

**Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg**

6. Philharmonisches Konzert

6.
Philharmonisches
Konzert

Sonntag, 19. Februar 2023
11.00 Uhr

Montag, 20. Februar 2023
20.00 Uhr

Elbphilharmonie, Großer Saal

Die Besetzung des Philharmonischen Staatsorchesters
für das 6. Philharmonische Konzert

Konzertmeister Daniel Cho Thomas C. Wolf	Violoncelli Thomas Tyllack Ryuichi R. Suzuki Arne Klein Brigitte Maaß Tobias Bloos	Trompeten Felix Petereit Eckhard Schmidt
1. Violinen Yuri Katsumata- Monegatto Hildegard Schlaud Solveigh Rose Annette Schäfer Sidsel Garm Nielsen Hedda Steinhardt Piotr Pujanek Daria Pujanek	Kontrabässe Stefan Schäfer Yannick Adams Katharina von Held Hannes Biermann	Pauke Jesper Tjærby Korneliusen
2. Violinen Sebastian Deutscher Marianne Engel Heike Sartorti Annette Schmidt-Barnekow Anne Frick Dorothee Fine Josephine Nobach Kathrin Wipler	Flöten Katarina Slavkovská Flávia Valente	Orchesterwarte Christian Piehl Hakan Benli Mano Eßwein Martin Lynch
Bratschen Naomi Seiler Sangyoon Lee Roland Henn Elke Bär Stefanie Frieß Iris Icelliglu	Oboen Guilherme Filipe Sousa Sevgi Özsever	
	Klarinetten Alexander Bacht Matthias Albrecht	
	Fagotte Minju Kim Christoph Konnerth	
	Hörner Bernd Künkele Saskia van Baal	

Konzertprogramm

Sergei Prokofjew (1891–1953)

Symphonie Nr. 1 D-Dur op. 25 „Symphonie classique“
I. Allegro
II. Larghetto
III. Gavotta, non troppo allegro
IV. Finale, molto vivace

Joseph Haydn (1732–1809)

Trompetenkonzert Es-Dur Hob. VIIc:1
I. Allegro
II. Andante
III. Allegro

Pause

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Konzert Nr. 1 c-Moll op. 35 für Klavier, Trompete und Streichorchester
I. Allegretto
II. Lento
III. Moderato
IV. Allegro con brio

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Symphonie Nr. 39 Es-Dur KV 543
I. Adagio, Allegro
II. Andante con moto
III. Menuetto, Allegretto – Trio
IV. Finale, Allegro

Dirigent **Patrick Hahn**

Trompete **Reinhold Friedrich**

Klavier **Martina Filjak**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

*Einführung mit Michael Sangkuhl jeweils eine Stunde vor
Konzertbeginn im Großen Saal.*

„Im Dialog mit der Geschichte“

Michael Sangkuhl

I

Warum setzen wir Menschen uns eigentlich immer wieder mit der Vergangenheit auseinander? Wir studieren sie, wir sitzen in einem Konzertsaal oder Opernhaus und hören Musik aus vergangenen Zeiten. Warum dieser Bezug zur Geschichte?

Zunächst sollten wir uns wohl daran erinnern, dass Geschichte – und damit auch Musikgeschichte – selten linear verläuft, sondern ein Gemenge aus verschiedensten Strömungen ist, die sich überlagern, aneinander vorbei wirken, sich gar verändert wiederholen können – ja, die Chronologie, die wir den Ereignissen retrospektiv gerne zuschreiben, hat es meist nie gegeben. Wir setzen heute wie damals Schlaglichter. Wann etwas begonnen hat und wann etwas zu Ende gegangen ist, das lässt sich meist nur schwer bestimmen. Hinzu kommt, dass wir heute jederzeit mit einem Mausklick auf den zahlreichen Streaming-Plattformen gregorianische Choräle, Dave Brubeck oder Adele abrufen können. Einmal abgesehen davon, dass dieses Überangebot und die ständige Verfügbarkeit die Musik ein wenig beliebig erscheinen lässt, stellt das auch die Kunstschaffenden vor Herausforderungen. Wie geht man als Künstler*in mit dem um, was bereits gesagt worden ist? Diesen Werk- und Stilpluralismus hat der Musikwissenschaftler Volker Scherliess treffend als das Symptom einer Zeit erkannt, „die vom Bewusstsein allgemeiner Unsicherheit beherrscht wird und daher Halt in der Vergangenheit sucht“. Kein Künstler und keine Künstlerin schaffe allein aus sich, sondern – um es mit Volker Scherliess zu sagen – stets „im Dialog mit der Geschichte“. Dieser Dialog – eine Auseinandersetzung also mit sich und der gegenwärtigen Zeit?

II

Die Suche nach Halt in der Vergangenheit ist keineswegs ein Alleinstellungsmerkmal unserer Tage. Gerade unter den verheerenden Folgen des Ersten Weltkriegs hatten viele zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Eindruck gewonnen, dass sich die gepflogenen Traditionen des langen 19. Jahrhunderts abgenutzt hatten und so verspürte manch einer den Wunsch, sich von ihnen

freizumachen. Man suchte wieder nach Objektivität, nach Ordnung und Form, die durch manch Monumentalwerk der Jahrhundertwende verschüttet gegangen zu sein schienen. Jean Cocteau zum Beispiel forderte 1918 in seinem Buch *Le Coq et l'arlequin* eine Abkehr von der Musik des 19. Jahrhunderts, allen voran von Debussy und Wagner und eine Rückkehr zu Klarheit und Sachlichkeit. Diese Entwicklung war durchaus eine logische Konsequenz der avantgardistischen Experimente. Andersartige sollten folgen. Jede Revolution, sei sie ästhetisch, politisch oder gesellschaftlich, trägt in sich den Anspruch auf Erneuerung. Sie muss sich also stets selbst überwinden. Für viele galt nun die Devise: Einfachheit statt Komplexität und weniger statt mehr. Für den Zeitraum zwischen 1920 und 1950 entwickelte sich daher der sogenannte „Neoklassizismus“ – ein nicht ganz unproblematischer Begriff. In der Musikwissenschaft wird seit Jahrzehnten über ihn und seine Bedeutung gestritten, denn er ist widersprüchlich und vielfältig auslegbar. Streng genommen ist er eine ungenaue Übersetzung des französischen *néoclassicisme*

Wiener Klassik

bezeichnet in der Musikgeschichte den Zeitabschnitt zwischen Barock und Romantik. Er entstand im frühen 19. Jahrhundert als Pendant zur *Weimarer Klassik* in der Literatur. Musikpublizisten idealisierten die Musik Haydns, Mozarts und Beethovens zu einem Höhepunkt der bisherigen Musikgeschichte. Beschränkt auf die genannten drei Komponisten und auf deren Wirkungsort Wien war dieser deutsch-idealistische Begriff im Kontext eines aufkeimenden Nationalbewusstseins mit einem qualitativen Werturteil versehen, das insbesondere deren Instrumentalmusik betraf.

und bedeutet nichts weiter als „neue Klassik“. Aber welche Klassik? Natürlich denken wir sofort an die *Wiener Klassik* und damit an Haydn, Mozart und Beethoven, aber je nach Nation und Kunstform versteht man unter „Klassik“ etwas anderes. Darüber hinaus griff man auch auf Stile und Formen des Barock zurück. Die Kritiker ließen jedenfalls nicht lange auf sich warten. Jemand wie Theodor W. Adorno hielt die neoklassizistische Musik, die insbesondere mit dem Komponisten Igor Strawinsky in Verbindung gebracht worden ist, für reaktionär.

Der Neoklassizismus mag kein Epochen-, kein Stil- oder Formbegriff sein, er beschreibt aber, wenn auch sehr vage, eine Abkehr von der Romantik und einen Rückgriff auf Kompositionstechniken, Stile, Melodietypen oder Formen früherer Zeiten, die unterschiedlichst verwendet worden sind, denn Komponisten übernahmen sie nicht ohne die Musiksprache ihrer Zeit

zu verleugnen. Das bedeutete etwa Verfremdung, Mechanisierung und Parodie von altem Material. Man suchte das Neue im Alten und das Alte im Neuen.

Zwei russische Komponisten des 20. Jahrhunderts, Sergei Prokofjew und Dmitri Schostakowitsch, stehen im heutigen Konzert ihren Vorbildern Haydn und Mozart Auge in Auge gegenüber und treten in den beiden Gattungen Symphonie und Solokonzert in einen Dialog.

III

Sergei Prokofjew
Symphonie Nr. 1 D-Dur op. 25
„Symphonie classique“
Entstehung 1916/17

Uraufführung 21. April 1918, Petrograd
Besetzung 2 Flöten, 2 Oboen,
 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner,
 2 Trompeten, Pauke, Streicher
Dauer ca. 15 Minuten

würde. In solcher Art wollte ich die Symphonie im klassischen Stil komponieren.“

Vollendet im Sommer des für die russische Geschichte so ereignisreichen Jahres 1917, wurde die Symphonie am 21. April 1918 aus der Taufe gehoben. In den Erläuterungen zur Aufführung hieß es: „Der Komponist wollte die gute alte Zeit wieder zum Leben erwecken“.

Diese „gute alte Zeit“ ist in der Besetzung ebenso wie in den überschaubaren Mitteln, der Klarheit, den tonleiterartigen Figuren und Vorschlägen oder dem viersätzigen Aufbau zu finden. Die Ecksätze stehen „regelgerecht“ in der

Die Sonatenform

wie sie um 1840 definiert wurde, besteht aus *Exposition* (mit zwei dualistischen Tonartenbereichen, meist mit je einem Thema), *Durchführung* (die Verarbeitung der beiden Themen) und *Reprise* (ihre Wiederkehr mit tonaler Gleichstellung und Finallösung), oft erweitert durch eine langsame Einleitung und eine Coda. Dieses Modell ist weder von Haydn noch von Mozart streng befolgt worden, schon deshalb nicht, weil es sich zu ihrer Zeit erst herausbildete. In vielen Sätzen Haydns wird nur ein Thema exponiert und auch bei Mozart vermischen sich die einzelnen Bestandteile zuweilen.

Prokofjews 1. Symphonie, die sogenannte *Symphonie classique*, trägt den Bezug zur Klassik schon im französischen Beinamen – eine bewusste Abgrenzung zur deutsch-österreichischen Tradition? Prokofjew selbst schreibt in seiner Biografie:

„Ich war der Ansicht, dass Haydn, wenn er in unserer Zeit gelebt hätte, seinen eigenen Stil, vermehrt um einiges Neue, beibehalten haben

Sonatenform, die Mittelsätze lehnen sich an barocke Tänze an: Menuett und Gavotte. Doch Prokofjew verfremdet und überspitzt dieses alte Material etwa durch unvermittelte harmonische Rückungen, also plötzliche Verschiebungen in andere Tonarten oder extreme Intervallsprünge, wie im 2. Thema des 1. Satzes.

Das „Klassische“ sei, so der Komponist, nur eines von insgesamt fünf Hauptelemente seines Stils. Und so schlägt er zur gleichen Zeit noch ganz andere, viel radikalere Töne an, etwa in der *Skythischen Suite*, deren Uraufführung 1916 zu einem Skandal geriet – ein Skandal den Prokofjew wohl kalkuliert hatte.

Vielleicht war die 1. Symphonie ein Seitenhieb gegen all jene Kritiker, die seine avantgardistische Tonsprache tadelten. Seine Absicht, mit dieser Symphonie „die Leute ein wenig zum Narren zu halten“, lässt dies zumindest vermuten. Oder war sie doch bloß eine Übung des 26-Jährigen, der bisher stets am Klavier komponiert hatte, nun aber versuchen wollte, wie er

selbst geschrieben hat, „beim Komponieren ohne Klavier auszukommen“? Dass diese „klassische“ Symphonie inmitten der Wirren des Jahres 1917 entstand, wirft weitere Fragen auf: Ist das Werk eine bewusste Abgrenzung zur politisch-gesellschaftlichen Situation – eine Flucht in die Vergangenheit? Prokofjew nahm jedenfalls keinen Anteil an der Oktoberrevolution und erbat sich sogar unmittelbar nach dem Konzert am 21. April 1918 die Ausreise, wenn auch der Abschied von seiner Heimat nur auf Dauer war. Der Dialog mit der Geschichte – eine Realitätsflucht?

IV

Wolfgang Amadeus Mozart
Symphonie Nr. 39 Es-Dur KV 543

Entstehung 1788

Uraufführung unbekannt

Besetzung Flöte, 2 Klarinetten,
 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten,
 Pauke, Streicher

Dauer ca. 30 Minuten

Der 1. Symphonie von Prokofjew steht am Ende des heutigen Konzerts Mozarts Symphonie in Es-Dur KV 543 gegenüber, die erste seiner drei letzten Symphonien, die er in nur zwei Monaten des Jahres 1788 zu Papier brachte und damit sein vielgestaltiges Symphonien-Schaffen zu einem Höhepunkt führte. Der Mythos, der sich um diese Trias gesponnen hat, besteht bis heute. Wir wissen nicht, aus welchem Anlass

Mozart die drei Symphonien komponierte. Weder scheint es einen Auftrag gegeben zu haben, noch sind Aufführungen zu Mozarts Lebzeiten bekannt. Es besteht auch Uneinigkeit darüber, ob er die drei zyklisch verstanden wissen wollte. Vielleicht orientierte er sich auch an Haydns Symphonien-Trias Nr. 82–84, die ein Jahr zuvor erschienen war. Eine Hommage an seinen Freund Haydn? Auch das lässt sich nicht beweisen. Doch es fällt schwer zu glauben, Mozart habe diese Symphonien nie aufgeführt, hätte er doch in den folgenden Jahren Gelegenheit dazu gehabt, etwa bei seinen Besuchen in Leipzig 1789 und Frankfurt 1790.

Die Es-Dur Symphonie zeichnet sich – ähnlich wie Prokofjews 1. Symphonie und doch zugleich völlig anders – durch Kontraste aus. Ein Allegro in $\frac{3}{4}$ -Takt und Sonatenform, ein liedhafter Satz an zweiter Stelle, ein Menuett mit einem authentischen Ländler-Trio, für das Mozart anstelle der Oboen die bis dato noch selten eingesetzten Klarinetten verwendet.

Die Symphonie beginnt mit einer feierlich langsamen Einleitung im punktierten Rhythmus. Er beweist, dass auch schon Mozart und seine Zeitgenossen auf älteres musikalisches Material zurückgegriffen haben, denn dieser punktierte Rhythmus entstammt der französischen Ouvertüre der Barockzeit. Gerade in Mozarts Musiksprache verschmelzen unterschiedlichste Stile und Spielarten zu einer Synthese – ein Katalysator von Geschichte und Gegenwart.

Und noch etwas anderes fällt bei dieser Symphonie ins Auge, das wir in

ähnlicher Weise auch bei Prokofjew finden können: Mozart spielt mit unseren Hörerwartungen und stellt sie infrage, etwa im rasant an uns vorbeirauschenden 4. Satz. Da erwarten wir aufgrund der Sonatenform ein 2. Thema und bekommen doch nur ein einziges energiegeladenes Motiv zu hören, das Mozart im Seitensatz einfach auf verschiedene Instrumentengruppen verteilt.



Wir glauben, dass die kreisende Entwicklung dieses Motivs in entlegenste Tonarten in der Durchführung zu einem Ziel führen muss, doch vergeblich; stattdessen kommt es durch Pausen den gesamten Satz hindurch immer wieder zum Stehen. Und nach der feierlichen Einleitung vermuten wir einen fulminanten Symphonieschluss und bekommen ein völlig überstürztes Ende zu hören.

Der Dialog mit der Geschichte – ein Spiel mit nur scheinbar Gewusstem?

V

Joseph Haydn Trompetenkonzert Es-Dur Hob. VIIe:1

Entstehung 1796

Uraufführung 28. März 1800, Wien

Besetzung Trompete solo – 2 Flöten,
2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörner,
2 Trompeten, Pauke, Streicher

Dauer ca. 14 Minuten

Die zweite Gattung, die im heutigen Konzert anhand zweier Werke in einen Austausch tritt, ist das Solokonzert. Haydn schrieb seine Konzerte für Freunde und Orchestermitglieder zur Darbietung ihrer virtuoson Fertigkeiten, zu Übungs- und Unterrichtszwecken oder zu bestimmten Anlässen. So entstand auch das Trompetenkonzert (Concerto per il Clarino) aus dem Jahr 1796 für den Wiener Hoftrompeter Anton Weidinger, der in den 1790er Jahren die Klappentrompete entwickelte. Auf der vorausgegangenen Naturtrompete war nur eine gewisse Skala von Tönen spielbar. Mit Weidingers Modell ließen sich „in allen Lagen alle chromatischen Töne erzeugen“, wie er Haydn mitteilte. Überholt wurde seine Erfindung erst mit der Ventiltrompete, entwickelt im frühen 19. Jahrhundert. Haydn hatte Weidinger ein Trompetenkonzert auf den Leib geschrieben, das erst Jahre nach der Komposition am 28. März 1800 in Wien aufgeführt wurde und das mit allerhand technischen Schwierigkeiten ausgestattet war, damit der Hoftrompeter die ganze Bandbreite an Möglichkeiten seines neuen Instruments präsentieren konnte. Das wird schon im Thema des 1. Satzes deutlich:

eine tiefe Tonleiter aufwärts, ein Wechsel von Staccato zu Legato, ein kleiner Sechzehntellauf und ein verspielter Triller. Eine solche Melodie wäre auf einer Naturtrompete nur schwerlich spielbar gewesen.



Und auch im pastoral anmutenden 2. Satz, mit seiner dreiteiligen Liedform, tritt die Chromatik der Solotrompete hervor. Die Melodieführung ist für eine Trompete in dieser Zeit überaus sanglich gestaltet – schmetternd dürfen die Tutti-Trompeten im Orchester. Erst im 3. Satz, einer Mischung aus Rondo- und Sonatenform, setzt Haydn die Trompete wieder virtuos in Szene.

Besonders in Paris und London wurde das Konzertwesen in bürgerlichen Kreisen populär. Die im 18. Jahrhundert für das Solokonzert noch dominierende Ritornellstruktur, d. h. der Wechsel zwischen Tutti- und Solopartien mit unterschiedlichem thematischen Material, verschmolz etwas später mit der Sonatenform. Wenn Haydn auf diese älteren barocken Modelle zurückgreift und sie zugleich durch seine Sprache in die Gegenwart holt, sie etwa mit volkstümlich anmutenden Klängen versieht, so wird, wie Charles Rosen in seinem preisgekrönten Buch *Der klassische Stil* schreibt, „die traditionell aristokratische Form demokratisiert oder zumindest einer neuen Zuhörerschaft zugänglich gemacht“.

Der Dialog mit der Geschichte – eine Wiederkehr von Gewesenem, das jeder Generation etwas Neues zu sagen weiß?

VI

Dmitri Schostakowitsch Konzert Nr. 1 c-Moll op. 35 für Klavier, Trompete und Streichorchester

Entstehung 1933

Uraufführung 15. Oktober 1933,

Leningrad

Besetzung Trompete solo, Klavier solo
– Streicher

Dauer ca. 20 Minuten

Im 19. Jahrhundert hatte sich das Solokonzert zu einem Virtuosenkonzert entwickelt oder gar symphonische Ausmaße angenommen. Es diente zur solistischen Selbstdarstellung und musste für viele zu Beginn des 20. Jahrhunderts geradezu als Relikt der alten Zeit erkannt werden. In seinem 1. Klavierkonzert nimmt Schostakowitsch dies auf humorvolle Weise aufs Korn. Zur Zeit der Entstehung des Konzerts, Anfang der 30er Jahre, befand sich der

Komponist in einer experimentierfreudigen Phase. Das war in Russland nach der Revolution bis zu Beginn der 30er Jahre durchaus noch möglich. Erst mit der Gleichschaltungspolitik Stalins war es mit der freien künstlerischen Entfaltung weitgehend vorbei, was Schostakowitsch spätestens 1936 zu spüren bekam, als Stalin eine Aufführung seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* vorzeitig verlassen hatte und ein vernichtender Artikel in der Tageszeitung *Prawda*, damals das Zentralorgan der Regierung, eine Pressekampagne gegen den Komponisten nach sich zog. Das 1933 komponierte Klavierkonzert sollte wohl ursprünglich ein Trompetenkonzert werden. Neoklassizistisch an dem Werk sind die traditionellen Mittel, die aber einmal mehr in zeitgenössischem Licht erscheinen. Die Anzahl von vier Sätzen, zwei schnelle Ecksätze, ein intimer 2. Satz und eine Art überleitender 3. Satz zum rasanten Finale, sind ebenso ungewöhnlich für ein Solokonzert wie die Besetzung: zwei Soloinstrumente, Klavier und Trompete, dazu ein rein kammermusikalisches Streichorchester.

Die beiden Soloinstrumente stellen sich in der nur drei Takte langen Einleitung vor und schon hier wird der Charakter des gesamten Konzerts spürbar: Da fährt eine C-Dur-Tonleiter im Klavier nach unten, die aber nicht etwa auf dem Grundton *c* sondern auf *des* landet. Darüber setzt die Trompete ein, während das Klavier über eine Des-Dur-Tonleiter wieder nach oben in den Ausgangston *c* schnell.

Was wir bei den anderen Komponisten des heutigen Programms zu hören bekommen, ist bei Schostakowitsch ins Extrem getrieben – die Arbeit mit Kontrasten und das Spiel mit unseren Hörerwartungen: Das Hauptthema des 1. Satzes zitiert melodisch die ersten drei Töne aus Beethovens *Appassionata*-Sonate und wird dann harmonisch wie melodisch höchst eigenwillig fortgeführt. Überraschend auch das Seitenthema: Nach dem rasanten Wechselspiel zwischen Klavier und Streichern stimmen die Saiteninstrumente eine romantisch anmutende Überleitung an, die uns eigentlich ein lyrisches Seitenthema vermuten lässt. Aber nein, stattdessen präsentiert uns Schostakowitsch ein fanfarenartiges Motiv, das sich zu einem regelrechten Ohrwurm entwickelt und zu dem sich die Trompete gesellt. Schostakowitsch nutzt sie weniger in Anlehnung an Haydn, als mehr im Sinne des Varietés oder Kabarets.

Die Machart einiger Motive und Themen erinnert durch Wendungen und Verzerrungen an Beispiele aus dem 18. Jahrhundert: der Seufzergestus im 2. Satz, das barock klingende Präludium zu Beginn des 3. Satzes oder das Hauptthema im 4. Satz. Doch Schostakowitsch verfremdet sie mittels blitzschnellen Wechsels von Tonarten und Stimmungen, komplexen Rhythmen, dissonanten Tönen, weiten Intervallsprüngen oder extremen

Spiellagen, sodass die „klassisch“ wirkenden Themen stellenweise wie zeitgemäße Unterhaltungsmusik klingen.

Besonders im 4. Satz zitiert sich Schostakowitsch einmal quer durch die Musikgeschichte: Er deutet Beethovens Rondo *Die Wut über den verlorenen Groschen* an, parodiert in Fis-Dur vor dem Seitensatz ein Thema aus Haydns Klaviersonate in D-Dur Hob. XVI:37, karikiert in den Streichern ganz nebenher eine Melodie aus Odessa und lässt die galoppierende Fanfare des Finales durch wilde Glissandi sowie einen Ragtime à la Scott Joplin zweimal unterbrechen. Ja, Schostakowitsch geht sogar so weit, den klassischen Konzert-Gestus zu parodieren und macht sich über den Virtuosen und damit sich selbst lustig, immerhin saß er bei der Uraufführung am 15. Oktober 1933 in Leningrad am Klavier. So trägt beispielsweise in der Durchführung des 4. Satzes die Trompete ein gemächliches Marschthema vor und wird mit einem dissonanten Akkord des Klaviers jäh unterbrochen, als wolle es der Trompete sagen: „Das ist ein Klavier- und kein Trompetenkonzert!“ Wenn die Trompete kurz darauf Teile dieses Marsches wieder aufnimmt, dann wegen des Einwurfs aus dem Konzept gebracht, mit völlig „schiefen“ Intervallen.

„Wir lachen darüber, wie dort die heiligste Musik zu Tode geritten wird“, schreibt der Musikschriftsteller Bernd Feuchtner. „Wir machen uns lustig über uns selbst und darüber, wie wichtig wir uns nehmen“. Das ist vielleicht ganz im Sinne Schostakowitschs, der erklärte:

„Wenn das Publikum bei der Aufführung meiner Musik lacht oder einfach lächelt, bereitet mir das Vergnügen.“

Ein Zitat, an das wir uns im heutigen Konzert erinnern dürfen.

Der Dialog mit der Geschichte – eine selbstironische Bespiegelung vor dem Hintergrund der Tradition und das Entwickeln eines kritischen Selbstbewusstseins?

Dialog heißt Austausch, heißt „Geben“ und „Nehmen“, heißt sich gegenseitig bespiegeln und reflektieren. So dürfen wir in diesem Konzert das Alte im Neuen und das Neue im Alten entdecken – eben das, was einen wirklichen Dialog mit der Geschichte ausmacht. Haydn und Mozart strahlten zweifellos auf Komponisten wie Prokofjew und Schostakowitsch aus, aber wie viel der beiden russischen Komponisten steckt doch auch in Haydn und Mozart?



Patrick Hahn

Bayerischen Rundfunks, dem Philharmonia Orchestra London, dem London Philharmonic Orchestra, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Gürzenich-Orchester Köln, der Dresdner Philharmonie, der NDR Radiophilharmonie, dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, den Wiener Symphonikern, der Camerata Salzburg, dem Klangforum Wien, der Bayerischen Staatsoper München, der Staatsoper Hamburg sowie der Oper Frankfurt. Seit der Saison 2021/22 ist Hahn Erster Gastdirigent beim Münchner Rundfunkorchester sowie Erster Gastdirigent und Artistic Advisor beim Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra. Als Pianist konzertierte er mit dem Mozarteumorchester Salzburg sowie als Liedbegleiter im Wiener Musikverein, in der Spielzeit 2017/18 war er außerdem Solorepetitor an der Staatsoper Hamburg. In enger Zusammenarbeit mit Kirill Petrenko übernahm er 2019 die Einstudierung der Neuproduktionen von *Salome* und *Die tote Stadt* an der Bayerischen Staatsoper sowie 2020 von *Fidelio* bei den Osterfestspielen Baden-Baden. Noch während des Klavier- und Dirigierstudiums an der Kunstuniversität Graz wurde er als Conducting Fellow zum Aspen Music Festival und zum Tanglewood Music Center eingeladen. Stetiger Kontakt zur Oper als Knabensolist veranlassten ihn, mit zwölf Jahren seine erste Oper zu schreiben. 2013 erhielt er den 2. Preis für seine Komposition *Ameraustrica* beim Penfield Music Commission Project Contest (New York, USA). Neben seiner Arbeit im klassischen Musikbereich ist er als Jazz-Pianist aktiv.

Der Dirigent, Komponist und Pianist Patrick Hahn wurde 1995 in Graz geboren und hat sich bereits als einer der vielversprechendsten Künstler seiner Generation etabliert. Zur Spielzeit 2021/22 wurde er zum Generalmusikdirektor der Wuppertaler Bühnen und Sinfonieorchester GmbH und damit zum jüngsten GMD im deutschsprachigen Raum berufen. Als Dirigent verbindet ihn Zusammenarbeiten mit Orchestern und Opernhäusern wie den Münchner Philharmonikern, den Klangkörpern des



Reinhold Friedrich

Reinhold Friedrich, geboren in Weingarten/Baden, ist seit seinem Erfolg beim ARD-Wettbewerb 1986 auf allen wichtigen Podien der Welt zu Gast. Geprägt durch seine Lehrer Edwarsard H. Tarr (Schola Cantorum Basiliensis, Basel) und Pierre Thibaud (Conservatoire Supérieure de Musique Paris) gehören Alte und Neue Musik für ihn zusammen. Die Wiederentdeckung vergessener Werke der Romantik und der klassischen Moderne liegt ihm besonders am Herzen, ebenso groß ist sein Interesse an der Avantgarde. Er konzertiert weltweit als Solist mit moderner und historischer Trompete mit zahlreichen renommierten Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra, den Bamberger und Wiener Symphonikern, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem BBC Symphony Orchestra, den Berliner Barock Solisten und der Cappella Andrea Barca unter der Leitung von Dirigenten wie Sir Andrés Schiff, Reinhard Goebel, Semyon Bychkov, Peter Eötvös, Andris Nelsons, Philippe Herreweghe, Manfred Honeck, Sir George Benjamin u.v.m. Von 1983 bis 1999 war Reinhold Friedrich Solotrompeter des Radio Sinfonieorchesters Frankfurt. Er ist ständiger Solotrompeter des Lucerne Festival Orchestra unter Claudio Abbado, nun Riccardo Chailly und künstlerischer Leiter von Lucerne Festival Orchestra Brass. Reinhold Friedrich ist Professor für Trompete an der Hochschule für Musik Karlsruhe, Honorarprofessor an der Royal Academy of Music in London und der Escuela Superior de Musica Reina Sofia in Madrid sowie weltweit ein gefragter Dozent für Meisterkurse. Im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kompositionen brachte er eine große Anzahl an Werken u. a. von Wolfgang Rihm, Hans Werner Henze, Luciano Berio, Sir Peter Maxwell Davies, Matthias Pintscher, Eino Tamberg, Benjamin Yusopov und Peter Eötvös zur Ur- und Erstaufführung. Zahlreiche CD-Einspielungen bei Labels wie DG, Capriccio, ARS, MDG und Sony, von welchen einige mit angesehenen Preisen (Echo Klassik, Preis der Deutschen Schallplattenkritik) ausgezeichnet wurden, dokumentieren sein facettenreiches Schaffen.



Die kroatische Pianistin Martina Filjak studierte in Zagreb, Wien, Como und Hannover. Der große Durchbruch gelang ihr 2009 durch den Gewinn des ersten Preises sowie des Beethoven-Preises beim Internationalen Klavierwettbewerb in Cleveland. Seitdem ist die Künstlerin u. a. in der Carnegie Hall New York, im Konzerthaus Berlin, im Musikverein Wien, im Concertgebouw Amsterdam, im Palau de la Música Catalana, im Sala Verdi und Auditorio in Mailand, im

Teatro San Carlo Neapel und im Salle Gaveau Paris zu erleben. Als Solistin trat Martina Filjak in den vergangenen Saisons u. a. mit der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern, der Staatskapelle Weimar, dem Staatsorchester Hannover, den Dortmunder Philharmonikern und den Nürnberger Symphonikern auf. Besondere internationale Highlights waren Konzerte mit dem Orquesta Filarmónica de Bogota, dem Orchestra La Verdi Milano, dem Cleveland Orchestra, dem Orquesta Filarmónica de Buenos Aires im Teatro Colon, dem Japan Century Orchestra, dem Israel Chamber Orchestra, Granada Symphony, Bilbao Symphony sowie dem Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Mit dem Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks trat Martina Filjak in Zagreb auf, mit der Royal Camerata im Rahmen des George Enescu Festival in Bukarest und innerhalb des „Cycle of Great Pianists“ mit dem Orquesta Filarmónica de Santiago im Teatro Municipal Santiago de Chile. Martina Filjaks großes Repertoire reicht von Bach zu Berio und umfasst mehr als 30 Klavierkonzerte. Zusätzlich hat sie sich der Erforschung weniger bekannter Klavierliteratur und verschiedener Konzertformate verschrieben. Ihre besondere Leidenschaft für die Kammermusik zeigt sich in der Zusammenarbeit mit hochkarätigen Partnern wie dem Szymanowski Quartett, dem Amaryllis Quartett, dem Ensemble Berlin, sowie Dmitry Sinkovsky, Radovan Vlatkovic, Felix Klieser und Tatjana Vassiljeva. Mit diesem Konzert gibt Martina Filjak ihr Debüt beim Philharmonischen Staatsorchester Hamburg.

Martina Filjak

Teatro San Carlo Neapel und im Salle Gaveau Paris zu erleben. Als Solistin trat Martina Filjak in den vergangenen Saisons u. a. mit der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern, der Staatskapelle Weimar, dem Staatsorchester Hannover, den Dortmunder Philharmonikern und den Nürnberger Symphonikern auf. Besondere internationale Highlights waren Konzerte mit dem Orquesta Filarmónica de Bogota, dem Orchestra La Verdi Milano, dem Cleveland Orchestra, dem Orquesta Filarmónica de Buenos Aires im Teatro Colon, dem Japan Century Orchestra, dem Israel Chamber Orchestra, Granada Symphony, Bilbao Symphony sowie dem Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Mit dem Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks trat Martina Filjak in Zagreb auf, mit der Royal Camerata im Rahmen des George Enescu Festival in Bukarest und innerhalb des „Cycle of Great Pianists“ mit dem Orquesta Filarmónica de Santiago im Teatro Municipal Santiago de Chile. Martina Filjaks großes Repertoire reicht von Bach zu Berio und umfasst mehr als 30 Klavierkonzerte. Zusätzlich hat sie sich der Erforschung weniger bekannter Klavierliteratur und verschiedener Konzertformate verschrieben. Ihre besondere Leidenschaft für die Kammermusik zeigt sich in der Zusammenarbeit mit hochkarätigen Partnern wie dem Szymanowski Quartett, dem Amaryllis Quartett, dem Ensemble Berlin, sowie Dmitry Sinkovsky, Radovan Vlatkovic, Felix Klieser und Tatjana Vassiljeva. Mit diesem Konzert gibt Martina Filjak ihr Debüt beim Philharmonischen Staatsorchester Hamburg.



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 Laeishalle 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

7. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonntag, 19. März 2023, 11.00 Uhr
Montag, 20. März 2023, 20.00 Uhr
Elbphilharmonie, Großer Saal

Robert Schumann

Ouvertüre aus *Manfred* op. 115

Peter Ruzicka

Aulodie für Oboe und Orchester

Edgar Varèse

Arcana

John Williams

Star Wars Suite für Orchester

Dirigent **Peter Ruzicka**

Oboe **Albrecht Mayer**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

MUSIK UND WISSENSCHAFT

Kammermusik mit Mitgliedern des Philharmonischen Staatsorchesters trifft auf Vorträge von Professoren der Max-Planck-Institute

1. Themenkonzert

Freitag, 3. März 2023, 19.30 Uhr
Elbphilharmonie, Kleiner Saal

Vortrag zu Fusionsenergie
Werke von Bach und Bartók

Karneval der Tiere – im Wandel

Samstag, 4. März 2023, 14.00 Uhr
Eingangsfoyer der Hamburgischen Staatsoper

Camille Saint-Saëns
Karneval der Tiere

2. Themenkonzert

Samstag, 4. März 2023, 19.30 Uhr
resonanzraum

Vortrag zu Alter, Rente, Demographie
Werke von Schubert und Smetana

3. Themenkonzert

Sonntag, 5. März 2023, 19.30 Uhr
JazzHall der HfMT

Vortrag zu Innovation und Digitalisierung
Werke von Reich, Bach u. a.

Die Blumen für unsere Solist*innen und Dirigent*innen werden zur Verfügung gestellt von Blumen Lund, Grindelhof 68 in Hamburg
www.blumenlund.de



Unsere Musiker tragen in den Matinee-Konzerten Krawatten von Felix W.
Lassen Sie sich online inspirieren unter www.felixw.de

FELIX W.

Wir danken für die Unterstützung.

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

Barbara Fasching

Dramaturgie

Prof. Dr. Dieter Rexroth

Presse und Marketing

Dr. Michael Bellgardt

Redaktion

Janina Zell

Gestaltung

Anna Moritzen

Design-Konzept

THE STUDIOS Peter
Schmidt, Carsten
Paschke, Marcel
Zandée

Herstellung

Hartung Druck+
Medien

Nachweise

Der Text von Michael Sangkuhl ist ein Originalbeitrag für das Philharmonische Staatsorchester Hamburg.

Fotos

S. 12 C&G Pictures
S. 13 RosaFrank
S. 14 Romano Grozich
S. 15 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*:

