

**Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg**

2. Philharmonisches Konzert

2.
Philharmonisches
Konzert

Sonntag 24. Oktober 2021
11.00 Uhr

Montag 25. Oktober 2021
20.00 Uhr

Elbphilharmonie, Großer Saal

Die Besetzung des
Philharmonischen Staatsorchesters
für das 2. Philharmonische Konzert

Konzertmeister

Konradin Seitzer

1. Violinen

Bogdan Dumitraşcu

Jens-Joachim Muth

Solveigh Rose

Stefan Herrling

Christiane Wulff

Esther Middendorf

Piotr Pujanek

2. Violinen

Sebastian Deutscher

Stefan Schmidt

Heike Sartorti

Dorothee Fine

Mette Tjørby Korneliusen

Laure Kornmann

Gideon Schirmer

Chungyoon Choe

Bratschen

Naomi Seiler

Isabelle-Fleur Reber-Kunert

Elke Bär

Stefanie Frieß

Tomohiro Arita

Miriam Solle

Violoncelli

Thomas Tyllack

Markus Tollmann

Monika Märkl

Arne Klein

Tobias Bloos

Kontrabässe

Gerhard Kleinert

Tobias Grove

Franziska Kober

Flöten

Walter Keller

Anke Braun

Oboen

Nicolas Thiébaud

Birgit Wilden

Fagotte

José Silva

Mathias Reitter

Hörner

Bernd Künkele

Jan-Niklas Siebert

Trompeten

Stefan Houy

Mario Schlumpberger

Pauke

Brian Barker

Orchesterwarte

Janosch Henle

Marcel Hüppauff

Konzertprogramm

Joseph Haydn (1732–1809)

Symphonie Nr. 75 D-Dur Hob. I:75

I. Grave – Presto

II. Poco Adagio

III. Menuetto. Allegretto – Trio

IV. Finale. Vivace

Cantata „Miseri noi, misera patria“ Hob. XXIVa:7

Pause

Rezitativ und Arie „Misera! Chi m'aiuta“ – „Dove fuggo“
aus der Oper *La vera costanza* Hob. XXVIII:8

Symphonie Nr. 102 B-Dur Hob. I:102

I. Largo

II. Adagio

III. Menuet. Allegro – Trio

IV. Finale. Presto

Dirigent **Andreas Spering**

Sopran **Layla Claire**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

*Einführung mit Savina Kationi jeweils eine Stunde
vor Konzertbeginn im Großen Saal*

Weltgewandt, untertänig, intellektuell, harmlos, kindlich und kinderlos – wer war „Papa Haydn“ wirklich?

Felix Dieterle

Zweifelsonne gehörte Joseph Haydn zu Lebzeiten zu den produktivsten und erfolgreichsten Komponisten seiner Generation. Spätestens gegen Ende seines langen Lebens – Haydn ist 24 Jahre vor seinem Freund und Kollegen Wolfgang Amadeus Mozart geboren und hat ihn um nahezu 18 Jahre überlebt – lag ihm die europäische Musikwelt zu Füßen und Aufführungen seiner Werke wurden vom Publikum in Wien, London und Paris frenetisch gefeiert. Gleichzeitig scheint die Musik von „Papa Haydn“ im heutigen Konzertbetrieb oftmals noch ein Dasein im Schatten der beiden jüngeren „Wiener Klassiker“ Mozart, dem „göttlichen Wunderkind“, und Beethoven, dem „revolutionären Genie“, zu fristen. Bei der Verteilung der überaus klischeebehafteten Zuschreibungen, die sich hartnäckig über die letzten 200 Jahre bis in unsere Gegenwart gehalten haben, hat Haydn zugegebenermaßen die schlechteste Karte gezogen. Obwohl seine zentrale Rolle für die Musikgeschichte als Innovator des Streichquartetts und der Symphonie unbestritten ist, galt er lange nur als Wegbereiter für seine beiden jüngeren Kollegen. Haydn-Forscher*innen haben sich jüngst ausgiebig damit beschäftigt, wie und weshalb der Komponist, der selbst (zumindest in seiner Ehe) kinderlos blieb, zu seiner „Vaterschaft“ gekommen sein mag und inwiefern sich dieses „Papa“-Image auf die Rezeption seiner Musik ausgewirkt hat. Sucht man den Ursprung des „Papa Haydn“-Labels, stößt man auf Spuren, deren historische Genauigkeit angezweifelt werden muss: Zum einen berichtet der Haydn-Biograf Albert Christoph Dies von einem Treffen zwischen Haydn und Mozart in Wien aus dem Jahr 1790, bei dem er selbst nicht anwesend war und Haydn noch nicht einmal persönlich kannte. Mozart soll seinen Freund vor dessen Abreise nach England „wie gewöhnlich“ mit „Papa“, aber auch mit einem etwas despektierlichen „Sie haben keine Erziehung für die große Welt gehabt und reden zu wenige Sprachen“ verabschiedet haben. Da kein einziger persönlicher Brief zwischen Haydn und Mozart überliefert ist, geht man davon aus, dass die Freundschaft der

beiden eine kollegiale, intellektuell-künstlerische war, die weniger durch gegenseitige Besuche und Geselligkeit, als durch eine rationale Auseinandersetzung mit der Musik des jeweils anderen geprägt war. Dass Mozart, der in Haydn eine Vorbildfigur gefunden haben dürfte, solch freche Worte des Abschieds gewählt haben soll, erscheint schwer vorstellbar. Die Pointe dieser Anekdote – ob der Biograf es womöglich genau darauf angelegt hat? – ist wiederum, dass der als altväterlich und weltunerfahren dargestellte Haydn auf Mozarts Frotzelei eine pffiffige Antwort gehabt haben soll: „Oh! Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt.“ Eine zweite Spur findet sich in den Erinnerungen von Johann Friedrich Nisle (1829), der von einem Besuch beim alten Haydn erzählt: „Die gutmütig heitere Miene, mit der Papa Haydn selbst trübe Bilder der Vorzeit vergegenwärtigte – der fromme demutvolle Ton seiner Stimme ... sogar seine kindlich freudige Erinnerung erhaltener Ehrenbezeugungen und Geschenke ... Haydns Wesen schien im schönsten Einklang mit seinen Werken.“ Ob Nisle hier aus dem Gedächtnis heraus wirklich ein authentisches Bild des Komponisten zeichnet, ist unwahrscheinlich, muss sein Besuch doch mindestens 20 Jahre – Haydn war 1809 verstorben – zurückliegen. Nicht genug damit: Er überträgt einfach eins zu eins das äußerliche Erscheinungsbild Haydns auf dessen Musik und steht damit am Beginn einer ganzen Reihe ähnlicher, prominenter Aussagen aus dem 19. Jahrhundert, die Haydns Musik verharmlosen, gleichgültig belächeln und Unverständnis darüber ausdrücken – oder Haydn vielleicht auch als posthumen Konkurrenten fürchteten? So soll Robert Schumann nach einem Konzert mit Werken von Haydn auf dem Programm nur müde gähmend gesagt haben: „Haydn ist wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird. Tiefes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr.“ Und der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick nannte ihn 1870 in einer seiner Rezensionen einen „rührigen, netten, zum Küssen liebenswürdigen Großpapa!“.

Um 1900 sollte sich Haydns Stellenwert schließlich ändern. Vertreter des relativ jungen Fachs Musikwissenschaft, aber auch Komponist*innen und Musiker*innen, die sich von der hochpathetisch-romantischen Tonsprache Richard Wagners lösen wollten und eine Rückkehr zur verständlichen Klassizität forderten, bemühten sich darum, die eingeschlifften Sichtweisen zu hinterfragen und dadurch einen unbefangeneren Blick auf Haydn und dessen Musik zu ermöglichen. Als Beispiel kann Sergej Prokofjews *Symphonie classique* (1918) – der junge Komponist widmete seinen Symphonieerstring ausdrücklich Haydn und Mozart – genannt werden, in der das etablierte Modell der klassischen Symphonie aufgegriffen und verfremdet wird: „Wenn Haydn heute noch lebte“, so vermutete Prokofjew, „würde er seine Art zu schreiben beibehalten und dabei einiges vom Neuen übernehmen.“

Warum Haydn nicht als Opernkomponist berühmt geworden ist

Der Frage, weshalb Haydn nie als Opernkomponist bekannt wurde, obwohl er mehr als 20 Opern geschrieben hat, ist u. a. der Musikwissenschaftler Wolfgang Fuhrmann nachgegangen. Ihn überzeugen weder das gängige Argument, dass Haydns Opern bereits an der Stoffwahl und den ungeeigneten Libretti gescheitert seien – meistens griff Haydn auf Libretti zurück, die zuvor schon von anderen Komponisten erfolgreich vertont worden waren –, noch der Erklärungsversuch, Haydns undramatische Musik wäre niemals in der Lage gewesen, an die angeblich von Mozart hoch gehängte Messlatte heranzureichen. Aus heutiger Sicht vergisst man schnell, dass Mozart zu Lebzeiten bei Weitem nicht das Maß aller Dinge war. Fuhrmann sucht und findet Gründe vielmehr bei Haydn selbst, in dessen Lebenslauf und in dessen altmodischer Einstellung zum Notendruck. Denn Haydns Sozialisation verlief nach typisch alteuropäischem Muster: Seine musikalische Ausbildung erhielt er als Sängerknabe in Wien, erlebte dort noch die späte Blütezeit der Barockoper und schlug sich als freischaffender Musiker durch, bevor er schließlich eine gut bezahlte Anstellung bei der Habsburger-Familie Esterházy fand. Wie ein Blick in Haydns Dienstvertrag von 1761 verrät, wurden Beruf und Alltag am Hof gänzlich vom Willen des absolutistischen Dienstherrn bestimmt: Haydn habe exklusiv für den Fürsten zu komponieren, und nur das, was dieser will; er habe untertänigst die Befehle seiner Durchlaucht entgegenzunehmen und als „Haus-Officier“ gemeinsam mit den Bediensteten des Hofes zu festgesetzter Zeit zu essen. Wie die Kammerdiener*innen, Köch*innen und Maler*innen war auch Haydn als Kapellmeister lediglich ein Rädchen von vielen, ein Dienstleister, der mit Musikaufführungen und neuen Kompositionen den fürstlichen Festalltag mitzugestalten hatte – Feste bildeten nicht den Ausnahmezustand, sondern intensivierten einfach den eh schon festlichen Alltag des Adels. Auch am Esterházyischen Hof, dem „ungarischen Versailles“, war das Feiern Pflicht – Hochzeiten, Namenstage oder Besuche der kaiserlichen Familie boten genügend Anlässe. Vor allem bedeutete es aber Arbeit – ja, Sie lesen richtig –, denn es ging dabei weniger um Vergnügen und Genuss, als darum, die eigene Macht sinnlich in prächtigster Weise zu demonstrieren. Repräsentative Opernaufführungen mit kunstvoller Ausstattung und effektvoller Bühnenmaschinerie gehörten dabei genauso unverzichtbar zum Festprogramm wie Bälle, Bankette und Feuerwerk. Im Vergleich zu Mozart, der sich zwar um Stellen als Hofkomponist bemühte, es aber nie lange am Hof aushielt, blieb Haydn Fürst Nikolaus jahrzehntelang treu und komponierte seine Opern pflichtergeben ausschließlich für ihn. Dass er dabei allerdings den exklusiven Verfügungsanspruch seines Brotgebers nicht genauso eifrig unterwanderte, wie er es mit vielen

seiner Symphonien oder Kammermusikwerken tat, die er heimlich kopieren und verlegen ließ, hatte mehr Gründe, als das höhere Ansehen der Vokalmusik gegenüber der Instrumentalmusik. Ebenso wie Haydns Selbstbild als Kunsthandwerker ist auch sein Verständnis vom Notendruck aus heutiger Sicht vielleicht ein altmodisches, aber auf jeden Fall ein höfisches. Gedruckte Opernpartituren galten im 18. Jahrhundert noch lange als etwas Besonderes, sie dienten zur Repräsentation, sollten die Kunstfertigkeit demonstrieren und dem Komponisten zu öffentlichem Ruhm, aber nicht durch Verkauf zu Gewinn verhelfen. Abgesehen davon kämpfte Haydn hartnäckig dafür, dass seine Opern nicht an anderen Orten, ohne seine Leitung aufgeführt wurden. Weil er die Opern selbst mit seinem routinierten Orchester und Sänger*innen, denen er Arien auf den Leib schrieb, erarbeitete, um sie unmittelbar danach vor den Augen und Ohren des Fürsten aufzuführen, war es nicht notwendig, alles haargenau in den Noten festzuhalten. Für Haydn war das eigentliche Werk nicht das Notenbuch, sondern die lebendige Aufführung. Sehen wir hier also vielleicht den Versuch eines Kapellmeisters – dessen Kompositionen automatisch Eigentum des Fürsten waren –, wenigstens die Kontrolle darüber zu behalten, wie seine Musik wirklich klingen sollte?

**„Misera! Chi m'aiuta“ aus
La vera costanza Hob. XXVIII:8**

Entstehung **1778/79**

Uraufführung **1779**

Besetzung **Sopran – Flöte, 2 Oboen,**

Fagott, 2 Hörner, Streicher

Dauer **ca. 6 Minuten**

Überraschenderweise ist genau *La vera costanza* eine Ausnahme in mehrfacher Hinsicht: Sie ist nicht nur Haydns einzige Oper, deren Uraufführungsdatum wir zwar auf den Tag genau kennen, aber nichts über einen Festanlass wissen; sie ist auch die einzige, die zu Lebzeiten als Partitur im Druck erschien und auch außerhalb von Schloss Esterháza in Wien, Budapest, Bratislava und

sogar Paris aufgeführt wurde. Es liegt eine gewisse Ironie des Schicksals darin, dass ausgerechnet *La vera costanza* diese Erfolgsgeschichte schreiben sollte. Glaubt man einer Anekdote, wurde die ursprünglich angedachte Uraufführung der Oper im kaiserlichen Hoftheater in Wien durch „Kabalen“ verhindert, woraufhin Nikolaus Esterházy offenbar die Chance ergriff, dem Kaiserhaus eins auszuwischen und die Aufführung im eigenen Opernhaus möglich zu machen. Nur ein halbes Jahr nach der Premiere ereilte dann dem fürstlichen Opernhaus ein Schicksalsschlag: Es brannte bis auf die Grundmauern nieder und mit ihm auch die Originalpartitur der Oper. Zu den wenigen Rezitativen und Arien, die Haydn rekonstruieren konnte – eine Menge komponierte er neu –, gehören auch „Misera! Chi m'aiuta“ – „Dove fuggo“. Darin beklagt das von allen fälschlich des Treuebruchs verdächtige Fischer mädchen Rosina sein unverschuldetes Schicksal. Nicht genug, dass sie von ihrem Mann, dem Grafen Errico, nach der heimlichen Hochzeit

schwanger sitzengelassen wurde, soll sie nun in einem Intrigenspiel zum Bauernopfer gemacht werden, damit die nicht standesgemäße Ehe ohne Imageschaden der Adelsfamilie aufgelöst werden kann. Die verzweifelte Rosina, die in diesem Moment noch nicht wissen kann, dass sich alles zum Guten wenden wird, sieht keinen anderen Ausweg und flieht. Auch bei

„Miseri noi, misera patria!“, das den irreführenden Titel „Cantata“ trägt – man spricht auch von „Konzertszene“ –, handelt es sich um eine aus Rezitativ und Arie bestehende, virtuose Ein-Personen-Oper im Miniformat, die von gefeierten Sängerinnen auf ihren Europatourneen aufgeführt wurde – so vermutlich auch 1790 in London von der Sopranistin Nancy Storace. Überraschen mag

Cantata „Miseri noi, misera patria“

Hob. XXIVa:7

Entstehung **1786**

Uraufführung **ca. 1790**

Besetzung **Sopran – 2 Flöten, 2 Oboen,
2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher**

Dauer **ca. 11 Minuten**

der musikalisch sanfte und gelassene Tonfall dieser Szene, passt er doch mit der Schilderung von Krieg und Zerstörung einer umkämpften Stadt – der Text erinnert an die Schreckensvision der Cassandra vom Untergang Trojas – so gar nicht zusammen. Irritiert hatte das auch den Haydn-Forscher H. C. Robbins Landon, als er 1960 in Washington verschollene Manuskripte wiederfand und die „Cantata“ rekonstruieren konnte. Ob Haydn, der das furchtbare Geschehen nicht direkt in die Musik überträgt, bewusst den Schockzustand der Betrachterin darstellen oder doch das Londoner Publikum, genauso wie uns heute, zum Nachdenken über seine Komposition anregen wollte, bleibt wohl sein Geheimnis.

Provinzielle Experimentierwerkstatt und weltstädtisches Konzertpodium

„Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten ... verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert ... und so musste ich original werden.“ Treffender hätte Haydn seinen Entwicklungsweg zu künstlerischer Originalität wohl nicht formulieren können. Komponieren ist für Haydn Handwerk und Experiment zugleich: er probierte die am Cembalo ausgedachte Musik mit dem eigenen Orchester aus, testete sie außerdem vor Publikum und beobachtete dessen Reaktionen. Dass seine „Werkstatt“ dabei „von der Welt abgesondert“ im abgelegenen Esterháza lag, erlaubte es Haydn, sich in Ruhe auf seine eigenen musikalischen Ideen konzentrieren zu können, während sich Komponisten in Wien oder Paris Modetrends unterwerfen mussten, um erfolgreich zu sein. Das wirklich Originelle und Moderne – das quasi-Aufklärerische – an Haydns Instrumentalmusik ist ihr Anspruch, von den Hörer*innen konzentriert

wahrgenommen und mitgedacht werden zu wollen, und nicht nur beiläufig als unterhaltende Hintergrundmusik zum Kaffeetrinken, Kartenspielen und Plaudern gehört zu werden, wie es im späten 18. Jahrhundert bei Konzerten noch üblich war. Um den Geräuschpegel im Saal zu übertönen, ließen viele Komponisten ihre Symphonien standardmäßig laut und fanfarenartig beginnen, wovon sich das Publikum schnell auch nicht mehr beeindruckt

Symphonie Nr. 75 D-Dur Hob. I:75
Entstehung u. Uraufführung **ca. 1780**
Besetzung **Flöte, 2 Oboen, Fagott,
2 Hörner, 2 Trompeten,
Pauken, Streicher**
Dauer **ca. 24 Minuten**

zeigte. Haydns Symphonie Nr. 75 zeigt beispielhaft, wie der Komponist ganz bewusst gegen diese Konvention des lauten Anfangs verstieß, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer*innen zu gewinnen: Mit einer ernsten, langsamen Einleitung, in der sich zunächst die Streicher zögerlich in punktiertem Rhythmus vortasten, in der der Bläserinsatz an einen Trauermarsch erinnert und die Musik nach wenigen Takten fast stehenbleibt, dürfte damals wohl niemand gerechnet haben, ebenso wenig damit, dass sich die aufgestaute Anspannung anschließend in einem nur so vor Energie strotzenden, vorwärtstreibenden Presto entlädt. Falls Ihnen die Melodie bekannt vorkommt, trägt Sie Ihr Gefühl keineswegs. Mozart ließ sich offenbar von Haydns Werk inspirieren, als er wenige Jahre später seine Ouvertüre zu *Don Giovanni* komponierte. Tatsächlich ist in dieser älteren Symphonie bereits vieles angelegt, was Haydn in den 1790er Jahren in seinen Londoner Symphonien, zu denen auch Nr. 102 gehört, weiterentwickelte: die

Symphonie Nr. 102 B-Dur Hob. I:102
Entstehung **1794/1795**
Uraufführung **1795**
Besetzung **2 Flöten, 2 Oboen,
2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten,
Pauken, Streicher**
Dauer **ca. 26 Minuten**

langsame Einleitung, die kammermusikalischen Momente und das solistische Hervortreten einzelner Instrumente, das Spiel mit Klangfarben und Erwartungshaltungen. Die neuen Freiheiten und Möglichkeiten, die der Tod des langjährigen Dienstherrn Fürst Nikolaus im Herbst 1790 und die Auflösung der Hofkapelle aus Kostengründen mit sich brachten – Haydn konnte endlich Aufträge, wie den des Konzertveranstalters Johann Peter Salomon, annehmen und nach London reisen, um dort höchstpersönlich seine internationale Karriere als Komponist zu verfolgen –, haben offensichtlich auch seine Kreativität und seinen Hang zum Witz beflügelt. Das Finale seiner B-Dur-Symphonie, ein nur so dahinschnurrendes Rondo, das nicht brav „Strophen“ und „Refrain“ abwechselt, sondern mit unvorhergesehenen Späßen – ein nicht enden wollender Auftakt, der an eine hängengebliebene CD denken lässt, oder der mehrfach scheiternde Versuch, den „Refrain“ noch einmal am Ende des Satzes zu bringen – Verwirrung stiftet, zeugt davon.

Miseri noi, misera patria!

Miseri noi, misera patria!
 Ah! qualiti sovrastan ruine!
 Ah! veder parmi
 le tue mure distrutte!
 Il ferro, il foco,
 inondar le tue strade,
 arder le mura,
 l'altare incenerir.
 I padri ... i figli ... i mariti ... le spose ...
 i dolci amici abbracciarsi, e fuggir.
 Sentomi intorno i gemiti indistinti.
 Odo le tronche languide notte,
 ascolto i singulti... i sospiri,
 e nel commun dolore,
 gli accenti di chi cade e di chi muore.

Funesto orror di morte
 torbido annunzia il giorno,
 queruli accenti intorno
 ascolto a risuonar.
 Già la fatal sua sorte
 del vincitor per gioco
 va fra le stragi e il foco
 ciascuno ad incontrar.

Wir Unglücklichen, unglückliches Vaterland!
 Überall nur noch Ruinen!
 Vor meinen Augen
 stürzen deine Mauern!
 Das Schwert und das Feuer
 überschwemmen deine Straßen,
 die Mauern brennen,
 der Altar steht in Flammen.
 Väter ... Söhne ... Gatten ... Gattinnen ...
 gute Freunde umarmen sich und fliehen.
 Ringsum höre ich undeutliches Klagen.
 Ich vernehme verkürzte, matte Nächte,
 ich lausche dem Schluchzen ... dem Seufzen,
 und im allgemeinen Schmerz
 die Stimmen derer, die fallen und sterben.

Unheilvoller Todesschrecken
 verkündet den trüben Tag,
 ringsum höre ich
 widerhallendes Klagen.
 Jetzt kommt das Verhängnis
 des Siegers
 durch Gemetzel und Feuer,
 um allen zu begegnen.

Misera! Chi m'aiuta – Dove fuggo

Misera! Chi m'aiuta,
chi soccorso mi dà?
Folle! Che spero? Chi chiamo?
A chi mi volgo?
Un sol pietoso per me più non si trova;
Ove son mai; ditemi, ingrata stelle,
in che peccai?
Ma che penso? Che so? ... Vado ...
ma dove?
Dove rivolgo il piede? Dove?
E il figlio, o Dio!
Come potrò salvar?
Io gelo, io tremo
in così rio martire;
né so restar, né so di qui partire.

Dove fuggo, ove m'ascondo,
senza aita e senza scorta:
vado... resto... mi confondo,
ah non ho chi mi conforta,
chi m'uccide per pietà.
E pensando al caro figlio,
tutta – oh Dio! – gelar mi sento:
ah che sol per lui pavento,
ah lui sol temer mi fa.
Ove m'ascondo, vado... resto...
Eh si vada; più non teme un'afflitta
sventurata, avvilita, disperata,
del destin la crudeltà.

Ich, Unglückliche! Wer hilft mir,
wer steht mir bei?
Ich, Irrsinnige! Was hoff' ich, wen ruf' ich,
an wen soll ich mich wenden?
Die barmherzige Sonne verbirgt sich vor mir.
Wo bin ich nun, sagt mir, ungnädige Sterne,
was war meine Sünde?
Was denk' ich? Was weiß ich? ... Ich gehe ...
aber wohin?
Wohin bringen mich meine Schritte? Wohin?
Und den Sohn – Gott!
Wie könnt' ich ihn retten?
Ich erstarre, zittre
vor solch einem grausamen Kummer;
Ich kann weder bleiben noch gehen.

Wohin entflieh' ich, wo soll ich mich verstecken,
ohne Hilfe und Geleit?
Geh' ich ... bleib' ich ... ich bin ratlos,
niemanden hab' ich, der mich tröstet,
der mich aus Mitleid tötet.
Wenn ich an den lieben Sohn denke,
Gott – ich erstarre:
Nur um ihn bange ich,
nur um ihn zittre ich.
Wo soll ich mich verbergen, gehen ... bleiben ...
So sei's – traurig, unglücklich, gedemütigt und
verzweifelt fürchte ich nicht mehr
die Grausamkeit des Schicksals.



Andreas Sperring

Rheingold. Auf dem Konzertpodium arbeitet Andreas Sperring mit Orchestern wie den Bamberger Symphonikern, dem Mozarteumorchester Salzburg, dem Gewandhausorchester Leipzig, New Japan Philharmonic, Orquesta y Coro Nacionales de España, dem Turku Philharmonic Orchestra, der Staatskapelle Weimar und den Rundfunkorchestern in Hannover, Köln, Leipzig, Saarbrücken und München. Andreas Sperring war viele Jahre lang Musikalischer Leiter der Händelfestspiele Karlsruhe, wo er zahlreiche Produktionen dirigierte. Zum 40. Jubiläum des Festivals kehrte er mit einer gefeierten Produktion der *Alcina* zurück. Auch bei den Händel-Festspielen Halle ist er immer wieder zu Gast.

Seine große Leidenschaft gehört der Wiener Klassik und hier besonders Joseph Haydn. So etablierte er als Künstlerischer Leiter der Brühler Schlosskonzerte das erste und einzige Haydn-Festival Deutschlands. Dort leitete er über 60 Symphonien, die großen Oratorien und acht Opern des Komponisten.

Seine Diskografie umfasst etliche z. T. preisgekrönte Aufnahmen. So wurde seine Aufnahme der frühen Kantaten Haydns (*harmonia mundi*) u.a. von „Le Monde de La Musique“ ausgezeichnet. Die Einspielung von Haydns *Il ritorno di Tobia* (Naxos) erhielt den „Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik“. Zuletzt erschien bei Sony eine Mozart-CD mit Sabine Meyer und dem Kammerorchester Basel.

Andreas Sperring ist einer der führenden Spezialisten für historisch informierte Aufführungspraxis in Deutschland. In der Spielzeit 2021/22 leitet er u. a. das Orchester des Niedersächsischen Staatstheaters Hannover, das Beethovenorchester Bonn, das Lapland Chamber Orchestra und die Brüsseler Philharmoniker. Im Dezember kehrt er zur Filharmonia Poznańska zurück, die ihn nach seinem Debüt im April 2021 sofort wieder eingeladen hat. Opernproduktionen führten ihn u. a. nach Antwerpen, Hannover, Kopenhagen, Luxemburg, Rouen, Sevilla und Strasbourg, wo er vor allem die großen Mozartopern wie auch Beethovens *Fidelio* und Webers *Der Freischütz* dirigierte. Beim Festival d'Aix-en-Provence gastierte er mit *Don Giovanni* und *La finta giardiniera*. In Brüssel und Amsterdam leitete er die Produktion *And you must suffer* sowie beim Festival Kulturwald Wagners *Das*



Layla Claire

Dream. Zuletzt gab sie ihr Debüt als Catherine Earnshaw in einer Produktion von Bernard Herrmanns *Wuthering Heights* an der Opéra National de Lorraine.

Layla Claire war Absolventin des Lindemann Young Artist Development Program der Metropolitan Opera und debütierte dort als Tebaldo (*Don Carlos*) unter der Leitung von Yannick Nézet-Séguin. In den folgenden Jahren kehrte sie immer wieder als Gast nach New York zurück und verkörperte zahlreiche Rollen, u. a. Helena im Barock- Pasticcio *The Enchanted Island* unter der Leitung von William Christie (verfügbar als DVD von Erato Classics) und Anne Trulove in Strawinskys *The Rake's Progress*. Ihr Soloalbum „Songbird“ veröffentlichte sie 2017; Opera News bezeichnete ihre Stimme als „eine der schönsten überhaupt“.

Die kanadische Sopranistin Layla Claire wird oft für ihre farbenreiche, flexible Stimme und elegante Bühnenpräsenz gelobt. Zuletzt erweiterte sie ihr Repertoire mit einem Debüt als Händels Alcina bei den Händel-Festspielen Karlsruhe unter der Leitung von Andreas Sperring. 2015 sang sie dort die Rolle der Tuscelda (*Arminio*) – eine Interpretation, die als „wunderbare Entdeckung“ von der Presse (Der Neue Merkur) bezeichnet wurde und nun bei DECCA Classics verfügbar ist. Am Opernhaus Zürich wirkte sie in der Spielzeit 2019/20 in der Neuproduktion von Händels *Belshazzar* unter der Leitung von Laurence Cummings mit, anschließend interpretierte sie die Rolle der Alcina an der Staatsoper Hamburg. Höhepunkte der letzten Spielzeiten waren ihre Auftritte beim Festival d'Aix-en-Provence, als Sandrina in der Produktion von Mozarts *La finta giardiniera*, welche auf ARTE gesendet wurde, und in Britten's *A Midsummer Night's*



Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Seit über 190 Jahren prägt das Philharmonische Staatsorchester den Klang der Hansestadt. Die Ursprünge des Orchesters liegen im Jahr 1828, als sich in Hamburg eine „Philharmonische Gesellschaft“ gründete und bald zu einem Treffpunkt bedeutender Künstler*innen wie etwa Clara Schumann, Franz Liszt und Johannes Brahms wurde. Große Künstlerpersönlichkeiten standen am Pult des Orchesters: Peter Tschaikowsky, Richard Strauss, Gustav Mahler, Sergej Prokofjew oder Igor Strawinsky. 1908 wurde die Laeiszhalle mit einem Festkonzert eingeweiht.

Seit dem 20. Jahrhundert prägten Chefdirigent*innen wie Karl Muck, Eugen Jochum, Joseph Keilberth, Wolfgang Sawallisch, Gerd Albrecht, Aldo Ceccato, Ingo Metzmacher und Simone Young den Klang des Orchesters. Mit der Spielzeit 2015/16 übernahm Kent Nagano das Amt des Hamburgischen Generalmusikdirektors und Chefdirigenten des Philharmonischen Staatsorchesters und der Staatsoper Hamburg. Neben der Fortführung der traditionsreichen Philharmonischen Konzerte hat Kent Nagano mit der „Philharmonischen Akademie“ ein neues Projekt initiiert, bei dem Experimentierfreude im Zentrum steht. Ebenfalls neu ist das Format „Musik und Wissenschaft“, eine Kooperation mit der Max-Planck-Gesellschaft. Auch Kammermusik hat im Philharmonischen Staatsorchester eine lange Tradition: Was 1929 mit einer Konzertreihe für Kammerorchester begann, wurde seit 1968 durch eine reine Kammermusikreihe fortgesetzt. So bieten die Philharmoniker pro Saison insgesamt rund 30 Orchester- sowie Kammerkonzerte an. Daneben spielt es über 200 Opern- und Ballettvorstellungen in der Hamburgischen Staatsoper und ist somit Hamburgs meistbeschäftigter Klangkörper. Das Orchester hat ein breit angelegtes Education-Programm „jung“, das Schul- und Kindergartenbesuche, Kindereinführungen, Schul- und Familienkonzerte u. v. m. beinhaltet.

Vorschau

3. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonntag 14. November 2021, 11.00 Uhr
Montag 15. November 2021, 20.00 Uhr

Joseph Haydn

Symphonie Nr. 44 e-Moll Hob. I:44

Wolfgang Amadeus Mozart

Oboenkonzert C-Dur KV 314

Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60

Oboe und Leitung **François Leleux**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Elbphilharmonie, Großer Saal

4. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonntag 5. Dezember 2021, 11.00 Uhr
Montag 6. Dezember 2021, 20.00 Uhr

Arvo Pärt

Fratres für Violine, Streichorchester und Schlagzeug

Igor Strawinsky

Konzert für Klavier und Bläser

Arvo Pärt

Swansong für Orchester
(Hamburger Fassung, Uraufführung)

Robert Schumann

Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 120

Dirigent **Kent Nagano**

Klavier **Alexei Volodin**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Elbphilharmonie, Großer Saal



Blumen Lund

Die Blumen für unsere Solisten und Dirigenten werden zur Verfügung gestellt von Blumen Lund, Grindelhof 68 in Hamburg
www.blumenlund.de

Partner und Sponsoren



KÜHNE-STIFTUNG

Hauptförderer des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg an der Hamburgischen Staatsoper ist die Kühne-Stiftung. Sie unterstützt mit einer Großspende verteilt über fünf Jahre die Schaffung zusätzlicher Orchesterstellen und ermöglicht es dem Orchester damit, neue Projekte und Konzertreisen umzusetzen.

Stiftung Philharmonische Gesellschaft Hamburg

Die Stiftung unterstützt den Klangkörper bei der Anschaffung von Instrumenten, im Bereich der Orchesterakademie und bei der Finanzierung der Zeitungsbeilage „Philharmonische Welt“.

Freunde und Förderer der Philharmoniker

Der Freundeskreis unterstützt die künstlerische Arbeit der Philharmoniker einerseits durch Förderbeiträge, andererseits als engagierter Botschafter für das Orchester in der Hansestadt.

Herausgeber

Landesbetrieb
Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg

Redaktion

Savina Kationi

Textnachweise

Der Artikel von Felix Dieterle ist ein Originalbeitrag für das Philharmonische Staatsorchester Hamburg. Die Arientexte wurden von Anna Bergamo und Savina Kationi übersetzt.

Generalmusikdirektor

Kent Nagano

Design-Konzept

THE STUDIOS
Peter Schmidt,
Carsten Paschke,
Marcel Zandée

Fotos

S. 12 Ralf Bauer
S. 13 Simon Pauly
S. 14 Felix Broede

Orchesterintendant

Georges Delnon

Orchesterdirektorin

Susanne Fohr

Herstellung

Hartung Druck+
Medien

Anzeigenverwaltung

Antje Sievert,
Telefon (040) 450 69803
antje.sievert@kultur-anzeigen.com

Dramaturgie

Prof. Dr. Dieter Rexroth

Presse und Marketing

Hannes Rathjen

KomponistenQuartier
Hamburg

KQ



Georg Philipp Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach,
Johann Adolf Hasse, Fanny und Felix Mendelssohn,
Johannes Brahms, Gustav Mahler

Diesen biographisch mit Hamburg verbundenen Persönlichkeiten
widmet das Museum ein modernes Ausstellungskonzept in historischem
Ambiente, macht Musikgeschichte von 1700–1900 nachvollziehbar,
verweist auf lokale und internationale Zusammenhänge.

KomponistenQuartier
Peterstraße 29–39, 20355 Hamburg
Tel: 040–34068650

Aktuelle Öffnungszeiten siehe:
www.komponistenquartier.de

Hauptförderer des *KomponistenQuartiers*:

