

Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg

6. Philharmonisches Konzert

6.
Philharmonisches
Konzert

Sonntag 6. Februar 2022
11.00 Uhr

Montag 7. Februar 2022
20.00 Uhr

Elbphilharmonie, Großer Saal

Die Besetzung des
Philharmonischen Staatsorchesters
für das 6. Philharmonische Konzert

Konzertmeister	Bratschen	Klarinetten
Konradin Seitzer	Naomi Seiler	Rupert Wachter
Thomas C. Wolf	Isabelle-Fleur	Matthias Albrecht
	Reber-Kunert	
1. Violinen	Minako Uno-Tollmann	Fagotte
Bogdan Dumitraşcu	Elke Bär	José Silva
Hildegard Schlaud	Thomas Rühl	Christoph Konnerth
Christiane Wulff	Maria Rallo Muguruza	
Sidsel Garm Nielsen	Tomohiro Arita	Hörner
Tuan Cuong Hoang	Miriam Solle	Bernd Künkele
Hedda Steinhardt		Ralph Ficker
Piotr Pujanek	Violoncelli	
Sonia Eun Kim	Thomas Tyllack	Trompeten
Yuri Katsumata	Markus Tollmann	Stefan Houy
Dorothea Sauer	Monika Märkl	Christoph Baerwind
	Brigitte Maaß	
2. Violinen	Christine Hu	Pauke
Sebastian Deutscher	Raphaela Paetsch	Jesper Tjørby
Marianne Engel		Korneliusen
Berthold Holewik	Kontrabässe	
Anne Schnyder Döhl	Gerhard Kleinert	Schlagzeug
Annette Schmidt-	Felix von Werder	Fabian Otten
Barnekow	Friedrich Peschken	Felix Gödecke
Dorothee Fine	Franziska Kober	
Josephine Nobach		Celesta
Chungyoon Choe	Flöten	Volker Krafft
Kathrin Wipfler	Walter Keller	
Nathan Paik	Manuela Tyllack	Orchesterwarte
		Christian Piehl
	Oboen	Janosch Henle
	Guilherme Filipe Sousa	
	Birgit Wilden	

Konzertprogramm

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Symphonie Nr. 14 g-Moll op. 135

für Sopran, Bass und Kammerorchester

Nach Gedichten von Federico García Lorca, Guillaume Apollinaire,
Wilhelm Küchelbecker und Rainer Maria Rilke

I. De profundis

II. Malagueña

III. Loreley

IV. Der Selbstmörder

V. Auf Wacht

VI. Sehen Sie, Madame!

VII. Im Kerker der Santé

VIII. Antwort der Zaporoger Kosaken an den Sultan von Konstantinopel

IX. An Delwig

X. Der Tod des Dichters

XI. Schlusstück

Pause

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73

I. Allegro

II. Adagio un poco mosso

III. Rondo. Allegro

Dirigent **Kent Nagano**

Sopran **Katharina Konradi**

Bass **Alexander Vinogradov**

Klavier **Till Fellner**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

*Einführung mit Savina Kationi jeweils eine Stunde
vor Konzertbeginn im Großen Saal*

„Noth kennt kein Geboth“

Savina Kationi

Dmitri Schostakowitsch
Symphonie Nr. 14 op. 135

Entstehung u. Uraufführung **1969**,

Leningrad

Besetzung **Solo-Sopran, Solo-Bass,**

Streicher, Schlagzeug, Celesta

Dauer **ca. 55 Minuten**

Kaum ein Werk gibt es im Gesamtschaffen Dmitri Schostakowitschs, in dem die Thematik des Todes nicht behandelt wird. Die Krönung dessen: die Symphonie Nr. 14, in der sich der Tod als *Raison d'Être* und treibende Kraft präsentiert.

Schostakowitsch ließ sich in zahlreichen Werken wie *Die Nase*, *Lady Macbeth von*

Mzensk oder in der Symphonie Nr. 13 von der unvergleichbar reichen russischen Literatur inspirieren. In der 14. Symphonie bilden dagegen die Werke fast ausschließlich fremdsprachiger Dichter die literarische Vorlage – mit Ausnahme des Gedichts „An Delwig“ von Wilhelm Küchelbecker, der russisch-deutscher Abstammung war. Musikalisch bzw. musikästhetisch ist der Einfluss von Mussorgskis *Liedern und Tänzen des Todes* für Gesang oder Singerstimme und Klavier, die Schostakowitsch orchestrierte, maßgeblich.

Im Einklang mit den Vorgaben des sowjetischen Symphonismus – nach dem das Leben und die Probleme des menschlichen Seins in der musikalischen Kunst dargestellt werden sollen – hatten alle Symphonien Schostakowitschs einen Statement-Charakter als eine Botschaft vermittelnde Visitenkarte in die Öffentlichkeit. Sein ganzes Leben lang formulierte er das kollektive Leiden in Tönen – nun konzentrierte er sich auf das individuelle. „Der Tod wartet auf uns alle und ich kann jedenfalls nichts Gutes daran finden, dass unser Leben zu Ende geht“, sagte Schostakowitsch bezüglich des „Programms“ dieser Symphonie. Eine Aussage, die weniger als philosophische Reflexion, sondern vielmehr als nüchterne und pragmatische Stellungnahme verstanden werden soll. Insofern ist die Vierzehnte kein politisches Manifest, sondern ein menschliches Geständnis.

