

**Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg**

7.
**Phil
harmo
nisches
Konzert**

7.
Philharmonisches
Konzert

Sonntag, 2. März 2025
11.00 Uhr

Montag, 3. März 2025
20.00 Uhr

Elbphilharmonie, Großer Saal

Die Besetzung des Philharmonischen Staatsorchesters
für das 7. Philharmonische Konzert

Konzertmeister Konradin Seitzer Roeland Gehlen Thomas C. Wolf	Bratschen Nathan Braude Sangyoon Lee Bettina Rühl Annette Hänsel Elke Bär Liisa Tschugg Thomas Rühl Stefanie Frieß Iris Icellioğlu Daniel Burmeister Torsten Frank Marvin Stark	Flöten Chaeyeon You Björn Westlund Vera Plagge Katarina Slavkovská	Posaunen Mario Montes Maximilian Eller Jonas Burow
1. Violinen Monika Bruggaier Bogdan Dumitrascu Hildegard Schlaud Solveigh Rose Imke Dithmar-Baier Christiane Wulff Esther Middendorf Tuan Cuong Hoang Hedda Steinhardt Yuri Katsumata- Monegatto Alexandra Bobeico Andrei Prokazin Bogdan Dragus	Violoncelli Olivia Jeremias Clara Grünwald Saskia Hirschinger Arne Klein Brigitte Maaß Merlin Schirmer Minyoung Kim Simon Schachtner Marta Raszta* Andreas Schmittner	Oboen Guilherme Filipe Sousa Thomas Rohde Joey Bormans	Tuba Andreas Simon
2. Violinen Sebastian Deutscher Marianne Engel Heike Sartorti Annette Schmidt-Barnekow Anne Frick Laure Kornmann Josephine Nobach Kathrin Wipfler Kostas Malamis Sawako Kosuge Jazeps Jermolovs Inhwa Hong Aytan Ibrahimova Annabelle Dugast	Kontrabässe Gerhard Kleinert Yannick Adams Friedrich Peschken Katharina von Held Franziska Kober Hannes Biermann Lukas Lang Felix von Werder	Klarinetten Alexander Bachl Christian Seibold Kai Fischer Chih-Yun Chou*	Schlagzeug Fabian Otten Matthias Schurr Massimo Drechsler Frank Polter Matthias Hupfeld Clara de Groote* Mareike Eidemüller Marco André Alves Fernandes Laslo Vierk
	Hörner Bernd Künkele Pierluigi Santucci Ralph Ficker Torsten Schwesig	Fagotte José Silva Hannah Gladstones Christoph Konnerth Lennart Hansen*	Harfe Clara Bellegarde Chiara Sax*
		Trompeten Hyeonjun Lee Martin Frieß Mario Schlumpberger Haein Kang	Celesta, Klavier Daveth Clark
			Orchesterwarte Christian Piehl Sönke Holz Charlotte Österheld Elia Beyer

* Mitglied der
Orchesterakademie

Konzertprogramm

Péter Eötvös (1944–2024)

Speaking Drums –

Vier Gedichte für Solo-Schlagzeug und Orchester

I. Tanzlied / Dance Song

II. Nonsense Songs

III. (Passacaglia: Intrada, Saltarello, Bourrée, Passepied, Gigue, Allemande, Finale)

Maurice Ravel (1875–1937)

Daphnis et Chloé. Fragments symphonique. Suite Nr. 2

Lever du jour – Pantomime – Danse générale

PAUSE

Sergei Rachmaninow (1873–1943)

Symphonische Tänze op. 45

I. Non Allegro

II. Andante con moto (Tempo di valse)

III. Lento assai – Allegro vivace

Thomas Guggeis Dirigent

Alexej Gerassimez Schlagwerk

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

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

Jugendeinführung mit Antonia Brinkers am
2. März um 10.00 Uhr an der Weinbar der Elbphilharmonie.

Sinn in der Zeit

Angela Beuerle

„Tok-tok tok-tok tok-tok“ – zuverlässig begleitet uns der Herzschlag, wird schneller, dann spüren wir ihn, fängt er an zu stolpern, dann sind wir beunruhigt. Es ist die vielleicht grundlegendste Erfahrung von Takt und Rhythmus, sie begleitet uns von der fünften Woche im Mutterleib bis zum letzten Atemzug. Und auch sonst ist unser Körper vom Rhythmus bestimmt, die Atmung, die Hormone, das Wachstum, alles folgt bestimmten Rhythmen und selbst das Feuern der Nervenzellen ist rhythmischer Natur. Meist bemerken wir diese Rhythmen erst, wenn sie aus dem Takt geraten – „Jede Krankheit ist ein musikalisches Problem und die Heilung eine musikalische Auflösung“, wusste bereits vor 200 Jahren der romantische Dichter Novalis. Doch auch außerhalb unseres Körpers sind wir von Rhythmus umgeben, in der Natur, im Schlagen der Wellen, dem Ablauf von Tages- und Jahreszeiten. Und in allen Arten der Kunst ist Rhythmus ein wesentliches Element. So scheint es nicht zu weit gegriffen, Rhythmus als das Prinzip des Lebendigen zu bezeichnen. Daher verwundert es nicht, dass bereits die Antike verschiedene Theorien zum Rhythmus hervorgebracht hat. Die grundlegende Beschreibung des rhythmischen Phänomens ging dabei mal von der körperlichen Bewegung im Gehen oder Tanzen, mal von der Struktur der Sprache aus. Entsprechend variierten auch die Definitionen von Rhythmus als „Ordnung der Bewegung“ oder „Ordnung der Zeit“ – ohne sich auszuschließen. Unumstritten war die enge Verbindung von Rhythmus und Mathematik. Von der Mathematik wiederum war es, griechischer Theorie zufolge, nur ein sehr kleiner Schritt zur Musik.

