

**Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg**

**Phil
harmo
nische**
Akademie
2024

**Philharmonische
Akademie**

2024/25

Das Finale: „Ins Ungewisse“

Zur Philharmonischen Akademie 2024/25

Nur ein paar schmale Worte, doch welche Drastik. In den allerletzten Jahren des 18. Jahrhunderts schuf Friedrich Hölderlin 24 Zeilen Lyrik, die noch heute ins Mark treffen. Wenige kurze Verse, die schonungslos nicht sein könnten: Das *Schicksalslied* aus seinem Briefroman *Hyperion* stellt das Leiden der Menschen dem unbeschwerten Dasein der Götter krass kontrastierend gegenüber. „Es schwinden, es fallen / Die leidenden Menschen [...] Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe geworfen [...]“ – während die Götter „droben im Licht / Auf weichem Boden“ wandeln.

Stellt sich die Frage, was die unverminderte Kraft dieser Zeilen heute ausmacht. Wer sind unsere Götter? Möglicherweise die Olympia- und Fußball-Helden dieses Sommers. Oder die Stadien füllenden Popstars, die obszön reichen Unternehmer und die heilversprechenden Populisten, denen manch einer ja alles zutraut? Doch auch wer gegen derlei Blendwerk gefeit ist, bastelt sich gern andere Gottheiten: künstliche Intelligenz, narzisstischen Größenwahn, ökonomische Gier, militärische Macht oder sogenannte Alternativlosigkeiten. Das Problem dabei ist – und das haben die letzten Jahre gezeigt: Der Mensch bleibt fehlbar, verwundbar und sterblich. Uns dies spüren zu lassen, ist Hölderlins Kraft.

Die anderen beiden von Johannes Brahms vertonten Texte, die im ersten Akademiekonzert zu hören sind, betonen Ähnliches: Das Menschenschicksal, jederzeit „in nächtliche Tiefen“ gestürzt werden zu können, in Goethes *Gesang der Parzen*. Sowie die Vergänglichkeit in Schillers *Nänie* mit dem sprichwörtlichen Beginn „Auch das Schöne muss sterben!“ und dem unmissverständlichen Schluss „denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.“ Tja, was hilft's, das Leben ist ein Niedergang.

Als Johannes Brahms aus diesen drei Gedichten in den 1870er- und 1880er-Jahren drei gewichtige Chorwerke schuf, gelang ihm vor allem im Falle von Hölderlin allerdings Bemerkenswertes. Nachdem der Mensch „ins Ungewisse hinab“ gefallen ist, formt das Orchester – allein, ohne Chor – eine Art rein musikalischen Trost: Zwar ist uns das göttliche Licht verwehrt, doch gibt es Hoffnung. Zart, aber hörbar.

Die Philharmonische Akademie 2024 markiert das Finale des 2015 von Kent Nagano und Dieter Rexroth (sein Tod im April dieses Jahres schmerzt noch immer!) ins Leben gerufenen Formats. Es schließt sich ein Kreis: Hamburger Chöre singen die Werke des in Hamburg geborenen Brahms'. Und die Leitung hat in seiner zehnten und letzten Saison als Hamburgischer Generalmusikdirektor natürlich Kent Nagano – dem die Brahms-Gesellschaft Schleswig-Holstein Ende September ihren diesjährigen Brahms-Preis für die Eröffnung neuer Perspektiven auf das Werk verleihen wird.

Indes ging es den Philharmonischen Akademien stets um mehr als um die intensive Verbindung des Philharmonischen Staatsorchesters mit seiner Heimatstadt und deren lebendiger Musik(geschichte). So wird nun dem Nachwuchs eine überaus verdiente Bühne geboten, den zwei neuen Partnerorchestern des Staatsorchesters: dem Landesjugendorchester Hamburg unter Bar Avni und dem Moses Mendelssohn Kammerorchester unter Clemens Malich, die mit den Staatsorchester-Solistinnen Joanna Kamenarska und Naomi Seiler auftreten. Dass in den eigenen Orchesterreihen nicht nur herausragende Interpreten, sondern auch musikalische Neudenker wirken, zeigen die Uraufführungen von zwei Auftragswerken aus den Federn vom Solo-Kontrabassisten Stefan Schäfer und vom ersten Schlagzeuger Fabian Otten. Und mit dem polnischen Pianisten Rafał Blechacz betritt für Mozart- und Beethoven-Klavierkonzerte ein Star der internationalen Klassikwelt die Große Bühne der Elbphilharmonie.

Wie ein Basso continuo legt sich einer der bekanntesten Zyklen unter die Reihe der Akademiekonzerte: Johann Sebastian Bachs adlig-strahlende, barock-kontrapunktierte *Brandenburgische Konzerte*. Denn auch darum geht es diesem Format; die mit allen Klassikwassern gewaschenen Solist*innen des Staatsorchesters stehen im wörtlichen Rampenlicht, und Bachs erst spät zu Ehren gekommene „sechs Konzerte für verschiedene

Instrumente“ bieten, wie der Titel sagt, ausgiebig Gelegenheit dazu. Zunächst in den drei Programmen des ersten Akademiekonzerts und zum Abschluss mit den Nummern vier bis sechs im vierten Akademiekonzert unter der Leitung des Cembalo-Experten Andreas Staier.

Dieses letzte Konzert der Philharmonischen Akademie schließt Mitte September mit dem „Hamburger Bach“ Carl Philipp Emanuel sowie mit einer frischen Jugendsymphonie des in Hamburg geborenen Felix Mendelssohn Bartholdy. Verstehen wir dies doch am besten als Saison-Aufbruch, zumindest (und immerhin!) ins Hölderlin'sche „Ungewisse“. Denn ein solches muss ja nicht schlecht – nein, kann mit Brahms durchaus sehr erhebend sein.

Olaf Dittmann



Akademie konzerte

1.

Programm I

6. September 2024
20.00 Uhr
Elbphilharmonie
Großer Saal

Programm I

Johann Sebastian Bach
Brandenburgisches
Konzert Nr. 1 F-Dur
BWV 1046

Ludwig van Beethoven

Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll
op. 37

Johannes Brahms

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

Programm II

8. September 2024
11.00 Uhr
Elbphilharmonie
Großer Saal

Programm II

Johann Sebastian Bach
Brandenburgisches
Konzert Nr. 2 F-Dur
BWV 1047

Wolfgang Amadeus Mozart

Klavierkonzert Nr. 24
c-Moll KV 491

Johannes Brahms

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

Programm III

9. September 2024
20.00 Uhr
Elbphilharmonie
Großer Saal

Programm III

Johann Sebastian Bach
Brandenburgisches
Konzert Nr. 3 G-Dur
BWV 1048

Ludwig van Beethoven

Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll
op. 37

Johannes Brahms

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

2.

7. September 2024
19.30 Uhr
Elbphilharmonie
Kleiner Saal

Wolfgang Amadeus Mozart

Symphonie Nr. 25 g-Moll
KV 183

Ferdinand David

Violinkonzert Nr. 5
d-Moll op. 35

Ralph Vaughan Williams

Suite für Viola und Orchester

Edvard Grieg

Peer-Gynt-Suite Nr. 1 op. 46

3.

10. September 2024
19.30 Uhr
Elbphilharmonie
Kleiner Saal

Stefan Schäfer

Reflections on a Good Morrow
für Blechbläserensemble
und Schlagzeug
(Uraufführung)
Ein Auftragswerk des
Philharmonischen
Staatsorchesters Hamburg

Wolfgang Amadeus Mozart

Serenade c-Moll KV 388
Nachtmusique
für zwei Oboen,
zwei Klarinetten, zwei Hörner
und zwei Fagotte

Fabian Otten

Aber wehe, du bist
für Marimba und
Streichquintett
(Uraufführung)
Ein Auftragswerk des
Philharmonischen
Staatsorchesters Hamburg

Wolfgang Amadeus Mozart

Streichquintett g-Moll
KV 516

4.

15. September 2024
11.00 Uhr
Elbphilharmonie
Kleiner Saal

Johann Sebastian Bach

Brandenburgisches
Konzert Nr. 4 G-Dur
BWV 1049

Carl Philipp Emanuel Bach

Hamburger Symphonie
Nr. 6 E-Dur Wq 182

Johann Sebastian Bach

Brandenburgisches
Konzert Nr. 5 D-Dur
BWV 1050

Felix Mendelssohn Bartholdy

Streichersymphonie
Nr. 10 h-Moll

Johann Sebastian Bach

Brandenburgisches
Konzert Nr. 6 B-Dur
BWV 1051

1. Akademie konzert

Programm I

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

Programm II

Sonntag, 8. September 2024
11.00 Uhr, Elbphilharmonie
Großer Saal

Programm III

Montag, 9. September 2024
20.00 Uhr, Elbphilharmonie
Großer Saal

Programm I

6. September 2024

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Brandenburgisches
Konzert Nr. 1 F-Dur
BWV 1046
I. (Allegro)
II. Adagio
III. Allegro
IV. Menuet – Trio I –
Menuet – Polonaise –
Menuet – Trio II – Menuet

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klavierkonzert Nr. 3
c-Moll op. 37
I. Allegro con brio
II. Largo
III. Rondo. Allegro

Pause

Johannes Brahms (1833–1897)

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

Programm II

8. September 2024

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Brandenburgisches
Konzert Nr. 2 F-Dur
BWV 1047
I. (Allegro)
II. Andante
III. Allegro assai

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Klavierkonzert Nr. 24
c-Moll KV 491
I. Allegro
II. Larghetto
III. Allegretto

Pause

Johannes Brahms (1833–1897)

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

Programm III

9. September 2024

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Brandenburgisches
Konzert Nr. 3 G-Dur
BWV 1048
I. Allegro – Adagio
II. Allegro

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klavierkonzert Nr. 3
c-Moll op. 37
I. Allegro con brio
II. Largo
III. Rondo. Allegro

Pause

Johannes Brahms (1833–1897)

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 Bachchor St. Petri, Cappella Vocale Blankenese,
Compagnia Vocale Hamburg, Franz-Schubert-Chor Hamburg,**

Kammerchor CANTICO & Vokalensemble conSonanz, Chor der KlangVerwaltung

Christiane Büttig Musikalische Zusammenführung der Chöre

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Juliane Wandel

Botschaften

Johann Sebastian Bach: Brandenburgische Konzerte

Wenn Johann Sebastian Bach geahnt hätte, wieviele Menschen sich Gedanken gemacht haben und immer noch machen zu den Fragen, wann die sogenannten *Brandenburgischen Konzerte* entstanden sind, ob und, falls ja, von wem sie wann aufgeführt wurden, wie es zu dem Auftrag kam – er hätte sicher eine freundliche Notiz dazu hinterlassen. Denn um die *Brandenburgischen Konzerte* ranken sich viele Spekulationen. Das beginnt mit der Widmung im Autograph, in der es – je nach Übersetzung – heißt, der Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg (1677–1734) habe Bach mit dem Auftrag „beehrt“ oder ihm „die Ehre“ erwiesen, ihm zu „befehlen“, „einige Stücke“ seiner Komposition zu übersenden.

Doch wann kam es zu der Begegnung, bei der dieser Auftrag ausgesprochen wurde? Von allen Möglichkeiten am wahrscheinlichsten gilt eine Begegnung in Berlin. Denn für den Köthener Hof, Bachs Arbeitgeber, wurde 1719 ein in Berlin gebautes Cembalo gekauft. Wahrscheinlich schon 1718 fuhr Bach nach Berlin, um in der Werkstatt des Instrumentenbauers Mietke das passende Cembalo-Modell in Auftrag zu geben. Bach war ein exzellenter Spieler und Kenner von Tasteninstrumenten. Mietke wiederum war für Stimmung und Reparaturen der Cembali am Berliner Hof zuständig. Und zu diesem höfischen Kreis gehörte der Markgraf von Schwedt, Christian Ludwig von Brandenburg, jüngster Sohn des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm. Das war eine in der Thronfolge unwichtige Position mit hohem Lebensstandard. Zu Markgraf Christian Ludwigs Wohnstätten gehörte ein Trakt des Berliner Schlosses, und er widmete sich – im Gegensatz zum regierenden „Soldatenkönig“ Friedrich Wilhelm I. – gerne der Kunst, insbesondere der Musik, finanzierte ein eigenes Ensemble, besaß eine beachtliche Sammlung an Partituren – und außerdem eben ein Mietke-Cembalo.

War letzteres der Kontakt-Grund? Spielte Bach bei seiner Suche nach dem passenden Instrument für Köthen auf dem Cembalo des Markgrafen? Wollte Bach vielleicht

sogar das Interesse des Berliner Hofes für berufliche Perspektiven wecken und erfüllte deshalb den Auftrag des Markgrafen? Von einer Honorierung ist nichts bekannt. Wahrscheinlich musste Bach sich 1721, angestellt als Kapellmeister des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, solch eine Widmung sogar erlauben und bei der französischen Formulierung unterstützen lassen. Die Partitur ging sozusagen von Hof zu Hof.

Und was tat der Markgraf von Brandenburg mit der Konzert-Sammlung? Dokumentiert ist nichts. Die erhaltene Handschrift wirkt relativ unberührt – was nicht ausschließt, dass ein Kopist daraus Stimmen abschrieb. Solche sind aber weder erhalten noch im Nachlass verzeichnet. Glücklicherweise ist die Partitur da. Nach dem Tod des Markgrafen 1734 ging sie durch verschiedene Besitze und schließlich 1914 an die Staatsbibliothek Berlin.

„Einige Stücke“, das könnte sich auf bereits fertige Werke beziehen. Keines der Konzerte muss zum Zeitpunkt der Widmung entstanden sein, Bach konnte fertige Konzerte und auch einzelne Sätze verwenden, die er im Lauf der vorhergehenden Jahre komponiert hatte. Auch setzte er die Zweitverwertung fort, indem er Einzelsätze der Sammlung später in Kantaten integrierte.

Doch wann und für welche Gelegenheiten wurde die Musik ursprünglich geschrieben? Gehörte sie zum Repertoire der Bach-Familie? Wurden sie am Köthener Hof aufgeführt? Hat die Kapelle des brandenburgischen Markgrafen die Konzerte jemals gespielt? War er beeindruckt? Hat er sich bedankt? Es gibt dazu bisher keine Informationen. Was bleibt, ist ein Autograph, dessen Zusammenstellung und eigenhändige Niederschrift viel Arbeit für Bach bedeutete. Es beinhaltet sechs Konzerte für verschiedene Instrumente, „Six Concerts Avec plusieurs Instruments“, dazu schrieb Bach eine zeitgemäß devote Widmung an den Markgrafen von Brandenburg. Den heute gängigen Titel „brandenburgische Concerte“ formulierte erst Philipp Spitta (1841–1894) in seiner Bach-Monografie von 1873.

Bach wusste um die musikalisch-stilistischen Entwicklungen für das noch junge Format Concerto und zeigte mit seiner Auswahl seinen Umgang mit der Concerto-grosso-Idee. Dabei wählte er für jedes Konzert andere Instrumente in ungewöhnlichen Kombinationen, je nach gewünschter Klangfarbe in traditioneller oder moderner Bauweise.

Konzert Nr. 1 F-Dur BWV 1046

2 Hörner, 3 Oboen, Fagott, Violino piccolo, Streicher, Continuo

Die größte Besetzung stellte Bach an den Anfang der Sammlung: Zwei Hörner und drei Oboen, Fagott, Violino piccolo, Streicher und Basso continuo.

