

**Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg**

10. Philharmonisches Konzert

10.
Philharmonisches
Konzert

Sonntag, 7. Juli 2024
11.00 Uhr

Montag, 8. Juli 2024
20.00 Uhr

Elbphilharmonie, Großer Saal

Die Besetzung des Philharmonischen Staatsorchesters
für das 10. Philharmonische Konzert

Konzertmeister*innen
Daniel Cho
Thomas C. Wolf
Joanna Kamenarska

1. Violinen

Bogdan Dumitrascu
Andrei Prokazin
Hildegard Schlaud
Stefan Herrling
Esther Middendorf
Sidsel Garm Nielsen
Tuan Cuong Hoang
Hedda Steinhardt
Yuri Katsumata-
Monegatto
Hugo Moinet
Elizaveta Krasnova
Eric Seungwoo Choi
Ulrike König

2. Violinen

Hibiki Oshima
Dorothee Fine
Heike Sartorti
Felix Heckhausen
Anne Frick
Mette Tjærby
Korneliusen
Josephine Nobach
Gideon Schirmer
Kathrin Wipfler
Sawako Kosuge
Inhwa Hong
Mette Jensen
Kazim Kaan Alicioglu*
Martin Blumenkamp

Bratschen
Naomi Seiler
Minako Uno-Tollmann
Annette Hänsel
Elke Bär
Bettina Rühl

Thomas Rühl
Stefanie Frieß
Iris Icelliglu
Daniel Burmeister
Yeaji Kang
Maurice Appelt*
Mariana Vozovik

Violoncelli
Olivia Jeremias
Clara Grünwald
Markus Tollmann
Christine Hu
Monika Märkl
Arne Klein
Tobias Bloos
Saskia Hirschinger
Minyoung Kim*
Andreas Schmittner
Simon Schachtner

Kontrabässe
Gerhard Kleinert
Tobias Grove
Friedrich Peschken
Franziska Kober
Hannes Biermann
Jon Mendiguchia*
Balthasar Brockes
Florian Schäfer

Flöten
Chaeyeon You
Manuela Tyllack
Björn Westlund
Katarína Slavkovská

Oboen
Andrés Otin
Montaner
Birgit Wilden
Seiji Ando*

Klarinetten
Alexander Bachl
Christian Seibold
Matthias Albrecht

Fagotte
José Silva
Fabian Lachenmaier
Christoph Konnerth

Hörner
Thomas Adrian
Mittler
Pierluigi Santucci
Jan-Niklas Siebert
Clemens Wieck

Trompeten
Felix Petereit
Mario Schlumpberger
Valentin Annerbo*

Posaunen
Mario Montes
Maximilian Eller
Jonas Burow

Tuba
Andreas Simon

Pauke
Jesper Tjærby
Korneliusen

Schlagzeug
Matthias Schurr
Massimo Drechsler
Frank Polter
Matthias Hupfeld
Clara de Groote*

Harfen
Clara Bellegarde

Klavier
Rupert Burleigh

Celesta
Daveth Clark

Orgel
Thomas Cornelius

Orchesterwarte
Christian Piehl
Sönke Holz
Elia Beyer

Wir gratulieren
Katarina Slavkovská
herzlich zum bestan-
denen Probejahr.

* Mitglied der
Orchesterakademie

Konzertprogramm

Joseph Haydn (1732–1809)

Scena di Berenice
für Sopran und Orchester

Béla Bartók (1881–1945)

Der wunderbare Mandarin
Konzertsuite op. 19

Pause

Gustav Mahler (1860–1911)

Symphonie Nr. 4 G-Dur
I. Bedächtig. Nicht eilen
II. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast
III. Ruhvoll (Poco adagio)
IV. Sehr behaglich („Wir genießen die himmlischen Freuden“)

Adam Fischer Dirigent
Julia Lezhneva Sopran
Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

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

Die Bühne entsteht im Kopf

Michael Sangkuhl

Ouvertüre

In einer Woche schließen sich der Vorhang der Hamburgischen Staatsoper und die Türen des Großen Saals der Elbphilharmonie. Dann werden auch die Musikerinnen und Musiker des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg in ihre wohlverdiente Sommerpause gehen. 232 Opern- und Ballettvorstellungen, 43 Konzerte und etwa 123 Aufführungen im Bereich „jung“ werden hinter ihnen liegen. Heute stehen sie ein letztes Mal in dieser Spielzeit auf der großen Bühne der Elbphilharmonie und präsentieren Werke aus ihrem vielfältigen Repertoire – aus den Bereichen Oper, Tanz und Konzert. Was alle drei Stücke im heutigen Programm verbindet: die Theaterbühne.