Die alles durchdringende Unstofflichkeit des Rhythmus-Phänomens hat jedoch erst ein späterer Philosoph, der französische Aufklärer Denis Diderot, formuliert: „Was ist Rhythmus? ... Es ist das Bild der Seele selbst.“

In der Musik gehört der Rhythmus neben Harmonie und Melodie zu den drei Grundelementen, welche den musikalischen Ausdruck überhaupt erst möglich und zugleich spezifisch und einzigartig machen. Immer geht es dabei um eine Ordnung der Zeit durch die Bewegung, welche wiederum mittels mehr oder weniger (Klang-)Intensität eine aussagekräftige Struktur bekommt.

Dabei variieren auch beim Rhythmus je nach Ort und Epoche die Vorlieben dessen, was als harmonisch und erstrebenswert wahrgenommen wird. Vor allen Dingen aber verbindet der Rhythmus die Musik mit zwei weiteren elementaren menschlichen Ausdrucksweisen: der Sprache und der körperlichen Bewegung im Tanz.

Péter Eötvös Sprach-Rhythmen

Speaking Drums – Vier Gedichte für Solo-Schlagzeug und Orchester
Entstehung 2012

Uraufführung 29. September 2013

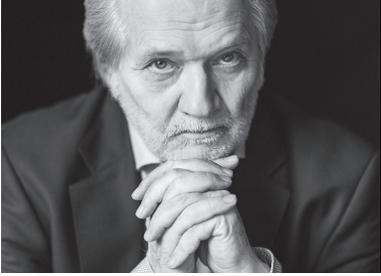
Besetzung 2 Flöten (2. auch Piccolo),
Oboe (auch Englischhorn),
2 Klarinetten (Klarinette in A und
Bassklarinette in B), Fagott, 2 Hörner,
Trompete, Posaune, Harfe, Schlagwerk,
Celesta (auch Klavier), Streicher

Dauer ca. 20 Minuten

In seinem 2013 uraufgeführten Werk *Speaking Drums* vereint Péter Eötvös die rhythmischen Feinheiten eines großen Schlagwerk-Apparates mit gesprochener Sprache zu einem Werk für Solo und Orchester – *Four poems for percussion and orchestra* lautet der Untertitel dieser Komposition. Die vier Gedichte, im Lauf der drei Sätze des Stückes teils vollständig, teils ausschnittsweise wiedergegeben, stammen von dem ungarischen Dichter Sándor Weöres (1913–1989). Schon die Tatsache, dass

Eötvös in seiner ansonsten auf Deutsch und Englisch erschienenen Partitur keinerlei Übersetzung dieser Gedichte abdrucken lässt, weist darauf hin, dass es ihm dabei viel weniger auf den Inhalt als auf die rhythmische Gestalt des Textes und der Wörter ankommt. Was spätestens beim vierten Gedicht, das im dritten Satz ertönt, vollends deutlich wird: Hierbei handelt es sich um eine von Weöres erstellte phonetische Wiedergabe eines Textes des indischen Dichters Jayadeva (12. Jahrhundert), einen Sanskrit-Text also, der auch in Ungarn kaum verstanden wird. Aus Indien kam, folgt man Eötvös, zugleich eine wesentliche Inspiration zum Charakter dieses Werkes: „Ich habe das bei indischen Trommlern gesehen und gehört. Sie trommeln das, was sie sagen. Das heißt, sie sprechen einen bestimmten Text und in demselben Tempo, in demselben Rhythmus spielen sie Schlagzeug dazu. Dadurch wird es sehr farbig, aber auch sehr sprechend, als würden sie eine Geschichte mit dem Instrument erzählen“, so Eötvös in einem Rundfunk-Interview.

Eötvös' Werk beginnt solistisch: „Der Solist geht zur Position A. Er nimmt einen kl[einen] Trommel-Schlägel in die linke Hand und lässt ihn vertikal auf das Fell der Feldtrommel aus 15-20 cm Höhe fallen“, so eine Anweisung aus der Partitur. Tonhöhe und Rhythmus der sich daraus ergebenden akzelerierenden Laute sind genau notiert. Nach dieser Eröffnung setzt die Sprache ein: „[pa-nyi-ga-i]“ – und imitierend antwortet die Trommel. Ein Duett, vorgetragen von einer Person. „Voll Vergnügen ein einzelnes Wort in verschiedenen



Péter Eötvös, geboren 1944 in Székelyudvarhely (Transsilvanien), fiel bereits in jungen Jahren als musikalisches Wunderkind auf. Mit 14 Jahren begann er, unter Zoltán Kodály in der Komponistenklasse an der Budapester Musikakademie zu studieren und siedelte 1966 in die Bundesrepublik über, wo er in Köln den Kontakt zur zeitgenössischen Musikavantgarde suchte. Enge Zusammenarbeit mit Karlheinz Stockhausen und anderen Größen der zeitgenössischen Avantgarde. Bald errang sich Eötvös auch einen Ruf als Dirigent, überdies als Pädagoge – Zeit für sein kompositorisches Schaffen zu finden, wurde eine lebenslange Aufgabe. Dennoch hinterließ er ein großes und vielfältiges kompositorisches Werk, von dem nicht zuletzt seine Opern zu den beliebtesten Werken der zeitgenössischen Musik avancierten. Er starb am 24. März 2024 in Budapest. „Musik ist für mich ein Medium der Kommunikation. Ich möchte etwas erzählen – mit Texten kann ich es nicht, malen kann ich auch nicht. Für mich bleiben Töne, um – ich möchte es eigentlich vermeiden zu sagen – Gefühle zu vermitteln.“ (Péter Eötvös)

Freiräume, Spielräume zur Improvisation andererseits. Damit bezieht sich Eötvös sehr bewusst auf zwei verschiedene musikalische Traditionen: Die Musik besonders aus der Zeit des Barock, in der die Kadenzten einen freien, nicht notierten Spielraum für die künstlerischen Möglichkeiten der jeweiligen Solist*innen boten – und auf den Jazz. Und es sagt einiges über Eötvös' Verständnis von Künstler und Kunstwerk aus, wenn er auf diese Weise die künstlerische Kreativität der ausführenden Musiker*innen über seinen

Melodien wiederholend und variierend, so lehrt der Solist geduldig seine Instrumente das Sprechen“, beschreibt der Komponistenkollege Stephan Frolejks diesen Vorgang, der in unterschiedlicher Weise das Werk durchzieht. Hinzu tritt das Orchester als antwortendes, sekundierendes Kollektiv, ganz in der Tradition des klassischen Instrumentalkonzertes. Wobei hier immer wieder einzelne Stimmen oder Instrumentalgruppen heraustreten und in ein solistisches Zwiegespräch mit dem Solo-Schlagwerk treten, nicht zuletzt die mit verschiedensten Instrumenten – u. a. zwei Flusstainen – besetzte Schlagzeug-Gruppe des Orchesters.