Trotz des Sujets und der teilweise makabren Texte gibt Schostakowitsch nicht den Eindruck eines Menschen, der aufgibt und sich dem Unvermeidlichen ausliefert. Auch in den düsteren „Sätzen“, wie „De profundis“ oder „Der Selbstmörder“ ergibt sich gerade aus der erschütternden Kraft der Musik ein unerklärbarer Lebensschwung. In „An Delwig“ taucht ein neues, fast erotisches Verhältnis zum Tod auf. Schostakowitsch spricht unsere primitivsten Instinkte an, stellt uns mit dieser Musik vor das unwiderrufli-

che Naturgesetz. Im ominösen „Schlussstück“ kulminiert die Symphonie in ein gewaltiges Ende mit dreifachem Forte.

Doch woher kam diese Obsession für den Tod? In Schostakowitschs posthum veröffentlichten Memoiren liest man noch einen Hinweis auf das Programm: „In der Vierzehnten protestiere ich nicht gegen den Tod, sondern gegen die Henker, die an Menschen die Todesstrafe vollziehen.“ Seit Josef Stalins Tod 1953 konnte man in der Phase des Tauwetters und in der Breschnew Ära verhältnismäßig freier sein – auch künstlerisch. Doch die Traumata des Terrors werden nicht so schnell geheilt. „Ängste sterben in Russland“, heißt es in der Symphonie Nr. 13 „Babi Jar“, ein Mantra und Kerngedanke Jewgeni Jewtuschenkos über eine Gesellschaft, die gelernt hatte, in Angst zu leben: Unsicherheit, Misstrauen, Folter, Verfolgung, Drohung. Schlaflose Nächte.

Das kannte Schostakowitsch als Homo Sovieticus nur zu gut. Sein Verhältnis zum Regime war immer kritisch, kontrovers, unbequem. Für manche Kompositionen wurde er zum Empfänger heftiger Kritik von regimiekonformen Zeitungen (s. *Chaos statt Musik* – Artikel der *Prawda*, von Stalin in Auftrag gegeben), doch es gelang ihm später, sich durch andere, patriotischere, auf die Verwirklichung einer sozialistischen Utopie gerichteten Werke zu rehabilitieren und mehrere Stalin-Preise zu gewinnen. Diese suspekten Hassliebe zwischen Schostakowitsch und den jeweils Regierenden sowie die Frage, inwieweit er in der Tat politisch „gezwungen“ oder „erpresst“ wurde, der kommunistischen Partei 1960 beizutreten, wurden vor allem im Westen heftig diskutiert. Denn viele Mitglieder der russischen Intelligenzija und seiner Familie fielen den Säuberungen zum Opfer, diese Gefahr schien jedoch für den Sonderfall Schostakowitsch unwahrscheinlich zu sein. Seine Sonderstellung gewann er, indem er eine co-abhängige Beziehung zum (kultur-)politischen System pflegte. Als Künstler und Vertreter der sowjetischen Kultur war Schostakowitsch für das System unentbehrlich. Und um seine Werke nicht in der Schublade verschwinden zu lassen und um sich über Wasser zu halten, musste er sich anpassen – ein Chamäleon werden, um dem Terror zu entkommen. Die Ideologie beiseitelegen, um die eigene (künstlerische) Existenz zu sichern – wer kann es ihm verdenken?

Ein Kaiser ohne Krone

Weit entfernt von der klassischen Struktur einer Symphonie besteht Schostakowitschs Vierzehnte aus elf vertonten Gedichten verschiedener Autoren und ist somit als Vokalsymphonie oder symphonischer Liederzyklus ein Hybrid. Die revolutionäre kompositorische Idee, eine (bis dahin) rein instrumentale, großangelegte Gattung durch Gesang zu ergänzen und somit die Botschaft mit dem Wort zu konkretisieren – eine Technik, der sich viele Komponisten später bedienten, wie Bruckner, Mahler und Schostakowitsch – ist auf Ludwig van Beethoven zurückzuführen. Abgesehen von der künstlerischen Verwandtschaft zwischen Schostakowitsch und Beethoven, ist das wechselhafte (Abhängigkeits-)Verhältnis Beethovens zu seinen adeligen Förderern ein weiterer Berührungspunkt.