1. Akt

Joseph Haydn
Scena di Berenice
Entstehung 1795

Eröffnet wird das heutige Programm mit einer Konzertarie: Joseph Haydns *Scena di Berenice*. 1794 reiste Haydn ein zweites Mal nach England und gab dort mehrere Konzerte. Die *Scena* präsentierte er in einem Benefizkonzert am 4. Mai 1795 im Haymarket Theatre in London. Als große Nummer eines üppigen Programms hatte Haydn dieses Werk für die berühmte Sopranistin

Brigida Giorgi Banti geschrieben, die in London gerade Erfolge feierte. Haydn benötigte für sie einen publikumswirksamen Text. Die Wahl fiel auf eine Szene aus der Oper *Antigono*, geschrieben von einem der bekanntesten Librettisten des 18. Jahrhunderts, Pietro Metastasio.

Die Handlung dieser Opera seria ist ein typisches Emotionswirrwarr vor politischem Hintergrund, wie es ganz der Mode entsprach: Die ägyptische Prinzessin Berenice kommt als Braut für König Antigono nach Thessaloniki, verliebt sich aber ausgerechnet in dessen Sohn Demetrio. Bedroht wird das Königreich durch Alessandro, König von Epirus, der nicht nur ein Auge auf Makedonien geworfen hat, sondern auch auf Berenice. Im 3. Akt glaubt sie in ihrer großen Szene, dass Demetrio sich aufgrund der ausweglosen Situation das Leben nehmen wird, beklagt ihr Schicksal und sehnt sich an die Seite ihres

Eine **Konzertarie** ist das Pendant zur Opernarie, komponiert jedoch für den Konzertsaal. Entwickelt hat sich diese Gattung im 18. Jahrhundert.

Liebsten. Verzweiflung, Angst, Verwirrung, Wahn, Liebe, die sich bis zur Todessehnsucht steigert – eine farbenreiche Palette verschiedenartiger Affekte bot diese Szene den Tonkünstlern. Kein Wunder also, dass Haydn gerade sie wählte.

Zwar sind Haydns Opern nie wirklich ins Repertoire eingegangen und nachfolgende Generationen haben ihm sogar dramatische Begabung abgesprochen, doch die Szene der Berenice beweist das Gegenteil: Haydn kostet das Gefühlswirrwarr der Protagonistin in einer zweifachen Abfolge von Rezitativ und Arie lautmalerisch und mit allen stimmlichen Raffinessen für die Sängerin aus. Wir vernehmen im Streichertremolo den Schauer der Verzweiflung, der Berenice bei dem Gedanken an den Tod ihres Liebsten erfasst; wir hören ihre Empörung in den sich auftürmenden Fortissimowellen und empfinden ihr innig bittendes „Geh nicht fort, mein Angebeteter“. Und in den leuchtenden Koloraturen der abschließenden Protestarie, ist der Applaus – wie man so schön sagt – mit einkomponiert.

Dieser war Haydn auch bei der Uraufführung sicher. Der Abend war ein voller Erfolg, wie der Komponist in seinem Notizbuch festhielt. Einzig die stimmliche Leistung der Primadonna wurde ein wenig kritisch beurteilt. Haydn notierte: „She sang very scanty.“ („Sie sang sehr dürftig.“) Doch bis heute gilt diese Konzertarie als ein Glanzstück für Sopranistinnen jenseits der Opernbühne.

SCENA DI BERENICE

RECITATIVO

Berenice, che fai? Muore il tuo bene, stupida, e tu non corri? Oh Dio! Vacilla l'incerto passo; un gelido mi scuote insolito tremor tutte le vene, e a gran pena il suo peso il piè sostiene.

Dove son? Dove son? Qual confusa folla d'idee tutte funeste adombra la mia ragion? Veggo Demetrio! Il veggo ch'è in atto di ferir – Fermati! Fermati! Vivi: D'Antigono io sarò. Del core ad onta volo a giurargli fé, dirò, che l'amo, dirò ...

REZITATIV

Berenice, was tust du? Dein Geliebter stirbt, du Törichte, und du beeilst dich nicht? Oh Gott! Wankend und unsicher ist mein Schritt; ein ungewohnter kalter Schauer fährt mir durch alle Adern, und kaum können meine Füße mein Gewicht tragen.

Wo bin ich? Wo bin ich? Welch verworrenes Gewirr unheilvoller Gedanken verdunkelt meinen Verstand? Ich sehe Demetrius! Ich sehe ihn im Begriff zuzustechen – Halt ein! Halt ein! Lebe: Ich werde Antigono hören. Meinem Herzen zum Trotz eile ich, ihm Treue zu schwören, ich werde ihm sagen, dass ich ihn liebe, ich werde sagen ...

Misera me! S'oscura il giorno!
Balena il ciel! L'hanno irritato i miei
meditati spergiuri. Ahimè! Lasciate
ch'io soccorra il mio ben, barbari Dei.
Voi m'impedite, e intanto forse un colpo
improvviso ...
Ah, sarete contenti; eccolo ucciso.

Aspetta, anima bella!
Ombre compagne a Lete andrem.
Se non potei salvarti, potrò fedel ...
Ma tu mi guardi, e parti ...
Non partir!

ARIA
Non partir, bell'idol mio;
per quell'onda all'altra sponda
voglio anch'io passar con te.

RECITATIVO
Me infelice! Che fingo? Che ragiono?
Dove rapita sono dal torrente crudel
de' miei martiri?
Misera Berenice, ah, tu delirì!

ARIA
Perché, se tanti siete,
che delirar mi fate,
perché non m'uccidete,
affanni del mio cor?

Crescete, oh Dio, crescete,
finché mi porga aita
con togliermi di vita
l'eccesso del dolor.

Ich Elende! Der Tag verdunkelt sich!
Am Himmel blitzt es! Meine absichtlichen Meineide
haben ihn erzürnt. Wehe mir! Lasst mich meinem
Geliebten zur Hilfe eilen, grausame Götter.
Ihr hindert mich, und inzwischen vielleicht
ein plötzlicher Schlag ...
Ach, ihr seid sicherlich zufrieden; seht, er ist tot.

Warte, schöne Seele!
Wie Gefährten werden wir als Schatten zur Lethe
gehen. Wenn ich dich auch nicht retten konnte,
so werde ich treu ... Aber du schaust mich an und
gehst fort ... Geh nicht!

ARIE
Geh nicht fort, mein Angebeteter;
über jene Welle zum anderen Ufer
will auch ich mit dir gehen.

REZITATIV
Ich Unglückselige! Was täusche ich vor?
Was denke ich? Wohin bin ich vom grausamen Strom
meiner Leiden entführt?
Elende Berenice, ach, du redest wie im Delirium!

ARIE
Warum, ihr Qualen meines Herzens,
Wenn ihr so groß seid,
dass ich wahnsinnig werde,
warum tötet ihr mich nicht?

Wachset, oh Gott, vermehrt euch,
bis das Übermaß an Schmerzen
mir helfen wird,
mir das Leben zu nehmen.

2. Akt

Béla Bartók
Der wunderbare Mandarin,
Konzertsuite op. 19
Entstehung 1917-1924
Uraufführung 27. November 1926, Köln
(Pantomime)
15. Oktober 1928, Budapest (Konzertsuite)
Besetzung 3 Flöten (2. und 3. auch
Piccolo), 3 Oboen (3. auch Englischhorn),
3 Klarinetten (2. auch Es-Klarinette,
3. auch Bassklarinette), 3 Fagotte
(3. auch Kontrafagott), 4 Hörner,
3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba,
Pauken, Schlagwerk, Harfe, Celesta,
Klavier, Orgel, Streicher
Dauer ca. 21 Minuten

Mit Béla Bartóks *Wunderbarem Mandarin* kommen wir
von der vokal-virtuosen zur körperlich-expressiven
Bühnendarbietung der Emotionen.
Im Januar 1917 hatte die *Nyugat*, eine Budapester Literatur-
zeitschrift, Menyhért Lengyels Erzählung *Der wunderbare*
Mandarin publiziert. Diese *Pantomime grotesque* weckte
Bartóks Interesse und aus der Pantomime wurde ein Libretto.
Doch als das Werk aufgeführt werden sollte, lehnten die
Theater reihenweise ab. Nur das Opernhaus in Köln wagte
das Unterfangen und landete einen handfesten Skandal.
„Am Schluß der Aufführung gab es ein Pfeifkonzert und
Pfui-Rufe!“, berichtete der Dirigent Jenő Szenkár.
„Der Skandal war so ohrenbetäubend und drohend, daß der
eiserne Vorhang fallen mußte!“ In der Presse war von
einem „perversen, blutrünstigen Stoff“ zu lesen und bei der
Direktion des Theaters gingen entrüstete Leserbriefe ein.
Konrad Adenauer, damals Oberbürgermeister von Köln, ließ
das Werk kurzerhand vom Spielplan nehmen. In Ungarn, Bartóks Heimat, kam es
sogar erst nach dem Tod des Komponisten zu einer Aufführung. Bartók war deshalb
um die Verbreitung einer Konzertsfassung bemüht. Für sie sollten sechs Abschnitte als
Leitfaden für die Hörerinnen und Hörer im Programmheft abgedruckt werden, die
im Folgenden durch ein komprimiertes Szenarium kurz erläutert seien:

„I. Einleitung (Straßenlärm); der Befehl der Strolche zum Mädchen.“

Wir hören im Orchester den tumultartigen Straßenlärm einer geschäftigen
Großstadt. Keine eingängigen Melodien, keine motivisch-thematische Entwicklung
– ein Übereinander von mechanisch-repetitiven Tonfiguren, die einen Höllenlärm
verursachen. Der Vorhang hebt sich und gibt den Blick frei auf ein dreckiges
Vorstadtzimmer. Drei Zuhälter zwingen ein junges Mädchen dazu, Freier zu
verführen, die sie dann ausrauben wollen.

„II. Erster Lockruf des Mädchens (Klar[inette] solo), worauf der alte Kavalier erscheint, der schließlich von den Strolchen hinausgeworfen wird.“

Der erste Lockruf des Mädchens erklingt in der betörenden Soloklarinette. Ihr
erstes Opfer, ein schäbiger alter Kavalier, kommt die Treppen herauf und macht dem
Mädchen in unregelmäßigen Akzenten und in obszönen Posaunenglissandi
komische Avancen. „Hast du Geld?“, fragt sie. „Geld ist nebensächlich, Hauptsache
ist Liebe!“, antwortet er im Englischhorn, wird dabei immer zudringlicher und von
den drei Zuhältern in hohem Bogen hinausgeworfen.

„III. Zweiter Lockruf des Mädchens, worauf der junge Bursche erscheint, der ebenfalls hinausgeworfen wird.“

Wieder steht das Mädchen am Fenster – der zweite Lockruf beginnt. Dieses Mal zeitweise in zwei Klarinetten und noch ein wenig virtuoser und aufreizender als zuvor. Nun tritt ein schüchterner junger Mann ein. Seine Verwirrung macht eine verhaltene Oboen-Phrase hörbar. Dann nimmt ihn das Mädchen bei der Hand und beginnt, begleitet vom Rhythmus der Harfe und einer exotisch-anmutenden Melodie im Fagott, einen Tanz mit ihm. Erst schüchtern, dann immer leidenschaftlicher wiegen sich die zwei durchs Zimmer. Die Zuhälter unterbrechen den intimen Augenblick und werfen den jungen Mann hinaus.

„IV. Dritter Lockruf des Mädchens; es erscheint der Mandarin (tutti ff).“

Im dritten Lockspiel gebärden sich mitunter drei Klarinetten noch virtuoser und noch selbstbewusster als in den Malen zuvor über das teils arpeggierende und tremolierende Orchester – eine spannungsgeladene Musik. Angelockt von dem Gesang tritt nun der Mandarin ins Zimmer. Sein majestätisch-erschütterndes Motiv einer abfallenden kleinen Terz dröhnt im Fortissimo und lässt nicht nur das Mädchen, sondern auch uns vor seinem Anblick erschauern. Dann ein kurzer Augenblick der Stille.

„V. Der Lock-Tanz des Mädchens vor dem Mandarin (anfangs sehr langsamer, später immer schnellerer Walzer).“

Das Mädchen fängt sich und beginnt für den Mandarin zu tanzen. Aus seinem Motiv formt sich die Melodie eines angedeuteten Walzers. Immer weiter entfaltet sich das Motiv – immer mehr gerät das Mädchen in seinen Bann.

„VI. Der Mandarin erreicht das Mädchen nach einer immer wilderen Jagd.“

Auf dem Höhepunkt ihres Tanzes bricht sie in seinem Schoß zusammen und in dissonanten Bläserglissandi erzittert der Mandarin plötzlich fieberhaft. Das Mädchen weicht vor seiner Umarmung zurück und es beginnt eine wilde Verfolgungsjagd. Über dem motorischen Rhythmus stimmen nacheinander verschiedene Instrumentengruppen ein. Der Mandarin stolpert, fällt, erhebt sich aber sogleich, um seine Jagd fortzusetzen. In dem Augenblick als er das Mädchen zu fassen bekommt, die beiden zu kämpfen beginnen und die Musik ihren ohrenbetäubenden Höhepunkt erreicht, reißt die Musik ab.

Was wir in der Konzertsfassung nicht mehr hören, wie nun die drei Zuhälter aus ihrem Versteck springen, sich auf den Mandarin stürzen, ihn ausrauben und versuchen, ihn auf dreifache Weise zu ermorden: durch Erstickern, Erstechen und Aufhängen. Doch immer wieder erwacht er zum Leben, bis ihn zuletzt das Mädchen in die Arme schließt, seine Wunden zu bluten beginnen und er stirbt.