Doch nicht nur Sprache, auch räumliche Bewegung verzeichnet die Partitur. Angefangen von den verschiedenen Stationen des Solo-Schlagwerks kommt es, besonders im dritten Satz, zu inszenierten Momenten der Zusammenarbeit von Orchester und Solist*in. Die Trompete tritt heran und beendet eine Solo-Kadenz, „Beide Orchesterschlagzeuger nehmen je zwei Instrumente in die Hand und laufen links und rechts am Orchester vorbei nach vorne.“ Dabei reichen sie „vom Solisten ausgewählt und zusammengestellt“ vier Instrumente an, auf denen er spielen kann: „erwünscht ist Junk-Percussion.“

In der Partitur finden sich genaueste Vorgaben und Notationen einerseits und

eigenen Gestaltungswillen stellt: „Meine Intention bei den freien Stellen ist, dass jemand (...) alles zeigen kann, was ich nicht kann. Als Komponist bin ich eben doch begrenzt. Ich weiß, wie weit ich komme, und ab jenem Punkt sage ich dann: Komm, Junge, jetzt mach mal was.“

Auch die großformale Anlage des Werks verweist auf die Musik des Barock, nur eben unter eigenen, heutigen Vorzeichen – ein dreisätziges Instrumentalkonzert, wobei der dritte Satz aus einer Folge barocker Tänze besteht, deren rhythmische Grundcharaktere Eötvös übernimmt: „Aus dieser tänzerischen Haltung heraus ergeben sich bestimmte rhythmische Charaktere, die eine sehr fließende Musik zur Folge haben.“ Viele Einflüsse kommen in diesem Werk zusammen, neben der Musik des Barock und des Jazz meint man gerade bei dieser Komposition Inspirations-Spuren zu Eötvös' Landsmann Béla Bartók, darunter besonders dessen *Musik für Saiteninstrumente*, *Schlagzeug und Celesta* sowie die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* zu hören, Werke, die Eötvös immer wieder als seine grundlegendsten Erfahrungen mit Musik nennt.

Zugleich ist *Speaking Drums* ein durch und durch originelles, zeitgenössisches Werk eines Meisters, der voll Souveränität auf jahrzehntelange Erfahrung als Komponist und ausführender Musiker zurückblicken kann. Ohne, dass ihm in diesen Jahren jemals die Neugier, der wache, respektvolle Blick auf sein künstlerisches Schaffen und das der anderen abhandengekommen wäre. Und so verbinden sich in diesen *Four poems for percussion and orchestra* auf einzigartige Weise Spielfreude und tiefer Ernst, Humor und äußerste Konzentration zu einem akrobatischen Akt auf den Hochseilen des Rhythmus von Sprache und Musik.

Maurice Ravel *Daphnis et Chloé*

Entstehung 1912/13

Uraufführung 1913

Besetzung 4 Flöten (2. auch Piccolo, Piccolo, Alt), 3 Oboen (3. Englischhorn), 4 Klarinetten (auch Bassklarinette, Es-Klarinette), 4 Fagotte (auch Kontrafagott), 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauke, Schlagwerk, 2 Harfen, Celesta, Streicher

Dauer ca. 17 Minuten

Rhythmen von Natur und Liebe

Immerzu war Sergej Diaghilew, der in Paris lebende große Impresario, Begründer und Leiter der „Ballets russes“, auf der Suche nach Künstlern, mit denen er seine Vision von einem Ballett der Avantgarde verwirklichen konnte – und so regte er unter anderem Claude Debussy, Erik Satie, Richard Strauss, Reynaldo Hahn, Francis Poulenc und nicht zuletzt Igor Strawinsky an, Werke für seine Compagnie zu schreiben. Als einen der ersten Komponisten für

eine solche Zusammenarbeit hatte er Maurice Ravel ins Auge gefasst – wenig verwunderlich, bedenkt man, wie stark Ravels Komponieren immer von



Maurice Ravel wurde 1875 im südwestlichen Frankreich geboren. Sein Leben verbrachte er größtenteils in Paris und dem geistigen und künstlerischen Milieu der dortigen Avantgarde. Was seinem grenzüberschreitenden künstlerischen Interesse nicht entgegenstand, besonders die russische Musik der Zeit bot ihm wichtige Inspiration. Berühmt wurde er als einer der Hauptvertreter des musikalischen Impressionismus, was jedoch nur ein Überbegriff war, um Ravels Eigenwilligkeit im Umgang mit musikalischen Formen sowie seine frappierende Beherrschung klanglicher Möglichkeiten zu fassen. Ironie und Humor als Elemente des künstlerischen Schaffens unterwanderten jegliche Versuche von Festlegung und Eindeutigkeit. Als Künstler weithin bewundert und zugleich ein Außenseiter, starb er 1937 in Paris. „Diese Akkorde, die in den Händen jedes anderen einen Angriff auf das Ohr darstellen würden, weiß Ravel dank einer an Magie grenzenden Fähigkeit so zu besänftigen und zu zähmen, dass sie das seltsamste Entzücken hervorrufen.“ (So in einer Kritik zu *Daphnis et Chloé*.)