Nach den Regeln der Zeit war die Wahl der Instrumente bestimmten Sphären und Affekten zugeschrieben. Hörner beispielsweise standen für die Jagd – leicht ableitbar von

ihrer Funktion als reale Signal-Instrumente. Die Jagd wiederum war ein repräsentatives adliges Privileg. 1716 wurde Bachs Kantate BWV 208, die sogenannte Jagdkantate („Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“) aus Anlass eines fürstlichen Geburtstages in Weißenfels zum ersten Mal aufgeführt. Am dortigen Hof waren zwei Hornisten angestellt. Das instrumentale Vorspiel, die Sinfonia zu dieser Kantate – besetzt mit zwei Hörnern, drei Oboen und Streichern in F-Dur – gilt als Urform des ersten der Konzerte aus der „Brandenburger“ Sammlung und könnte über verschiedene Versionen bis zu der Fassung führen, die 1721 der Markgraf erhielt. Und auch danach geht es weiter mit der ‚nachhaltigen‘ Verwendung von Musik des Konzertes, beispielsweise in den weltlichen Kantaten BWV 207 („Vereinigte Zwietracht“) und 207a („Auf schmetternde Töne“). Musik der Barockzeit nutzt Instrumente, Tonarten und Motive symbolisch und tonmalerisch. Wer möchte, kann in den schnellen und zeitweise versetzten Streicher-Passagen des Konzertes die Parforce-Jagd erkennen. Der zweite Satz bedient harmonisch und durch die Wahl der Instrumente den Affekt Schmerz und Leid: eine klagende Oboe, eine immer wieder absteigende Basslinie, dazu Durchgangsdissonanzen – wollte Bach die Aspekte Tod und Trauer in die Jagd-Thematik integrieren?

Soll das spätere Menuett einen standesgemäßen Hofanzug am Ende der Konzert-Erzählung andeuten? Und worauf verweist die Polonaise (Bach schreibt *Polonaise*)? Die Wahl der Violino piccolo jedenfalls kann in Beziehung gesetzt werden zur Aufführungspraxis polnischer Volksmusik mit einer höher gestimmten Geige.

Konzert Nr. 2 F-Dur BWV 1047

Trompete, Violine, Blockflöte, Oboe, Streicher, Continuo

Auch im zweiten Konzert ist der zweite langsame Satz ein Lamento. Drei Solo-Instrumente (Flöte, Oboe, Violine) werden vom Basso continuo begleitet. Im ersten und letzten Satz hingegen sind vier Solo-Instrumente aktiv – auch die Trompete. Sie stellen das Thema fugiert vor, durchaus dominiert von der strahlenden Trompete, deren Partie spieltechnisch als besondere Herausforderung gilt und gerne Spezialisten anvertraut wird.

Gute Trompeter zu haben war im 18. Jahrhundert wichtig für die höfische Repräsentation; kein Instrument stand deutlicher für Sieg, Erfolg und jede Form von Hoheit. Einem Markgrafen des preußischen Königshauses war eine Trompete also durchaus angemessen. Bach kannte einen exzellenten Trompeter, Johann Caspar Wilcke, den Bruder seiner zweiten Ehefrau. Ob dieser Schwager die Trompeten-Partie des zweiten *Brandenburgischen Konzertes* spielte? Das ist nicht belegt, aber durchaus nicht unwahrscheinlich. Spezialist zu sein konnte sich Wilcke allerdings nicht leisten; er spielte auch Violine. Vielseitig waren Musiker damals sowieso, wechselten gegebenenfalls das Instrument und übernahmen, je nach Vertrag und Größe der Hofhaltung, auch andere

Dienstleistungen bei Hof. Nur den besten und teuersten Trompetern an den größten Höfen mutete man keine Nebenaufgaben zu.

Konzert Nr. 3 G-Dur BWV 1048

3 Violinen, 3 Violen, 3 Violoncelli, Continuo

Ausschließlich Streicher mit Basso continuo besetzte Bach in seinem dritten Konzert. Es besteht aus zwei schnellen Sätzen zwischen denen ein Adagio-Takt mit zwei Akkorden notiert ist, der zweite Akkord mit einer Fermate versehen. Beides hat zu vielen Experimenten Anlass gegeben; es wurde kadenziiert und improvisiert, es wurden sogar langsame Sätze aus anderen Werken eingeschoben. Fest steht, dass das Autograph keine entsprechenden Hinweise gibt und der Takt als retardierendes Moment vor dem Allegro im 12/8-Takt steht.

So wenig man über die Entstehung dieses dritten Konzertes weiß, so auffällig ist die Symbolik der drei mal drei Streicher. Die Drei steht im christlichen Zusammenhang für Vollendung, für Trinität; die Summe Neun wiederum aber – und das erscheint in diesem Zusammenhang wahrscheinlich – verweist auf die Antike. Griechische oder römische antike Mythen sind im 17. und 18. Jahrhundert die üblichste Quelle für künstlerische Sujets; sie spiegeln einerseits die Besonderheit des den Göttern ähnlichen Adels und sollen ihn gleichzeitig an seine aus dem Privileg erwachsenden Pflichten zumindest erinnern.

In der griechischen Mythologie führt die Zahl Neun zu den neun Musen, den Schutzgöttinnen der Künste. Bach widmete seine Konzerte einem kunstsinnigen Markgrafen, der am königlichen Hof in Berlin ein Pendant war zum unmusischen Soldatenkönig. Umso mehr Schutz brauchten die Künste und Künstler; es ist also naheliegend, bei der Zahlensymbolik des dritten Konzertes an die neun Musen zu denken.

Eine Art Wechselnoten-Motiv dominiert in beiden Sätzen die Sechzehntelketten und kurzen Einwüfe der Streichergruppen, mal auf-, mal volltaktig, mal eine Sekunde aufwärts, dann umgekehrt, während der Concerto-grosso-Charakter zugunsten des Ensemblespiels zurückgenommen ist.

Ludwig van Beethoven:

Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37

Beethoven errang eine künstlerische Existenz in Wien ohne feste Anstellung. Adlige Gönner subventionierten ihn, um ihn in Wien zu halten. Dazu kamen Kompositionsaufträge, Auftritte als Pianist, Unterricht. Wohlhabenden Musikliebhabern bot Beethoven an, neue Werke vor der Drucklegung gegen Gebühr einige Monate exklusiv

zu nutzen. Auch mit Widmungen seiner Werke an repräsentative Persönlichkeiten machte sich Beethoven einen Namen. War er Veranstalter von Benefizkonzerten, auch Akademien genannt, bedeutete das viel Arbeit und finanzielles Risiko, doch im günstigsten Fall refinanzierten die Einnahmen nicht nur die Kosten, sondern brachten Gewinn.

1800 hatte Beethoven nach längerem Vorlauf eine erste Fassung seines dritten Klavierkonzertes erstellt. Es war die Zeit, in der ihn die Erkenntnis seines zunehmenden Hörverlustes quälte, von der er in seinem 1802 verfassten sogenannten *Heiligenstädter Testament* schreibt. Beethoven formulierte seine Hoffnungslosigkeit und Einsamkeit, aber auch seinen Trost in der Kunst. 1803 schloss Beethoven die Komposition seines dritten Klavierkonzertes ab, es ist sein einziges Konzert in einer Moll-Tonart; er widmete es Prinz Louis Ferdinand von Preußen. Im April 1803 fand die Uraufführung im Rahmen eines Benefizkonzertes im Theater an der Wien mit Beethoven als Solist statt.

Auf den ersten Blick entspricht das Konzert dem damaligen Standard: Drei Sätze mit der Satzfolge schnell (Allegro con brio) – langsam (Largo) – schnell (Allegro); ein Rondo als Finalsatz. Beachtenswert ist die Wahl der Tonart, mit der sich Beethoven auf Mozart bezieht, dessen c-Moll-Konzert er sehr schätzte. Mit einer langen Orchester-einleitung – wie bei Mozart von Pauken grundiert – überlässt Beethoven dem Orchester die Vorstellung der Themen des ersten Satzes, gestaltet in der Folge die motivische Arbeit als Projekt von Solo und Tutti. Gleichsam kammermusikalisch wird im langsamen Satz musiziert. Im dritten Satz dann stellt das Klavier das Rondo-Thema vor, das Orchester sekundiert zunächst, inspiriert später mit neuen Themenvorschlägen, überrascht mit einem fugierten Einsatz des Rondo-Themas. Das gesamte Konzert präsentiert das Zusammenspiel als lebendigen Dialog und erinnert daran, dass die Vorstellung von „concertare“ – lateinisch „disputieren“, italienisch „sich abstimmen“ – in jeder Epoche und von jedem Komponisten in jedem Werk neu verhandelt wird.

Wolfgang Amadeus Mozart: Klavierkonzert Nr. 24 c-Moll KV 491

1786 war ein besonders produktives Jahr in Mozarts Leben; neben vielen anderen Werken vollendete er seine Oper *Le nozze di Figaro* und drei Klavierkonzerte (KV 482, 488, 491). Am 7. April 1786 veranstaltete Mozart eine Akademie im Wiener Burgtheater und spielte dort mindestens eines dieser neuen Konzerte, vermutlich das c-Moll-Konzert.

Eine Akademie zu veranstalten, das war Selbstmarketing und Selbstständigkeit pur. Mozart musste sich bis zum Antransport des Flügels um alles kümmern und hoffte auf Erlöse durch viele Subskribenten, also die durch Unterschrift verbindlichen Kartenkäufer.

Ein Jahr zuvor, 1785, hatte Vater Leopold Mozart seinen Sohn Wolfgang in Wien besucht und solche Akademien erlebt. An Mozarts Schwester Maria Anna schreibt

Leopold anschaulich davon und gibt damit Einblick in die Musikpraxis des 18. Jahrhunderts: Kurz vor Konzertbeginn habe der Kopist noch Noten geschrieben und für ein Durchspielen sei deshalb keine Zeit geblieben, doch das Konzert in Anwesenheit vieler „Menschen von Rang“ sei „unvergleichlich, das Orchester vortrefflich“ gewesen. Wolfgang kannte sein Konzert, alle anderen spielten prima vista. Frischer konnte man ein Werk nicht kennenlernen.

Als am nächsten Abend in Mozarts Salon Streichquartette gespielt wurden, fand das vielzitierte Gespräch Leopold Mozarts mit Joseph Haydn statt, in dem letzterer sagte: „ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Namen nach kenne: er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft“.

Kaum nachvollziehbar ist das Pensum dieses „größten Componisten“, der konzertierte, unterrichtete, feierte, organisierte und zwischen all dem komponierte. Wolfgang Amadeus Mozart heißt es, habe alles im Kopf gehabt und nur die Zeit finden müssen, seine Musik aufzuschreiben ...

Die gestalterische Komplexität des c-Moll-Konzertes ist groß, auch wenn es äußerlich harmlos erscheint mit den drei Sätzen in der üblichen Folge: Allegro – Larghetto – Allegretto, letzterer ein Variationensatz. Doch bereits die Gliederung des Allegro entzieht sich der Norm des Sonatensatzes und fordert mit unerwarteten harmonischen Entwicklungen heraus. Das Manuskript wirft außerdem mit verschiedenen Versionen des Klaviersatzes Fragen auf, ebenso die in fremder Handschrift ergänzte Bezeichnung „Larghetto“. Die Besetzung mit Oboen und Klarinetten erscheint üppig für ein Konzert mit kammermusikalischen Zügen; dazu kommen Trompeten und Pauken, von denen nur zwei verschiedene Töne (c und g) genutzt werden.

Was bleibt, ist ein Konzert, das mit seiner zeitlosen inneren Dramatik berührt.

Johannes Brahms: *Nänie op. 82; Schicksalslied op. 54; Gesang der Parzen op. 89*

1876 wurde Brahms' Symphonie Nr. 1 in c-Moll uraufgeführt – nach 14 Jahren innerer Vorbereitung. Brahms großer Respekt vor der klassischen Tradition, insbesondere vor der Gattung Symphonie und Beethoven, forderte ihn heraus. Seine Annäherung an das große symphonische Format suchte sich Brahms über andere Besetzungen, deren Anfänge in seine bescheidene Jugend in Hamburg führen. Dort trat Brahms nicht nur in „Lokalen“ auf, um Geld zu verdienen, sondern dirigierte bereits im Konfirmandenalter den Männergesangsverein von Winsen/Luhe.

In den Folgejahren sicherte das Konzertieren am Klavier Brahms' finanzielle Situation, doch seine erste Anstellung brachte ihn wieder mit einem Chor zusammen. Von 1857 bis 1859 übernahm er die Leitung des fürstlichen Hof-Chores in Detmold. Und von 1859 bis 1861 setzte Brahms die Chorarbeit in Hamburg mit einem Frauenchor fort.

In diesen Jahren entstanden Vokal- bzw. Chorwerke und Brahms hoffte auf die Stelle als Leiter der Philharmonischen Konzerte in Hamburg. Für die wählte Hamburg 1862 allerdings Julius Stockhausen. Brahms zog nach Wien und wurde dort 1863/64 Chormeister der Wiener Singakademie – es war seine zweite feste Anstellung; Chorwerke bzw. chorsymphonische Musik komponierte er weiterhin. 1867 wurden beispielsweise die ersten drei Sätze des *Deutschen Requiems* in Wien uraufgeführt, 1868 das vollständige Requiem im Bremer Dom.

Von 1871 bis 1875 nahm Brahms ein drittes und letztes Mal eine Stelle an; diesmal als Artistischer Direktor der Musikfreunde Wien, danach lebte er gutsituiert und später hochdekoriert als freischaffender Komponist und Musiker in seiner Wahlheimat Wien. An der Schwelle zu dieser Befreiung von institutionellen Verpflichtungen steht 1875 die von Brahms geleitete Uraufführung seines *Schicksalsliedes* beim Düsseldorfer Musikfest. Die Berufung auf die Position des dortigen Städtischen Musikdirektors jedoch lehnte er ab – wie in den Folgejahren auch andere Stellen-Optionen. 1876 zeigte er sich das erste Mal als reiner Symphoniker der Öffentlichkeit.

Nänie op. 82

„Nänie“ heißt die Göttin der Trauer und bezeichnet den Klagegesang im antiken Rom. Schiller schrieb seine mit *Nänie* betitelten Zeilen 1799 und legte die zentrale Aussage in die ersten Worte: „Auch das Schöne muss sterben ...“. Die Anspielungen auf antike Mythen, in denen geliebte Gestalten (Eurydike, Adonis, Achilles) sterben müssen, verstanden klassisch gebildete Zeitgenossen; Schiller führte sie zum abschließenden Bild bleibender Schönheit zumindest des Klageliedes: „Auch ein Klagelied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich, denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.“

Brahms hatte sich schon einige Zeit mit Schillers Text beschäftigt, als er 1880 vom Tod des Malers Anselm Feuerbach erfuhr und daraufhin seine Komposition ausarbeitete. Brahms und Feuerbach waren sich in Wien persönlich begegnet, teilten die Vorlieben für antike Sujets, klassische Schönheitsideale und die daraus abgeleitete Ästhetik. Brahms widmete sein Werk dessen Stiefmutter: „Frau Hofrat Henriette Feuerbach zugeignet“ steht in der Partitur.

Nänie beginnt mit einer längeren, Andante überschriebenen Orchestereinleitung, die motivisch Beethovens Klaviersonate *Les Adieux* aufgreift; eine bewusste Referenz und Aussage. Der Chor setzt leise ein; fallende Sekunden bei dem Wort „sterben“, die sogenannten Seufzermotive, unterstreichen die Trauer. Später symbolisiert eine aufsteigende Melodie das Aufsteigen aus dem Meer. Più sostenuto ist die Vortragsbezeichnung an dieser Stelle, die zur Klage „um den herrlichen Sohn“ führt.

Mit sprachhaft-musikalischer Symbolik ergänzt Brahms die Textebenen: Zu „das Vollkommene stirbt“ und „das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab“ komponiert

er vom Chor allein vorgetragene kurze melodisch-absteigende Sequenzen in tiefer Lage, während bei Tempo primo zu dem Wort „stirbt“ das Orchester wieder die *Les Adieux*-Motivik der ersten Takte aufgreift, um zur tröstlichen oder mahnenden oder wohin auch immer weisenden Schlusssatz „herrlich“ zu kommen.

Brahms beendete seine *Nänie*-Komposition im Sommer 1881, publizierte sie im November und leitete im Dezember in einem Konzert der Zürcher Tonhalle-Gesellschaft ihre Uraufführung.

Schicksalslied op. 54

Gemischter Chor und Orchester, dazu ein Text von Hölderlin, das sind die Voraussetzungen für das *Schicksalslied*. Das Gedicht von Hölderlin erschien 1799 in dessen Briefroman *Hyperion* und beschreibt das ewige und heitere Dasein der Götter in Kontrast zum begrenzten, mühsamen und schicksalsbeladenen Leben der Menschen. Brahms hatte sich bereits seit 1868 mit dem Gedicht beschäftigt, 1871, im ersten Jahr seiner Direktion der Artistischen Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, komponierte und publizierte er sein *Schicksalslied*, das er 1875 der Öffentlichkeit vorstellte.