Zwar lebte Beethoven nicht in vergleichbaren terroristischen bzw. diktatorischen Verhältnissen, in welchen man hauptsächlich aus Angst vor etlichen Konsequenzen handeln muss, doch seine künstlerische und finanzielle Existenzsicherung in politisch unruhigen Zeiten bestimmte sein Verhältnis zu den adeligen oder gutbürgerlichen Mäzenen in seinen Wiener Jahren und verlangte eine gewisse Anpassungsfähigkeit; dies wiederum kollidierte mit Beethovens „heroischen“ Vorstellungen. Ein meinungsfreudiger Mensch, nicht besonders bekannt für seine höfischen Manieren, verhielt sich „kaiserlicher“ als die Mitglieder der Aristokratie, die er taktlos verachtete, und war nicht immer bereit, Kompromisse zu schließen und künstlerische oder sonstige Unvereinbarkeiten diplomatisch zu klären. Außerdem spielten die spätaufklärerischen, humanistischen, fast „europäischen“ Gedanken für Beethovens moralischen Kodex eine große Rolle und definierten seine gesamte Lebensanschauung. Von den Geboten der Französischen Revolution schien das erste, die Freiheit, das Wichtigste gewesen zu sein, das Beethoven nie vergaß: eben frei zu sein, die Kunst als zentrale Tour de Force im Leben, als Berufung statt Beruf zu sehen.

Doch ohne Festanstellung und ständig auf der Suche nach Mitteln, mitten in einer labilen, tumultuösen soziopolitischen Lage, die alte Ideologien und Ideale abbauen ließ, sah sich Beethoven gezwungen, seine Kontakte zu pflegen und sein Netzwerk von Förderern zu erweitern, um ein Einkommen zu sichern und seine Werke bekannt zu machen und später effizient zu vermarkten. „Noth kennt kein Geboth“, schrieb er an den Erzherzog Rudolph von Österreich 1823. Ihm war allmählich klar, dass er von den machthabenden Gönnern in dem Sinne abhängig war, dass er eine Gegenleistung erfüllen musste. Er empfing vom Fürsten Lobkowitz, dem Fürsten Kinsky und vom Erzherzog Rudolph eine Jahresrente von 4000 Gulden. Ihnen widmete Beethoven viele Werke, unterschrieb seine Dankesbriefe an

sie mit „Untertänigst“ oder „Ihr gehorsamster Diener“, doch auch diese Dankbarkeit war nicht grenzenlos; Beethoven bestimmte die Bedingungen des Vertrags, indem er den Satz ergänzte: „Es muss das Bestreben und das Ziel jedes wahren Künstlers sein, sich eine Lage zu erwirken, in welcher er sich ganz mit der Ausarbeitung größerer Werke beschäftigen kann, und nicht durch andere Verrichtungen oder ökonomische Rücksichten davon abgehalten wird.“ Durch ebendiese Würde und Selbstsicherheit, mit der Beethoven den Wünschen der Gönner nachkam, zementierte sich das heroische Profil des Künstlers.

Ludwig van Beethoven
Klavierkonzert Nr. 5 op. 73

Entstehung **1809/10, Wien**

Uraufführung **1811, Leipzig**

Besetzung **Solo-Klavier, 2 Flöten,**
2 Oboen, 2 Klarinetten,

2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten,
Pauke, Streicher

Dauer **ca. 36 Minuten**

Mit manchen besonders treuen Bewunderern war Beethoven zudem befreundet: 1814, als er sein Honorar für den *Fidelio* bekam, lud er Erzherzog Rudolph, seinen Schüler und Gönner, mit einem netten Brief auf ein Fest ein: „Zu diesem Feste ladet der Meister seinen erhabenen Schüler gehorsamst ein, und hofft – ja ich hoffe, dass sie Ihre Kaiserl. Hoheit gnädig aufnehmen und durch ihre Gegenwart alles verherrlichen.“ Für diesen blaublütigen, talentierten Schüler hatte er das Klavierkonzert Nr. 5 op. 73 um 1809 geschrieben und es mit Generalbassangaben und sonstigen Informationen versehen, die zur Unterrichtung des adeligen Laienmusikers dienen. Das Klavierkonzert Nr. 5 entstand in der Zeit, als Napoleon – Beethovens ehemaliges Idol – und seine Truppen in Wien einmarschierten. Während Erzherzog Rudolph und seine Familie aus der Stadt geflohen waren, musste Beethoven die Besetzung Wiens miterleben: „Nichts als Trommeln, Kanonen, Menschenelend in aller Art!“, schrieb er. Trotzdem strahlt dieses Konzert durch seine optimistische Grundhaltung, seinen träumerisch-lyrischen Mittelsatz und sein ungewöhnliches Schlussduett.

Da die fortschreitende Ertaubung ihn immer deutlicher beeinträchtigte, war es für Beethoven praktisch unmöglich dieses Konzert vom Instrument aus dirigierend aufzuführen, wie bis dahin üblich. So fand die Uraufführung 1811 in Leipzig mit Friedrich Schneider am Klavier statt. In Es-Dur – Tonart der „Eroica“ und des Mozart’schen „Jeunehomme“- Konzerts KV 271 – steht dieses letzte Solokonzert. Der Beiname „Empereur/Emperor“, wie es vor allem im französisch- und englischsprachigen Raum bekannt ist, setzte sich bereits im 19. Jahrhundert durch, geht allerdings nicht auf Beethoven zurück, sondern vielmehr auf die prachtvollen, bravourösen Kadenzen, die Fanfarenmotive und die generelle heroisch-feierliche Grundstimmung.