Stadium der Komposition bereits eine Klavierversion von *Daphnis et Chloé* heraus, sondern begann schon vor der Uraufführung des Balletts eine konzertante Orchesterfassung der Musik zu erstellen. So entstanden letztlich zwei Orchestersuiten, die jeweils Teile des Balletts symphonisch wiedergeben. In der zweiten Suite erleben wir, ohne Pausen oder Zäsuren aufeinander folgend, den Tagesbeginn, dann eine Pantomime, in der Daphnis, ein junger Hirte und

einem tänzerischen Duktus geprägt war. Als Stoff für ein Ballett schlug Diaghilew *Daphnis et Chloé* vor, ein bukolischer Liebes- und Abenteuerroman aus dem spätantiken Griechenland. Doch hören wir Ravel selbst: „*Daphnis und Chloé*, choreographische Sinfonie in drei Teilen, wurde mir in Auftrag gegeben durch den Direktor der Gesellschaft des Russischen Balletts, Herrn Sergej von Diaghilew. Die Handlung ist von Michel Fokine, dem damaligen Choreographen der berühmten Truppe. Meine Absicht, als ich es schrieb, war, ein großes musikalisches Freskogemälde zu komponieren, weniger auf Archaik bedacht als auf Treue zu dem Griechenland meiner Träume, das sich gern verwandt fühlt einem Griechenland, wie es die französischen Künstler zu Ende des 18. Jahrhunderts sich vorgestellt und geschildert haben. Das Werk ist sinfonisch gebaut, nach einem sehr strengen tonalen Plan und mittels einer kleinen Anzahl von Motiven, deren Durchführungen die sinfonische Einheit sichern.“

Das Ballett wurde, alles in allem, nicht mehr als ein Achtungserfolg, was in erster Linie an äußeren Umständen lag. Ravels Partitur hatte an den Schwierigkeiten der Aufführung höchsten insofern einen Anteil, als die Tänzer mit der Rhythmik des fulminanten Finale – die im 5/4-Takt notierte „Danse générale“ – an die Grenze der Überforderung gerieten.

Ravel brachte nicht nur im frühen

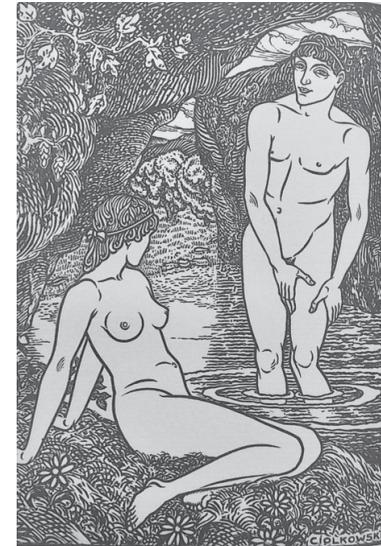
seine Geliebte Chloé die Geschichte der Nymphe Syrinx nachspielen: Auf der Flucht vor den Nachstellungen des Hirtengottes Pan flüchtet sich Syrinx in das Schilf und wird dort in Schilfrohr verwandelt. Pan fügt, als Sinnbild dieser ungleichen Liebe, Schilfrohre unterschiedlicher Länge zusammen – die (Pan-) Flöte entsteht. Nachdem sich am Ende der Pantomime das Paar Daphnis und Chloé in Liebe vereint hat, folgt das glückliche Ende mit einem bacchantischen Tanz, der „Danse générale“.

Ravel arbeitet mit Klangfarben, mit Themen und mit rhythmischen Gebilden, welche zusammengenommen eine solch suggestiv erzählerische Kraft entfalten, dass die in der Partitur vermerkten szenischen Hinweise – „Aucun bruit que le murmure des ruisselets amassés par la rosée qui coule des roches“ (Kein Geräusch als das Murmeln der Bäche, die sich durch den von

Daphnis und Chloé ist ein antiker Roman, in dem sich die Tradition der antiken Liebes- und Abenteuerromane verbinden. Verfasser war der, darüber hinaus nicht bekannte, Autor Longos, vermutlich im 2. Jahrhundert n. Chr. Er erzählt die Geschichte der Findelkinder Daphnis und Chloé, die von Hirten auf der Insel Lesbos aufgezogen und dann getrennt werden, sich wiederfinden, sich lieben und schließlich ihre Eltern wiederfinden und heiraten. Im Laufe dieser Ereignisse erleben sie einen Piratenüberfall auf der ansonsten idyllischen Insel, bei dem Chloé entführt wird. Durch das Eingreifen des Hirtengottes Pan kann sie sich befreien und zu ihrem Geliebten zurückkehren.

Daphnis und Chloé wurde zu einer wesentlichen Inspiration für Werke der neuzeitlichen Bukolik ab dem 16./17. Jahrhundert, bis

heute zeigt diese Dichtung ihre Spuren in Literatur, Bildender Kunst, Musik und Tanz. „Man müsste ein ganzes Buch schreiben, um alle großen Verdienste dieses Gedichts nach Würden zu schätzen. Man tut wohl, es alle Jahr einmal zu lesen, um immer wieder daran zu lernen, und den Eindruck seiner großen Schönheit aufs neue zu empfinden“, so Johann Wolfgang von Goethe in den Gesprächen mit Eckermann über Longos' *Daphne und Chloé*.



den Felsen tropfenden Tau gesammelt haben) oder aber „Ils se jettent dans les bras l'un de l'autre“ (Sie fallen einander in die Arme) – beinahe obsolet werden. In der Musik malt Ravel die in dieser Geschichte zentralen Naturbilder genauso wie die Geschichten der Figuren. Zu Beginn zeichnen wellenartige Zweiunddreißigstelbewegungen der Flöten und Klarinetten sowie Harfenarpeggien die von Wasser umgebene Natur des Nymphenhains bei Tagesanbruch, im dynamischen Anschwellen wird das zunehmende Licht hörbar, der Klang der Instrumente immer klarer und direkter. Letzteres erreicht Ravel nicht zuletzt, indem er Streicher mit und ohne Dämpfer (*sordino*) kombiniert und die Sordinierungen dann pultweise aufheben lässt. Im strahlenden D-Dur-Akkord (mit Sexte) sah Ravel, so soll er selbst gesagt haben, die aufgehende Sonne charakterisiert. Dazwischen zwitschern die Vögel und in Einwürfen der hohen Holzbläser ertönen Schalmeienrufe vorbeiziehender Hirten – so die Beschreibung in der Partitur. In diese Naturidylle hinein erklingen Motive der handelnden Figuren, am Ende in strahlender Unisono-Emphase das Liebmotiv von Daphnis und Chloe.

In der Pantomime schildert das Motiv des Pan in seinem charakteristischen „Lang-kurz – kurz-lang“-Rhythmus sowie ein kunstvolles Flötensolo die wenig glückliche Begebenheit zwischen dem Hirtengott und der Nymphe Syrinx. In mächtigen Orchestercrecendi und viermaligem Erklingen des Liebesmotivs wendet sich der Blick zurück zu Daphnis und Chloe. Im abschließenden Tanz verflochten sich insgesamt vier sowohl rhythmisch als auch tonal ganz unterschiedliche Motive zu einem großangelegten Fortissimo-Höhepunkt in A-Dur im Orchestertutti, worin sich einmal mehr erweist, was diese Musik Ravels so einzigartig macht: ein Klangspektrum, welches aus der Verschiedenheit ganz unterschiedlicher rhythmischer Strukturen und motivischer Einheiten ein homogenes Ganzes von frappierender Eigentümlichkeit und Farbintensität erschafft. Anders gesagt: „Es ist bestimmt nicht nur eines der schönsten Werke von Ravel, sondern überhaupt eines der schönsten Erzeugnisse, die die französische Musik hervorgebracht hat“, so Igor Strawinsky über *Daphnis et Chloé*.

**Sergei Rachmaninow
Symphonische Tänze op. 45**

Entstehung 1940

Uraufführung 3. Januar 1941

Besetzung 3 Flöten (dabei Piccolo), 3 Oboen (auch Englischhorn), 4 Klarinetten (auch Bassklarinetten, Alt-Saxophon), 3 Fagotte (auch Kontrafagott), 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauke, Schlagwerk, Klavier, Streicher

Dauer ca. 37 Minuten

**Tages-, Nacht- und
Lebensrhythmen**

„Man hätte das Stück einfach ‚Tänze‘ nennen können, aber ich habe befürchtet, die Leute würden annehmen, ich hätte Tanzmusik für Jazzorchester geschrieben“, soll Rachmaninow im Nachhinein über den Werktitel seiner *Symphonischen Tänze* gesagt haben. Gleich zwei Dinge kommen dabei zum Ausdruck: Die nicht zu unrecht antizipierte Sorge, missverstanden zu werden – eine Erfahrung, der Rachmaninow

als Komponist Zeit seines Lebens ausgesetzt war. Und andererseits die dezidiert tänzerische, rhythmisch dominierte Faktur dieser Musik. Tatsächlich soll er das Werk bereits zu einem frühen Zeitpunkt dem inzwischen in den USA lebenden russischen Choreografen Michel Fokine vorgespielt haben – welcher Ravels *Daphnis et Chloé* in Paris choreografiert hatte –, wohl mit dem nicht weiter verfolgten Gedanken, ein Ballett daraus zu machen. Hat doch auch dieses dreiteilige Werk, ohne einem konkreten Szenario zu folgen, eine große erzählerische Kraft. Die im Nachhinein umso mehr Brisanz entfaltet, als es sich bei den *Symphonischen Tänzen* op. 45 um Rachmaninows letzte Komposition handelt. Viele wollten in den drei, von Rachmaninow inoffiziell als „Mittag“ – „Abenddämmerung“ – „Mitternacht“ bezeichneten Sätzen etwas wie ein bewusst komponiertes musikalisch-biografisches Vermächtnis sehen. Einer solchen retrospektiven Blickrichtung entgegen steht die beeindruckende vorwärtsdrängende Energie, die auch dieses Werk Rachmaninows auszeichnet und als solches eher die Stimmung eines neuen Aufbruchs als eines abgeklärten Abschiednehmens vom Leben und der Kunst vermittelt – sowie die Tatsache, dass Rachmaninow nach Vollendung der Partitur der *Symphonischen Tänze* noch mehr als zwei Jahre lebte und seiner Haupterwerbstätigkeit als Konzertpianist nachging.

Der erste der drei Sätze zeigt auch in sich einen dreiteiligen, dabei spiegelsymmetrischen Aufbau. Anfang und Ende werden durch akzentuierte Achtelbewegungen im 4/4-Takt und ein aus einem einfachen Dreiklang entwickeltes Thema geprägt. Dazwischen, ganz und gar kontrastierend, eine von einem Bläserensemble getragene, durch weiträumige, großangelegte Melodiebögen geprägte Passage, in der man „den gleichmäßigen Atem und die natürliche, aus tiefem, aber kontrolliertem Empfinden hervorgegangene Linie“ (B. Assafjew) erlebt, die für Rachmaninows Musik so bezeichnend ist. Im dritten, wieder stärker rhythmisch bestimmten Schlussteil des Satzes zitiert Rachmaninow



Sergei Wassiljewitsch Rachmaninow

wurde 1873 im Gouvernement Nowgorod geboren. Ab 1882 studierte er am Konservatorium in St. Petersburg, einige Jahre später begann er, als Pianist, Komponist und Dirigent an die Öffentlichkeit zu treten. Kurz nach der russischen Oktoberrevolution 1917 verließ er Russland für immer und lebte vorwiegend in Europa, ab 1939 dann im amerikanischen Exil, wo er vor allen Dingen als gefeierter Konzertpianist einen Namen hatte. Die Anerkennung seines kompositorischen Schaffens war zeitlebens von ideologischen Vorbehalten getrübt – in Russland galt er als westlich, in den USA als russisch, der Avantgarde war er zu rückwärtsgewandt, dem anti-avantgardistischen Publikum zu fortschrittlich. Sergei Rachmaninow starb 1943 in Beverly Hills. „Was ist Musik?! Eine ruhige Mondnacht; das Rauschen der Blätter; entferntes Abendlärmen; das, was von Herz zu Herz geht; die Liebe; die Schwester der Musik ist die Poesie – ihre Mutter: die Schwermut!“ (Sergei Rachmaninow)

ein ursprünglich triolisch angelegtes Motiv aus seiner ersten Symphonie, allerdings in Dur. Kennt man die Geschichte der ersten Symphonie, deren Misserfolg ihn damals in solche psychischen Tiefen führte, dass er erst durch die Behandlung eines berühmten Psychoanalytikers und Hypnotiseurs überhaupt wieder in die Lage versetzt wurde zu komponieren, mag man eine Erinnerung an diese Symphonie, wie häufig geschehen, als biografischen Rückblick interpretieren – doch könnte die Tatsache, dass das Motiv hier in Dur erscheint, nicht auch als hoffnungsfrohes Zeichen einer späten Überwindung dieses Traumas gedeutet werden?

Eine klangliche Besonderheit im ersten Satz der *Symphonischen Tänze* ergibt sich durch ein Alt-Saxophon im Orchester, das im mittleren Bläserteil ein prägnantes und prägendes Thema exponiert. Tatsächlich hatte sich Rachmaninow zu den Möglichkeiten dieses nur selten im klassischen Orchester verwendeten Instrumentes – Bizet, Ravel oder Glasunow wären hier als Vorbilder zu nennen – eigens von dem Broadway-Komponisten Robert Russel Bennett beraten lassen. Zum anderen sticht die Behandlung des Klaviers hervor, das, obgleich es eine wesentliche Rolle spielt, nicht als solistisches Instrument, sondern als integraler Teil des ganzen Orchesters erscheint. Haben vielleicht diese beiden Klang-Elemente, Saxophon und präsenten Klavier, in Verbindung

mit einem großen, oft bläserlastigen Orchester dazu geführt, dass bisweilen der Sound einer großen Jazz-Combo in diesen Tänzen gehört wurde?

Der zweite Satz ist ein Walzer, dessen rhythmische Unruhe auch aus dem Changieren zwischen 6/8-, 3/8- und 9/8-Takt erwächst. Dabei künden bereits die einleitenden, dissonanten Akkorde der Blechbläser an, dass es sich hier keineswegs um einen unbeschweren Tanz handeln wird. Auch die gespenstisch aufscheinenden Sechzehntelkaskaden von Flöte und Klarinette, aus denen der Violine ein Solo erwächst, weisen in eine andere Richtung. Ebenfalls in

melancholischen Linien übernehmen Englischhorn und Oboe die solistische Stimme. Unter dem nur ab und zu ritardierenden „Schwer-Leicht-Leicht“ des Walzers entsteht so ein ungeheuer farbenreiches Gewebe von immer wieder unterschiedlichen Solo- und Tutti-Konstellationen. Dachte Rachmaninow, der die Entwicklungen des Zweiten Weltkriegs mit bangem Blick nach Europa genau verfolgte, bei seinem Walzer an einen Totentanz? Hatte er sich von dem auch „*Danse macabre*“ betitelten *Totentanz* von Franz Liszt inspirieren lassen? Ein beschwingter, unbeschwerter Gesellschaftstanz à la Wiener Walzer erklingt mit diesem zweiten Satz im „tempo di valse“ jedenfalls nicht und nach einer fulminanten Jagd lässt er uns mit kurzen, leisen Pianissimo-Schlägen zurück.

Im „mitternächtlichen“ dritten Satz schließlich gemahnt zunächst das *Dies-irae*-Motiv an den Tag des Jüngsten Gerichts. Ein Motiv, das in Rachmaninows Werk immer wieder erschien und noch häufiger aus ihm herausgelesen wurde. Über einem starken pulsierenden Gerüst ebenfalls im 6/8- und 9/8-Takt, welches nun, unterstützt noch durch ein Tamburin, weniger an einen Walzer denn an spanische Rhythmen erinnert, tönen in d-Moll Posaunen und Trompeten zu Paukenschlägen. Und das Xylophon lässt an Camille Saint-Saëns' *Danse macabre* oder gleich an tanzende Skelette denken. Doch der Satz bleibt nicht in seiner bisweilen wilden Düsternis. Mehr allmählich als plötzlich klart die Stimmung auf und aus dem *Dies irae* des Jüngsten Gerichts erwächst die Hoffnung der Auferstehung: Ein Verweis auf den neunten Teil von Rachmaninows *Ganznächtliche Vigil* op. 37 „Gelobt seist du, o Herr“ ertönt, im synkopischen Rhythmus wird die Struktur eines orthodoxen Hymnus erahnbar und Rachmaninow notiert am Rand der Partitur ein „Alliluya“ („Hallelujah“).

„Wahrscheinlich werde ich nie auslernen“, schrieb Rachmaninow einmal über sich. Und ganz besonders seit seiner Krise nach der ersten Symphonie blieb er immer zweifelnd, skeptisch und kaum einmal zufrieden mit einem seiner Werke. Diese *Symphonischen Tänze* jedoch bezeichnete er als seine vielleicht beste Komposition – Aufbruch und Lebenssumme in einem, vorantreibend im Rhythmus des Tanzes.

Ist Rhythmus das Zeichen des Lebendigen, dann gibt der menschengemachte Rhythmus die Möglichkeit, Lebendiges zu schaffen. Auch das könnte eine Definition von Kunst sein. Im Bereich der Musik betrifft der Rhythmus die Zeit. In der Unterteilung, der Strukturierung, der Musikalisierung der Zeit setzt der Rhythmus in der Musik dem unaufhaltsamen, gestaltlosen, stummen Vergehen der Zeit Bedeutung, Eigenart und Sinn entgegen. Was könnten wir Besseres anfangen?

Sándor Weöres

Texte aus Péter Eötvös' *Speaking Drums*

I. Tanzlied

TÁNCDAL (Tanzlied)

panyigai panyigai panyigai
 ü panyigai ü
 panyigai panyigai panyigai
 ü panyigai ü

kudora panyigai panyigai
 kudora ü
 panyigai kudora kudora
 panyigai ü

kotta kudora panyigai
 kudora kotta ü
 kotta panyigai kudora
 panyigai kotta ü

ház panyigai kudora
 ü kudora kotta ház
 kudora ház panyigai
 ü panyigai ház kotta

II. Nonsense Songs

aus: *ARANY KÉS FOROG*
 (Goldene Messerklinge dreht im Herzen)

naur glainre iki
 vobe gollu vá
 naur glainre iki
 tian plitei keumu tié

aus: *BARBÁR DAL* (Barbarisches Lied)

Ole dzsuro nanni he
 ole csilambo ábábi he
 ole buglo iningi he
 lünlel dáji he! jaman!

III. Passacaglia

POLYRHYTHMIA

Lalitala vangala tápari sílana kómala malaja szamiré
 mad hukara níkara karambita kókila kúdzsita
 kundzsa kutiré
 Harir iha viharati szaraszava szanté
 n ritjati juvatidzsanéna szamam szakhi
 virahidzsanaszja duranté

Daphnis et Chloé

Szenenanweisungen in der Partitur

Aucun bruit que le murmure des ruisselets amassés par la rosée qui coule des roches. – Daphnis est toujours étendu devant la grotte des Nymphes. – Peu à peu le jour se lève. – On perçoit des chants d’oiseaux. – Au loin, un berger passe avec son troupeau. – Un autre berger traverse le fond de la scène. – Entre un groupe de pâtres à la recherche de Daphnis et Chloé. – Ils découvrent Daphnis et le réveillent. – Angoissé, il cherche Chloé du regard. – Elle apparaît enfin, entourée de bergères. – Ils se jettent dans les bras l’un de l’autre. – Daphnis aperçoit la couronne de Chloé. Son rêve était une vision prophétique : l’intervention de Pan est manifestée. – Le vieux berger Lammon explique que, si Pan a sauvé Chloé, c’est en souvenir de la nymphe Syrinx dont le Dieu fut épris autrefois. – Daphnis et Chloé miment l’aventure de Pan et de Syrinx. – Chloé figure la jeune nymphe errant dans la prairie. – Daphnis-Pan apparaît et lui déclare son amour. – La nymphe le repousse. – Le Dieu devient plus pressant. – Elle disparaît dans les roseaux. Désespéré, il arrache quelques tiges en forme de flûte et joue un air mélancolique. – Chloé réapparaît et figure, par sa danse, les accents de la flûte. – La danse s’anime de plus en plus et, dans un tournoiement éperdu, Chloé tombe dans les bras de Daphnis. – Devant l’autel des Nymphes, il jure sa foi, sur deux brébis. – Entre un groupe de jeunes filles costumées en bacchantes, agitant des tambourines. – Daphnis et Chloé s’enlacent tendrement. – Un groupe de jeunes hommes envahit la scène. – Danse générale

(Kein Geräusch als das Murmeln der Bäche, die sich durch den von den Felsen tropfenden Tau gesammelt haben. – Daphnis ruht noch vor der Höhle der Nymphen. – Langsam bricht der Tag an. – Vogelgezwitscher ist zu hören. – In der Ferne zieht ein Schäfer mit seiner Herde vorbei. – Hinten zieht ein weiterer Schäfer vorbei. – Eine Gruppe von Hirten kommt, auf der Suche nach Daphnis und Chloe. – Sie entdecken Daphnis und wecken ihn auf. – Ängstlich sucht sein Blick nach Chloe. – Da erscheint sie, umringt von Hirtinnen. – Sie fallen einander in die Arme. – Daphnis sieht Chloes Krone. Sein Traum hat es ihm vorausgesagt: Pans Eingreifen hat sich offenbart. – Der alte Hirte Lammon erklärt, dass Pan Chloe gerettet hat, in Erinnerung an die Nymphe Syrinx, in die der Gott einst verliebt war. – Daphnis und Chloe spielen die Geschichte von Pan und Syrinx nach. – Chloe stellt die junge Nymphe dar, die auf der Wiese umherirrt. – Daphnis-Pan erscheint und erklärt ihr seine Liebe. – Die Nymphe weist ihn zurück. – Der Gott wird drängender. – Sie verschwindet im Schilf. Verzweifelt reißt er Schilfrohre aus, baut eine Flöte und spielt eine melancholische Melodie. – Chloe taucht wieder auf und tanzt nach dem Ton der Flöte. – Der Tanz wird immer lebhafter und in einer leidenschaftlichen Drehung fällt Chloe Daphnis in die Arme. – Vor dem Altar der Nymphen, über zwei Schafen, schwört er seine Treue. – Tamburine schwingend tritt eine Gruppe junger, als Bacchantinnen verkleideter Mädchen ein. – Daphnis und Chloe umarmen sich zärtlich. Eine Gruppe junger Männer betritt die Bühne. – Allgemeiner Tanz.)



Thomas Guggeis

Seit der Spielzeit 2023/24 ist Thomas Guggeis Generalmusikdirektor der Oper Frankfurt und künstlerischer Leiter der Frankfurter Museumskonzerte. In der Saison 2024/25 gastiert er mit renommierten Orchestern wie den Wiener Philharmonikern, dem Cleveland Orchestra, der Staatskapelle Berlin, dem

London Philharmonic Orchestra, dem Bayerischen Staatsorchester, dem Orchestra dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem Orchestre National de France sowie den Bergen Philharmonikern. Zudem dirigiert er das Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, das Gürzenich-Orchester Köln und die Staatsphilharmonie Nürnberg. Regelmäßig ist Guggeis an den führenden Opernhäusern der Welt zu erleben, darunter die Metropolitan Opera, die Wiener Staatsoper, die Staatsoper Berlin und die Mailänder Scala. Als gefragter Konzertdirigent arbeitete er bereits mit Spitzenorchestern wie der Staatskapelle Dresden, den Münchner Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, dem Orchestre de Paris und dem Orchestre National du Capitole de Toulouse. Weitere Engagements führten ihn unter anderem zum Beethoven Orchester Bonn, zur Dresdner Philharmonie, zur Kopenhagener Philharmonie, zum Orchestra Sinfonica di Milano, dem West-Eastern Divan Orchestra und dem Boulez-Ensemble. Seine Karriere begann Guggeis als Staatskapellmeister an der Berliner Staatsoper und Erster Kapellmeister an der Stuttgarter Staatsoper.

Alexej Gerassimez

Der in Essen geborene Perkussionist Alexej Gerassimez ist als Musiker so vielseitig wie sein Instrumentarium. Er ist nicht nur ein phänomenaler Virtuose, sondern ein kreativer und intelligenter Musiker, mit einer unglaublichen Energie und großem Farbenreichtum.

Mit großem Erfolg fand in der Berliner Philharmonie 2021 die Uraufführung von John Psathas Konzert *Leviathan* statt, gefolgt von Konzerten u. a. in der Elbphilharmonie und der Tonhalle Düsseldorf als auch in Neuseeland. Kalevi Aho's Doppelkonzert für Viola und Perkussion hat er 2022 uraufgeführt und für BIS records eingespielt. Das neue Schlagzeugkonzert der japanischen Komponistin Malika Kishino erklang 2022 erstmals unter der Leitung von Jonathan Stockhammer. In der Saison 2024/2025 folgt er Wiedereinladungen vom Konzerthaus Berlin, der Essener Philharmoniker, der NDR-Radiophilharmonie und der Münchener Symphoniker. Im März 2025 kuratiert Alexej Gerassimez den Frühling der Festspiele Mecklenburg-Vorpommern auf Rügen. Zu seinen Partnern zählen die Cellistin Anastasia Kobekina, die Pianisten Arthur und Lucas Jussen und der Jazzpianist Omer Klein. Das Programm *Starry Night* mit dem SIGNUM saxophone ist bei Berlin Classics als Album erschienen.



Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Seit 196 Jahren prägt das Philharmonische Staatsorchester den Klang der Hansestadt. Die Ursprünge des Orchesters liegen im Jahr 1828, als sich in Hamburg eine „Philharmonische Gesellschaft“ gründete und bald zu einem Treffpunkt bedeutender Künstler*innen wie etwa Clara Schumann, Franz Liszt und Johannes Brahms wurde. Große Künstlerpersönlichkeiten standen am Pult des Orchesters: Peter Tschaikowsky, Richard Strauss, Gustav Mahler, Sergej Prokofjew oder Igor Strawinsky. 1908 wurde die Laeiszhalle mit einem Festkonzert eingeweiht.

Seit dem 20. Jahrhundert prägten Chefdirigent*innen wie Karl Muck, Eugen Jochum, Joseph Keilberth, Wolfgang Sawallisch, Gerd Albrecht, Aldo Ceccato, Ingo Metzmacher und Simone Young den Klang des Orchesters. Mit der Spielzeit 2015/16 übernahm Kent Nagano das Amt des Hamburgischen Generalmusikdirektors und Chefdirigenten des Philharmonischen Staatsorchesters und der Staatsoper Hamburg. Neben der Fortführung der traditionsreichen Philharmonischen Konzerte hat Kent Nagano mit der „Philharmonischen Akademie“ ein neues Projekt initiiert, bei dem Experimentierfreude im Zentrum steht. Auch Kammermusik hat im Philharmonischen Staatsorchester eine lange Tradition: Was 1929 mit einer Konzertsreihe 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

KAMMERKONZERT DER ORCHESTERAKADEMIE

Donnerstag, 6. März 2025, 19.30 Uhr
Elbphilharmonie, Kleiner Saal

Ernst von Dohnányi

Serenade C-Dur für Streichtrio op. 10

Nathan Daughtrey

Tangling Shadows

Sergei Prokofjew

Sonate C-Dur für zwei Violinen op. 56

Francis Poulenc

Sonate für Horn, Trompete und
Posaune op. 33

Claude Debussy

Danses sacrée et profane für Harfe und
Streichquintett

8. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonntag, 6. April 2025, 11.00 Uhr
Montag, 7. April 2025, 20.00 Uhr
Elbphilharmonie, Großer Saal

Bohuslav Martinů

Doppelkonzert für zwei Streichorchester,
Klavier und Pauken H271

Max Bruch

Violinkonzert Nr. 1 g-Moll op. 26

Antonin Dvořák

Symphonie Nr. 7 d-Moll op. 70

James Conlon

Dirigent

Daniel Cho Violine

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Einführung 60 Minuten vor

Veranstaltungsbeginn

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

www.blumenlund.de



Blumen Lund

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.



**Hapag-Lloyd
Stiftung**

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

Presse und Marketing

Olaf Dittmann

Redaktion

Dr. Angela Beuerle

Gestaltung

Miriam Kunisch
Anna Moritzen

Design-Konzept

THE STUDIOS
Peter Schmidt,
Carsten Paschke,
Marcel Zandée

Herstellung

Hartung
Druck+Medien

Nachweise

Die Einführungstexte von Angela Beuerle sind
Originalbeiträge für das Philharmonische
Staatsorchester Hamburg. – S. 14 f.: Peter
Eötvös: *Speaking Drums*. Full Score. 2013. –
S. 16: Maurice Ravel: *Daphnis et Chloé*. Frag-
ments Symphonique. Partition d'orchestre.
(Übersetzung: A. Beuerle.)

Fotos/Bildnachweis

S. 6 Szilvia Csibi
S. 8 Bibliothèque nationale de France,
département Musique, Est.RavelM.010
S. 9 Henri Saulnier Ciolkowski
S. 12 Andreas Wehrmeyer:
Sergej Rachmaninow. 2000
S. 17 Simon Pauly
S. 18 Nikolaj Lund
S. 19 Felix Broede

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