Nach einer „Langsam und sehnsuchtsvoll“ überschriebenen Orchestereinleitung (die Violinen spielen con sordino, also mit Dämpfer, die Pauke grundiert durchgehend) setzen die Altstimmen piano und sempre dolce ihre dezente Melodie unter den Klang der hohen Bläser, die auf die „droben im Licht“ wandelnden Götter verweisen, denen die Streicher beim folgenden Tutti-Choreinsatz den „weichen Boden“ zu bieten scheinen. Glänzende Klänge der Blechbläser zu „glänzenden Götterlüften“ ergänzen die instrumentale Symbolik der sanft-seligen Atmosphäre der Götterwelt. Erst für die dritte, den Menschen zugeordnete Strophe ist ein Forte-Allegro vorgesehen, unterstreicht das Orchester ein mehrfaches Aufbegehren, das mit fallender Melodie „ins Ungewisse hinab“ sinkt. Brahms überlässt es dem Orchester in einem abschließenden Adagio, dieses Nicht-Aufgefangen-Werden sanft abzufedern, bietet – motivisch den Anfang aufgreifend – ein Aufsteigen und damit zumindest musikalisch eine erlösende Ahnung an.

Gesang der Parzen op. 89

1882 folgen der *Nänie* Komposition und Uraufführung vom *Gesang der Parzen*, für den Brahms einen Text von Goethe aus *Iphigenie auf Tauris* wählte. Goethes Schauspiel gehörte ebenso zum Bildungskanon des 19. Jahrhunderts wie das Singen: Chorvereinigungen, Sing-Akademien und Musikfeste prägten die Musiklandschaft und dokumentierten bürgerliches Selbstverständnis und Selbstbewusstsein. Brahms traf mit seinen chorsymphonischen Werken einen Nerv der Zeit. Gleichzeitig verweigern *Schicksalslied*, *Nänie*

und *Gesang der Parzen* jede Selbstbestätigung oder bürgerliche Behaglichkeit, fordern im Gegenteil heraus mit Textbotschaften von Trauer und Zweifel und entziehen sich allen formalen Zuordnungen.

Laut römischer Mythologie sind die Parzen als die drei Schicksalsgöttinnen verantwortlich für die Lebensfäden der Menschen. In Goethes *Iphigenie*-Schauspiel muss die von einem Familienfluch belastete und gefangene Iphigenie eine schicksalhafte Entscheidung treffen. Dabei erinnert sie sich an ein Lied ihrer Kindheit, den *Gesang der Parzen*, der das Verhältnis der Menschen zu ihren von Göttern zugeteilten Schicksalen beschreibt. Mit *Iphigenie* thematisierte Goethe Pflicht und Verantwortung, Bindung und Gefühl, Schicksal und Selbstbestimmtheit.

Für die musikalische Reflexion gestaltet Brahms zum Auftakt ein der Schwere des Textes entsprechendes blechlastiges Fortissimo Maestoso, das sich auflöst in fast rezitativische Takte, die den Einsatz des sechsstimmigen Chores vorbereiten. Größtmögliche Textverständlichkeit wird durch homophone Passagen des Chores gesichert. Die Textaussage wird immer wieder durch musikalische Analogien unterstützt wie beispielsweise tiefe Lagen bei „nächtliche Tiefen“ oder tonmalerische Darstellung des „leichten Gewölkes“. Herausfordernd ist nach dem Wechsel zum musikalisch fast verführerischen 3/4-Takt die Diskrepanz zur Aussage des Textes „Es wenden die Götter ihr segnendes Auge von ganzen Geschlechtern“ – spielen die Götter mit den Menschen? Mit Rückkehr zum 4/4-Takt (sempre *pp*) unterstreicht Brahms den im Text aufscheinenden Perspektivwechsel: „So sangen die Parzen“ heißt es quasi aus der Beobachterperspektive. Das Werk verklingt „perdendosi“, sich verlierend, zum skeptisch-melancholischen „und schüttelt das Haupt“.

Nänie op. 82

Text von Friedrich Schiller

Auch das Schöne muss sterben, das Menschen und Götter bezwinget!
Nicht die ehrene Brust rührt es des stygischen Zeus.
Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,
Und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück sein Geschenk.
Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde,
Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt.
Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter,
Wenn er, am skäischen Tor fallend, sein Schicksal erfüllt.
Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,
Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.
Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt.
Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

Schicksalslied op. 54

Text von Friedrich Hölderlin

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren Euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Gesang der Parzen op. 89

Text von Johann Wolfgang von Goethe

Es fürchte die Götter
Das Menschengeschlecht!
Sie halten die Herrschaft
In ewigen Händen,
Und können sie brauchen,
Wie's ihnen gefällt.

Der fürchte sie doppelt,
Den je sie erheben!
Auf Klippen und Wolken
Sind Stühle bereitet
Um goldene Tische.

Erhebet ein Zwist sich,
So stürzen die Gäste,
Geschmäht und geschändet,
In nächtliche Tiefen,
Und harren vergebens,
Im Finstern gebunden,
Gerechten Gerichtes.

Sie aber, sie bleiben
In ewigen Festen
An goldenen Tischen.
Sie schreiten vom Berge
Zu Bergen hinüber:
Aus Schlünden der Tiefe
Dampft ihnen der Atem
Erstickter Titanen,
Gleich Opfergerüchen,
Ein leichtes Gewölke.

Es wenden die Herrscher
Ihr segnendes Auge
Von ganzen Geschlechtern,
Und meiden, im Enkel
Die ehemals geliebten,
Still redenden Züge
Des Ahnherrn zu sehn.

So sangen die Parzen;
Es horcht der Verbannte,
In nächtlichen Höhlen,
Der Alte, die Lieder,
Denkt Kinder und Enkel
Und schüttelt das Haupt.

Die Besetzung des Philharmonischen Staatsorchesters
für das 1. Akademiekonzert

Konzertmeister*innen	Bratschen	Flöten	Posaunen
Konradin Seitzer*	Marko Genero*	Walter Keller	João Martinho
Thomas C. Wolf	Minako Uno-	Björn Westlund	Hannes Tschugg
Joanna Kamenarska	Tollmann*		Jonas Burow
	Marie Yamanaka	Blockflöte	
1. Violinen	Annette Hänsel	Anke Braun*	Tuba
Monika Bruggaier*	Elke Bär		Andreas Simon
Bogdan Dumitrascu	Gundula Faust	Oboen	
Jens-Joachim Muth	Bettina Rühl	Andrés Otín	Pauke
Annette Schäfer	Thomas Rühl	Montaner*	Jesper Tjaerby
Imke Dithmar-Baier	Stefanie Frieß	Sevgi Özsever*	Korneliusen
Christiane Wulff	Daniel Burmeister*	Thomas Rohde*	
Sidsel Garm Nielsen	Lucas Freitas		Harfen
Daria Pujanek*		Klarinetten	Clara Bellegarde
Hugo Moinet	Violoncelli	Rupert Wachter	Chiara Sax*
Alexandra Bobeico	Olivia Jeremias*	Christian Seibold	
Yoshie Okura	Markus Tollmann*		Orchesterwarte
Nilüfer Sude Güçlü*	Monika Märkl	Fagotte	Sönke Holz
	Brigitte Maaß	Christian Kunert*	Patrick Schell
	Saskia Hirschinger	Mathias Reitter	Oleksandr Krotevych
2. Violinen	Minyoung Kim*	Fabian Lachenmaier	
Sebastian Deutscher*	Caroline Metzger		
Stefan Schmidt*	Karola von Borries	Hörner	
Heike Sartorti	Simon Schachtner	Bernd Künkele*	
Annette		Jan-Niklas Siebert*	
Schmidt-Barnekow	Kontrabässe	Jan Polle	
Anne Frick	Stefan Schäfer*	Torsten Schwesig	
Josephine Nobach	Tobias Grove		
Kathrin Wipfler	Yannick Adams	Solotrompete	
Kostas Malamis	Friedrich Peschken	Laura Vukobratović*	
Inhwa Hong	Katharina von Held		
Kazim Kaan Alicioglu	Franziska Kober	Trompeten	
Lucy Finckh	Lukas Lang	Eckhard Schmidt	
Michael Rozek		Haein Kang°	
Evan Rynes			* Brandenburgische Konzerte

° Mitglied der
Orchesterakademie

Bio grafien

Kent Nagano

Kent Nagano gilt als einer der herausragenden Dirigenten sowohl für das Opern- als auch das Konzertrepertoire. Seit der Spielzeit 2015/16 ist er Generalmusikdirektor und Chefdirigent der Hamburgischen Staatsoper und Hamburgischer Generalmusikdirektor des Philharmonischen Staatsorchesters. Seit 2006 ist er Ehrendirigent des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin, seit 2019 von Concerto Köln und seit 2021 des Orchestre symphonique de Montréal sowie seit 2023 des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg.

Höhepunkte der vergangenen Spielzeiten waren u. a. die Uraufführungen *Venere e Adone*, *Lessons in Love and Violence*, *Stilles Meer* sowie die Neuproduktionen *Les Troyens* und *Saint François d'Assise*, die „Philharmonische Akademie“ mit großem Open-Air-Konzert auf dem Rathausmarkt, die Uraufführung des Oratoriums ARCHE von Jörg Widmann anlässlich der Elbphilharmonie-Eröffnung und das Debüt des Philharmonischen Staatsorchesters in der New Yorker Carnegie Hall. Als vielgefragter Gastdirigent arbeitet Kent Nagano regelmäßig mit führenden internationalen Orchestern, u. a. mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Orchestre Philharmonique Radio France, dem Orchestre de l'Opéra national in Paris, dem Chicago sowie Detroit Symphony Orchestra und den Wiener Symphonikern.



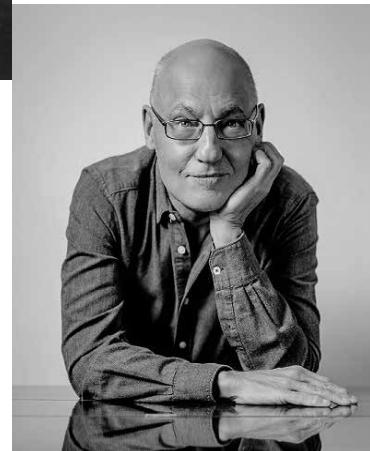
Rafał Blechacz

18 Jahre nach seinem herausragenden ersten Preis beim 15. Warschauer Chopin Wettbewerb inklusive des Gewinns aller Sonderpreise hat sich der Pianist Rafał Blechacz als feste Größe im internationalen Konzertleben etabliert. Vom Publikum in Europa, Asien und den USA gefeiert, lobt die Presse seine tiefsinnigen und virtuosens Interpretationen. Er ist außerdem Preisträger des Gilmore Artist Award 2014. Rafał Blechacz konzertiert regelmäßig mit renommierten Orchestern und gab Soloabende in den berühmtesten Konzertsälen. In der Saison 2023/24 war der polnische Pianist wieder auf nationalen und internationalen Bühnen zu hören, etwa bei Solo-Rezitalen im Konzerthaus Wien und auf ausgiebigen Tourneen in Japan und den USA. Er ist Exklusivkünstler der Deutschen Grammophon, vielfach wurden seine Einspielungen ausgezeichnet. Rafał Blechacz wurde 1985 geboren. Bereits im Alter von fünf Jahren erhielt er Klavierunterricht und führte seine Studien an der Artur Rubinstein State School of Music in Bydgoszcz fort. 2007 machte er seinen Abschluss an der Feliks Nowowiejski Music Academy in Bydgoszcz bei Katarzyna Popowa-Zydróż.



Andreas Staier

Der Pianist Andreas Staier wurde zunächst als Cembalist weltberühmt. Nach Studien bei Lajos Rovatkay und Ton Koopman arbeitete er drei Jahre mit Musica Antiqua Köln zusammen. Doch Staier ist weit mehr als ein virtuoser Vertreter der sogenannten Historischen Aufführungspraxis. Vielmehr könnte man ihn als leidenschaftlichen Klangsucher beschreiben. Seine Expertise ist auf zahlreichen Tonträgern dokumentiert, die durchweg mit prominenten Preisen ausgezeichnet wurden. Auch Staier selbst wurde vielfach für seine Arbeit geehrt. Ob am Cembalo oder am Hammerklavier konzertierte Staier weltweit bei zahlreichen renommierten Musikfestivals und Konzertbühnen. Zu seinen langjährigen Kammermusikpartnern gehören u. a. die Pianisten Alexander Melnikov, Christine Schornsheim und Tobias Koch. Staiers weitgespannte Interessen und Fähigkeiten haben ihn schon früh zu einem viel gefragten Pädagogen gemacht. Neben Meisterkursen weltweit war er von 1987-1995 Professor für Cembalo und Hammerklavier an der Schola Cantorum Basiliensis. Seit einigen Jahren arbeitet Andreas Staier auch als Dirigent und Orchesterleiter. 2024 wurde ihm in Leipzig die Bach-Medaille verliehen.



Hamburger Bachchor St. Petri

Die Hauptkirche St. Petri an der Mönckebergstraße ist die Heimat des Hamburger Bachchores. Bachs Oratorien, seine Motetten, Messen und Kantaten stehen im Zentrum der Arbeit des Hamburger Bachchores St. Petri. Daneben widmet sich der Chor der Aufführung bekannter oratorischer Werke wie Monteverdis Marienvesper, Bruckners f-Moll-Messe oder Beethovens Missa solemnis sowie seltener gehörter Kompositionen wie Händels Brockes-Passion oder Regers 100. Psalm. Das A-cappella-Repertoire des Hamburger Bachchores spannt den Bogen von der Spätrenaissance über die wichtigsten deutschen Motetten der Romantik, etwa von Bruckner und Reger, bis ins 20. Jahrhundert zu Komponisten wie Schönberg, Martin und Duruflé. Der Hamburger Bachchor unternimmt regelmäßig Konzertreisen. Er ist in Frankreich, England und Ägypten aufgetreten, u. a. in Notre-Dame de Paris, Westminster Abbey, London, und dem Cairo Opera House. Mehrfach ist der Chor in der Laeiszhalle aufgetreten; 2023 hat er Haydns *Jahreszeiten* in der Elbphilharmonie aufgeführt. Seit 1996 steht der Hamburger Bachchor unter Leitung von Thomas Dahl.

Thomas Dahl Leitung

Cappella Vocale Blankenese

Die Cappella Vocale ist der Kammerchor der evangelischen Kirchengemeinde Blankenese, gegründet im September 2000 von Kreiskantor Stefan Scharff. Das Ensemble arbeitet projektbezogen in unterschiedlicher Besetzung. Auf dem Programm des Chores stehen neben A-cappella-Literatur aus allen Epochen (von Heinrich Schütz bis Wolfram Buchenberg) auch kleiner besetzte Werke mit Orchester. Aufgeführt wurden in den letzten Jahren J. S. Bachs *Johannespassion*, verschiedene Kantaten, die Messen in A-Dur und g-Moll. Außerdem das Requiem von Luigi Cherubini, Requiem und Messen von W. A. Mozart und Joseph Haydn. Im Jahr 2024 wurde im Rahmen einer Kooperation mit dem Niendorfer Kammerchor die *Matthäusp passion* von J. S. Bach aufgeführt.

Stefan Scharff Leitung

Compagnia Vocale Hamburg

Die Compagnia Vocale Hamburg erfreut sich seit 1998 eines intensiven und vielfältigen Chorlebens. Der musikalische Fokus der 24 Sängerinnen und Sänger und ihres künstlerischen Leiters, Hans-Jürgen Wulf, liegt auf geistlichen A-cappella-Werken aller Epochen, je nach Programm ergänzt durch weltliche Stücke. Zum Repertoire zählen ebenso vierstimmige wie – dank ausgewogener Stimmbesetzung – doppelchörige Motetten deutscher und europäischer Komponisten. Konzerte in und um

Hamburg zählen zu den Höhepunkten jeden Chorjahres, z. B. seit vielen Jahren in St. Johannis Eppendorf, bei der Veranstaltung „Liebe alte Weihnachtslieder“ in St. Petri und an der Nacht der Chöre. Alle eineinhalb Jahre unternimmt der Chor eine Konzertreise ins In- oder Ausland, nächsten Oktober geht es in die Lausitz, nach Polen und Tschechien.

Hans-Jürgen Wulf Leitung

Franz-Schubert-Chor Hamburg

Vor mehr als 75 Jahren gegründet, gehört der Franz-Schubert-Chor Hamburg mit rund 100 aktiven Sänger*innen zu den großen und renommierten Konzertchören der Freien und Hansestadt Hamburg. Er hat sowohl doppelchörige A-cappella-Literatur, kirchliche und weltliche Chorwerke, als auch moderne Chorsymphonik im Repertoire und wird seit 2009 von Christiane Hrasky geleitet. Die Finanzierung über aktive, passive und ehemalige Mitglieder sowie durch Spenden erlaubt dem unabhängigen gemeinnützigen Verein die nötigen künstlerischen Freiheiten. Dadurch wird eine Programmauswahl auch mal abseits des musikalischen Mainstreams möglich, darunter Kompositionen, die eher selten zur Aufführung gebracht werden. Klassische Werke werden, um sie neu zu interpretieren, unkonventionell zusammengestellt oder in einen zeitgenössischen Kontext gesetzt, ohne sie zu demontieren. Durch konsequente Probenarbeit, intensive Chorwochenenden und Chorreisen sowie durch Einzel- und Gruppenstimmübung legt der Chor großen Wert darauf, sich klanglich weiterzuentwickeln, um dem Publikum die Schönheit der Chormusik nahezubringen.

Christiane Hrasky Leitung

Kammerchor CANTICO & Vokalensemble conSonanz

1995 startete ein Projektensemble, das vor allem die Fortbildung für kirchlich engagierte Chorleiter*innen in den Blick nahm und dann unter dem Namen CANTICO englische Polyphonie um Tallis und Byrd einstudierte. Im Lauf der Zeit kamen immer mehr fortgeschrittene Chorsänger*innen hinzu, so dass neben Projekten mit solistisch oder klein besetzter Musik a cappella oder mit Basso continuo auch oratorische Werke ins Repertoire kamen. Standardrepertoire wie die Passionen und Kantaten Bachs, die h-Moll Messe stand ebenso auf dem Programm wie seltene Oratorien Händels, die Hamburger Kompositionen von Carl Philipp Emanuel Bach oder das legendäre *Spem in alium* von Thomas Tallis. In Werken kürzerer Dauer tauchen Benjamin Britten, Leonard Bernstein oder Motetten des Chorleiters auf. Im aktuellen Programm singen im Chor auch die

aktuellen Teilnehmenden der Erzbischöflichen Kirchenmusikausbildung mit, die mit diesem Projekt in ihr drittes Semester starten.

Das Vokalensemble conSonanz 2004 gründete sich aus dem Ökumenischen Jugendchor an St. Ansgar / Kleiner Michel als eigenes Ensemble mit 16 Stimmen. Neben geistlicher Musik a cappella und mit Orgelbegleitung sind weltliches Liedrepertoire und Closed-Part-Arrangements fester Bestandteil der Arbeit.

Norbert Hoppermann Leitung

Chor der KlangVerwaltung

Seit dem Tod seines Gründers Enoch zu Guttenberg richtet sich der Fokus des Chor der KlangVerwaltung sowohl auf die Entwicklung eigener innovativer Formate im konzertanten wie im szenischen Bereich als auch auf den Ausbau von Kooperationen mit national und international renommierten Festivals, Orchestern, Dirigenten. So führten ihn Einladungen des Philharmonischen Staatsorchester Hamburg unter Kent Nagano und Markus Poschner bereits mehrmals in die Elbphilharmonie. Aber auch in kammermusikalischer Besetzung präsentierte sich der Chor in Interpretationen von Andrew Parrott, Paul McCreech und Fabio Biondi mit Werken des Barocks. In den zurückliegenden Jahren etablierte sich darüber hinaus eine regelmäßige Zusammenarbeit mit dem von Thomas E. Bauer initiierten Konzerthaus Blaubach. Auf Einladung von Thomas Guggeis übernahm der Chor der KlangVerwaltung mit Ausschnitten aus dem Stabat Mater von Francis Poulenc den Chorpart auf der international hervorragend besprochenen CD Aether der Ausnahme-Sopranistin Sarah Aristidou. Ein weiterer Beleg der Vielseitigkeit ist die kürzlich erschienene Aufnahme der selten aufgeführten Oper Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel. Im laufenden Konzertjahr bereichern Debüts bei den Festspielen Europäische Wochen Passau und in der Heilbronner Harmonie die rege Konzerttätigkeit des Chores.

Christiane Büttig Leitung

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 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.



2. Akademie konzert

Samstag, 7. September 2024
19.30 Uhr, Elbphilharmonie
Kleiner Saal

**Wolfgang Amadeus Mozart
(1756–1791)**

Symphonie Nr. 25 g-Moll KV 183
I. Allegro con brio
II. Andante
III. Menuetto – Trio
IV. Allegro

Ferdinand David (1810–1873)

Violinkonzert Nr. 5 d-Moll op. 35
I. Allegro serio
II. Adagio
III. Vivace

Pause

**Ralph Vaughan Williams
(1872–1958)**

Suite für Viola und Orchester
I. Prelude
II. Christmas Dance
III. Carol
IV. Moto Perpetuo
V. Musette
VI. Polka Mélancolique
VII. Galop

Edvard Grieg (1843–1907)

Peer-Gynt-Suite Nr. 1 op. 46
I. Morgenstimmung
II. Åses Tod
III. Anitras Tanz
IV. In der Halle des Bergkönigs

Clemens Malich Dirigent
Joanna Kamenarska Violine
Moses Mendelssohn Kammerorchester

Pause

Bar Avni Dirigentin
Naomi Seiler Viola
Landesjugendorchester Hamburg

Im Rahmen der Orchesterpatenschaften mit dem
Landesjugendorchester Hamburg und dem Moses Mendelssohn Kammerorchester

Juliane Wandel

Populäre Musik

Wolfgang Amadeus Mozart: Symphonie Nr. 25 in g-Moll KV 183

Vier Sätze: Ein Allegro zum Auftakt, eins zum Ausklang, dazwischen ein Andante und ein Menuett mit integriertem Trio, das ist der klassische Aufbau einer Symphonie. Frühklassisch konnten Symphonien noch dreisätzig sein und damit nah an der Sinfonia, dem für italienische Opern üblichen dreiteiligen instrumentalen Vorspiel mit der Folge schnell-langsam-schnell. Die Gattung Symphonie verselbständigte und vervollständigte sich im 18. Jahrhundert um den dritten Tanz-Satz. Und die Instrumente – neue Entwicklungen im Instrumentenbau trugen dazu bei – emanzipierten sich vom Gesang, agierten selber immer ‚sprachhafter‘; ‚Oper der Instrumente“ und „Drama“ nannte E.T.A. Hoffmann die neuen Symphonien, ihre Aussagekraft und Bedeutung unterstreichend. Die Gattung Symphonie hatte den Anspruch entwickelt, unterhaltsam, aber auch aussagestark zu sein, ein ‚Statement‘ sozusagen.

Das Publikum durfte, sollte und wollte man dabei mit neuen Ideen überraschen. Doch egal wie neu, Musik sollte gefallen. Wolfgang Amadeus Mozart wusste das – und wurde gelegentlich von seinem Vater daran erinnert. Konnte Mozarts Mitwelt die künstlerische Dimension seines Schaffens erkennen? Machte ihn seine ‚Genialität‘ auch einsam? Mozart füllte seinen Alltag mit so viel Geselligkeit, Tanz und Vergnügen, dass nicht nachvollziehbar ist, wann und wie seine Werke sich in ihm bildeten, die er dann ‚nur noch‘ aufschrieb.

1773, im Alter von 16 Jahren, hatte Mozart bereits europaweit konzertiert und war nun Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle. Werke zu liefern gehörte zu seinen Pflichten, doch für wen er die Reihe der neun in dem Jahr entstandenen Symphonien (KV 162, 181, 182, 183, 184, 199, 200, 201, 202) schrieb, ist nicht nachvollziehbar. Vielleicht sind sie künstlerische Reflexion einer vorhergehenden Italien-Reise, verbunden mit dem Versuch des jungen Mozart, sich über die Grenzen Salzburgs hinaus mit interessanten Kompositionen zu positionieren. Von Aufführungen aus dieser Zeit ist nichts bekannt;

auch sind Datierungen auf den Manuskripten unleserlich – möglicherweise gemacht worden. Das lässt die Deutung zu, Mozart könnte seine Musik später als neu präsentiert haben. Denn das Publikum wollte immer etwas eben erst Komponiertes hören, ‚frische‘ Musik sozusagen. Jedenfalls schickt Mozart 1783 Briefe aus Wien an seinen Vater nach Salzburg, in denen er um Zusendung der Salzburger Symphonien von 1773 bat.

Fünf davon (KV 162, 184, 199, 181, 182) sind dreisätzig, also italienisch konzipiert, die anderen (KV 183, 201, 200, 202) viersätzig nach der in Wien und Mannheim entwickelten Art mit einem Menuett an dritter Stelle. Die später KV 183 nummerierte Symphonie ist Mozarts erste Symphonie in einer Moll-Tonart, sie trägt den Titel „Kleine g-Moll-Symphonie“ zur Abgrenzung von der 1788 entstandenen „großen“ g-Moll-Symphonie KV 550.

In der „Kleinen“ g-Moll-Symphonie sind beide Allegro-Sätze, also der erste und der letzte, als Sonatensätze komponiert, beginnen unisono und inszenieren mit Synkopen und Punktierungen einen drängenden Charakter. Der langsame Satz, das Andante, wirkt fragend mit seinen Seufzermotiven und einer Schattigkeit, die sich auch auf das Menuett mit seinem Bläser-Trio auswirkt. Doch was immer Mozart ‚sagen‘ wollte, er drückt es sogar in dramatischen Momenten anmutig aus.

Ferdinand David: Violinkonzert Nr. 5 d-Moll op. 35

Mit den ersten Orchestertakten im Allegro serioso des Violinkonzertes von Ferdinand David ist ein romantisch-sehnender Charakter gesetzt, zu dem das „con espresione“ vorzutragende erste Solo der Violine ein lyrisches Pendant bildet. Bei der Vorstellung neuer Themen und Motive übernimmt die Solo-Violine im Folgenden die Regie, darf und will dabei Virtuosität zeigen – schließlich war der Komponist einer der berühmtesten Geiger seiner Zeit, nutzte alle Möglichkeiten des Instrumentes, wusste Wirkung zu erzeugen. Mit klanglicher Schönheit entführt die Violine im Adagio in schlichere liedhafte Gefilde, sanft unterstützt vom Orchester. Daraus weckt mit einer Art rhythmisch-melodischem Augenzwinkern ein spielerischer Vivace-Finalsatz, virtuos und sanglich im Wechsel, eine kurze lyrische Reminiszenz integrierend, um damit „Molto animato“ die Schlusswirkung zu verstärken.

Als Entstehungszeit des Konzertes gilt das Jahr 1857; zu der Zeit war Ferdinand David etablierter Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters – und damit auch Primarius des 1808 gegründeten Gewandhaus-Quartetts, das sich seitdem aus Streichern mit Solo-Positionen im Orchester formiert. 1836, Felix Mendelssohn Bartholdy war seit einem Jahr Leiter des Orchesters, wurde Ferdinand David auf eine Konzertmeisterposition berufen. Mendelssohn und David kannten sich seit ihrer Jugend; eine Konzer-

treise hatte den 15-jährigen David, begleitet von seiner pianistisch ausgebildeten Schwester, 1825 nach Berlin und in Kontakt mit der Familie Mendelssohn geführt. Biografische Parallelen gab es also, weniger die Geburt in Hamburg mit einem Jahr Abstand – Mendelssohn wurde dort 1809, David 1810 geboren – eher die vielfältigen Begabungen, der Hintergrund einer wohlhabenden Familie und die frühe musikalische Förderung der ‚Wunderkinder‘, die Mendelssohn nach dem Umzug der Familie in Berlin und David in Hamburg erfuhr. Bereits dem 13-jährigen David wurde dann ermöglicht, in Kassel von einem der besten Geiger der Zeit unterrichtet zu werden: Louis Spohr, der auch als Dirigent und Komponist aktiv war. Theorieunterricht bei Moritz Hauptmann ergänzte Davids fundierte Ausbildung.

Seine erste Stelle trat der junge Geiger am damals recht neuen Königsstädtischen Theater in Berlin an, wechselte als erfolgreicher Quartett-Primarius in die Anstellung bei einem livländischen Landmarschall, unternahm solistische und kammermusikalische Konzertreisen bis nach St. Petersburg und Moskau. Ab 1836 profitierte das Gewandhausorchester von der Vielseitigkeit des berühmten Geigers. Denn mit dem Konzertmeister und erfahrenen Quartett-Primarius David war auch ein Dirigent gewonnen, der, wenn erforderlich, Mendelssohn vertrat. Und natürlich ein Solist. Mendelssohn komponierte für ihn sein Violinkonzert; die Uraufführung fand 1845 in Leipzig statt.

An die nächste Generation gab David sein Wissen als Lehrer weiter, unterrichtet an dem von Mendelssohn initiierten Leipziger Konservatorium, gab zu seiner Methodik eine Violinschule heraus und verfasste Etüden und Studienwerke. Für David war es selbstverständlich, auch zu komponieren. Er schrieb für diverse Besetzungen, vor allem für die Violine, darunter fünf vielgespielte Konzerte.

Ralph Vaughan Williams: Suite für Viola und Orchester

Ralph Vaughan Williams war selber begeisterter Bratscher, vor allem als Kammermusiker; die Suite für Bratsche und kleines Orchester aber widmete er Lionel Tertis, Professor an der Royal Academy of Music in London und vor allem international gefragter Solist. Vaughan Williams komponierte sie 1933/34; Tertis spielte 1934 die Londoner Uraufführung. 1936 publizierte Vaughan Williams eine Fassung für Viola und Klavier. Unabhängig von Entwicklungen der zeitgenössischen Musik nutzte er die Möglichkeiten des Komponierens im diatonischen System unter Ausreizung der charakteristischen Möglichkeiten des Instrumentes. Die Suite gehört zu seinen meistgespielten Werken.

Die erste Gruppe der Suite fasst *Prelude*, *Carol* und *Christmas Dance* zusammen. Das *Prelude* (Allegro moderato) erinnert an Bach und ist gleichzeitig romantisch. *Carol* (Andante con moto) ist ein schlichtes (Weihnachts-)Lied mit den Vortragsbezeichnungen

semplice, *marcato la melodia*, *cantabile*, soll also einfach und sanglich die Melodie betonen, und wird kontrastiert von dem heiteren *Christmas Dance* (Allegro).

Kontrast gibt es auch zwischen dem virtuos-energischen *Perpetuum mobile* bzw. *Moto Perpetuo* (Allegro) und der märchenhaft-verträumten *Musette* (Lento). Etwas orientierungslos und immer noch wie aus einer fernen Welt folgt die *Polka Mélancolique* (Molto moderato). Ein Hauch Uneindeutigkeit bleibt sogar im schwungvollen *Galop* (Allegro molto), mit dem die Suite endet.

Vaughan Williams' Begeisterung für die englische Musiktradition, von altenglischer Kirchenmusik bis zu Volksmusik, wird auch in seiner Suite erkennbar. Er sammelte Melodien und Lieder, die er immer wieder in seine Kompositionen einflocht. Europäisch orientiert hatte er sich durch Studienaufenthalten in Berlin beispielsweise bei Max Bruch und in Paris bei Maurice Ravel. Vorangegangen war für den 1872 geborenen Vaughan Williams ein Musikstudium in London. Anstellungen als Organist und als Kompositionslehrer am Royal College of Music in London sicherten die Existenz des vielseitigen und anerkannten Musikers und Komponisten, der sich auch der Herausgabe eines neuen Kirchengesangbuches widmete, Chöre leitete, Festivals gestaltete oder Filmmusik komponierte. Vaughan Williams starb 1958.