I. De profundis

Federico García Lorca

Einhundert heiß Verliebte
 schlafen für immer,
 schlafen unter der trocknen Erde.
 Rot sind die langen Straßen,
 die Straßen von Andalusien.
 Grüne Olivenbäume
 bei Cordoba sich neigen.
 Dort stehen hundert Kreuze,
 dass wir sie nicht vergessen.
 Einhundert heiß Verliebte
 schlafen für immer.

II. Malagueña

Federico García Lorca

Seht den Tod
 ein- und ausgehn
 in der Taverne.
 Nachtschwarze Pferde
 und finstere Seelen
 durchschreiten die Schatten der Gitarre.
 Es duftet berauschend nach Salz und Fieber
 aus allen Blüten des Meeres.
 Der Tod, er geht ein und geht aus
 und geht aus und geht ein,
 der Tod in der Taverne.

III. Loreley

Guillaume Apollinaire nach
 Clemens Brentano

Zu der blonden Hexe kamen Männer in Scharen,
 die vor Liebe zu ihr fast wahnsinnig waren.
 Es befahl der Bischof sie vor sein Gericht,
 doch bewog ihn zur Gnade ihre Schönheit so licht.
 „Loreley, deine Augen, die so viele gerühret,
 welcher Zauber hat sie nur zum Bösen verführet?“
 „Lasst mich sterben, Herr Bischof, verdammt ist mein Blick.
 Wer mich nur angeschauet, kann nimmer zurück.
 Meine Augen, Herr Bischof, sind schreckliche Flammen.
 Lasst mich brennen am Pfahl, denn ihr müsst mich verdammen!“
 „Loreley, wie soll ich dich verdammen,
 wenn mein Herz für dich steht in Flammen; heile du meinen Schmerz!“
 „Sprecht nicht weiter, Herr Bischof, lasst Euch nicht von mir rühren,
 denn Gott hat Euch bestimmt, mich zum Tode zu führen.
 Fort von hier zog mein Liebster, hat sich von mir gewandt,
 ist von dannen geritten in ein anderes Land.
 Seither trauert mein Herze, darum muss ich verderben.
 Wenn ich nur in mein Antlitz seh, möchte ich sterben.
 Fort von hier zog mein Liebster, nun ist alles so leer,
 sinnlos ist diese Welt, Nacht ist rings um mich her!“

Der Bischof lässt kommen drei Ritter: „Ihr Treuen,
 bringt mir diese ins Kloster, dort soll sie bereuen.
 Geh hinweg, Loreley! Falsche Zauberin du,
 wirst als Nonne nun finden im Gebet deine Ruh.“
 Mühsam sieht man sie dort einen Felsweg beschreiten.
 Und sie spricht zu den Männern, die ernst sie begleiten:
 „Auf der Höhe des Felsens will ich einmal noch stehn
 und das Schloss meines Liebsten von ferne nur sehn.
 Und sein Spiegelbild lasst mich zum letzten Male betrauern,
 danach könnt ihr mich bringen in Klostermauern!“
 Und ihr Haar fliegt im Winde, seltsam leuchtet ihr Blick,
 und es rufen die Ritter: „Loreley, zurück!“

„Auf dem Rheine, tief drunten, kommt ein Schifflin geschwommen,
 drinnen steht mein Geliebter, und er winkt, ich soll kommen!
 O wie leicht wird mein Herze! Komm, Geliebter mein!“
 Tiefer lehnt sie sich über und stürzt in den Rhein.
 Und ich sah sie im Strome, so ruhig und klar,
 ihre rheinfarbnen Augen, ihr sonniges Haar.

IV. Der Selbstmörder

Guillaume Apollinaire

Drei Lilien, drei Lilien schmücken in Demut mein kreuzloses Grab.
 Drei Lilien, bedeckt mit Gold, das vom Winde verstreut auf den Wegen.
 Leis glänzen sie auf, wenn die nachtschwarzen Wolken sie tränken mit Regen
 und ragen in einsamer Schönheit, voll Stolz wie der Könige Stab.

Aus meiner Wunde wächst eine den Strahlen der Sonne entgegen,
 da entfaltet sich blutend die Lilie, die Schrecken mir gab.
 Drei Lilien, drei Lilien schmücken in Demut mein kreuzloses Grab.
 Drei Lilien, bedeckt mit Gold, das vom Winde verstreut auf den Wegen.

Der zweite erwächst mir dem Herzen allein, das geht leidend zugrunde von
 Würmern zerfressen.
 Die dritte der Lilien erwächst meinem Munde.
 Sie wachsen und blühen auf meinem vereinsamen Grab.
 Ihre Schönheit ist nur ein Fluch, wie das Schicksal ihn meiner Vergänglichkeit gab.
 Drei Lilien, drei Lilien schmücken in Demut mein kreuzloses Grab.

V. Auf Wacht

Guillaume Apollinaire

Er muss heut Abend sterben den Tod im Schützengraben,
 mein kleiner Sturmsoldat,
 dessen müde Augen Tag für Tag nur zur Verteidigung des Ruhmes taugen.
 Für Ruhm allein ist er nicht mehr zu haben.
 Er muss heut Abend sterben den Tod im Schützengraben,
 mein kleiner Sturmsoldat, mein Bruder du, mein Glück.

Und weil er sterben muss, will ich heut Abend schön sein,
 auf meinen Brüsten soll leuchten der Flammenschein,
 zerschmelzen soll mein Blick die schneebedeckten Höhen,
 und wie ein Band von Gräbern wird mein Gürtel sein.
 In tiefer Sünde wie im Tode will ich schön sein,
 weil er heut sterben muss, im Graben dort allein.

Der Abend brüllt wie dunkle Kühe,
 es flammen Rosen, und blaue Fittiche verzaubern meinen Blick.
 Der Stundenschlag der Liebe, ein fieberndes, heißes Kosen.
 Der Sichelschlag des Todes, ein letzter Gruß zurück.
 So wird er heute sterben, so wie die dunklen Rosen,
 mein kleiner Sturmsoldat, mein Bruder du, mein Glück.

VI. Sehen Sie, Madame!

Guillaume Apollinaire

„Madame haben eben irgendetwas verloren...“

„Ach! Kleinigkeit! Ach, es war nur mein Herz,
 und glaubt mir, ganz leicht aufzuheben.
 Einmal gab ich's her, einmal nahm ich's zurück,
 ja, so ist das Leben.
 Er lag da im Schützengraben.
 Ich lache laut, ha, ha, ha!
 Und ich lache laut, um die Liebe, die dort für den Tod gegeben.“

VII. Im Kerker der Santé

Guillaume Apollinaire

Man zog mich völlig aus und schloss mich in den Kerker ein.
Das Schicksal blieb vor meiner Tür.
Im Dunkel ich allein.

Wo seid ihr Freunde, euer Sang, ihr Mädchenlippen rot.
Hier wölbt sich über mir das Grab,
hier wartet nur der Tod.

Nein, ich bin nicht der, als der ich einst geboren:
hier bin ich Nummer Fünfzehn, für alle Zeit verloren.

In einem Graben wie ein Bär geh ich im Kreis, im Kreis umher.
Der Himmel lastet schwer, ich seh ihn nimmermehr.
In einem Graben wie ein Bär geh ich im Kreis umher.

Warum, o mein Gott? Du kennst meinen Schmerz,
denn du hast ihn mir gegeben.
Erbarm dich, erbarm dich!
Erbarm dich meiner Leiden, sieh, mein Antlitz fast ohne Leben!

Erbarm dich all der armen Herzen, die hier im Dunkel des Kerkers schlagen,
nimm von mir den Kranz, mit Dornen besät, und lass meinen Geist nicht verzagen!

Der Abend naht lautlos, und plötzlich über mir Licht,
das die Dunkelheit bannt.
Im Stillen hier, ganz allein in der Zelle:
ich und mein klarer Verstand.

VIII. Antwort der Zaporoger Kosaken an den Sultan von Konstantinopel

Guillaume Apollinaire

Der du schlimmer als Barabas bist
und gehört wie ein Höllendrachen,
Beelzebub ist dein Freund, und du frisst nichts
als Unflat und Dreck in den Rachen,
abscheulich dein Sabbath uns ist.

Du verfaulter Kadaver von Saloniken,
blutiger Traum ohne Sinn,
deine Augen zerstoichen von Piken:
deine Mutter, die Erzbuhlerin,
sie gebar dich stinkend in Koliken.

Henkersknecht von Podolien!
Du träumst von Pein, Schorf und Wunden, Eitergeschwüren.
Arsch der Stute, Schnauze vom Schwein!
Alle Arznei soll nur schüren
Pest und Aussatz in deinem Gebein.

IX. An Delwig

Wilhelm Küchelbecker

O Freund, mein Freund! Was ist der Lohn
für meine Taten, für mein Dichten?
Wo bleibt der Trost für die Begabung,
zwischen Verbrecherpack und Wichten?

Doch wenn die Geißel des Gerechten
die Schurken weist in ihre Schranken,
erbleichen sie, und die Gewalt der Tyrannei
beginnt zu wanken.

O Freund, mein Freund! Was zählt
Verfolgung?
Unsterblichkeit ist doch der Lohn
erhabener und kühner Taten,
der Preis für des Gesanges süßen Ton.

Denn unvergänglich ist der Geist,
das freie, freudig stolze Wesen,
das Bündnis, das die Menschen eint,
die von den Musen auserlesen.

X. Der Tod des Dichters

Rainer Maria Rilke

Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war
bleich und verweigernd in den steilen Kissen,
seitdem die Welt und dieses VonirhWissen,
von seinen Sinnen abgerissen,
zurückfiel an das teilnahmslose Jahr.

Die, so ihn leben sahen, wussten nicht,
wie sehr er Eines war mit allem diesen;
denn Dieses; diese Tiefen, diese Wiesen
und diese Wasser waren sein Gesicht.

O sein Gesicht war diese ganze Weite,
die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt;
uns seine Maske, die nun bang verstirbt,
ist zart und offen wie die Innenseite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.

XI. Schlusstück

Rainer Maria Rilke

Der Tod ist groß,
wir sind die Seinen lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.



Kent Nagano

Orchester. In dieser Spielzeit hat er die Musikalische Leitung bei den Opernneuproduktionen *Les Contes d'Hoffmann*, *Elektra* und *Tannhäuser*. Orchestertourneen mit dem Philharmonischen Staatsorchester führten ihn nach Japan, Spanien und Südamerika. Als vielgefragter Gastdirigent arbeitet Nagano weltweit mit den führenden Orchestern und wurde mehrfach mit Grammys ausgezeichnet. Wichtige Stationen in seiner Laufbahn waren die Zeit als Music Director des Orchestre symphonique de Montréal von 2006 bis 2020, als Generalmusikdirektor an der Bayerischen Staatsoper in München von 2006 bis 2013 sowie als künstlerischer Leiter und Chefdirigent beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin von 2000 bis 2006. Der gebürtige Kalifornier wurde 2003 zum ersten Music Director der Los Angeles Opera ernannt. Von 1978 bis 2009 war er Music Director beim Berkeley Symphony Orchestra. Von 1988 bis 1998 war er Music Director der Opéra National de Lyon und von 1991 bis 2000 Music Director des Hallé Orchestra. Seit Mai 2018 ist Kent Nagano Ehrendoktor der San Francisco State University.

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. Zudem ist er seit 2006 Ehrendirigent des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin sowie seit 2019 Ehrendirigent von Concerto Köln. Im Bewusstsein der bedeutenden Tradition der Hamburgischen Staatsoper und des Philharmonischen Staatsorchesters möchte er gemeinsam mit Opern- und Orchesterintendant Georges Delnon ein eigenes und erkennbares Profil für die Musikstadt Hamburg entwickeln. Höhepunkte der vergangenen Spielzeiten waren u. a. *Les Troyens*, *Lulu*, die Uraufführungen *Stilles Meer* und *Lessons in Love and Violence*, die „Philharmonische Akademie“ mit großem Open-Air-Konzert auf dem Rathausmarkt sowie die Uraufführungen des Oratoriums ARCHE von Jörg Widmann anlässlich der Elbphilharmonie-Eröffnung sowie Pascal Dusapins *Waves* für Orgel und



Till Fellner

Vladimir Ashkenazy, Herbert Blomstedt, Semyon Bychkov, Christoph von Dohnányi, Christoph Eschenbach, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Sir Charles Mackerras, Sir Neville Marriner, Kurt Masur, Kent Nagano und Kirill Petrenko.

In den vergangenen Jahren widmete sich Till Fellner intensiv zwei Meilensteinen des Klavierrepertoires: dem *Wohltemperierten Klavier* von Johann Sebastian Bach und den 32 Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. So spielte er einen siebenteiligen Zyklus mit allen Beethoven-Sonaten in New York, Washington, Tokio, London, Paris und Wien. Er hat Werke von Kit Armstrong, Thomas Larcher, Alexander Stankovski und Hans Zender uraufgeführt.

Beim Label ECM erschienen Aufnahmen mit Werken von Bach und Beethoven mit dem Orchestre Symphonique de Montréal und Kent Nagano sowie Kammermusik von Harrison Birtwistle. Seine 2016 veröffentlichte Brahms-CD mit dem Belcea Quartett für Alpha Classics wurde mit dem Diapason d'Or de l'Année ausgezeichnet. Im Herbst 2018 erschien bei ECM die CD *Till Fellner in concert* mit Live-Aufnahmen.

Till Fellner studierte in seiner Heimatstadt Wien Klavier bei Helene Sedo-Stadler. Weitere Studien führten ihn zu Alfred Brendel, Meira Farkas, Oleg Maisenberg und Claus-Christian Schuster. Seit 2013 lehrt er an der Zürcher Hochschule der Künste. 2019 war er Jurypräsident beim 62. Internationalen Klavierwettbewerb Ferruccio Busoni in Bozen.

Till Fellners internationale Karriere begann 1993 mit dem 1. Preis beim renommierten Concours Clara Haskil in Vevey (Schweiz). Seitdem ist er ein gefragter Gast bei den wichtigen Orchestern und in den großen Musikzentren Europas, der USA und Japans sowie bei zahlreichen bedeutenden Festivals.

Als Solist tritt er mit Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, Wiener Philharmonikern, dem Koninklijk Concertgebouworkest, dem New York Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra und dem NHK-Sinfonieorchester auf.

Zu den Dirigenten, mit denen der Künstler konzertiert hat, zählen Claudio Abbado,



Katharina Konradi

Katharina Konradi in der Spielzeit 2021/22 an die Bayerische Staatsoper zurück, wo sie erneut als Sophie wie auch als Susanna (*Le Nozze di Figaro*) zu erleben ist.

Auf den bedeutenden Konzertbühnen ist sie ebenfalls eine gefragte musikalische Partnerin. Konzerte führten sie zum NDR Elbphilharmonie Orchester, dem Orchestre de Paris, dem Tonhalle Orchester Zürich, den Sinfonieorchestern des MDR und des BR, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, der Akademie für Alte Musik Berlin und dem Balthasar-Neumann-Ensemble. Sie singt unter Dirigenten wie Thomas Hengelbrock, Manfred Honeck, Paavo Järvi, Kent Nagano, Daniel Harding und Gustavo Dudamel. In der Spielzeit 2021/22 tritt sie mit Brahms' *Ein Deutsches Requiem* in Madrid und Granada unter David Afkham auf. Ein großes Anliegen ist der Sopranistin der Liedesang. Regelmäßig konzertiert sie bei der Schubertiade in Vilabertran und der Schubertiade in Hohenems/Schwarzenberg. Sie gab Liederabende in der Kölner Philharmonie, der Wigmore Hall und dem Boulez-Saal in Berlin. Eine künstlerisch fruchtbare kammermusikalische Zusammenarbeit verbindet sie auch mit dem Trio Gaspard und dem Schumann-Quartett. Im März 2021 erschien ihre Lied-CD „Liebende“, begleitet von Daniel Heide, beim Label AVI Music.

Katharina Konradi ist die erste aus Kirgisistan stammende Sopranistin im Lied-, Konzert- und Opernfach weltweit. 2018 gab sie ihr Debüt als Ännchen (*Der Freischütz*) an der Hamburgischen Staatsoper und ist dem Haus seitdem als festes Ensemblemitglied verbunden, nachdem sie zuvor drei Jahre am Hessischen Staatstheater in Wiesbaden engagiert war.

Schnell wurden weitere große Bühnen auf die junge Sopranistin aufmerksam. Es folgten Engagements als Zdenka (*Arabella*) an der Semperoper in Dresden (2018/19), als Hirt (*Tannhäuser*) bei den Bayreuther Festspielen (2019 und 2021) und als Sophie (*Der Rosenkavalier*) an der Bayerischen Staatsoper in München (2020/2021). Neben den Auftritten an ihrem Stammhaus in Hamburg kehrt



Alexander Vinogradov

Royal Opera House Covent Garden, der Arena di Verona, der Staatsoper Hamburg, der Bayerischen Staatsoper, der Semperoper Dresden und dem Opernhaus Zürich.

Er arbeitete mit vielen führenden Dirigenten zusammen, darunter Gustavo Dudamel, Daniel Barenboim, Kent Nagano, Vladimir Jurowski, Lorin Maazel, Mariss Jansons, Zubin Mehta, Plácido Domingo, Valery Gergiev, Philippe Jordan, Antonio Pappano, Semyon Bychkov, Yuri Temirkanov, Vasily Petrenko, Dmitrij Kitajenko, Helmuth Rilling, Myung-Whun Chung und Yannick Nézet-Séguin.

Er konzertierte u. a. mit dem Chicago Symphony Orchestra, mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, mit der Royal Liverpool Philharmonie, dem Deutschen Symphonieorchester Berlin und dem London Philharmonic Orchestra.

Eine der erfolgreichsten Rollen in seinem Repertoire ist Escamillo in *Carmen*, die er in vielen führenden Theatern interpretierte. Sein Repertoire umfasst Partien wie Filippo II (*Don Carlo*), Zaccaria (*Nabucco*), Jacopo Fiesco (*Simon Boccanegra*), Sarastro (*Die Zauberflöte*), Daland (*Der fliegende Holländer*), Orest (*Elektra*), Fürst Gremin (*Eugen Onegin*) sowie die Titelrollen in *Aleko* und *Attila*.

Zuletzt sang er in *Nabucco* am ROH Covent Garden London, in *Aida* und *Ernani* an der Opera Australia Melbourne und in *Les Contes d'Hoffmann* im Liceu de Barcelona. Bevorstehende Engagements sind *La sonnambula* im Teatro San Carlo Neapel, *Carmen* an der Wiener Staatsoper und *Les Huguenots* in La Monnaie Brüssel. An der Staatsoper Hamburg wird er als Commendatore in *Don Giovanni* und Conte di Walter in *Luisa Miller* zu erleben sein.

Alexander Vinogradov debütierte im Alter von 21 Jahren am Bolschoi-Theater in Moskau und hat seitdem eine bemerkenswerte Karriere gemacht. Er ist regelmäßiger Gast an den renommiertesten Opernhäusern weltweit, u. a. der Staatsoper Berlin, dem Bolschoi-Theater in Moskau, der Opera National de Paris, dem Teatro alla Scala, der Metropolitan Opera, dem Teatro Real Madrid, dem



Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Seit über 190 Jahren prägt das Philharmonische Staatsorchester den Klang der Hansestadt. Die Ursprünge des Orchesters liegen im Jahr 1828, als sich in Hamburg eine „Philharmonische Gesellschaft“ gründete und bald zu einem Treffpunkt bedeutender Künstler*innen wie etwa Clara Schumann, Franz Liszt und Johannes Brahms wurde. Große Künstlerpersönlichkeiten standen am Pult des Orchesters: Peter Tschaikowsky, Richard Strauss, Gustav Mahler, Sergej Prokofjew oder Igor Strawinsky. 1908 wurde die Laeiszhalle mit einem Festkonzert eingeweiht. Seit dem 20. Jahrhundert prägten Chefdirigent*innen wie Karl Muck, Eugen Jochum, Joseph Keilberth, Wolfgang Sawallisch, Gerd Albrecht, Aldo Ceccato, Ingo Metzmacher und Simone Young den Klang des Orchesters. Mit der Spielzeit 2015/16 übernahm Kent Nagano das Amt des Hamburgischen Generalmusikdirektors und Chefdirigenten des Philharmonischen Staatsorchesters und der Staatsoper Hamburg. Neben der Fortführung der traditionsreichen Philharmonischen Konzerte hat Kent Nagano mit der „Philharmonischen Akademie“ ein neues Projekt initiiert, bei dem Experimentierfreude im Zentrum steht. Ebenfalls neu ist das Format „Musik und Wissenschaft“, eine Kooperation mit der Max-Planck-Gesellschaft. Auch Kammermusik hat im Philharmonischen Staatsorchester eine lange Tradition: Was 1929 mit einer Konzertreihe für Kammerorchester begann, wurde seit 1968 durch eine reine Kammermusikreihe fortgesetzt. So bieten die Philharmoniker pro Saison insgesamt rund 30 Orchester- sowie Kammerkonzerte an. Daneben spielt es über 200 Opern- und Ballettvorstellungen in der Hamburgischen Staatsoper und ist somit Hamburgs meistbeschäftigter Klangkörper. Das Orchester hat ein breit angelegtes Education-Programm „jung“, das Schul- und Kindergartenbesuche, Kindereinführungen, Schul- und Familienkonzerte u. v. m. beinhaltet.

Vorschau

SONDERKAMMERKONZERT

Sonntag 20. Februar 2022, 11.00 Uhr

Erwin Schulhoff

Concertino für Flöte, Viola und Kontrabass

Paul Hindemith

Quartett für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier

Darius Milhaud

Suite für Klarinette, Violine und Klavier
op. 157b

Hanns Eisler

Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben
Variationen für Flöte, Klarinette, Violine, Viola,
Violoncello und Klavier op. 70

Flöte **Björn Westlund**

Klarinette **Rupert Wachter**

Violine **Hibiki Oshima**

Viola **Naomi Seiler**

Violoncello **Christine Hu**

Kontrabass **Stefan Schäfer**

Klavier **SooJin Anju**

Elbphilharmonie, Kleiner Saal

7. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonntag 27. März 2022, 11.00 Uhr

Montag 28. März 2022, 20.00 Uhr

Claude Debussy

Prélude à l'après-midi d'un faune

Manuel de Falla

Noches en los jardines de España
für Klavier und Orchester

Bohuslav Martinů

Symphonie Nr. 3

Dirigentin **Marzena Diakun**

Klavier **Elena Bashkirova**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Elbphilharmonie, Großer Saal



Blumen Lund

Die Blumen für unsere Solisten und Dirigenten
werden zur Verfügung gestellt von
Blumen Lund, Grindelhof 68 in Hamburg
www.blumenlund.de

Partner und Sponsoren



KÜHNE-STIFTUNG

Hauptförderer des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg an der Hamburgischen Staatsoper ist die Kühne-Stiftung. Sie unterstützt mit einer Großspende verteilt über fünf Jahre die Schaffung zusätzlicher Orchesterstellen und ermöglicht es dem Orchester damit, neue Projekte und Konzertreisen umzusetzen.

Stiftung Philharmonische Gesellschaft Hamburg

Die Stiftung unterstützt den Klangkörper bei der Anschaffung von Instrumenten, im Bereich der Orchesterakademie und bei der Finanzierung der Zeitungsbeilage „Philharmonische Welt“.

Freunde und Förderer der Philharmoniker

Der Freundeskreis unterstützt die künstlerische Arbeit der Philharmoniker einerseits durch Förderbeiträge, andererseits als engagierter Botschafter für das Orchester in der Hansestadt.

Herausgeber

Landesbetrieb
Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg

Redaktion

Savina Kationi

Nachweise

Der Artikel von Savina Kationi ist ein Originalbeitrag für das Philharmonische Staatsorchester Hamburg. Adaption der Originaltexte und deutsche Fassung der Teile 1–9 von Jörg Morgener.

Generalmusikdirektor

Kent Nagano

Design-Konzept

THE STUDIOS Peter
Schmidt, Carsten
Paschke, Marcel
Zandée

Fotos

S. 14, 18 Felix Broede
S. 15 Gabriela Brandenstein
S. 16 Simon Pauly
S. 17 Polina Plotnikova

Orchesterintendant

Georges Delnon

Orchesterdirektorin

Susanne Fohr

Herstellung

Hartung Druck+
Medien

Anzeigenverwaltung

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

Dramaturgie

Prof. Dr. Dieter Rexroth

Presse und Marketing

Hannes Rathjen

KomponistenQuartier
Hamburg

KQ



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

Diesen biographisch mit Hamburg verbundenen Persönlichkeiten
widmet das Museum ein modernes Ausstellungskonzept in historischem
Ambiente, macht Musikgeschichte von 1700–1900 nachvollziehbar,
verweist auf lokale und internationale Zusammenhänge.

KomponistenQuartier
Peterstraße 29–39, 20355 Hamburg
Tel: 040–34068650

Aktuelle Öffnungszeiten siehe:
www.komponistenquartier.de

Hauptförderer des *KomponistenQuartiers*:

