

**Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg**

9. Philharmonisches Konzert

9.
Philharmonisches
Konzert

Sonntag 12. Juni 2022
11.00 Uhr

Montag 13. Juni 2022
20.00 Uhr

Elbphilharmonie, Großer Saal

Die Besetzung des Philharmonischen Staatsorchesters
für das 9. Philharmonische Konzert

Konzertmeister	Minako Uno-Tollmann	Oboen	Posaunen
Daniel Cho	Roland Henn	Guilherme Filipe Sousa	João Martinho
Thomas C. Wolf	Annette Hänsel	Thomas Rohde	Simone Candotto
Arsenis Selalmazidis	Elke Bär	Birgit Wilden	Eckart Wiewinner
	Thomas Rühl	Eloi Huscenot	Hannes Tschugg
1. Violinen	Stefanie Frieß		Jonas Burow
Bogdan Dumitrascu	Maria Rallo Muguruza		
Hildegard Schlaud	Yitong Guo	Klarinetten	Tuba
Solveigh Rose	Tomohiro Arita	Alexander Bachl	Lars-Christer Karlsson
Annette Schäfer	Miriam Solle*	Patrick Alexander Hollich	
Stefan Herrling			Pauke
Christiane Wulff	Violoncelli	Christian Seibold	Jesper Tjørby
Sidsel Garm Nielsen	Thomas Tyllack	Kai Fischer	Korneliusen
Tuan Cuong Hoang	Markus Tollmann	Matthias Albrecht	
Piotr Pujanek	Ryuichi R. Suzuki		Schlagzeug
Daria Pujanek	Monika Märkl	Fagotte	Fabian Otten
Sonia Eun Kim	Arne Klein	Jose Silva	Felix Gödecke
Hugo Moinet	Brigitte Maaß	Jisu Jeon	Matthias Hupfeld
Bogdan Dragus	Tobias Bloos	Christoph Konnerth	Laslo Vierk*
	Christine Hu	Leon-Silas Gärtner*	Marc Gosemärker
	Saskia Hirschinger		Matthias Lang
2. Violinen	Raphaela Paetsch*	Hörner	
Sebastian Deutscher		Bernd Künkele	Harfe
Berthold Holewik	Kontrabässe	Isaak Seidenberg	Lena-Maria Buchberger
Martin Blumenkamp	Gerhard Kleinert	Jan Polle	Clara Bellegarde
Heike Sartorti	Felix von Werder	Anna Wegener	Louisic Dulbecco*
Felix Heckhausen	Friedrich Peschken	Jan-Niklas Siebert	Luisa Gabrisch
Dorothee Fine	Franziska Kober	Saskia van Baal	
Laure Kornmann	Hannes Biermann	Torsten Schwesig	Celesta
Josephine Nobach	Lukas Lang	Clemens Wieck	Rupert Burleigh
Gideon Schirmer	Klaudia Wielgórecka		
Myung-Eun Schirmer	Leonard Geiersbach*	Trompeten	Orchesterwarte
Chungyoon Choe		Lennard Czakaj	Patrick Schell
Kathrin Wipfler	Flöten	Christoph Baerwind	Janosch Henle
Nathan Paik	Manuela Tyllack	Martin Frieß	Marcel Hüpauff
Jazeps Jermolovs	Anke Braun	Julius Scholz*	
	Vera Plagge		
Bratschen	Eva Schinnerl*		
Naomi Seiler			* Mitglied der Orchesterakademie
Sangyoon Lee			

Konzertprogramm

Arnold Schönberg (1874-1951)

Pelleas und Melisande – Symphonische Dichtung für Orchester op. 5
nach dem Drama von Maurice Maeterlinck

Pause

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Danse macabre – Poème symphonique op. 40
nach einem Gedicht von Henri Cazalis

Maurice Ravel (1875-1937)

Tzigane – Rapsodie de concert für Violine und Orchester

Maurice Ravel

La Valse – Poème chorégraphique pour orchestre

Dirigent **Frank Beermann**

Violine **Arabella Steinbacher**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

*Einführung mit Janina Zell jeweils eine Stunde vor
Konzertbeginn im Großen Saal.
Konzert mit begleitendem Kinderprogramm.*

„Die Dinge sind alle nicht so fassbar und sagbar, als man uns meistens glauben machen möchte; die meisten Ereignisse sind unsagbar, vollziehen sich in einem Raume, den nie ein Wort betreten hat, und unsagbarer als alle sind die Kunst-Werke, geheimnisvolle Existenzen, deren Leben neben dem unseren, das vergeht, dauert.“

Rainer Maria Rilke

Liebeslieder und Totentänze

Alexander Meier-Dörzenbach

Dem Unsagbaren zwischen Liebe und Tod wurde Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts besonders in der Musik Gestalt verliehen – bereits mit der Uraufführung von Wagners *Tristan und Isolde* 1865 wird die Verschränkung von Eros und Thanatos in harmonisch extreme Gefüge gesetzt. Die psycho-emotionale Disposition der Figuren findet in Melodien, Rhythmen und Harmonien ihren radikalen Ausdruck: Das Orchester hat hier nicht nur symphonische Ausmaße, sondern auch eine vermittelnde Eigenständigkeit. Es hebt im Musikdrama Beziehungsverbindungen von Tristan und Isolde ins Bewusstsein jenseits von Sprache. Aber nicht diesem, sondern einem anderen fatalen Liebespaar wird eingangs der harmonische Bogen zwischen Anziehung und Abschied gespannt.

Arnold Schönberg *Pelleas und Melisande* op. 5

Entstehung **1902/03**

Uraufführung **1905, Wien**

Besetzung **4 Flöten (3. auch Piccolo, 4.**

Piccolo), 3 Oboen, Englischhorn,

5 Klarinetten (3. auch Bassklarinetten,

4. Bassklarinetten), 3 Fagotten,

Kontrafagott, 8 Hörner, 4 Trompeten,

5 Posaunen, Kontrabasstuba, Pauken,

Schlagwerk, 2 Harfen, Streicher

Dauer **ca. 40 Minuten**

Pelleas und Melisande

Die Uraufführung von Arnold Schönbergs symphonischer Dichtung *Pelleas und Melisande* Anfang des Jahres 1905 im Großen Musikvereinsaal in Wien unter Leitung des Komponisten war allerdings ein fulminanter Misserfolg. Schönberg erinnert sich: „Die Kritiken waren ungewöhnlich heftig, und einer der Kritiker schlug vor, mich in eine Irrenanstalt zu stecken und Notenpapier außerhalb meiner Reichweite aufzubewahren.“ Die extreme Chromatik und komplexe Kontrapunktik überforderte die Hörer damals,

während sich schon wenige Jahre danach das Rezeptionsverhalten änderte und das spätromantisch tonale Werk fortan zum Kanon gezählt wird. Auch wenn sich das Werk formal in eine große Tondichtung ergießt, so ist das Stück gemäß seines narrativen Titels doch in thematische Sektionen und klare Motive unterteilt. Schönberg greift auf das symbolistische Schauspiel *Pelléas et Mélisande* von Maurice Maeterlinck zurück, das 1893 in Paris uraufgeführt wurde und sowohl von Gabriel Fauré als auch Jean Sibelius mit Schauspielmusik und Orchestersuiten bedacht wurde. Am bedeutendsten ist jedoch Claude Debussys gleichnamige Oper, die nach fast zehn Jahren Entstehungszeit 1902 Premiere feierte.

Die äußere Handlung ist schnell erzählt: Prinz Golaud verirrt sich im Wald, findet die schöne und geheimnisvolle Melisande an einer Quelle und bringt sie als seine Frau auf das düstere Schloss seines Großvaters. Sein Halbbruder Pelleas formt eine fast schon übersinnliche Liebe zu ihr und im eifersüchtigen Zorn erschlägt Golaud ihn. Melisande gebiert ein Mädchen und stirbt ebenfalls.

Die drei Hauptpersonen werden bei Schönberg mit beinahe Wagner'schen Leitmotiven eingeführt; zu diesen gesellt sich das knappe Schicksalsmotiv, das anfangs von der Bassklarinetten intoniert wird. Der Komponist hält sich eng an den Verlauf des Dramas mit seiner Musik: „Sie ist ganz und gar von Maurice Maeterlincks wundervollem Drama inspiriert. Abgesehen von nur wenigen Auslassungen und geringfügigen Veränderungen in der Reihenfolge der Szenen, versuchte ich jede Einzelheit widerzuspiegeln.“ Schönberg wurde von Richard Strauss auf das Theaterstück aufmerksam gemacht, doch er war sich der Arbeit Debussys nicht bewusst, als er genau zeitgleich mit der Uraufführung dessen *drame lyrique* im April 1902 mit der Komposition seines eigenen Werkes begann. Schönberg plante zunächst, eine Oper zu schreiben, entschied sich dann aber doch für ein symphonisches Stück – was er später hingegen bereuen sollte: „Ich bedauere immer noch, dass ich meine ursprüngliche Absicht nicht verfolgt habe. Meine Arbeit hätte sich von der Debussys unterschieden. Ich hätte vielleicht nicht die wundervolle Stimmung des Gedichtes wiedergeben können, aber ich hätte die Figuren meiner Oper mehr zum Singen gebracht. Andererseits war die Form der symphonischen Dichtung für mich eine große Hilfe dahingehend, dass sie mir entgegenkam, Stimmungen und Charaktere in präzise dargestellten Einheiten auszudrücken, eine Technik, die bei einer Oper nicht so gut zum Tragen gekommen wäre. So hat mich mein Schicksal mit großer Voraussicht geleitet.“ Das Unsaugbare materialisiert sich für die Ohren.

Auch wenn sich Maeterlincks Schauspiel ebenso wie Debussys Oper Sprache und Sprachbilder bedienen – allein die polyvalente Umsetzung des Ausrufs „Oh“ und des französisch homophonen Worts für Wasser, „eau“, das in unterschiedlichster Form als Quelle, Brunnen, Wolken, Regen, Meer, Nebel, Tränen in der Handlung integriert ist, fasziniert! –, liegt die Bedeutung des Stoffes in der symbolistischen Verdichtung des Klangs, wie Debussy selbst vermittelt: „Musik wird für das Unaussprechliche geschrieben; ich möchte sie wirken lassen, als ob sie aus dem Schatten herausräte und von Zeit zu Zeit wieder dahin zurückkehrte; ich möchte sie immer diskret auftauchen lassen.“ Diesem Anspruch wird auch Schönberg in orchestraler Hinsicht gerecht und reizt Hörgewohnheiten aus. Es bleibt zu wundern, was wohl passiert wäre, wenn die Vertonung des Dramas eine andere Wendung genommen hätte: Giacomo Puccini fuhr bereits 1895 nach Gent, um mit Maeterlinck über die

Vertonungsrechte zu verhandeln und war sehr enttäuscht darüber, als er erfuhr, dass Debussy sich bereits diese zu sichern gewusst hatte. Ja mehr noch – in diesem Jahr schrieb Debussy an Robert Godet, dass seine Oper um Pelléas und Mélisande bereits beendet sei: „Wie wird die Welt sich nun gegenüber diesen beiden armen Kreaturen verhalten?“ Doch sollte es noch sieben Jahre dauern, bis die Welt diese Kreaturen kennenlernte, die dann 1905 von Schönberg ohne Worte klar umrissen in seinem Werk ebenfalls zu Leben erweckt werden.

Sein Schüler Alban Berg analysierte die symphonische Dichtung seines Lehrers 1920 und identifiziert vier Hauptteile, die wie Sätze einer Symphonie fungieren: Der erste in Sonatenform verwebt die Themen von Wald, der Hochzeit von Golaud und Melisande, Pelleas Erscheinen und der Liebe von Melisande. Der zweite Abschnitt führt als dreiteiliges Scherzo die Brunnen- und Turmszene mit dem Abstieg der Verschwägerten in die Gewölbe zusammen. Das Adagio des dritten Teils vertont die Liebesszene und den Tod von Pelleas, während dann das Finale in freier Reprise den Tod von Melisande vor Ohren führt. Auch ohne Sprache vermag die Gefühlswelt um Sehnsucht und Vorahnung, um Liebe und Tod tönende Gestalt in einfühlsamer Suggestionskraft innerer Bilder anzunehmen.

Camille Saint-Saëns

***Danse macabre* op. 40**

Entstehung **1872/74**

Uraufführung **1875, Paris**

Besetzung **Violine solo – 2 Flöten, Pic-**

colo, 2 Oboen, 2 Klarinetten,

2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten,

3 Posaunen, Tuba, Pauken,

Schlagwerk, Harfe, Streicher

Dauer **ca. 8 Minuten**

Danse macabre

„Media vita in morte sumus“ (mitten im Leben sind wir im Tod) – so beginnt ein weit über tausend Jahre alter gregorianischer Choral, der unsere Vergänglichkeit konzis verspricht und als inhaltlich ausformulierter Startpunkt aller „dances macabres“, der Totentänze, gesehen werden kann. Seit der spätmittelalterlichen Pestpandemie finden sich Totentänze durch alle Jahrhunderte hindurch in Musik, Texten und Bildern und erlauben uns so, sich dem

Unvermeidbaren ästhetisch zu nähern. Eine berühmte, seit 1847 mehrfach überarbeitete Variante stammt von Franz Liszt, der tatsächlich das „Dies Irae“ aus dem gregorianischen Choral als Thema nahm und einen Totentanz für Solo-Klavier und Orchester als Variationszyklus entwickelte, den Camille Saint-Saëns sehr bewunderte. Liszt wiederum schuf später eine Fassung von Saint-Saëns symphonischer Dichtung des *Danse macabre* für Solo-Klavier und bat, „seine Unfähigkeit, die wunderbar farbenreiche Orchestrierung für das Klavier zu reduzieren, zu entschuldigen“.

Saint-Saëns' bunt markante Instrumentierung in seinem op. 40 von 1874 zählt zu den populärsten Versionen des Totentanzes und steht am Ende seiner Beschäftigung mit dem Thema. Zwei Jahre zuvor entstand der *Danse*

macabre als Kunstlied mit Klavierbegleitung auf ein Gedicht von Henri Cazalis, und die Singstimme wurde danach mit der Geige ersetzt. Der Verlust der Verse ist leicht zu verschmerzen, denn die Dichtung zählt nicht gerade zu den literarischen Höchstleistungen:

Zig et zig et zig, quelle sarabande!
 Quels cercles de morts se donnant la main!
 Zig et zig et zag, on voit dans la bande
 Le roi gambader auprès du vilain!

(Zig und zig und zig, was für Sarabande! / Welche Kreise von Toten geben sich die Hand! / Zig und zig und zag, man sieht in der Schar / den König vor dem Freibauern herumphüpfen!)

Der symphonisch klingende Totentanz beginnt mit dem Ton D, der zwölf Mal auf der Harfe als Glockenschlag gespielt wird: Es ist Mitternacht vor Allerheiligen und der Tod spielt auf seiner Fidel mit dem Tritonus, dem Teufelsintervall, zum Tanz auf, da die E-Seite der Sologeige auf Es heruntergestimmt wurde und so in der Skordatur mit der leeren A-Saite ein dissonanter *diabolus in musica* ertönt. Die Gebeine erheben sich ächzend aus ihren Gräbern, um bis zum Morgengrauen den morbide erotischen Walzer zu tanzen, den Xylophonklänge als klappernde Knochen für die Ohren der Konzertbesucher ausmalen, die Ende des 19. Jahrhunderts mit diesem Instrument im symphonischen Orchesterklang bislang nicht vertraut waren. In Cazalis Gedicht heißt es: „Zig et zig et zig, chac un se trémousse ; / On entend claquer les os des danseurs“ (Zig und zig und zig, jeder wiegt sich hin und her; / Man hört die Knochen der Tänzer klappern).

Doch sind diese Versprechungen nicht nötig, da das Sagbare in einer sprachlichen Banalität hängenbleibt, die sich nicht mit den suggestiven Klängen der aufmerksam Hörenden messen kann. Die Worte der letzten Liedstrophe: „Mais psit ! tout à coup on quitte la ronde ; / On se pousse, on fuit, le coq a chanté“ (Aber psit! Plötzlich ist der Reigen vorbei, / Man drängelt, man flieht, der Hahn hat gekräht) setzt etwas in Worte, das durch die Oboe als Hahenschrei in der Orchesterfassung viel farbenreicher die Imagination der Hörenden koloriert. Wenn also auch von Sprache ausgehend, so hat dieser Totentanz das Reich der sagbaren Worte nicht nur inhaltlich, sondern auch ästhetisch überwunden und fordert unsere Vorstellung mit diabolischer Violine zum Tanz auf.

Maurice Ravel *Tzigane*

Entstehung **1924**

Uraufführung **1924, London**

Besetzung **Violine solo – 2 Flöten
(2. auch Piccolo), 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 2 Hörner, Trompete,
Schlagwerk, Harfe, Celesta, Streicher**

Dauer **ca. 10 Minuten**

Tzigane

Auch in Maurice Ravels *Tzigane* von 1924 scheint ein Teufel die Geige zu spielen – allerdings nicht auf zu einem Totentanz, sondern in einem virtuos lebendigen Spektakel, das schon gleich zu Beginn bis an die Grenzen des technisch Machbaren geht: Schnelle Läufe, Oktavgriffe, Flageolets, Arpeggien und Linke-Hand-Pizzicati eröffnen in knapp

60 Takten „quasi cadenza“ das Werk, das der Komponist selbst „Virtuosienstück im Stile einer ungarischen Rhapsodie“ genannt hat. Er war sich der Herausforderung wohl bewusst: „Gewisse Passagen können von brillanter Wirkung sein, vorausgesetzt, es ist möglich, diese auszuführen, worüber ich mir nicht immer sicher bin.“

Dass die opulente Kadenz am Anfang steht, ist schon ungewöhnlich, und auch wenn Ravel ein Rondo mit Variationen geschrieben hat und der Komponist selbst bemerkt, „dass die Variationen allesamt nicht konventionell sind; das Thema wird mehrere Male wiederholt, aber gekürzt und konzentrierter als das Originalthema. Es ist ein Virtuosienstück, das im Einklang mit traditionellen Methoden steht, das aber nach neuen Klanglichkeiten strebt.“ Dieses Stück ist Ravels einzige Komposition für Solo-Violine und Orchester und der Geigerin Jelly d'Arányi, einer ungarischen Großnichte Joseph Joachims, gewidmet. Ravel hörte sie bei Konzerten mit Béla Bartók, und bei einer privaten Soirée vor genau 100 Jahren bat Ravel die Musikerin, ihm Zigeuner-Melodien vorzuspielen – wie es damals noch unkritisch hieß –, was diese bis in die frühen Morgenstunden hinein auch tat.

Das französische „tzigane“ entspricht „zigeunerisch“; ein Terminus, der kulturgeschichtlich als Idiom der Kunst zu verstehen ist, wie Ravel selbst expliziert: „Es ist eine *Tzigane* in dem Sinne, in dem man von einer Polonaise, einer Allemande oder einer Sicilienne spricht.“ Er betont: „Es war nicht mein Bestreben, Ungarn heraufzubeschwören, das ich nicht kenne; meine ‚*Tzigane*‘ ist nicht das für Budapest, was, unter meinen anderen Werken, ‚*La Valse*‘ für Wien und ‚*Rapsodie espagnole*‘ für Spanien ist; es ist hauptsächlich ein Stück für die Violine.“

Jelly d'Arányi hat kurz vor der Uraufführung am 24. April 1924 in London – zunächst noch mit Klavierbegleitung, die Erstaufführung der Orchesterfassung folgte Ende des Jahres in Paris – noch mit Ravel eng zusammengearbeitet, und so sind die technischen Besonderheiten auch ihrer legendären Virtuosität zuzuschreiben. Sie selbst hat aus dem ungarischen Umfeld einige Farben übernommen und betont, dass sie von Roma-Musikern „Ungezwungenheit, Wärme und Natürlichkeit im Spiel“ gelernt habe. Das ungeheuer Raffinierte ist

nun die Ironie, das musikalische Lächeln, das man dem Stück entnehmen kann. Während im 19. Jahrhundert viele große Virtuosenkonzerte mit einer schweren Ernsthaftigkeit umgesetzt wurden, kommt hier eine modern-leichte Selbstironie hinzu, die, sich ihrer eigenen Grenzen bewusst, diese weitend zelebriert, ohne eine brillante Leichtigkeit zu verlieren.