Dieses letzte Bühnenwerk Bartóks gilt als eine seiner kompromisslosesten Schöpfungen. Expressiv, archaisch und brutal ist der Klang, genau wie die Geschichte. Nicht ohne Grund hat man das Werk in seiner musikalischen Radikalität mit Igor Strawinskys Ballett *Le sacre du printemps* verglichen. Was hinter diesem expressionistischen Drama steckt, darüber haben sich bis heute viele den Kopf zerbrochen. Der Hamburger Musikwissenschaftler Constantin Floros meint: „Die drei Strolche [...] symbolisieren Gewalt und Unmenschlichkeit in der modernen Gesellschaft. Die Figur des Mädchens verweist auf die Rolle der Frau in der Gesellschaft der zwanziger Jahre“. Besonders aber von der rätselhaften Gestalt des Mandarin waren viele fasziniert. Ist er die Urkraft selbst oder eine Figur, die von ihrer eigenen Sexualität durch die Großstadt entfremdet ist? Was auch immer er sein mag, er reiht sich ein in die Schar einsamer Figuren in Bartóks Bühnenwerken, die nach einer Befreiung von ihrer Einsamkeit und nach der Ganzheit, die die Liebe bieten kann, suchen, betont etwa der Musikhistoriker Carl Leafstedt. Bartók selbst, der Berichten zufolge zurückhaltend und introvertiert war, kannte diese Einsamkeit wohl nur zu gut und scheint sie für die Bühne künstlerisch verarbeitet zu haben.

3. Akt

Gustav Mahler
Symphonie Nr. 4 G-Dur
Entstehung 1899-1901
Uraufführung
 25. November 1901, München
Besetzung 4 Flöten (3. und 4. auch Piccoloflöte), 3 Oboen (3. auch Englischhorn), 3 Klarinetten (2. auch Es-Klarinette und 3. auch Bassklarinette), 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 3 Trompeten, Pauken, Schlagwerk, Harfe, Streicher
Dauer ca. 55 Minuten

Auch Gustav Mahler war als Operndirektor und Kapellmeister durch und durch ein Theatermensch. Zeit zu komponieren blieb ihm da nur in den Spielzeitpausen. Wobei er als schaffender Künstler Symphonien und Lieder, aber selbst nie eine Oper schrieb. Und doch hat die dramatisch-theatralische Musik seine Werke beeinflusst. Musikwissenschaftler Tobias Janz meint, dass sich das Opernhafte bei Mahler vor allem in dem Zusammenspiel von Ernst und Ironie zeige. Die Ironie ist schließlich auch das Wesensmerkmal der 4. Symphonie, wobei damit gemeint ist, dass nichts in diesem Stück so ist, wie es auf den ersten Ton zu sein vorgibt, sondern dass alles doppeldeutig daherkommt. Deshalb sprach Theodor W. Adorno auch von einem „Als-Ob von der ersten bis zur letzten Note“. Der Kern der Vierten ist der letzte Satz – ein Orchesterlied: *Das himmlische Leben*. Mahler hatte es mit vier weiteren

Texten aus der Gedichtsammlung *Des Knaben Wunderhorn* bereits im Frühjahr 1892 komponiert und eigentlich sollte es schon der Schlusssatz seiner 3. Symphonie werden, doch diesen Plan verwarf er wieder. Es wurde schließlich zum Ausgangspunkt der Vierten, die ihm kurz vor Ende seiner Sommerferien 1899 „in den Schoß gefallen“ sei, wie er sagte. Die nur zur Hälfte notierte Symphonie



vollendete Mahler im Jahr darauf in seinem Sommerdomizil in Maiernigg am Wörthersee. Im *Himmlichen Leben* beschreibt uns eine Engelsstimme die überirdischen Freuden, zeichnet das Bild eines Fress- und Saufgelages und preist die himmlische Musik. „Was für eine Schelmerei verbunden mit dem tiefsten Mystizismus“, stellte Mahler fest. „Es ist alles auf den Kopf gestellt“. Und so trennt er

Mahlers Komponierhäuschen in Maiernigg am Wörthersee

die Strophen dieses „mit kindlich heiterem Ausdruck“ und „durchaus ohne Parodie“ vorgetragenen Himmelsbildes durch Zwischenspiele mit scharf klingenden Schellenklängen. Vielleicht der Klang einer Narrenkappe, wie Adorno meinte? Zum Narren gehalten fühlten sich jedenfalls viele Hörerinnen und Hörer bei der Uraufführung. Was vernehmen wir da: Gaukelei oder die naiv-kindliche Illusion des christlichen Paradieses?

Auf dieses Lied als letzten Satz der Symphonie zielt aber nicht nur alles hin, aus ihm geht auch alles hervor: „Jeder der 3 ersten Sätze hängt thematisch aufs innigste und bedeutungsvollste mit dem letzten zusammen“, betonte Mahler, und meinte damit nicht nur wiederkehrende Motive, sondern die Struktur, die Dauer und den Klang durch ein für ihn ungewöhnlich klein besetztes Orchester.

„Der erste Satz beginnt, als ob er nicht bis drei zählen könnte, dann aber geht es gleich ins große Einmaleins und zuletzt wird schwindelnd mit Millionen und aber Millionen gerechnet.“ Diese Aussage Mahlers spielt auf die Form ebenso wie auf die Themen des Satzes an. Sein heiterer Charakter wirkt beinahe aufgesetzt. Adorno glaubte „nichtexistente Kinderlieder“ zu vernehmen und in der Tat meint man das Lied vom *Bi-Ba-Butzemann* zu hören. Doch der Butzemann ist nicht etwa ein freundlicher Kobold, sondern erschreckt auf üble Art und Weise Kinder. Das wird deutlich, wenn das Lied später als Marsch wiederkehrt und nach ihm alles in grellster Dissonanz zusammenbricht. Ja, hier ist wirklich nichts, wie es zuerst gemeint war. Daran erinnert uns auch immer wieder das bereits erwähnte Schellenmotiv, das die Symphonie sogar eröffnet.

Vorschläge sehr kurz

1. 2. Flöte
p staccato

Schelle
pp

Im zweiten Satz, einem Scherzo, lässt Mahler in einem Geigensolo den Tod aufspielen. Die um einen Ganzton höher gestimmte grotesk klingende Solovioline, die scharfen Akzente, rufartigen Hornmotive und Triller schaffen eine schaurige Atmosphäre. Und doch entpuppt sich dieser Totentanz als gar nicht so furchterregend wie zunächst geglaubt, denn Unheimliches changiert mit ländlerartiger Schrammelmusik und durch Überzeichnung wird alles infrage gestellt. In der Begleitfigur zu Beginn des Satzes lässt sich sogar das Schellenmotiv aus dem Zwischenspiel des Finales wieder hören – verbirgt sich hinter der Maske des aufspielenden Todes etwa der Schelm?

„Mystisch, verworren und unheimlich, daß euch dabei die Haare zu Berge stehen werden ist das Scherzo“, meinte Mahler selbst. „Doch werdet ihr im Adagio darauf, wo alles sich auflöst, gleich sehen, daß es so böß nicht gemeint war.“ In diesem ungewöhnlichen Variationsatz über zwei Themen – eine „ruhevoll“ unendlich scheinende Streicherkantilene und den Klagegesang einer Oboe – wird die Musik auf einmal ernst und verlässt, wie Wolfram Steinbeck meint, die „Bühne [...] der Vorführung“. Wobei, ganz verlässt Mahler die Bühne hier nicht, denn die Kantilene ist eine Reminiszenz an das Quartett aus Beethovens Oper *Fidelio* („Mir ist so wunderbar“).

Wenn diese tief empfundene Melodie verstummt und wir glauben, das Adagio komme zum Ende, öffnet sich urplötzlich in einem laut-tosenden E-Dur-Akkord des ganzen Orchesters der Himmel – „Wir genießen die himmlischen Freuden“ – und in einer „fast kirchlich-katholische[n] Stimmung“, so Mahler, klingt der Satz sphärisch aus. Aber angesichts des nun folgenden *Himmlichen Lebens* stellt sich doch die Frage: Ist das bombastisch inszenierte Öffnen der Himmelsportalen ein kindliches Staunen über den Anblick des Paradieses oder schon wieder mehr Schein als Sein? Zumindest wenn wir den Worten Bruno Walters und Natalie Bauer-Lechners glauben dürfen, dann erklärt uns die kindliche Stimme im Finale wie alles Vorherige gemeint war: „Das ist das himmlische Leben.“ Die Heiterkeit dabei sei die einer „uns fremden Welt“. Und warum lässt Mahler dann die Symphonie in der bedeutungsschweren Tonart E-Dur „geheimnisvoll“ verhalten? ... Publikum und Presse waren bei der Uraufführung 1901 jedenfalls ziemlich irritiert und verlangten nach programmatischen Erklärungen; immerhin hatte Mahler seinen ersten drei Symphonien im Nachhinein auch Programme gegeben, wenngleich wieder revidiert. Bei der Vierten wollte er das partout nicht: „Fort mit den Programmen, die falsche Vorstellungen erzeugen. Man lasse dem Publikum seine eigenen Gedanken über das aufgeführte Werk, man zwingt es während der Wiedergabe nicht zum Lesen, man bringe ihm kein Vorurteil bei!“ In diesem Sinne – hören Sie selbst, was Ihnen Mahlers Vierte erzählt und vielleicht entsteht die Bühne in Ihrem Kopf.

Es gehe im Adagio, so Mahler, „eine göttlich heitere und tief traurige Melodie durch das Ganze, daß ihr dabei nur lachen und weinen werdet“ und ihm schwebte dabei offenbar aus der Kindheit „das wie durch Tränen lachende Antlitz seiner Mutter“ vor, „die auch unendlich gelitten, aber alles immer liebend aufgelöst und vergeben habe.“

„WIR GENIEßEN DIE HIMMLISCHEN FREUDEN“

Wir genießen die himmlischen Freuden,
Drum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanftester Ruh!
Wir führen ein englisches Leben,
Sind dennoch ganz lustig daneben;
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen!
Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes d'rauf passet.
Wir führen ein geduldig's,
Unschuldig's, geduldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!
Sankt Lukas den Ochsen tät schlachten
Ohn' einig's Bedenken und Achten.
Der Wein kost' kein Heller
Im himmlischen Keller;
Die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten!
Gut' Spargel, Fisolen
Und was wir nur wollen.

Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!
Gut' Äpfel, gut' Birn und gut' Trauben;
Die Gärtner, die alles erlauben.
Willst Rehbock, willst Hasen,
Auf offener Straßen
Sie laufen herbei!

Sollt' ein Festtag etwa kommen
Alle Fische gleich mit Freuden
angeschwommen!
Dort läuft schon Sankt Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein.
Sankt Martha die Köchin muß sein.

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,
Die uns'rer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen.
Sankt Ursula selbst dazu lacht.
Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,
Die uns'rer verglichen kann werden.
Cäcilie mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Dass alles für Freuden erwacht.

Epilog

Wenn der letzte Ton dieses abwechslungsreichen Programms verklungen ist, heißt es: „Vorhang zu“. Aber wie die versierten Musikliebhaberinnen und Musikliebhaber unter Ihnen wissen: Nach dem Konzert ist zugleich vor dem nächsten Konzert. Am 31. August startet das Philharmonische Staatsorchester Hamburg mit dem alljährlichen Rathausmarkt Open Air in eine neue Spielzeit. Und schon am 6. September stehen die Musikerinnen und Musiker wieder auf der Bühne im Großen Saal der Elbphilharmonie. Haben auch Sie bis dahin eine schöne Sommerpause! Übrigens – Mahler nutzte sie zum Komponieren, und Sie?



Julia Lezhneva

Orchestra, das Kaohsiung Philharmonic und das Seoul Philharmonic laden Julia Lezhneva immer wieder ein und sie arbeitet regelmäßig mit renommierten Dirigent*innen wie Adam Fischer, Herbert Blomstedt und Emmanuelle Haïm zusammen.

Julia Lezhneva ist ein willkommener Gast bei den Salzburger Festspielen, den Schwetzingen Festspielen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Lucerne Festival, dem Festival de la Vézère, dem Sion Festival, dem Nordland Musikfestukke und bei Bayreuth Baroque. Ihr Debüt in Händels *Alcina* (Morgana) an der Staatsoper Hamburg wurde im September 2018 jubelnd gefeiert.

Julia Lezhneva veröffentlicht exklusiv bei DECCA records. Im April 2017 erschien gemeinsam mit Concerto Köln ihr letztes Soloalbum mit Arien von Carl Heinrich Graun.

Julia Lezhneva absolvierte die Gretchaninov Musikschule und führte ihre Gesangs- und Klavierstudien am Moskauer Konservatorium fort. Mit 17 Jahren erlangte sie internationale Aufmerksamkeit als sie den Elena Obratzsova International Wettbewerb gewann und mit 18 Jahren zusammen mit Juan Diego Flórez das Rossini Opernfestival in Pesaro eröffnete. 2009 wurde sie mit dem ersten Preis des Pariser Opernwettbewerbs ausgezeichnet und war damit die jüngste Wettbewerbsgewinnerin seiner Geschichte. Zu den Lehrern und Mentoren von Julia Lezhneva gehören u. a. Dennis O'Neill, Elena Obratzsova, Alberto Zedda, Richard Bonyngge und Thomas Quasthoff.

Julia Lezhnevas internationale Karriere begann, als sie 2010 bei den Classical Brit Awards in der Londoner Royal Albert Hall mit Rossinis *Fra il padre* auf Einladung von Dame Kiri Te Kanawa für Furore sorgte.

Nur ein Jahrzehnt später entdeckt sie ein breites Repertoire mit verschiedenen Orchestern und Dirigent*innen. Mit großem Erfolg gab sie ihre Debüts bei den Berliner Philharmonikern im Oktober 2019 und im Musikverein Wien im Dezember 2019. Im Juni 2023 war sie erstmals an der Mailänder Scala zu Gast. Für die Saison 2024/25 stehen ihre Debüts beim LA Philharmonic und Atlanta Symphony im Kalender.

Orchester wie das Gewandhausorchester Leipzig, das Orquesta Nacional de España, das Seattle Symphony



Adam Fischer ist einer der wichtigsten Dirigenten unserer Zeit. Er gründete 1987 die Österreich-Ungarische Haydn Philharmonie und zeitgleich die Haydn Festspiele Eisenstadt. Ob in Bayreuth, an der Metropolitan Opera oder am Teatro alla Scala, ob bei den Wiener oder den Berliner Philharmonikern oder den Salzburger Festspielen: Adam Fischer wird von Publikum und Musiker*innen als ein Mittler zwischen Musik- und Außenwelt erkannt. 2022 wurde ihm für sein Lebenswerk der International Classical Music Award verliehen. Sein profundes Verständnis für den Opernbetrieb und sein ungewöhnlich breit gefächertes Repertoire

Adam Fischer

erwarb er sich in den klassischen Karriereschritten vom Korrepetitor bis hin zum Generalmusikdirektor. Mit dem Danish Chamber Orchestra, dessen künstlerischer Leiter er seit 1998 ist, entwickelte er in langjähriger Zusammenarbeit einen ganz eigenen Stil. Mit der Einspielung aller Mozart Symphonien und der 2019 vorgelegten Beethoven Gesamtaufnahme wagte er Neuausdeutungen, die mehrfach preisgekrönt wurden. Einen ebenso neuen Weg beschritt Adam Fischer 2006 mit der Gründung der Budapester *Wagner Tage*.

Als Principal Conductor der Düsseldorfer Symphoniker hat Adam Fischer 2015 mit einem Haydn-Mahler-Zyklus begonnen. Neben erstklassigen Besprechungen in allen relevanten Medien wurden ihre Mahler Aufnahmen 2019 u. a. mit dem OPUS KLASSIK ausgezeichnet.

Adam Fischer nutzt seine Erfolge regelmäßig für wichtige Botschaften zu Humanität und Demokratie. Er erhielt für dieses Engagement u. a. den renommierten Wolff-Prize und die Gold Medal in the Arts vom John F. Kennedy Center for the Performing Arts. Seit mehr als 20 Jahren ist er Mitglied des Helsinki Committee für Menschenrechte, und seit 2016 vergibt er alljährlich den Menschenrechtspreis der Tonhalle Düsseldorf.

Höhepunkte der Spielzeit 2023/24 umfassen Auftritte bei den Salzburger Festspielen, mit den Wiener Philharmonikern, eine Tournee mit der Academy of St. Martin in the Fields sowie eine Neuproduktion von *La clemenza di Tito* an der Staatsoper Hamburger.



Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Seit 195 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 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. 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

RATHAUSMARKT OPEN AIR

Samstag, 31. August 2024, 20.00 Uhr
Rathausmarkt

Carl Orff

Carmina Burana

In Kooperation mit der Staatsoper Hamburg

Kent Nagano Dirigent

Sandra Hamaoui Sopran

Jake Arditti Tenor

Cody Quattlebaum Bariton

Hamburger Knabenchor

Luiz de Godoy Einstudierung

Chor der Hamburgischen Staatsoper

Eberhard Friedrich Einstudierung

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

1. AKADEMIEKONZERT

Programm I

Freitag, 6. September 2024, 20.00 Uhr
Elbphilharmonie, Großer Saal

Johann Sebastian Bach

Brandenburgisches Konzert Nr. 1
BWV 1046 F–Dur

Ludwig van Beethoven

Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37

Johannes Brahms

Nänie op. 82
Schicksalslied op. 54
Gesang der Parzen op. 89

Kent Nagano Dirigent

Rafał Blechacz Klavier

Andreas Staier

Cembalo und Leitung J.S. Bach

Hamburger Chöre

Chor der Klangverwaltung

Christiane Büttig Einstudierung

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

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

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.



Die Hapag-Lloyd Stiftung unterstützt das Philharmonische Staatsorchester im Bereich der Orchesterakademie.

Herausgeber

Landesbetrieb
Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg

Generalmusikdirektor

Kent Nagano

Orchesterintendant

Georges Delnon

Orchesterdirektorin

Barbara Fasching

Dramaturgie

Prof. Dr. Dieter Rexroth †

Presse und Marketing

Olaf Dittmann

Redaktion

Michael Sangkuhl

Gestaltung

Miriam Kunisch

Design-Konzept

THE STUDIOS Peter
Schmidt, Carsten
Paschke, Marcel
Zandée

Herstellung

Hartung
Druck+Medien

Nachweise

Der Artikel von Michael Sangkuhl ist ein Originalbeitrag für das Philharmonische Staatsorchester Hamburg.
Die *Scena di Berenice* übersetzte Anna Bergamo ins Deutsche.

Fotos

S. 10 Michael Sangkuhl
S. 13 Ksenia Zasetkaya
S. 14 Szilvia Csibi
S. 15 Felix Bröde

Anzeigenverwaltung

Antje Sievert
office@kultur-anzeigen.com

KomponistenQuartier
Hamburg

KQ



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

Musik. Geschichte. Hamburg.

*Liebevoll und aufwändig gestaltete Räume
erlauben vielfältige Einblicke in Leben und Werk der Komponisten,
ihre Verbindung zu Hamburg und vor allem: ihre Musik.*

Schirmherr: Kent Nagano

KomponistenQuartier Hamburg
Peterstraße 29–39, Tel.: 040 – 636 078 82
Dienstag bis Sonntag 10 – 17 Uhr
www.komponistenquartier.de

Hauptförderer des KomponistenQuartier Hamburgs