Edvard Grieg: Peer-Gynt-Suite Nr. 1 op. 46

Er ist ein Träumer, Lügner, Egoist und Verlierer, dieser Peer Gynt, ein mythisch-tragischer Anti-Held, dessen Seele erst nach vielen Irrungen dank der Liebe einer Frau – Solveig – Erlösung und Erkenntnis findet. Henrik Ibsen (1828–1906) schrieb 1866/67, angeregt von alten norwegischen Märchen, sein Versdrama *Peer Gynt* und entwickelte einige Jahre später eine Bühnenfassung. Anfang 1874 fragte der europaweit bekannte Dramatiker Ibsen seinen norwegischen Musiker-Kollegen Edvard Grieg, ob dieser die Schauspielmusik zu *Peer Gynt* komponieren wolle. Grieg sagte zu und schrieb über 20 Stücke wie Vorspiele, Lieder, Chöre, Tänze und programmatische Intermezzi zur Begleitung und Ausdeutung der Theaterszenen. 1876 fand die erfolgreiche Uraufführung von *Peer Gynt* in Christiania (heute Oslo) statt.

Erst gut zehn Jahre danach stellte Grieg eine Auswahl rein instrumentaler Musiken in einer vom Schauspiel unabhängigen Folge zu seinen je viersätzigen Peer-Gynt-Suiten Nr. 1 op. 46 und Nr 2 op. 55 zusammen.

Die erste Suite beginnt mit der *Morgenstimmung*, einer Szene in der Natur, die auf Peer Gynts ländliche Herkunft und hoffnungsvoll-erlösende Momente des Dramas verweist. Grieg nutzt für die Vorstellung der Melodie die Klarheit und Zartheit des Klanges der Querflöte und der seit jeher das Pastorale symbolisierenden Oboe, mit breitem

Legato übernimmt für einige Takte das gesamte Orchester, um dann wieder Raum zu geben für innige solistische Passagen der Blasinstrumente.

In der Todesstunde seiner Mutter Åse kehrt Peer von seinen wilden Fluchten noch einmal zu ihr zurück. Gedämpfte Streicher prägen die Intimität der h-Moll-Szene, geprägt von einer schlichten ins Leere führenden Aufwärts-Melodie, die in der Umkehrung final morendo herabsinkt.

Eine Station seiner phantastischen Reise führt Peer Gynt, als Prophet gekleidet, in eine arabische Wüsten-Oase, wo die orientalische Prinzessin Anitra für ihn im Dreiertakt tanzt: so verführerisch, leicht und flüchtig wie die kurze Begegnung, nach der Peer ausgeraubt und allein zurückbleibt.

Auch in die Halle des Bergkönigs wird Peer Gynt von einer weiblichen Gestalt gelockt; er soll sie heiraten und zu einem Troll werden, ein Spuk, der sich bedrohlich steigert, bis der Berg einstürzt. Gestopfte Hörner, Celli, Bässe und Fagotte symbolisieren das Unheimliche und die Tiefe der Halle, das Tempo steigert sich analog zur Dramatik der Situation, der Peer im letzten Moment entkommt.

„Die Vermehrung meiner Werke durch Arrangements fängt jetzt an, unheimlich zu werden. Ich vermisse nur noch die Peer-Gynt-Suite für Flöte und Posaune.“ So Grieg 1896, also 20 Jahre nach der *Peer Gynt*-Uraufführung. Für letztere hatte Grieg bei der Instrumentation seiner Bühnenmusik mit Rücksicht auf das klein besetzte Theater-Orchester in Christiania einige Kompromisse gemacht, überarbeitete deshalb später einzelne Nummern und vermied eine gesamte Drucklegung der Theaterpartitur. Anders war es mit der Auswahl für seine Suiten, die Kritik und Publikum eroberten. Die 1888 erschienene erste Suite wurde ein „Hit“ auf den Konzertpodien mit vielfältigem Wiedererkennungseffekt sogar im frühen Tonfilm. 1931 ließ Fritz Lang den Serienmörder in *M* die Melodie aus der *Halle des Bergkönigs* pfeifen. Und bis heute werden die Peer-Gynt-Suiten so gerne original aufgeführt und gehört, wie auch ihr musikalisches Material in Jazz, Rock und Werbung verwertet wird.

Die Besetzung des Moses Mendelssohn Kammerorchesters und des Landesjugendorchesters Hamburg für das 2. Akademiekonzert

Moses Mendelssohn	Klarinetten	2. Violinen	Fagotte
Kammerorchester	Daniel Schmidtpeter	Fine Lamp	Philipp Lampert
Konzertmeister	Henri Quartier	Marit Bartling	Berit Schat
Hyeonseok Sung		Aletta Blanke	
Jan Westphal	Fagotte	Martin Maccagno	Hörner
	Jasper Griese	Pauline Mühleck	Vincent Ohnimus
1. Violinen	Martinez	Domonkos Pécsi	Thomas Brand
Frederik Klein	Erik Petersen	Kathrin Sereße	Caspar Hoba
Carl Knebel			Tabea König
Emma Larsen	Hörner	Bratschen	
Ida Pujanek	Serafin Behnken	Clara Gieske	Trompeten
	Bela Marock	Margaret Ermentraut	Anneke Kruse
2. Violinen	Sebastian Grotelüsch	Annefrid Gaertner	Ole Schmitz
Ilya Altincinar	Paul Scheffler	Yoshiko Krawehl	
Luise Graf		Janina Steinbach	Posaunen
Josefine Kardinar	Trompeten		Jakob Bode
Kaya Kimmich	Felix Dürr	Violoncelli	Eliam Wehrstedt
Cian-Lares Neumann	Simeon Schuchardt	Raphaela Heuchmer	
		Charlotte Balski	Bassposaune
Bratschen	Posaunen	Anna Alma Beliakova	Thorben Buschke
Aaren Aning	Jan Lamp	Johanna Niemeier	
Marlene Graf	Dana Schnettberg	Jan Schurig	Tuba
Antonia Groebler	Rafael Scharnke		Fabienne Kroß
Bruno Hauser		Kontrabässe	
	Pauke	Jacob Franken	Pauke
Violoncelli	Paul Buschmann	Benno Friedman	Thomas Stegen
Diego Grützmacher		Marlon Krüger	
Mari Hönig	Landesjugendorchester		Schlagzeug
Paula Wierecky	Hamburg	Flöten	Hugo Crass
	Konzertmeister	Sabrina Schippling	Hanna Haritz
Kontrabässe	Leo Strelle	Merle Schnee	
Marcello Frank Biondi		Charlotta Neufeld	Harfe
Felix Krieg	1. Violinen		Isabel Henn
	Marta Baches Eckert	Oboen	
Flöten	Marie Frobeen	Remus Wilden	Celesta
Lara Trautmann	Johanna Haul	Antonia Jin	Ellen Schmidt
Sofia Wolter	Mathilda Himmel		
	Moritz von Ostrowski	Klarinetten	Orchesterwart
Oboen	Marlene Radtke	Marlene Sanderell	Tobias Rogga
Ella Späth	Yaodong Zhang	Luisa Schreiter	
Adrian Speidel			



Clemens Malich

Clemens Malich wurde 1967 in Freising geboren und erhielt seinen ersten Cellounterricht im Alter von vier Jahren bei seinem Vater. Er lebte fünf Jahre in Istanbul, bevor er an den Musikhochschulen von München, Würzburg und Hamburg bei Walter Nothas, Julius Berger und Wolfgang Mehlhorn, sowie in London bei William Pleeth studierte. Er spielte im Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks und bei den Münchner Philharmonikern unter Dirigenten wie Sir Georg Solti, Sergiu Celibidache, Leonard Bernstein und Lorin Maazel. Als Solist und Kammermusiker war er Preisträger verschiedener Wettbewerbe, gibt Konzerte in Europa und Südamerika und ist regelmäßig zu Gast auf Festivals. Er ist Cellist des Brahms Trios Hamburg und des Goldberg Streichtrios. Seine CD-Einspielungen wurden vom Bayerischen- und Norddeutschen Rundfunk gesendet. Als Professor für Violoncello lehrt er an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Seit 2003 dirigiert er auch die drei Orchester der Mendelssohn Orchesterfamilie u. a. in der Philharmonie Berlin, dem KKL Luzern sowie dem Großen Saal der Elbphilharmonie. 2017 wurde er zusammen mit dem Orchester mit dem Europäischen Kulturpreis und 2022 mit dem Opus Klassik ausgezeichnet.



Joanna Kamenarska

Joanna Kamenarska wurde in Sofia bei Josif Radionov und in Salzburg bei Ruggiero Ricci und Igar Ozim ausgebildet. Seit ihrer frühesten Kindheit gibt sie Konzerte und spielt regelmäßig im In- und Ausland. Sie gewann diverse Preise, wie etwa den dritten Preis beim Internationalen Mozartwettbewerb in Salzburg 2002. Ihr breit gefächertes Solorepertoire reicht vom Barock bis zur zeitgenössischen Avantgarde. Als Solistin konzertierte sie mit Orchestern wie dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Berliner Konzerthausorchester, der Polnischen Kammerphilharmonie, dem Wiener Kammerorchester, den Hamburger Symphonikern sowie Orchestern in Bulgarien und anderswo. Aus ihren zahlreichen musikalischen

Partnerschaften gingen u. a. zwei CDs hervor. Joanna Kamenarska spielt eine Geige von J. B. Guadagnini (Ex-Flesch) aus dem Jahr 1740, eine Leihgabe aus privatem Besitz. Sie übernahm zunächst eine auf ein Jahr befristete Konzertmeisterin-Position beim NDR Elbphilharmonie Orchester. 2008 wurde sie 2. Konzertmeisterin beim Philharmonischen Staatsorchester Hamburg. Seit Februar 2018 unterrichtet sie als Lehrbeauftragte das Fach Orchesterstudien an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

Moses Mendelssohn Kammerorchester

Mit dem Moses Mendelssohn Kammerorchester (MKO) wird die Mendelssohn Orchesterfamilie seit 2019 um einen Ort für außergewöhnliche Kammerorchestermusik ergänzt. Selten aufgeführte oder fast vergessene Werke, wie die der Komponisten Joseph Boulogne oder Mieczysław Weinberg haben es diesem Klangkörper besonders angetan. Herausragend im ersten Jahr des Bestehens waren Auftritte mit dem Bundesjugendballett (BJB) unter der Intendanz von John Neumeier, sowohl im Hamburger Club Gruenspan, als auch auf der Hauptbühne der Staatsoper Hamburg. In der darauffolgenden Saison war das MKO im Thalia Theater zu Gast und stand gemeinsam mit den Ensemblemitgliedern der Embassy of Hope und des Thalia Theaters anlässlich des 40-jährigen Bestehens der UNO-Flüchtlingshilfe auf der Bühne. Ein besonderes Highlight war im letzten Jahr ein Konzert im Großen Saal der Elbphilharmonie unter der Leitung von Kent Nagano anlässlich seiner Botschafterrolle für The Young ClassX.



Bar Avni

Die israelische Dirigentin Bar Avni ist Chefdirigentin der Bayer-Philharmoniker in Leverkusen. Zugleich ist sie Stipendiatin der renommierten stARTAcademy von Bayer Kultur. 2021 war sie die jüngste Preisträgerin und Stipendiatin des Internationalen Kurt-Masur-Instituts. Ihr Debüt 2016 bei den Tiroler Festspielen Erl und der Preis beim Fitelberg-Dirigierwettbewerb Kattowitz führten zu Konzerten mit der Sinfonia Varsovia und weiteren polnischen Orchestern. Seitdem hat Avni mit einer Vielzahl von Orchestern und Ensembles unterschiedlicher stilistischer Ausrichtung zusammengearbeitet, u. a. mit dem Israel Philharmonic Orchestra, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Israel Chamber Orchestra, den Düsseldorfer Symphonikern, dem Ensemble Resonanz, den Symphonikern Hamburg. In Paris beim Wettbewerb „La Maestra“ wurde Bar Avni im März 2024 von der internationalen Jury unter dem Vorsitz von Natalie Stutzmann mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Sie gewann dort außerdem vier Spezialpreise. Für die kommenden zwei Jahre ist sie Stipendiatin der La Maestra Akademie. Bar Avni studierte bei Yoav Talmi, Martin Sieghart und Ulrich Windfuhr.



Naomi Seiler

Naomi Seiler kommt aus einer sehr musikalischen Familie und verbrachte ihre ersten Jahre in Osaka und Salzburg. Schon sehr früh trat sie mit ihren Geschwistern im Seiler-Quartett auf, fuhr mit ihnen auf Konzertreisen und wurde als Hochbegabte am Mozarteum Salzburg als Jungstudentin aufgenommen. Ihre Studien setzte sie in Freiburg und Hamburg fort. Die von Kindheit auf geprägte Leidenschaft zur Kammermusik führte sie nach Frankreich, Italien und Japan, verbunden mit Rundfunk- und Fernsehauftritten. Sie ist gern gesehener Gast bei vielen Festivals wie den „Mozart-Wochen“ in Tokio und dem „Via Salzburg Festival“ in Toronto oder auch als Dozentin in Ilda beim Affinis Festival. Naomi Seiler ist seit 1989 Solo-Bratschistin im Philharmonischen Staatsorchester Hamburg, mit dem sie immer wieder als Solistin mit verschiedenen Dirigenten auftritt. Sie widmet sich mit großer Leidenschaft dem Nachwuchs und unterrichtet an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

Landesjugendorchester Hamburg

Das Landesjugendorchester Hamburg wurde 1968 gegründet und ist somit das älteste Jugendorchester der Hansestadt. Die rund 80 Musiker*innen im Alter von 14 bis 25 Jahren erarbeiten mit jugendlichem Esprit in mindestens zwei Arbeitsphasen pro Jahr gemeinsam bedeutende Werke der Orchesterliteratur. Das LJO Hamburg schätzt sich glücklich, seit Herbst 2023 das Philharmonische Staatsorchester Hamburg als Patenorchester zu haben. So profitieren die Nachwuchsmusiker*innen von der Erfahrung der Orchesterprofis, der gegenseitige Austausch wird durch Probenbesuche, Dozentenproben oder gemeinsame Projekte gefördert. Künstlerischer Leiter des LJO Hamburg ist seit 2020 Johannes Witt. Im Sommer 2024 hat das LJO Hamburg erstmals mit der Gastdirigentin Bar Avni zusammengearbeitet. Mit viel Engagement arbeiten die Mitglieder des LJO Hamburg nicht nur an der Musik, sondern auch an der Organisation, die es für das gemeinsame Musizieren bedarf. Der Vorstand des selbstverwalteten Orchesters kooperiert dabei eng mit dem Landesmusikrat Hamburg e. V. Seit 2005 steht das LJO Hamburg in dessen Trägerschaft und wird von der Behörde für Kultur und Medien Hamburg gefördert. 2021 hat der Erste Bürgermeister, Dr. Peter Tschentscher, die Schirmherrschaft für das LJO Hamburg übernommen.



3. Aka demie kon zert

Dienstag, 10. September 2024
19.30 Uhr, Elbphilharmonie
Kleiner Saal

Stefan Schäfer (*1963)

Reflections on a Good Morrow
für Blechbläserensemble und
Schlagzeug (Uraufführung)
Ein Auftragswerk des
Philharmonischen
Staatsorchesters Hamburg
I. Frozen Island
II. Lost Garden
III. Rapid Recovery

**Wolfgang Amadeus Mozart
(1756–1791)**

Serenade c-Moll KV 388
Nachtmusique
für zwei Oboen, zwei Klarinetten,
zwei Hörner und zwei Fagotte
I. Allegro
II. Andante
III. Menuetto in canone – Trio in
canone al roverscio
IV. Allegro

Pause

Fabian Otten (*1993)

Aber wehe, du bist
für Marimba und Streichquintett
(Uraufführung)
Ein Auftragswerk des
Philharmonischen
Staatsorchesters Hamburg

**Wolfgang Amadeus Mozart
(1756–1791)**

Streichquintett g-Moll KV 516
für zwei Violinen, zwei Violen
und Violoncello
I. Allegro
II. Menuetto. Allegretto – Trio
III. Adagio ma non troppo
IV. Adagio – Allegro

**Mitglieder des
Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg**

Juliane Wandel

Musik machen

Man kann sie fragen! Man kann sich mit den Komponisten treffen und sie zu ihren neuen Werken befragen. Es sind Musiker des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg, Stefan Schäfer ist Solo-Kontrabassist, Fabian Otten Solo-Schlagzeuger. Sie haben ein intensives Instrumental-Studium absolviert, Probespiel und Probezeit beim Philharmonischen Staatsorchester bestanden und sind nun etablierte Mitglieder des Klangkörpers.