Maurice Ravel *La Valse*

Entstehung **1906-1920**

Uraufführung **1920, Paris**

Besetzung **3 Flöten (3. auch Piccolo),**

3 Oboen (3. auch Englischhorn),

2 Klarinetten, Bassklarinetten, 2 Fagotte,

Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten,

3 Posaunen, Tuba, Pauken,

Schlagwerk, 2 Harfen, Streicher

Dauer **ca. 12 Minuten**

La Valse

Der Walzer bildet bei Saint-Saëns' Totentanz den wogenden Rhythmus, mit dem der Teufel alle zusammenführt. In Maurice Ravels choreografischer Orchesterdichtung ist der Walzer nun zum Titelthema geworden und ersetzt den ursprünglichen Titel „Wien“; jetzt führt der Walzer im musikalischen Sinnbild zwei Liebende in erotischer Vereinigung zusammen, so wie Schönbergs *Pelleas und Melisande* es in seiner narrativ symphonischen

Dichtung tut. Ravel expliziert sein Programm in der Partitur, die zwischen 1906 und 1920 entstand: „Flüchtig lassen sich durch schwebende Nebelschleier hindurch walzertanzende Paare erkennen. Nach und nach lösen sich die Schleier auf. Man erblickt einen riesigen Saal mit zahllosen im Kreise wirbelnden Menschen. Die Szene erhellt sich zunehmend; plötzlich erstrahlen die Kronleuchter in hellem Glanz.“ Während der Komponist das Geschehen in einer „kaiserlichen Residenz um 1855“ platziert, scheinen die sich immer massiver verzerrenden Rhythmen und Dissonanzen nicht nur auf eine amorphe hörbare Gewalt zuzusteuern, sondern auf das Chaos des Ersten Weltkriegs, während dessen das Werk geschrieben wurde. Ravels sprachliche Notizen ermöglichen ein assoziatives k.u.k.-Koordinatensystem, gleichwohl ist es vielmehr die verschlungene Kurve, die es in drehendem Taumel der Sinnlichkeit zu erleben gilt.

Eigentlich sollte das Werk ein Ballett werden, das Sergei Diaghilew 1919 vom Komponisten erbat. Indessen ist Ravels musikalische Vision von Tanz derart radikal, dass Diaghilew erkannte, dass so etwas nicht tänzerischer Bilder bedarf, sondern diese in Klängen selbst malt: „Ravel, das ist ein Meisterwerk, aber es ist kein Ballett ... es ist das Gemälde ... das Abbild eines Balletts.“ Ravel zeichnet den Untergang einer Welt mit gegenläufigen Bewegungen und spannungsreichen Intervallen aus dem zerlegten Septakkord f-as-c-d heraus, seinem „fantastischen und schicksalhaft-unabwendbaren Wirbel“.

Bis zur Bitonalität wird unter den eleganten Walzermotiven und kontrastierenden Rhythmen der Rausch von Diatonik und Chromatik ausgeschöpft; nichts scheint fest und verlässlich zu sein, sondern liebeszarte Erinnerungsrei-

gen wechseln sich ab mit Brüchen dämonischer Todeskraft, bis sich alles im finalen Crescendo des Strudels aufbäumt. Ein lauter Schrei des tödlichen Liebesschmerzes, der bei *Pelleas und Melisande* als tönendes Schweigen zwischen den Figuren schwebt und bei Saint-Saëns der Geige überantwortet wird. Der Dirigent Willem Mengelberg hat bei der ersten Aufführung des Stücks in Amsterdam noch im Uraufführungsjahr *La Valse* als Tanz zwischen Liebe und Tod interpretiert – was wohlgemerkt nicht Ravels eigenen Aussagen entspricht, aber zu einem frühen Erfolg und großen Triumph des Werkes beitrug. Auch in den Kritiken von 1920 ist mehrfach vom „Totentanz“ die Rede, und selbst Adorno setzt die Handlung als „Tod des Walzers“ in einen morbiden Kontext. Ravel hingegen insistiert auf der sprachlich konkreten Kontextualisierung des glanzvoll imperialen Kontexts von 1855 inmitten der prächtigen Strauß-Dynastie: „Es ist eine tanzende, kreisende, ja fast halluzinierende Ekstase, ein Wirbel von Tänzerinnen, die sich mit letzter Leidenschaft bis zur Erschöpfung ausschließlic durch den Walzer mitreißen lassen.“ Doch klingt dieser Walzer als Tanz auf dem Vulkan, und so wird sowohl die prunkvolle Herrlichkeit als auch der brutale Untergang einer Epoche erlebbar. In nuce wird das im harmonischen Gefüge des Werkes sichtbar, das von Anfang an auf der Spannung des Tritonus beruht und sich durch das Stück zieht.

Ob nun die symbolistisch opaken Aussagen des Maeterlinck'schen Dramas für Schönbergs Symphonische Dichtung, die holprigen Worte des gedichteten Totentanzes für Saint-Saëns' *Danse macabre*, die Anbindung instrumentaler Virtuosität an ein kulturhistorisches Sprachetikett für Ravels Rhapsodie oder die geschichtliche Verortung seines Walzers, der dadurch nostalgische Sicherheit erlaubt: Alles Sagbare begrenzt, und die klingenden Kunst-Werke erlauben uns, ästhetische Spannungen zu erleben, die weit über die Grenzen grammatischer Satzgefüge hinausgehen. Ende des 19. Jahrhunderts erkannte der im heutigen Konzert nicht gehörte Bedřich Smetana schlicht: „Musik ist das Unsagbare.“



Frank Beermann

Frank Beermann war von 2007 bis 2016 Generalmusikdirektor des Theater Chemnitz und Chefdirigent der Robert-Schumann-Philharmonie. Unter den nationalen und internationalen Engagements der letzten Zeit waren Debüts beim Athens State Orchestra, dem Philharmonia Orchestra London und dem Staatstheater Stuttgart. 2020 debütierte er mit großem Erfolg am Théâtre du Capitole in Toulouse, wo er eine Neuproduktion von Wagners *Parsifal* leitete. Eine Neuproduktion von Richard Strauss' *Elektra* führte ihn 2021 an gleiche Stelle zurück. Projekte in der Saison 2021/22 sind *Le Nozze di Figaro* an der Opera de Lausanne, *Die Zauberflöte* am Théâtre du Capitole de Toulouse und Konzerte u. a. mit dem Athens State Orchestra, dem Orchestre National du Capitole de Toulouse, der Nordwestdeutschen Philharmonie und dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg.

Frank Beermann hat sich als Dirigent auf der Bühne und durch zahlreiche CD-Einspielungen international profiliert. Sein stets waches Interesse an Neuem, Unentdecktem, aber auch an Neuinterpretationen des Kernrepertoires hat ihm zahlreiche Preise und Anerkennungen eingebracht. Ein großer Repertoireschwerpunkt des Dirigenten sind die Opern von Richard Wagner. Seine Interpretationen von *Tristan und Isolde* im Rahmen der Mindener Wagnerprojekte sowie *Der Ring des Nibelungen* an selber Stelle ernteten größtes Lob in den deutschen und internationalen Feuilletons. Seine CD-Einspielungen, die sowohl im Kernrepertoire, als auch mit Ausgrabungen und zeitgenössischen Werken ein breites Spektrum repräsentieren, wurden vielfach ausgezeichnet, darunter 2009 und 2015 mit dem Echo Klassik. Nach zyklischen Gesamtauführungen der symphonischen Werke Beethovens, Brahms, Schuberts, Schumanns, Mahlers (ohne die 8. Symphonie) und Strauss in den letzten zehn Jahren sowie der Gesamteinspielung der Klavierkonzerte Mozarts arbeitet Frank Beermann zur Zeit im Rahmen des KlassikSommers Hamm an einer über mehrere Jahre verteilten integralen Auffüh-

Arabella Steinbacher, die als eine der führenden Solistinnen unserer Zeit gefeiert wird, ist bekannt für ihr außerordentlich vielfältiges Repertoire, das die Höhepunkte der Klassik und Romantik ebenso umfasst wie moderne Konzertwerke. Die Saison 2021/22 begann mit einem Auftritt mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen beim George Enescu Festival in Rumänien. Zu weiteren Höhepunkten der Saison gehören Wiederauftritte mit dem Philharmonia Orchestra London, dem Orchestre Philharmonique de Strasbourg, dem Mozarteum Orchester Salzburg, der Dresdner Philharmonie, der Ungarischen Nationalphilharmonie und dem Kyoto Symphony Orchestra. Rezitale führen sie zur Bachwoche Ansbach als auch zu den Schwetzingen Festspielen. Zu den Orchestern, mit denen Arabella Steinbacher regelmäßig zusammenarbeitet, gehören das New York Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, NDR Elbphilharmonie Orchester und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Sie konzertierte mit großem Erfolg mit dem London Symphony und dem Orchestre National de France, dem ORF Radio-Symphonieorchester Wien sowie dem Seoul Philharmonic Orchestra. Arabella

Steinbachers umfangreiche Diskografie spiegelt ihr vielfältiges Repertoire wider. Ihre jüngste Aufnahme beinhaltet *Die vier Jahreszeiten* von Astor Piazzolla und Antonio Vivaldi und wurde unter ihrer Leitung mit dem Münchener Kammerorchester aufgenommen. Ihre nächste Aufnahme für Pentatone, für die sie exklusiv aufnimmt, schließt ihren hochgelobten Mozart-Aufnahmezyklus mit Festival Strings Lucerne ab. In eine Musikerfamilie hineingeboren, spielte Steinbacher seit ihrem dritten Lebensjahr Geige und studierte seit ihrem achten Lebensjahr bei Ana Chumachenco an der Hochschule für Musik und Theater in München. Eine Quelle der musikalischen Inspiration und Führung ist der israelische Geiger Ivry Gitlis. Steinbacher spielt derzeit die Geige von Antonio Stradivari Cremona 1718.



Arabella Steinbacher



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, Sergei 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 bietet das Philharmonische Staatsorchester 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

10. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonntag 26. Juni 2022, 11.00 Uhr

Montag 27. Juni 2022, 20.00 Uhr

Dmitri Schostakowitsch

Symphonie Nr. 9 Es-Dur op. 70

Alexander Zemlinsky

Die Seejungfrau –

Fantasie in drei Sätzen

Dirigent **James Conlon**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Elbphilharmonie, Großer Saal

RATHAUSMARKT OPEN AIR

Donnerstag 1. September 2022, 20.00 Uhr

Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93

Arvo Pärt

Swansong für Orchester

(Hamburger Fassung)

Johannes Brahms

Violinkonzert D-Dur op. 77

Dirigent **Kent Nagano**

Violine **Christian Tetzlaff**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Rathausmarkt

Eintritt frei



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

Generalmusikdirektor

Kent Nagano

Orchesterintendant

Georges Delnon

Orchesterdirektorin

Susanne Fohr

Dramaturgie

Prof. Dr. Dieter Rexroth

Presse und Marketing

Hannes Rathjen

Redaktion

Janina Zell

Gestaltung

Anna Moritzen

Design-Konzept

THE STUDIOS Peter
Schmidt, Carsten
Paschke, Marcel
Zandée

Herstellung

Hartung Druck+
Medien

Nachweise

Der Artikel von Dr. Alexander Meier-Dörzenbach ist ein Originalbeitrag für das Philharmonische Staatsorchester Hamburg.

Fotos

S. 12 Julia Bauer
S. 13 Sammy Hart
S. 14 Felix Broede

Anzeigenverwaltung

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

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*:

