jüngste Album des Ensembles gewann den Preis der Deutschen Schallplattenkritik 2024. Außerdem leitet sie regelmäßig Bildungsprojekte im Londoner Barbican Centre, in der Kölner Philharmonie und beim Klavier-Festival Ruhr. Tamara Stefanovich studierte in Belgrad, am Curtis Institute und an der Kölner Musikhochschule bei Claude Frank und Radu Lupu.

IMPRESSUM

Herausgegeben vom
NORDEUTSCHEN 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. 5, 9)
NDR / Susanne Schapowalow (S. 6)
Heritage Images / Fine Art Images / akg-images (S. 11)
Marine Pierrot Detry (S. 13)
Sihoo Kim (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