Stefan Schäfer: *Reflections on a Good Morrow*

Stefan Schäfer entschied sich sogar zwei Mal für Hamburg; 1992 als Tutti-Bassist, 2003 als Solo-Bassist. Und natürlich entschied sich das Orchester für ihn.

Vor und neben dieser Musikerkarriere war für Stefan Schäfer das Komponieren immer ‚da‘, ein normaler Vorgang, denn sein Vater war Komponist. Genau dadurch war das Komponieren aber auch ‚besetzt‘. Schäfer ging als klassischer Kontrabassist erfolgreich seinen eigenen Weg, spielte aber auch in einer Jazzband, wo das Improvisieren und Komponieren wiederum selbstverständlicher Teil des Musizierens ist.

Wie viele seiner Bass-Kollegen – auch in den früheren Jahrhunderten – komponierte Schäfer zunächst für sein Instrument: „Sonst gäbe es keine Kompositionen für Kontrabass“, ist seine Einschätzung. Früher hätte man sich gewundert, wenn ein Musiker nicht komponiert, heute staunt man, wenn er es tut. Für Stefan Schäfer gehört alles zusammen; wenn er sagt: „Ich bin Musiker“, dann bedeutet das für ihn: „Ich bin Musiker, Komponist und Lehrer.“ So kann er sich auf verschiedene Arten ausdrücken und, was ihm sehr wichtig ist, mit Menschen in Kontakt kommen.

Stefan Schäfer hat als Komponist den Fokus Kontrabass längst hinter sich gelassen, seine Werkliste ist inzwischen lang und inhaltlich weit gefächert. Dennoch erlebt er es nach wie vor als Herausforderung, für Kolleginnen und Kollegen zu schreiben, denn: Es soll alles funktionieren für sie auf den jeweiligen Instrumenten, das ist sein Anspruch. Er fragt lieber nach, als etwas Unspielbares zu notieren – eine Rückwirkung seiner Erfahrungen als Musiker, der sich über Partituren und Stimmen wundert, die Ausübende vor unlösbare Probleme stellen.

Zum kreativen Akt gehören für Schäfer Bleistift und Papier, handschriftlich entstehen seine Werke, werden erst später digital gesetzt. Vor tonaler Schönheit, durchaus umstritten im zeitgenössischen Kompositionsgeschehen, habe er keine Angst, sagt Schäfer. Wichtig ist ihm, Hörende und Ausübende gleichermaßen emotional zu erreichen. „Wenn die Kolleginnen und Kollegen gerne spielen, was ich geschrieben habe, ist es das größte Kompliment.“

Inspiration findet Schäfer in Vielem: Gedichte, Musik, Natur – was in ihm innere Bilder auslöst, kann sich in Musik verwandeln.

Als Schäfer den Auftrag des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg annahm, ein Werk für Blechbläser zu schreiben, assoziierte er sofort die Klangwelt von Coplands *Fanfare for the Common Man*. Im nächsten Schritt verdichtete sich – angeregt durch das altenglische Lyrik entlehnte „Good Morrow“ – der Bezug zur Natur und ihrer Schutzbedürftigkeit. Aus den inneren Bildern wurden drei Sätze Musik.

Der erste Satz, *Frozen Island* in d-Moll, wurde inspiriert durch *Des pas sur la neige*, ein Prélude von Debussy, geprägt von einem durchgehenden langsam-suchenden Sekund-Motiv. Mit diesem Motiv arbeitet Schäfer, es impliziert für ihn Einsamkeit und Bewegung auf einem Weg mit unterschiedlichen Ausblicken. Plötzlich, so beschreibt er es, erscheint „ein ‚monumentaler Eisberg‘ – dann folgen wieder ein paar Schritte im Stillen (bzw. im Piano), bevor eine weitere ‚gewaltige Naturschönheit‘ oder der Eisberg aus einer anderen Perspektive erscheint ... der Spaziergang geht weiter und endet im Leisen ... die Trompetenkadenz symbolisiert nochmals ein Innehalten ... bevor der Wanderer aus dem Bild verschwindet ...“

Den zweite Satz *Lost Garden* hat Schäfer wie eine Sarabande angelegt. Die Sarabande, ursprünglich ein langsamer barocker höfischer Tanz im Dreier-Metrum, gestaltet Schäfer mit Blick auf die Gefährdung der Natur in melancholischem cis-Moll.

Während die ersten beiden Sätze von *Good Morrow* von Kälte und Verlorenheit geprägt sind, bringt der dritte Satz die im Titel angelegte Hoffnung durch *Rapid Recovery*, also schnelle Genesung, mit Nachdruck zum Ausdruck. Zügige Tempi über einer Art durchgehendem Beat trotz vieler Taktwechsel: Schäfers Musiker-Kolleginnen und Kollegen dürfen ihre Virtuosität zeigen in diesem Finale, das vor der Coda – als kleine Referenz und Reminiszenz an Bruckner – noch eine choralartige Sequenz integriert.

Fabian Otten: *Aber wehe, du bist*

Für Fabian Otten, seit 2017 Mitglied des Philharmonischen Staatsorchesters, gehören Musizieren, Unterrichten und Komponieren ebenfalls zusammen. Schon als Kind fantasierte er frei am Klavier, „erfand“ Musik, wie er es nennt, lernte außerdem Schlagzeug und Musiktheorie. Als Schlagzeuger ging er zielstrebig seinen Weg bis zur Anstellung in

Hamburg, erspielte sich das umfangreiche neue Repertoire des Hauses, kam an in Hamburg – und dann nahm die Corona-Epidemie die Welt in den Griff, der Konzert- und Opernbetrieb standen still. Nicht still stand seine musikalische Phantasie; Fabian Otten begann, nicht nur nebenbei, sondern intensiv zu komponieren, steht inzwischen auch im lernend-kollegialen Austausch mit seinem Professor an der HfMT Hamburg.

Besonders gern komponiert er für das Marimbaphon mit seinen harmonischen Möglichkeiten. Die Kombination dieses Instrumentes mit Streichinstrumenten beschäftigte ihn schon länger, der Auftrag des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg, ein neues Werk für Streichquintett und Schlagwerk zu schreiben, bezog das ein.

Nach der ersten Idee sei es Arbeit, sagt Otten; er setzt sich ans Klavier, entwickelt, strukturiert, verwirft oder arbeitet aus. Für sein neues Werk hat Otten eine einsätzig Form gewählt, die sich aus einem Cluster entwickelt. Worum es geht in der Musik? Gibt es eine Geschichte? Ja und nein. Was musikalisch geschieht, der Wechsel zwischen Zusammenspiel und getrennten Wegen der Instrumente, darf auch im übertragenen Sinn gehört werden. Gemeinsam und einsam? Der Cluster als das dichteste gemeinsame Klangphänomen bedeutet auch Enge und Einschränkung; es gibt Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen den Streichern auf der einen und dem ‚individualistischen‘ Marimbaphon auf der anderen Seite. Es gibt tonale Zentren und polytonale Abschnitte. Es ist das Marimbaphon, das rhythmisch lockert und lockend aus dem Gemeinsamen hinauszieht, aber auch wieder hineingezogen wird. Die Kraft des Auseinanderstrebens steigert sich zu einem musikalischen Höhepunkt, der subito in einen Moment des Friedens führt, bevor das Werk mit gleichsam offenen Fragen ausklingt. Wie gelingen Individualität, Gemeinsamkeit und Zusammenhalt? Vielleicht ist das die der Musik inhärente philosophische – und hochaktuelle – Frage?

Wolfgang Amadeus Mozart: Serenade c-Moll KV 388 *Nachtmusique*

Carl Spitzweg malte sie in Variationen: „Die Serenade“ als nächtliches Ständchen in biedermeierlicher Idylle. Im Französischen steht ‚sérénade‘ für ‚Abendmusik‘, italienisch ‚serenata‘ für ‚Abendlied‘. Im deutschen Sprachgebrauch konnte eine Serenade im 18. Jahrhundert auch Divertimento oder Notturmo heißen. Zur gesellschaftlichen Unterhaltung wurde diese Gattung besonders im süddeutschen Raum und in Österreich gerne gepflegt, aus der heraus sich im Lauf der Zeit die sogenannte Harmoniemusik für Bläser-Ensemble, meist je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte, zu einem beliebten Format entwickelte.

Kaiser Joseph II. entschied 1782, eine solche Harmoniemusik an seinem Hof zu finanzieren, und wer es sich leisten konnte, folgte dem kaiserlichen Vorbild, in den adli-

gen Palästen ebenso wie in den Gasthöfen der Stadt. Musik wurde für diese Besetzung sowohl arrangiert als auch neu komponiert. Mozart beispielsweise instrumentierte 1782 die wichtigsten Nummern seiner gerade erfolgreichen Oper *Die Entführung aus dem Serail* für die Besetzung Harmoniemusik und schrieb noch drei weitere Bläserserenaden: Es-Dur KV 375, B-Dur KV 361 und c-Moll KV 388. In der von ihm *Nachtmusique* genannten c-Moll-Serenade entwirft er ein melodramatisches Spannungsfeld, das mit höchster kompositorischer Kunst alle Klangregister des instrumentalen Zusammenspiels zieht. Als Sonatensatz ist dabei das erste Allegro angelegt; im Andante dürfen die Solisten ‚zaubern‘, im Menuett erweist sich das Trio als doppel-kanonische Kontrapunkt-Studie ‚al roverscio‘, also inklusive Umkehrung der Grundgestalt. Mit einem effektvollen Variationen-Allegro schließt die Serenade, die von Mozart 1787/88 auch in eine Fassung für Streichquintett gesetzt wurde (KV 406). Finanzielle Gründe gelten als Anlass, die man ganz sicher um Mozarts Bewusstsein ergänzen darf, der Welt eine wertvolle Komposition in zwei Versionen zu überlassen.

Wolfgang Amadeus Mozart: Streichquintett g-Moll KV 516

Streichquintette waren populär um 1787. Den Trend wollte Mozart nutzen und komponierte zwei weitere; 1788 sind dann Verkaufsinserate von ihm für die Fassung der c-Moll-Serenade als Streichquintett (KV 406) und die neuen Quintette C-Dur (KV 515) und g-Moll (KV 516) dokumentiert.

In vier Sätzen führt Mozart im g-Moll-Quintett durch verschiedene Stimmungen, über denen gleichzeitig immer ein melancholischer Schleier liegt. Mal führt die erste Violine, dann gibt es dialogische Passagen zwischen hohen und tieferen Stimmen oder es wechseln zarte solistische Momente mit dichtem Ensembleklang. Ein ernsthaftes Menuett steht an zweiter, ein in seiner Schlichtheit und inneren Dramatik ergreifender langsamer Satz an dritter Stelle. Und mit einer Art Klagelied der ersten Violine beginnt der vierte Satz, bevor sich dem Adagio ein zuversichtliches Allegro anschließt.

Die Wahl der Tonart g-Moll steht bei Mozart für Tiefe und Reflexion und es drängt sich auf, seine persönliche Situation des Jahres 1787 zu betrachten, zu der er sich selber in einem Brief an seinen kranken Vater äußerte. Voller Sorge, auf Besserung hoffend, aber auch im Nachklang von Todesfällen schrieb er am 4. April an seinen „tres chère Père“ vom Tod als wahren „Endzweck unsers lebens“, von seinem Bewusstsein für die Möglichkeit, „den andern Tag nicht mehr“ zu sein – und dass dennoch niemand von ihm sagen würde, er wäre „im Umgange mürrisch oder traurig“.

Die Vollendung seines c-Moll-Quintetts datierte Wolfgang Amadeus Mozart mit 16. Mai 1787. Am 18. Mai starb sein Vater Leopold.

Die Besetzung des Philharmonischen Staatsorchesters
für das 3. Akademiekonzert

1. Violine	Trompeten
Yuri Katsumata-Monegatto	Felix Petereit Eckhard Schmidt Artemii Lachinov
2. Violine	Posaunen
Hibiki Oshima	Mario Montes
Bratschen	Maximilian Eller
Maria Rallo Muguruza	Maxime Guillet
Iris Icellioglu	
Violoncello	Tuba
Clara Grünwald	Philipp Uta
Oboen	Pauke
Sevgi Özsever	Brian Barker
Birgit Wilden	Schlagzeug
	Fabian Otten
Klarinetten	Clara de Groote*
Rupert Wachter	
Roman Gerber	Orchesterwarte
	Janosch Henle
Fagotte	Christian Piehl
Christoph Konnerth	
Maria Rodriguez Diaz*	
Hörner	
Jan Polle	
Ralph Ficker	
Pierluigi Santucci	
Saskia van Baal	

* Mitglied der
Orchesterakademie

Bio grafien

Hibiki Oshima schloss ihr Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien ab. Dort studierte sie bei Rainer Küchl, Johannes Meissl und Avedis Kouyoumdjian. Sie spielte auf zahlreichen Musikfestivals, u. a. bei Wien Modern und dem Pacific Music Festival. Ihre Ausbildung vervollständigte sie durch Kurse bei Gerhard Schulz, Anner Bylisma, Hatto Beyerle und Heime Müller. 2006/07 war sie Stipendiatin des Herbert von Karajan Centrums. Ausgezeichnet wurde sie u. a. mit dem 1. Preis beim Kammermusikwettbewerb Pietro Argento. Zudem erhielt sie 2011 den Eduard-Söring-Preis der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper. Nach einem Engagement als 1. Konzertmeisterin der Württembergischen Philharmonie Reutlingen ist sie seit 2010 Stimmführerin der 2. Violinen beim Philharmonischen Staatsorchester Hamburg.

Yuri Katsumata-Monegatto begann im Alter von sieben Jahren Geige zu spielen. Ihre musikalische Ausbildung erhielt sie an der Universität der Künste Tokio bei Sonoko Numata sowie an der Universität der Künste Berlin als eine Stipendiatin des DAAD bei Nora Chastain und Marlene Ito. Weitere musikalische Impulse erhielt sie u. a. auch durch das Artemis Quartett. Orchestererfahrung sammelte sie im Deutschen Symphonie-Orchester Berlin als Akademistin und im Gewandhausorchester Leipzig sowie bei zahlreichen internationalen Festspielen wie dem Verbier Festival und dem Schleswig-Holstein Musik Festival. Yuri Katsumata ist Preisträgerin mehrerer Wettbewerbe. Seit 2020 spielt sie im Philharmonischen Staatsorchester Hamburg.

Maria Rallo Muguruza wurde 1996 in Hondarribia (Spanien) geboren. Sie studierte Viola bei Pauline Sachse in Dresden. Orchestererfahrung sammelte sie u. a. im Gustav Mahler Jugendorchester und als Akademistin im Rundfunk Sinfonieorchester Berlin. Seit 2017 ist sie Mitglied des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg.

Iris Icelioglu studierte an der Dokuz Eylul Musikhochschule im Fachbereich Viola. 2017 nahm sie ein Masterstudium in Frankfurt und München bei Roland Glasl auf. Orchestererfahrungen sammelte sie u. a. in der Jungen Deutschen Philharmonie und als 2. Stimmführerin beim Karsiyaka Kammerorchester. Seit November 2017 ist sie Stipendiatin von Yehudi Menuhin Live Music Now. Von 2018 bis 2020 war Iris Icelioglu Mitglied der Orchesterakademie und seit der Spielzeit 2022/23 Mitglied des Philharmonisches Staatsorchesters Hamburg.

Clara Grünwald wurde 1990 in München geboren und erhielt im Alter von sechs Jahren ihren ersten Cellounterricht. Von 2009 bis 2015 studierte sie bei Martin Ostertag in Karlsruhe und besuchte Meisterkurse bei Wolfgang Emanuel Schmidt, Wolfgang Boettcher, Guido Schiefen, Thomas Demenga und Morten Zeuthen. Clara Grünwald war Stipendiatin der Heinrich-Hertz-Gesellschaft (2009) und von Yehudi Menuhin Live Music Now (2012). Orchestererfahrung sammelte sie als Aushilfe bei den Münchner Philharmonikern und in der Akademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. Seit 2015 ist sie stellvertretende Solo-Cellistin des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg.

Sevgi Özsever studierte Oboe und Komposition am Konservatorium in Istanbul sowie an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ und der Universität der Künste in Berlin. Erste Orchestererfahrungen sammelte sie bei den Jeunesses Musicales und bei der Orchesterakademie des Schleswig-Holstein-Musikfestivals. Sie besuchte Meisterkurse bei François Leleux und Albrecht Mayer und war Stipendiatin der Eczacibasi Kulturstiftung und des DAAD. Sevgi Özsever war Akademistin der Orchesterakademie der Staatsoper Berlin, spielte an der Staatsoper Stuttgart (Solo-Englischhorn) und gab Solokonzerte mit dem Istanbul Symphonie-Orchester und den Berliner Symphonikern. Seit 2007 ist sie stellvertretende Solo-Oboistin des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg.

Birgit Wilden, geboren in Hamburg, studierte Oboe bei Winfried Liebermann an der Musikhochschule Heidelberg/Mannheim und bei Paulus van der Merwe an der Musikhochschule Lübeck. Erste Berufserfahrung sammelte sie als Substitutin beim Philharmonischen Staatsorchester Hamburg und im Saarländischen Staatsorchester. Seit 1995 ist Birgit Wilden Englischhornistin beim Philharmonischen Staatsorchester Hamburg.

Rupert Wachter ist seit 1988 Solo-Klarinetist des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg. Als Gast spielt er bei Orchestern wie den Sinfonieorchestern des NDR und MDR sowie des Bayerischen und Hessischen Rundfunks, der

Staatskapelle Dresden und dem Bayerischen Staatsorchester München. Dabei arbeitete er mit Dirigenten wie Nicolaus Harnoncourt, Horst Stein, Christoph Eschenbach, Wolfgang Sawallisch, Lorin Maazel, Kent Nagano, Christian Thielemann und Zubin Metha. Als Kammermusiker und als Soloklarinetist absolvierte er Gastspiele in großen Teilen Europas, Japan, China, Südafrika und den USA. Seit 2016 unterrichtet er an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

Roman Gerber erhielt seinen ersten Klarinettenunterricht bei Stefan Komarek an der Musikschule Starnberg. Nach seinem Jungstudium an der Hochschule für Musik und Theater München bei Prof. Ulf Rodenhäuser wurde er in die renommierte Klarinettenklasse von Prof. Sabine Meyer und Prof. Reiner Wehle an der Musikhochschule Lübeck aufgenommen. Er ergänzte seine Studien im Konzertexamen bei Prof. Rupert Wachter, sowie im Bereich der historischen Aufführungspraxis und im Bereich Alter Musik bei Prof. Hans-Jürgen Schnoor und Prof. Gerhart Darmstadt. Neben seiner Tätigkeit als Kammermusiker und Solist ist er gern gesehener Dozent bei internationalen Meisterkursen. Im Sommer 2017 erhielt er den ersten Preis des „Elise-Meyer-Wettbewerbs“ und wurde u. a. von der Franz-Wirth-Gedächtnis-Stiftung sowie der Claussen-Simon-Stiftung gefördert.

Christoph Konnerth begann mit 16 das Musikstudium mit Hauptfach Fagott bei Albrecht Holder an der Hochschule für Musik Würzburg. Mit großer Leidenschaft spielt Christoph Konnerth in verschiedenen Kammermusik-Ensembles und als Aushilfe in Orchestern wie den Ulmer Philharmonikern und den Hamburger Symphonikern. Während seiner einjährigen Auslandsstudienzeit am Conservatorium Maastricht 2011/12, stellte er seine ersten Eigenkompositionen fertig. Im Juni 2017 schloss er sein Master-Studium bei Christian Kunert und Rainer Leisewitz an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg ab. Von 2017 bis 2019 war er Akademist beim Philharmonischen Staatsorchester Hamburg.

María Rodríguez Díaz wurde 1997 in Madrid geboren. Sie studierte bei Prof. Pierre Martens und absolvierte ihren Bachelor an der Musikhochschule Lübeck. Seit Oktober 2021 studiert sie dort ihren Master of Music. 2015 war sie Vollstipendiatin der Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM) und 2022 Vollstipendiatin der Ad Infinitum Foundation. Orchestererfahrung sammelte sie beim Schleswig-Holstein Musik Festival und als Aushilfe bei der NDR Radio-philharmonie, dem Staatstheater Kassel und den Bremer Philharmonikern. Seit Oktober 2023 ist María Mitglied der Orchesterakademie des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg.

Jan Polle wurde 1997 in Limburg geboren. Seinen ersten Hornunterricht erhielt er im Alter von acht Jahren an der Limburger Musikschule. Von Oktober 2012 bis September 2015 war er Jungstudent an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main bei Esa Tapani. Dort begann er 2015 auch sein Bachelorstudium. Jan Polle war u. a. Bundespreisträger des Wettbewerbes Jugend Musiziert im Jahr 2012. Er absolvierte Meisterkurse bei Johannes Hinterholzer, beim Blechbläserensemble German Brass und mit dem Ensemble Modern („epoche_f“). Von 2018 bis 2020 war Jan Polle Akademist im Staatsorchester Kassel. Weitere professionelle Orchestererfahrungen sammelte er u. a. als Aushilfe am Solo-Horn beim Niedersächsischen Staatsorchester Hannover. Seit 2020 gehört Jan Polle zum Philharmonischen Staatsorchester Hamburg und ist seit 2022 stellvertretender Solo-Hornist.

Pierluigi Santucci wurde 1999 in Rom geboren. 2020 schloss er sein Studium am Santa Cecilia Konservatorium in Rom unter der Leitung von Stefano Mastrangelo mit voller Punktzahl ab. Derzeit studiert er an der Hochschule für Musik in Frankfurt am Main bei Prof. Tapani Esa. Orchestererfahrungen sammelte er als Praktikant bei dem Rheinischen Philharmonischen Staatsorchester und bei der Philharmonie Südwestfalen. Seit der Spielzeit 2023/24 ist Pierluigi Santucci Mitglied des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg.

Ralph Ficker studierte von 2003 bis 2009 an der Musikhochschule Maastricht bei Will Sanders und Willy Bessems. Zudem erhielt er Unterricht bei Markus Maskuniitty in Hannover. Während seines Studiums war er Mitglied im Schleswig-Holstein Festivalorchester und im Gustav Mahler Jugendorchester. Nach einer Stelle bei den Bochumer Symphonikern und einem Zeitvertrag bei den Niederrheinischen Symphonikern wurde er 2007 zweiter Hornist des Niedersächsischen Staatsorchesters Hannover. Er spielte projektweise u. a. beim Bayerischen Staatsorchester, Concertgebouworkest Amsterdam und Tonhalle-Orchester Zürich. Ralph Ficker ist international zertifizierter Mediator und Initiator der German Masterclasses e.V. Seit August 2011 ist er zweiter Hornist und Wagnertubist des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg und unterrichtet Horn an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Er arbeitet zudem mit verschiedenen Landesmusikräten in Deutschland als Dozent und Jurymitglied zusammen.

Saskia van Baal, geboren im niederländischen Aarle-Rixtel, studierte bei Erich Penzel am Conservatorium Maastricht. Von 1996 bis 1998 spielte sie bei den Rotterdamer Philharmonikern. Seit 1998 ist Saskia van Baal Hornistin des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg.

Felix Petereit, 1995 in Halle/Saale geboren, erhielt seinen ersten Trompetenunterricht im Alter von 12 Jahren. 2013 begann er sein Bachelorstudium an der Musikhochschule Dresden bei Tobias Willner, welches er 2017 abschloss und daraufhin sein Masterstudium bei Helmut Fuchs, ebenfalls in Dresden, aufnahm. Orchestererfahrungen sammelte Felix Petereit während seines Studiums u. a. als Substitut der Staatsoperette Dresden sowie von 2018 bis 2020 als Mitglied der Orchesterakademie des Gewandhausorchesters Leipzig. Unterrichtet wurde er dort von Jonathan Müller. Seit März 2020 ist Felix Petereit Solotrompeter des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg.

Eckhard Schmidt wurde bereits während des Studiums Solotrompeter bei den Berliner Sinfonikern. 1988 wurde er erster Trompeter beim Philharmonischen Staatsorchester Hamburg und verließ ein Jahr später die Musikhochschule Stuttgart mit dem Musiklehrer- und Solistendiplom. Seit 1994 ist er Dozent für Trompete an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg und hat dort seit 2000 auch eine Teilzeitprofessur inne. Regelmäßig wurde er von großen Orchestern, u. a. den Berliner Philharmonikern, den Bamberger Symphonikern oder dem Gürzenichorchester Köln eingeladen und profitierte von der Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Christoph von Dohnanyi, Christoph Eschenbach, John Eliot Gardiner, Nikolaus Harnoncourt, Herbert von Karajan und André Previn.

Artemii Lachinov ist Bachelor-Student an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg in der Klasse von Professor Matthias Höfs. 2016 gewann er den ersten Preis des Nationalrussischen Wettbewerbs in Moskau in der Wertung Blasinstrumente und auch den Preis des Bürgermeisters von Moskau für begabte junge Musiker. 2021 gewann er den 3. Preis beim Internationalen Wettbewerb in Moskau. Seine Orchestererfahrung sammelte er als Aushilfe bei den Bremer Philharmonikern, im Philharmonischen Orchester Kiel und bei der Jungen Deutschen Philharmonie. Als Solist stand Artemii Lachinov schon mit vielen Orchestern auf der Bühne. Seit September 2023 spielt er im Zeitvertrag beim Philharmonischen Staatsorchester Hamburg.

Haein Kang ist eine herausragende Trompeterin, die sowohl in Korea als auch international auf sich aufmerksam gemacht hat. Sie studierte an der Hanyang-Universität in Korea und wurde bei zahlreichen Wettbewerben in Korea mit Preisen ausgezeichnet. Derzeit studiert sie an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Mit ihrem herausragenden Können und tiefgründigen musikalischen Interpretationen beeindruckt sie zuletzt das Publikum in Korea, wo sie mit dem Orchester des „Going Home Project“ auftrat.

Mario Montes wurde in Almeria (Spanien) geboren. Er studierte am Real Conservatorio Superior de Música de Madrid und schloss seinen Masterstudiengang an der Universität der Künste Berlin bei Prof. Stefan Schulz im April 2023 ab. Er war während seines Studiums Mitglied im Gustav Mahler Jugendorchesters und im Verbier Festival Orchester. Außerdem war er Akademist in der Saison 2017/18 bei den Essener Philharmonikern sowie in der Saison 2021/22 beim hr-Sinfonieorchester Frankfurt. Er spielte zahlreiche Kammermusikprojekte und hat in Orchestern wie den Bamberger Symphonikern, dem Konzerthausorchester Berlin, der Komischen Oper Berlin, dem NDR Hamburg und dem Radio Sinfonieorchester Berlin als Aushilfe gespielt. Zwischen August 2022 und Februar 2024 war er Solo-Posaunist im Norddeutschen Philharmonie Orchester Rostock und seit März 2024 ist er Solo-Posaunist des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg.

Der junge Österreicher **Maximilian Eller** wurde 1999 in Tirol geboren. Im Alter von neun Jahren erhielt er seinen ersten Posaunenunterricht in der Landesmusikschule Wipptal und vervollkommnete seine Ausbildung 2015 bei Benjamin Appel am Tiroler Landeskonservatorium. 2017 gewann er den Landes- und Bundeswettbewerb Prima la Musica. Orchestererfahrung sammelte er beim Wiener Jeunesse Orchester und war in der Spielzeit 2020/22 Mitglied des Orchesters des Staatstheaters am Gärtnerplatz in München. Seit der Spielzeit 2022/23 ist Maximilian Eller Stellvertretender Solo-Posaunist im Philharmonischen Staatsorchester Hamburg.

Maxime Guillet wurde 1996 in Vesoul (Frankreich) geboren. Nach seinem Abitur in Besançon kam er in die Klasse des Posaunisten Jean-Philippe Navrez (Douai) und zwei Jahre später in die Klasse von Christian Bogaert (Lille). Im Jahr 2018 begann Maxime Guillet bei Fabrice Millisher zu studieren und spezialisierte sich auf die Bassposaune. 2022 trat er der Akademie der Staatsoper Hamburg bei, die er bis März 2024 besuchte.

Philipp Uta erhielt im Alter von zwölf Jahren ersten Tubaunterricht an der Musikschule in Staßfurt (Sachsen-Anhalt) und am Konservatorium in Magdeburg. Im September 2015 wechselte er an den Musikzweig des Landesgymnasiums „Latina August Herrmann Francke“ in Halle (Saale). Seit Oktober 2021 studiert Philipp Uta Tuba an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin bei Sebastian Wagemann. In der vergangenen Spielzeit konnte er als Akademist in der Komischen Oper Berlin bereits Erfahrungen sammeln. Seit dieser Spielzeit ist er Akademist an der Bayerischen Staatsoper.

Brian Barker wurde 1976 in Ottawa, Kanada, geboren und absolvierte sein Studium zunächst in seiner Heimatstadt und später in Montréal bei Pierre Béluse. 2002 zog er nach Berlin, um dort bei Rainer Seegers Unterricht zu nehmen. Die Zusammenarbeit mit Seegers sowie später auch mit Marek Stefula prägten ihn maßgeblich. Nach zeitweiligem Wirken am Berliner Theater des Westens und bei der Staatskapelle Schwerin wechselte Brian Barker 2006 zum Philharmonischen Staatsorchester Hamburg. In der Spielzeit 2014/15 gastierte er an der Mailänder Scala. Brian Barker ist Dozent für Pauken an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg und unterrichtet auch am Conservatorio Guido Cantelli. Brian Barker arbeitete mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Bernard Haitink, Zubin Mehta, Kirill Petrenko, Herbert Blomstedt u. a.

Fabian Otten studierte an der HfMT Hamburg bei Massimo Drechsler, Stephan Cürlis und Cornelia Monske und aufbauend an der HfM „Hanns Eisler“ bei Franz Schindlbeck, Rainer Seegers und Li Biao. Seine erste Orchesteranstellung hatte er 2014 in der Philharmonie Südwestfalen. Darüber hinaus spielte er in der Jungen Deutschen Philharmonie. Er war Finalist beim internationalen Wettbewerb der Percussive Arts Society in Italien, gewann den 2. Preis beim internationalen Wettbewerb „Marimba Festiva“ in Bamberg und einen Sonderpreis des Bayerischen Rundfunks. Seit 2023 hat er einen Lehrauftrag für Marimba an der HfMT Leipzig und seit der Spielzeit 2017/18 ist er Mitglied des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg. Zu seinem Œuvre zählen mehrere Werke für Schlagzeug und Kammermusik, aber durch verschiedene Aufträge auch Werke für Kammerensembles und Orchester. Zurzeit studiert er Komposition im Master an der HfMT Hamburg bei Prof. Fredrik Schwenk.

Clara de Groot studiert klassisches Schlagwerk an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin, wo sie aktuell ihren Bachelor absolviert. Sie war Mitglied des Bundesjugendorchesters, Praktikantin des Osnabrücker Symphonieorchesters und sammelte weitere Orchestererfahrung u. a. mit den Hamburger Symphonikern und dem Konzerthausorchester Berlin. Clara de Groot hat zahlreiche Stipendien erhalten und wird von der Studienstiftung des deutschen Volkes gefördert. Seit 2023 ist sie Mitglied des European Union Youth Orchestras (EUYO). Tournées unter Dirigenten wie Antonio Pappano, Manfred Honeck und Iván Fischer führten sie bereits durch ganz Europa sowie nach Mexiko und in die USA. Seit April 2024 ist Clara de Groot Mitglied der Orchesterakademie des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg.

4. Aka demie kon zert

Sonntag, 15. September 2024
11.00 Uhr, Elbphilharmonie
Kleiner Saal

**Johann Sebastian Bach
(1685–1750)**

Brandenburgisches
Konzert Nr. 4 G-Dur BWV 1049
I. Allegro
II. Andante
III. Presto

**Carl Philipp Emanuel Bach
(1714–1788)**

Hamburger Symphonie Nr. 6
E-Dur Wq 182
I. Allegro di molto
II. Poco Andante
III. Allegro spiritoso

**Johann Sebastian Bach
(1685–1750)**

Brandenburgisches
Konzert Nr. 5 D-Dur BWV 1050
I. Allegro
II. Affettuoso
III. Allegro

Pause

**Felix Mendelssohn Bartholdy
(1809–1847)**

Streichersymphonie
Nr. 10 h-Moll

**Johann Sebastian Bach
(1685–1750)**

Brandenburgisches
Konzert Nr. 6 B-Dur BWV 1051
I. (Allegro)
II. Adagio, ma non tanto
III. Allegro

Andreas Staier Cembalo und Leitung J.S. Bach
Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Juliane Wandel

Staffelübergaben

Johann Sebastian Bach: Brandenburgische Konzerte

Eine Sammlung von sechs Konzerten, „Concerti con molti stromenti“, von Bach 1721 notiert und mit einer Widmung an den Markgrafen von Brandenburg versehen: Mit den sogenannten *Brandenburgischen Konzerten* zeigt Bach sein Können in den Bereichen Instrumentation, Form, Tradition und Neugestaltung. Wann die Konzerte komponiert wurden, ob er vorliegende Werke überarbeitete und ergänzte, all das kann nicht abschließend beantwortet werden. Fest steht, dass die Konzerte der Gattung Concerto grosso zugeordnet werden können und dass jedes Konzert eine andere Besetzung hat. Für die Solo-Partien wählte Bach alte (Flauto dolce, Gambe) und neue (Flauto traverso, Cello) Instrumente seiner Zeit und bietet damit einen Reichtum an Varianten und Klangfarben, der die Konzerte attraktiv macht für zyklische Aufführungen – ohne dass klar ist, ob Bach die Werke so konzipierte. Zumindest heute, wo es für jede Stimme eines Spezialisten bedarf, ist der Besetzungsaufwand groß. Bach und seine Kollegen hingegen legten ein Instrument zur Seite und spielten ein anderes weiter; die Vielseitigkeit der an mehreren Instrumenten ausgebildeten und selbstverständlich auch kompositorisch geschulten Musiker war enorm im 18. Jahrhundert.

Vgl. ausführlicher zu den *Brandenburgischen Konzerten* S. 12 f.

Konzert Nr. 4 G-Dur BWV 1049

Violine, 2 Blockflöten, Streicher, Continuo

Manche kennen die Musik des vierten Konzertes vielleicht in ihrer späteren Form als Cembalokonzert in F-Dur (BWV 1057). In der Sammlung der *Brandenburgischen Konzerte*

hält Bach sich an die Gestaltungselemente eines Concerto grosso und besetzt das Concertino, also die Gruppe der Solisten, mit Violine und zwei Flöten. Letztere werden im Titel des Autographs „Due Fiauti d’Echo“ angegeben, also damals verfügbare Doppelblockflöten mit zwei Röhren für zwei Lautstärken. Heute ist die Besetzung mit Blockflöten üblich. Allegorisch stehen die Flöten für pastorale Idylle, begleitet gerne von an den Dudelsack erinnernden Bordun-Quinten. Flöten und Dudelsack sind die Instrumente der Hirten, die ihre Herden sicher weiden; in der Kirche hütet der Pastor, also der Hirte, seine Gemeinde und idealerweise ist auch ein guter Fürst (oder Markgraf) von solch fürsorglicher Haltung geprägt. So geschützt, lässt es sich gut ausruhen; in der barocken französischen Oper sind es Flöten, die ihre Heldinnen und Helden in den Schlaf spielen, entsprechend ruhig ist der Mittelsatz Andante gestaltet. Während die Bläser Zeit zum Atmen brauchen, kann die Solo-Violine im ersten und letzten Satz durchgehend Virtuosität zeigen – und der Komponist höchste Kunstfertigkeit.

Konzert Nr. 5 D-Dur BWV 1050

Traversflöte, Violine, Streicher, Cembalo concertato

Ausgesprochen modern wählte Bach mit der neuen Traversflöte, Violine, Cembalo concertato sowie Streichern und Basso continuo die Besetzung für das fünfte Konzert. Die Traversflöte war am Anfang des 18. Jahrhunderts ein noch neuer Import aus Frankreich. Da sein zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel das Spiel der Traversflöte beherrschte, und der älteste Sohn Wilhelm Friedemann Violine spielte, konnte das D-Dur-Konzert mit Vater Bach am Cembalo bei Bedarf gut von der Familie präsentiert werden. Gegebenenfalls ein Tutti zu ergänzen, war leicht möglich. Der virtuose dominierende Cembalo-Part hingegen erfordert Könnerschaft. Bach zeigt die solistischen Möglichkeiten des Instrumentes – vielleicht sogar des neuen Cembalos, das er 1718/19 für den Köthener Hof in Berlin ausgesucht hatte? Jenes Instrumentes also, das ihn vermutlich mit dem Widmungsträger der Konzerte, dem Markgrafen von Brandenburg zusammenführte?

Als Referenz an den Markgrafen lassen sich die Tonart D-Dur und die musikalische Gestaltung lesen, einerseits energisch (der Markgraf war auch Heerführer), andererseits friedlich durch die Wahl der zarten Solo-Instrumente – und außerdem überraschend durch die solistische Rolle des Cembalos. Der gefühlsbetonte Mittelsatz gehört den Solisten, hier können sie sich als Trio mit Wahl des Tempos und Ausgestaltung der Phrasierung künstlerisch zeigen.

Konzert Nr. 6 B-Dur BWV 1051

2 Violen, Violoncello, 2 Gamben, Violone, Continuo

Das sechste Konzert überrascht mit seiner Besetzung: Mit dem obligaten Cembalo spielen nur Streicher, aber keine Violinen, dafür zwei Violen da gamba und eine Violone als die älteren Vertreter der Instrumentenfamilie, zwei Bratschen und ein Violoncello als moderne Ergänzung.

Überraschend sind auch die im Achtelabstand versetzt geführten Bratschenstimmen im ersten Satz. Das Konzert braucht viele Stimmen und Noten für letztlich eine Folge von Akkorden.

Dass die Gamben im zweiten Satz nicht spielen, erstaunt zumindest die Betrachter des Autographs, weil die im übrigen äußerst effizient notierte Partitur hier zwei leere Systeme zeigt. Wollte Bach zunächst etwas für die beiden Instrumente komponieren und unterließ es dann?

Der letzte Satz ist ein Rondo, in dem sich das Violoncello den ‚concertierenden‘ Bratschen virtuos anschließt, während sich das Cembalo zurückhält. Unisono-Stellen verleihen dem Finale einen affirmativen Charakter.

Auch wenn seine Schüler manchmal seine Konzerte spielten und an den Leipziger Kirchen noch seine Musik erklang – Bach wurde nach seinem Tod schnell vergessen; insbesondere seine kontrapunktische Kunst entsprach nicht dem neuen, am galanten Stil orientierten Geschmack. Für letzteren stand Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel, der sich ab 1750 auch um den Nachlass des Vaters kümmerte. Die dem Markgrafen von Brandenburg gewidmete Konzert-Sammlung allerdings kommt in den ersten Werk- und Nachlassverzeichnissen nicht vor.

Erst 1850, 100 Jahre nach Bachs Tod, wurden die in Berlin vorhandenen Werke Bachs erfasst und herausgegeben, darunter die *Brandenburgischen Konzerte*. 1850 wurde auch die erste Bach-Gesellschaft gegründet, deren Gesamtausgabe der Werke Bachs 1900 vollendet war. Danach sind vereinzelte Aufführungen der Konzerte dokumentiert, begleitet von der Haltung, Bachs Werke durch Bearbeitungen zugänglicher zu machen. Max Reger beispielsweise arrangierte 1904/05 die sechs *Brandenburgischen Konzerte* für Klavier vierhändig.

Carl Philipp Emanuel Bach: Hamburger Symphonie Nr. 6 E-Dur Wq 182

Ruhm und Nachruhm der Musiker der Bach-Familie gingen eigenwillige Wege. Vater Johann Sebastian Bach war zu Lebzeiten vor allem als Cembalo- und Orgelspieler bekannt, dazu ein gesuchter Lehrer, doch berühmt waren seine Kollegen und

‚Altersgenossen‘ Händel und Telemann. Telemann war außerdem ein Freund der Bach-Familie und Pate des 1714 zweitgeborenen Sohnes Carl Philipp Emanuel, der eine wunderbare Karriere machte: zunächst als Hofcembalist des Kronprinzen und späteren Königs von Preußen, Friedrich II; schließlich in Nachfolge seines Paten Georg Philipp Telemann als Kirchenmusikdirektor in Hamburg.

Die exzellente musikalische Ausbildung ‚der Bache‘ fand seit Generationen in der Familie statt, und als Vater Bach die Stelle als Thomaskantor in Leipzig antrat, boten außerdem der Standort Thomasschule und die Universität der Stadt beste Bildungsmöglichkeiten.

1731 war ‚CPEs‘ Schulzeit beendet und er begann ein Jura-Studium (das Studium generale der Zeit, auch Telemann hatte sich dafür inskribiert), komponierte, unterrichtete, publizierte und konnte sich bald durch seine erfolgreichen musikalischen Tätigkeiten selbst finanzieren. Von allen hochbegabten Bach-Kindern wurde Carl Philipp Emanuel am bekanntesten. Und er war es, der sich am nachhaltigsten um den Nachlass des Vaters kümmerte, Manuskripte sammelte, Biografisches festhielt.

Nach seinem Tod 1788 war der Bach-Sohn dann bald im allgemeinen Musikbetrieb ebenso vergessen wie sein Vater. Die ‚Kenner‘ hingegen wussten um die Bedeutung der Bachs, pflegten das Erbe, sammelten Noten. Baron Gottfried van Swieten (1733–1803) gehörte nicht nur dazu, sondern ermöglichte später in seinem Wiener Musiksalon Interessierten wie Mozart Einblicke in das Schaffen der älteren Meister.

In seiner Funktion als Gesandter des österreichischen Kaiserhauses in Berlin hatte Baron van Swieten die Musik des Bach-Sohns kennen- und schätzen gelernt. Als van Swieten Carl Philipp Emanuel um die Komposition von Symphonien bat, konnte er davon ausgehen – oder hatte er es mit Bach abgestimmt? –, dass dieser seine am Klavier entwickelte neue musikalische Sprache auf instrumentale Musik übertragen würde. Einzig die Besetzung für Streicher-Ensemble gab van Swieten vor.

Mit der Gattung Symphonie – dreisätzig – hatte sich Carl Philipp Emanuel bereits in seiner Berliner Zeit beschäftigt, wo man sich allerdings offiziell dem konservativen Geschmack des musizierenden und komponierenden Monarchen beugte. Der Auftrag für die Streichersymphonien fällt in ‚CPEs‘ Hamburger Zeit ab 1768. Sechs Streichersymphonien sind erhalten, darunter eine in E-Dur. Kontraste, überraschende Effekte, künstlerische Freiheit, das wünschte der Auftraggeber – und das erfüllte der Bach-Sohn – allerdings wohl nicht ohne eine gewisse Anspannung. Deshalb organisierte er eine Art Testlauf: Die Symphonien wurden in einem privaten Hamburger Salon aufgeführt, wo ihre Originalität begeisterte Würdigung erfuhr. Erst danach erfolgte der Versand der Partituren an van Swieten. Dynamische Wechsel, unerwartete Wendungen, das lässt sich bis heute erleben in den sogenannten Hamburger Symphonien.

Felix Mendelssohn Bartholdy: Streichersymphonie Nr. 10 h-Moll

Was für eine Familie! Finanziell erfolgreich, weltgewandt, mäzenatisch aktiv, philosophisch-künstlerisch-gebildet, hochmusikalisch. Und das in mehreren Generationen und Verzweigungen. In dieses Umfeld wurde Felix Mendelssohn 1809 geboren. Bildung stand an erster Stelle und die anspruchsvolle musikalische Ausbildung – für den Unterricht der Kinder wurden die besten in Berlin verfügbaren Lehrer hinzugezogen – beinhaltete den respektvollen Umgang mit Werken der Bach-Familie sowie von Haydn, Mozart und Beethoven.

1823, mit 14 Jahren, wünschte sich und erhielt Felix eine Abschrift der *Matthäuspasion* von Johann Sebastian Bach, erstellt nach einem Exemplar entweder seines Lehrers Carl Friedrich Zelter, dem Leiter der Berliner Sing-Akademie – oder vielleicht auch seiner Großtante Sarah Levy, einer exzellenten Pianistin und zeitweisen Schülerin von Wilhelm Friedemann Bach. Sarah Levy vergab Kompositionsaufträge an u. a. die beiden ältesten Bach-Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel, sammelte Musikhandschriften und spielte beispielsweise den exponierten Cembalo-Part des *Brandenburgischen Konzertes* Nr. 5 bei einer Aufführung der Berliner Sing-Akademie.

Wie Sarah Levy führten auch Felix Mendelssohns Eltern einen Salon mit halb-öffentlichen Veranstaltungen, die ihren musisch hochbegabten Kindern musikalische Eindrücke und ein Konzertpodium im geschützten Rahmen boten. In Sonntagsmatinee traten Mitglieder der Königlichen Hofkapelle gemeinsam mit ambitionierten Amateuren und den vier Mendelssohn-Kindern auf, von denen zwei, Fanny und Felix, sich als musizierende und komponierende Wunderkinder erwiesen. Hier konnten sie konzertieren, eigene Werke vorstellen, gegebenenfalls auch dirigieren.

Im Alter von 12-14 komponierte Felix immer wieder auch für Streicher-Ensemble, nannte die Werke Sonaten oder Streichersymphonien; heute firmieren Sie unter „Jugend-Symphonien“. Zwölf Werke sind erhalten, die seine kompositorische Entwicklung zeigen und auf seine Vorbilder verweisen – Carl Philipp Emanuel Bach gehörte dazu.

Mendelssohns h-Moll Symphonie, die zehnte in der Reihe, besteht aus einem meditativen Andante mit anschließendem Allegro in ouvertürenhafter Aufbruchstimmung, aber auch lyrisch-erzählerischem Ton; fast wartet man auf eine nachfolgende Opernszene. Unklar ist, ob weitere Sätze geplant waren oder verloren gingen.

Einen öffentlichen ‚Durchbruch‘ für den jungen Komponisten bedeutete dann seine 1826, also mit 17 Jahren komponierte Ouvertüre zu Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*. Drei Jahre später, 1829, setzte Felix Mendelssohns ausschnittweise Aufführung der *Matthäuspasion* von Johann Sebastian Bach mit der Berliner Sing-Akademie einen entscheidenden Impuls für die Wiederentdeckung von Werk und Bedeutung des Thomaskantors.

Die Besetzung des Philharmonischen Staatsorchesters
für das 4. Akademiekonzert

Konzertmeister	Blockflöten, Traverso
Daniel Cho*	Anke Braun Cathérine Dörücü
1. Violinen	Gamben
Andrei Prokazin	Simone Eckert
Solveigh Rose	Barbara Hofmann
Hedda Steinhart	
Piotr Pujanek	Orchesterwarte
Katharina Weiß	Tobias Rogga Sönke Holz
2. Violinen	
Sebastian Deutscher	
Stefan Schmidt	
Josephine Nobach	
Jazeps Jermolovs	
Mette Jensen	
Bratschen	
Naomi Seiler	
Sangyoon Lee	
Stefanie Frieß	
Daniel Burmeister	
Violoncelli	
Clara Grünwald	
Markus Tollmann	
Minyoung Kim	
Kontrabässe	
Stefan Schäfer	
Yannick Adams	

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

Dramaturgie

Gestaltung

Miriam Kunisch

Design-Konzept

THE STUDIOS Peter
Schmidt, Carsten
Paschke, Marcel
Zandée

Herstellung

Hartung Druck+
Medien

Nachweise

Sämtliche Programmtexte von Juliane Wandel sind Originalbeiträge für das Philharmonische Staatsorchester Hamburg. Das Vorwort verfasste Olaf Dittmann.

Fotos

S. 7, 29 Felix Broede
S. 24 Dominik Odenkirchen
S. 25 (o.) Marco Borggreve, (u.) Andrej Grilc
S. 38 (o.) Clara Dittmer, (u.) Claudia Höhne
S. 39 Daniel Reinhardt
S. 40 (o.) Stefanie Jäger, (u.) Maika Amann
S. 41 Michael Haul

Anzeigenverwaltung

Antje Sievert
Telefon (040) 450 69803
office@kultur-anzeigen.com