

2.

Philharmonisches
Konzert

2.
Philharmonisches
Konzert

Sonntag 27. Oktober 2019, 16 Uhr
Montag 28. Oktober 2019, 20 Uhr
Elbphilharmonie, Großer Saal

Die Besetzung des Philharmonischen Staatsorchesters für das 2. Philharmonische Konzert

Konzertmeister
Xiaoming Wang
Joanna Kamenarska

1. Violinen

Bogdan Dumitrascu
Jens-Joachim Muth
Annette Schäfer
Stefan Herrling
Imke Dithmar-Baier
Esther Middendorf
Sidse Garm Nielsen
Tuan Cuong Hoang
Piotr Pujanek
Sonia Eun Kim
Geraldine Galka*
Martin Schäfer
Ulrike König
Michiru Matsuyama
Sawako Kosuge

2. Violinen

Hibiki Oshima
Stefan Schmidt
Berthold Holewik
Martin Blumenkamp
Heike Sartorti
Felix Heckhausen
Anne Schnyder Döhl
Dorothee Fine
Laure Kornmann
Gideon Schirmer
Myung-Eun Lee
Chungyoon Choe
Dorothea Sauer*
Boris Bachmann
Thomas Huppertz

Bratschen

Naomi Seiler
Sangyoon Lee
Minako Uno-Tollmann
Marie Yamanaka
Roland Henn
Elke Bär
Bettina Rühl
Thomas Rühl
Stefanie Frieß
Maria Rallo Muguruza
Henriette Mittag
Iris Icelliglu*
Frank Dumdey

Violoncelli
Olivia Jeremias
Clara Grünwald
Markus Tollmann
Ryuichi R. Suzuki
Monika Märkl
Arne Klein
Yuko Noda
Merlin Schirmer
Christine Hu
Catarina Koppitz*
Karola von Borries

Kontrabässe

Stefan Schäfer
Karsten Lauke
Katharina von Held
Franziska Kober
Hannes Biermann
Lukas Lang
Felix Schilling
Leonard Geiersbach*
Kerstin Lück-Matern

Flöten

Björn Westlund
Manuela Tyllack
Jocelyne Fillion-Kelch
Vera Plagge

Oboen

Sachiko Uehara
Thomas Rohde
Birgit Wilden

Klarinetten

Rupert Wachter
Patrick Alexander
Hollich
Matthias Albrecht

Fagotte

Jose Silva
Fabian Lachenmaier
Christoph Konnerth

Hörner

Dániel Ember
Isaak Seidenberg
Clemens Wieck
Ralph Ficker
Saskia van Baal
Jonathan Wegloop

Trompeten
Martin Wagemann
Eckhard Schmidt
Christoph Baerwind
Martin Frieß

Posaunen

Felix Eckert
Hannes Tschugg
Jonas Burow

Tuba

Lars-Christer Karlsson

Pauke

Brian Barker

Schlagzeug

Fabian Otten
Massimo Drechsler
Matthias Hupfeld
Tong Jiang*

Harfe

Lena-Maria
Buchberger

Orchesterwarte

Janosch Henle
Marcel Hüppauff
Ulrich Kammeradt
Christian Piehl

*Mitglieder der
Orchesterakademie





Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Egmont-Ouvertüre f-Moll op. 84

Franz Liszt (1811–1886)

Klavierkonzert Nr. 1 Es-Dur

I. Allegro maestoso

II. Quasi adagio

III. Allegretto vivace – allegro animato

IV. Allegro marziale animato

Pause

Gustav Mahler (1860–1911)

Symphonie Nr. 5 cis-Moll

Erste Abteilung

Trauermarsch: In gemessenem Schritt. Streng,
wie ein Kondukt

Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz

Zweite Abteilung

Scherzo: Kräftig, nicht zu schnell

Dritte Abteilung

Adagietto. Sehr langsam

Rondo-Finale: Allegro

Dirigent **Kent Nagano**

Klavier **Nobuyuki Tsujii**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

*Einführung mit Dr. Dieter Rexroth
jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn
im Großen Saal der Elbphilharmonie*

Wie es in der Natur
keine Lücken gibt,
wie in der
menschlichen Seele
nicht bloß
Kontraste sich bewegen,
ebensowenig liegen
steile Abgründe
zwischen
den Gipfeln der Kunst.
Franz Liszt

Dieter Rexroth

Welt und Kunst

Ouvertüre – Nachdichtung –
Vollendung des Ganzen

BEETHOVENS EGMONT-OUVERTÜRE

Entstehung **1809–1810**

Uraufführung **15. Juni 1810,**

Wien, Burgtheater

Besetzung **2 Flöten, 2 Oboen,**

2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner,

2 Trompeten, 3 Posaunen,

Pauke, Streicher

Dauer ca. 15 Minuten

Was uns heute als Konzertbesucher nicht mehr recht bewusst ist, nämlich zu Schauspielen Musikeinlagen zu komponieren, das war im 18. Jahrhundert und um 1800 zu Beethovens Lebenszeit gängige Praxis. Diese Praxis freilich wurde damals im Zuge der Entfaltung der Idee der Autonomie der Künste viel diskutiert und nicht selten auch kritisch beurteilt.

Interessant ist, was der Dichter Ludwig Tieck 1799 in seinen *Phantasien über die Kunst* im Zusammenhang mit seinen Bemerkungen zur „Symphonie“ zum Thema „Ouvertüre“ zu Oper und Schauspiel sagt. Er fände es nämlich schöner, anstatt mit einer Ouvertüre zu beginnen, den Theaterabend mit einer Symphonie zu beschließen (Andreas Ballstaedt). Dahinter steht die Erfahrung, dass es besser wäre, am Ende musikalisch eine Zusammenfassung des Theaterstücks zu bringen:

Hier könnte der Künstler denn alles zusammenfassen, seine ganze Kraft und Kunst aufwenden. Ludwig Tieck

Tieck exemplifizierte seine Vorstellungen nicht zufällig an Goethes *Egmont*; denn hier ging es um ein Thema in einem Trauerspiel, wo nichts besser als eine Symphonie „als Erklärung, als Vollendung des Ganzen“ dienen könnte; dienen im Sinne einer „Begleitung“ der Schauspiel-Dichtung mit der Aufgabe, die erlebte Tragödie zu kommentieren und in seinen inhaltlichen Grundaspekten zu interpretieren.

Diese gedankliche Auseinandersetzung mit dem Thema der Schauspielmusik macht auch deutlich, dass sich sehr schnell in der Konzertpraxis die Verselbstständigung der „Ouvertüre“ als gleichsam sympho-

nischer Satz durchsetzte, während die Zwischenaktmusiken aufgrund ihrer eher illustrierenden und stimmungsverstärkenden Funktion in der sich entfaltenden Konzertpraxis so gut wie keine Rolle spielten. Der Stellenwert der Ouvertüre wuchs im Sinne der Wahrnehmung ihrer inhaltlich-thematischen Bedeutung. Man verstand sie als musikalische Zusammenfassung des Dramas, als musikalische „Nachdichtung“. Genau dieser Aspekt war es dann, der Franz Liszt zu seinen Symphonischen Dichtungen inspiriert und geleitet hat.

Beethovens insgesamt neunteilige Musik zu Goethes Trauerspiel *Egmont*, das bereits 1788 erschienen war, war sein dritter Beitrag auf dem Gebiet der Schauspielmusik. Entstanden ist diese Komposition als Auftrag der Wiener Hoftheater-Direktion 1809 und 1810, erstmals aufgeführt wurde sie Mitte Juni 1810. „Beethoven ist mit bewundernswertem Genie in meine Intentionen eingegangen“, soll Goethe später gesagt haben. Beethoven selbst schätzte seine Arbeit und drängte den Verlag Breitkopf & Härtel zur schnellen Veröffentlichung. Goethes *Egmont* reizte den Komponisten in einem doppelten Sinne: einmal, weil er die politischen Vorstellungen in diesem Drama mit Goethe teilte, die Idee der Befreiung, die Auflehnung gegen Unterdrückung. Zum anderen aber eben auch, weil er im Befreiungskampf der Niederländer von spanischer Unterdrückung und Fremdherrschaft das historische Gleichnis zum Befreiungskampf der Völker Europas vom napoleonischen Joch seiner Tage sah. Beethoven selbst erlebte 1809 die napoleonische Okkupation und Besetzung Wiens und hatte nicht unbeträchtlich darunter zu leiden, da sein Rentenkontrakt mit befreundeten Adelsvertretern, die größtenteils Wien fluchtartig verlassen hatten, massiv an Wert verlor. Das erklärt auch die persönliche Dimension, die dieser *Egmont*-Arbeit innewohnt:

Ich habe ihn bloß aus Liebe zum Dichter geschrieben, und habe auch, um dieses zu zeigen, nichts dafür von der Theaterdirektion genommen.

Die berühmt gewordene Ouvertüre ist dreiteilig gegliedert. Die langsame Einleitung mit den dumpf wuchtigen f-Moll-Akkorden zu Beginn im Sarabanden-Rhythmus charakterisiert spanische Unterdrückung sowie das Leiden des unterdrückten niederländischen Volkes. Der Allegro-Hauptteil im Dreiviertel-Takt will Ausdruck des Freiheitskampfes des Volkes sein. Das Finale im Stretta-Stil schließlich steht für Siegesstimmung, für Befreiung und Ende der Fremdherrschaft.

LISZTS ERSTES KLAVIERKONZERT DER „WEIHEKUSS“

Entstehung **1832/1846–1855**
 Uraufführung **17. Februar 1855,**
Weimar, „Kleiner Saal“
des Weimarer Schlosses
 Besetzung **2 Flöten, Piccoloflöte,**
2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,
2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen,
Pauke, Schlagwerk, Streicher
 Dauer **ca. 20 Minuten**

Als man 1873 in Budapest mit Konzerten, Festakten, Ehrungen aller Art das „fünfzig-jährige Künstlerjubiläum“ von Franz Liszt feierte, da wurde anlässlich dieses Ereignisses eine Lithographie veröffentlicht, die ein Bild zeigt, das berühmt werden sollte. Man sieht Beethoven, wie er den elfjährigen Knaben nach dessen Konzert in Wien umarmt und küsst. 1811 hatte Liszt im zum ungarischen Königreich gehörenden, unter österreichischer Herrschaft stehenden Raiding das Licht der Welt erblickt. Jetzt, da Beethoven den Knaben küsste, schrieb man 1823, und dieses Jahr war es für Franz Liszt, in dem seine künstlerische Laufbahn ihren Anfang nahm. Dieser „Weihekuss“ Beethovens ist wohl, wie wir inzwischen wissen, eine Legende. Doch für Liszt selbst, für sein künstlerisches Selbstverständnis war dieser Kuss sein ganzes Leben lang eine so bedeutungsvolle Auszeichnung, der er sich wie einem Erbe verbunden und verpflichtet wusste.

Beethovens musikalisches Werk stand für Liszt über allem. Mit Bach zusammen war Beethoven das Alpha und Omega der Musik. Er spielte natürlich dessen Klaviermusik in unzähligen Konzerten, darunter auch solche Kompositionen wie die Hammerklaviersonate oder das 5. Klavierkonzert, Werke, die damals als sperrig und bizarr, als zu komplex und verwirrend, als zu überladen und gedankentief empfunden wurden.

Liszt schuf den Typus der künstlerischen Klaviertranskription, was entscheidend mehr bedeutete als die Übertragung einer Orchesterpartitur in einen Klaviersatz. In diesem Kontext spielen die Beethoven-Symphonien eine zentrale Rolle. Sie dokumentieren, ähnlich wie die Transkriptionen von Bachschen Werken, ein vertieftes Verständnis der Geschichte der Musik und eine bedeutsame Verantwortung gegenüber den künstlerischen Schöpfungen der Vergangenheiten und gegenüber deren Erzeuger. Gerade Beethovens Spätwerk dürfte für Liszt in diesem Punkt von erheblicher Bedeutung gewesen sein. Und! Erinnern wir uns: ihm, Franz Liszt, sind das Beethoven-Denkmal und das erste Beethoven-Fest in Bonn 1845 zu verdanken.

KÜNSTLER DER MODERNE

Der Name Beethovens ist heilig in der Kunst – diese Überzeugung, dieses Bekenntnis begleitete den Pianisten und Komponisten, den Lehrer und Kämpfer für Erziehung und Bildung sein ganzes Leben lang.

Doch Liszt darauf festzulegen, in ihm nur einen Kunstjünger von besonderer Seriosität und Professionalität zu sehen, das wäre bei weitem verfehlt. Liszt war ein Pop-Star in seiner Zeit. Er war ein Künstlertyp, wie ihn die Welt bis dahin noch nicht erlebt hatte. Liszt war ein Phänomen, das seine pianistischen und kompositorischen Fähigkeiten in einer Weise der Öffentlichkeit einzuhämmern bzw. in die Herzen der Konzertbesucher einzuflößen vermochte, dass man aus dem Staunen gar nicht mehr herausfand. Liszt war eine europäische Berühmtheit, und er war tatsächlich ein Kosmopolit mit politischer Gesinnung, humanistischem Engagement und von einer religiösen Grundhaltung, aus der ein umfassendes Welt- und Menschenverständnis spricht.

Liszt übertraf als Ausnahmeerscheinung, als Virtuose und brillanter Vermittler noch Nicolò Paganini, den satanischen Geiger. Schon in seinen Jugendjahren löste Liszt mit seinen Klaviermanifestationen in Wien, in Paris, in London und wohin er auch kam Begeisterungstürme aus. Er wurde der Prototyp des modernen Künstlers, der Jetseter seiner Zeit, der von einem Konzertort zum anderen reiste und die Menschen in ganz Europa zu verzaubern verstand.

In den Jahren von 1839 bis 1847 spielte Liszt mehr als tausend Konzerte. Er spielte auswendig und meist war er der einzige Künstler auf der Bühne, nicht wie vorher einer unter mehreren Solisten, sondern er präsentierte sich, das absolute Individuum. Er forcierte damit den Wandel in der Dramaturgie des Konzertablaufs, was in der Folgezeit das gesamte Konzertwesen auf neue Beine stellen sollte. Liszt erfand den Klavierabend und veränderte dabei auch die Stellung des Flügels auf dem Podium. Er stellte das Instrument quer zur Hörschaft, was im Unterschied zu der bis dahin üblichen Längsstellung viel bessere akustische Verhältnisse schuf, vor allem aber den Künstler am Klavier dem Publikum voll sichtbar machte. Das Profil, die Mimik und Gestik, die Körperhaltung und -bewegung, die Dramatik im körperlichen Gebaren gerieten in volle Sichtbarkeit und setzten den neuen Typus von Künstler ins Zentrum allen Geschehens. War es da verwunderlich, dass Liszt ein Lieblingsobjekt der Presse wurde, dass man sich nicht nur an seinen Bühnenauftritten erfreute, sondern auch mit Neugier seine Affären und Kapriolen verfolgte. Liszts Liebesleben galt als ebenso faszinierend wie verrückt.

DER GEHEIME UND POETISCHE SINN DER DINGE

Doch ein solches Leben, das ständige Reisen und Konzertieren waren auf Dauer nicht durchzuhalten. Es musste ein Ende finden und fand es in den späten 40er Jahren, da ihn mehr und mehr „die hohe Bedeutung der künstlerischen Bestrebungen, ihr Einfluss und ihre soziale Notwendigkeit“ beschäftigten, wie er schon zehn Jahre zuvor in einem Artikel „Zur Stellung der Künstler“ 1835 geschrieben hatte. Die Neuartigkeit der Lisztschen Klaviermusik wie beispielsweise in den *Harmonies poétiques et religieuses* von 1834 oder die literarisch inspirierten Zyklen wie die der *Années pèlerinage* entstehen aus der Suche nach dem Sinn und dem Wesen der Kunst; sie entstehen aus dem Bedürfnis, die Musik in ihrer Verbindung und Verschmelzung mit dem Fühlen und Denken in Form einer poetischen Gestaltung fassbar und greifbar zu machen.

Der geheime und poetische Sinn der Dinge, diese Idealität, die in allem zu finden ist, scheint sich ganz besonders kundzugeben in den Schöpfungen der Kunst – so schreibt Liszt im Vorwort zum *Album d'un voyageur* von 1835–1838. Das ist universalistisch gedacht; und das hat es im kompositorischen Denken vor Liszt in solcher emphatischen Glaubensform nicht gegeben. Es mag sein, dass Liszt mit Hilfe einer extrem rastlosen Virtuosenexistenz, die ihn durch ganz Europa trieb, instinktiv austesten wollte, ob es gelingen konnte, den Menschen seine Vorstellung von Kunst und Musik, von deren Sinn und Idealität und deren „Poesie“ zu überzeugen.

Unser Ausflug in die Denk- und Empfindungswelt von Franz Liszt zeigt, wie sehr in diesen Jahren nach Beethovens Tod (1827) einerseits die Orientierung an Beethoven lebendig blieb, doch andererseits aus den Reibungen an diesem Komponisten auch bedeutsam Neues hervorging. Wir sprechen von einer Krise der Symphonie nach Beethoven, wissen aber zugleich, dass Berlioz, Mendelssohn und Schumann, später Brahms und viele mehr aus diesem Krisenbewusstsein Folgen gezogen haben. Nicht erst mit Wagner war dies der Fall. Sie führten zu neuen Profilen in der Instrumentalmusik. Wir denken an die „Symphonie fantastique“, an die „Harold“-Symphonie von Berlioz, an Mendelssohns „Schottische“ und „Italienische“ Symphonie, an Schumanns Vierte (eigentlich die Erste) und Dritte, aber eben auch an Liszts „Tondichtungen“, die allesamt in den frühen 50er Jahren entstanden sind.

Was für das Thema „Symphonie“ gilt, das ist auch über das „Konzert“ zu sagen. Auch hier hat Beethoven Maßstäbe gesetzt und zugleich damit Krisen ausgelöst. Robert Schumann hat es 1839 so ausgedrückt:

Wir müssen getrost den Genius abwarten, der uns in neuer glänzender Weise zeigt, wie das Orchester mit dem Klavier zu verbinden sei.

Auch Franz Liszt beschäftigte das Problem. Skizzen zu seinem 1. Klavierkonzert Es-Dur datieren bereits aus den frühen 30er Jahren. Doch er ließ die Weiterarbeit liegen, weil er (noch) nicht wusste, wie ein neues Klavierkonzert aussehen könnte, das den eigenen ästhetischen Vorstellungen von einer poetisch „durchwehten“ Konzertmusik entspräche. Erst 1846 beschäftigte er sich intensiv mit seinem Konzertvorhaben und vollendete das Werk über mehrere Revisionen hinweg in der heute bekannten 3. Fassung 1855 in Weimar, wo sich Liszt 1848 niedergelassen hatte und als Hofkapellmeister wirkte. Am 17. Februar fand die Uraufführung statt. Liszt selbst spielte den Solopart, Hector Berlioz dirigierte das Hoforchester. Unverkennbar an diesem 1. Klavierkonzert Es-Dur ist, und das erklärt auch die lange Entstehungszeit, dass Liszt sich entschieden absetzt gegenüber dem klassischen dreisätzigen Konzerttyp und damit der Gattungstradition. Das Konzert ist eigentlich, wie Wolfgang Dömling hervorhebt, eine „Symphonische Dichtung“, „in dem die Solostimme als poetisches Subjekt hervortritt“. Besonders auffallend ist die Auflösung und Aufbrechung der gegenseitig sich abgrenzenden Satzcharaktere. Diese erscheinen relativiert; sie korrespondieren nicht mit bestimmten Formmodellen. Die Komposition folgt einer durchlaufenden Formgestaltung, deren Einzelteile wie Ereignisse in einem fließenden Verlauf aufscheinen und wieder verschwinden. Nicht Formgerüste oder formale Strukturen geben die Orientierung vor – weder Sonatensatz noch Scherzo noch dreiteilige Liedform –, sondern Verlauf und Entfaltung in eine gestalthafte Verlaufsform der Musik entstehen aus Einzelmomenten, aus melodischen Gesten, rhythmischen Charakteren und harmonischen Wendungen. Sie bilden das „Sprachmaterial“, aus dem die musikalische Gestalt und Bewegung hervorgehen.

MAHLERS FÜNFTES SYMPHONIE VOM KAMPF ZWISCHEN EGO UND WELT

Entstehung **1901–1904**
 Uraufführung **18. Oktober 1904,**
Köln, Gürzenich
 Besetzung **4 Flöten**
(3. und 4. auch Piccolo),
3 Oboen (3. auch Englischhorn),
3 Klarinetten (3. auch Bassklarinetten),
3 Fagotte (3. auch Kontrafagott),
6 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen,
Tuba, Pauke, Schlagwerk,
Harfe, Streicher
 Dauer **ca. 70 Minuten**

Im Jahre 1902 entstand die vielleicht populärste Symphonie von Gustav Mahler – seine Fünfte. Mehr als ein halbes Jahrhundert und fast vierzig Jahre nach Mahlers Tod, aus dem Jahre 1960 datiert ein Rundfunk-Interview von Alma Mahler. Da sagte sie:

Mit der Fünften beginnt ein neuer Mahler. Die ersten vier Symphonien bilden ein Bündel, obwohl ich mich weigere und es nicht für richtig finde, dass man sie als „Wunderhorn-Symphonien“ bezeichnet. Die Vierte hat

damit gar nichts mehr zu tun, meine ich. Und was mich daran fasziniert? In der Fünften findet zum ersten Mal die gewaltige Bataille zwischen Mahlers Ego und der Welt statt. Sicherlich war das auch in den vorherigen Symphonien der Fall, aber doch nicht mit solcher Verve, mit solcher Konsequenz: Mahlers Ich hat sich gestärkt. Es behauptet sich in ganz anderer Weise gegenüber den Kausalitäten und Modalitäten dieser Welt. Er jammert nicht mehr, er klagt nicht mehr aus Selbstmitleid, er will sich behaupten. Klage ist höchstens noch eine stabile Äußerung, eine Art von Virtus, ein Element, das man nicht verbergen kann, das man aber männlich beherrscht. Es fehlt ihr das Visionäre. Die Fünfte ist eine Symphonie der Realitäten.

Tatsächlich hat sich Mahlers Lebenssituation 1902 grundlegend verändert. Im November des Vorjahres hatte er die Bekanntschaft Alma Maria Schindlers gemacht, der zwanzigjährigen Stieftochter des Malers und Secessions-Mitglieds Carl Moll. Sie hatte bei Alexander Zemlinsky Komposition studiert und wusste Mahler stark zu beeindrucken. Nur kurze Zeit danach war die Verbindung des Wiener Hofoperndirektors mit Alma Schindler eine beschlossene Sache, schon im Dezember folgte die Verlobung, dies jedoch verbunden mit einem schmerzlichen Ereignis. Mahler hatte ihr das Komponieren verboten und Alma erklärte sich bereit, das Verbot zu befolgen. „Ich habe damals“, so schreibt sie später, „meinen Traum begraben. Vielleicht war es besser so gewesen ... Irgendwo aber brannte eine Wunde in mir, die niemals ganz geheilt ist.“ Am 29. Februar 1902 fand die Hochzeit statt. Den Sommer verbrachte man in Maiernigg am Wörthersee. Mahler saß und komponierte seine

Fünfte; Alma half dabei, indem sie ihm beim Ausschreiben der Stimmen zur Seite stand. Die erste Aufführung der Fünften fand 1904 unter Mahlers Leitung in Köln statt. So recht gelungen kann man diese Präsentation nicht bezeichnen. Mahler selbst war unzufrieden und wusste, es lag an ihm. An keiner Symphonie hat Mahler mehr verbessert und geschliffen als an dieser Fünften. Genau dies aber belegt den großen Schritt, den er mit dieser Symphonie weg von dem vorigen „Bündel“ der Wunderhorn-Symphonien gemacht hat.

ABSOLUTE MUSIK

Mahlers Fünfte ist „reine Musik“. Sie hat keinen Text als Grundlage; sie kennt kein literarisches Programm und entzieht sich zunächst auch jedweder weltanschaulichen Deutung. Sie ist absolute Musik; und dies auch hat der Komponist schon zu Beginn seiner Arbeit sehr klar gemacht:

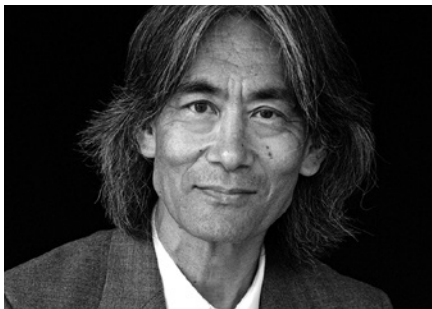
... ich sage, dass ich kein anderes „Programm“ weiß als das: Die Musik entsteht ohne äußeren Anlass. Sie ist in mir. Ich ergründe nichts und will mir später nicht bescheinigen lassen ..., dass es etwas anderes war. „Es“ geht in mir um. „Es“ soll werden. Nichts anderes wird. Das muss so sein. Niemand soll fragen warum!

Fünf Sätze hat die Partitur. Mahler gliedert sie in drei „Abteilungen“. Die erste Abteilung umfasst den Trauermarsch und den 2. Satz – ein „Stürmisch bewegt“. Dieser 2. Satz entspricht in seiner Sonatensatzform einem klassischen Eröffnungssatz, doch verkörpert er in seiner Ausdrucksweise tiefste Verwirrungen und Verstörungen. Wilhelm Furtwängler empfand diese Musik als „die nihilistischste Musik des Abendlandes ... Diese merkwürdigen Wendungen Mahlers lassen in einem das Bewusstsein aufkommen, dass alles umsonst ist. Ich wüsste keine andere Musik, die mich so pessimistisch stimmen könnte. Sie entwertet, was einem in dieser öden Welt überhaupt noch wertvoll erscheinen könnte.“ Der 3. Satz bildet zugleich für sich allein die 2. Abteilung – ein Scherzo, „ein Chaos, das ewig aufs Neue eine Welt gebärt, die im nächsten Moment wieder zugrunde geht, zu diesen Urweltklängen, zu diesem säuselnden, brüllenden Meer ...“. So Mahler selbst.

Diesem schreienden Scherzo setzt Mahler mit dem „Adagietto“ eine Empfindungsmusik von zartester und innigster Art entgegen; eine „Sphärenmusik, wie der Komponist sie nannte. Berühmt geworden ist dieser Satz durch Luchino Viscontis Thomas-Mann-Verfilmung von *Tod in Venedig*. Zu Recht gilt dieses Adagietto als Liebeserklärung an Alma. Mitten im Satz, „wo die Harfen schweigen und die Geigen sich in

himmlische Höhen hochschrauben, zitiert Mahler das sog. ‚Blickmotiv‘ aus Wagners *Tristan und Isolde*“ (Habakuk Traber). Musikalisch betrachtet ist dieser einzigartige Satz ein Intermezzo und zugleich das Vorspiel zu einem Rondo-Finale, in das Mahler alles hineinpackt, was dazu dienen kann, eine Gegenwelt zum einleitenden Trauermarsch zu inszenieren. Die finale Apotheose dieses Satzes entwickelt sich über eine Ausdruckssteigerung hin zu einem beängstigend wirkenden Übermut.

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. Zudem ist er seit 2006 Music Director des Orchestre symphonique de Montréal und seit 2013 Artistic Advisor und seit 2006 Ehrendirigent des Deutschen Symphonieorchesters Berlin. 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 Uraufführung des Oratoriums *ARCHE* von Jörg Widmann anlässlich der Elbphilharmonie-Eröffnung.

In der Saison 2019/20 dirigierte Nagano u. a. die Neuproduktionen *Die Nase*, *Elektra* und Messiaens *Saint François d'Assise*. 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 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.

Nobuyuki Tsujii



Der britische Observer beschrieb den japanischen Pianisten Nobuyuki Tsujii als „Definition von Virtuosität“. Nobuyuki Tsujii – kurz Nobu genannt – ist von Geburt an blind und war 2009 gemeinsam mit einem anderen Pianisten der erste asiatische Gewinner der wichtigen „Van Cliburn International Piano Competition“. Als Solist gastierte Nobu u. a. mit dem Mariinsky Theatre Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem BBC Philharmonic, dem Seattle Symphony und Baltimore Symphony Orchestra, den Münchner Philharmonikern, der Filarmonica della Scala und dem Sinfonieorchester Basel unter der Leitung von Dirigenten wie u. a. Valery Gergiev, Vladimir Ashkenazy, Vladimir Spivakov, Vasily Petrenko, Thierry Fischer und Yutaka Sado. In seiner Heimat hat Nobu bei allen großen japanischen Orchestern wie NHK Symphony, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Tokyo Symphony, Japan Philharmonic Orchestra und Ensemble Kanazawa gastiert. Klavierabende führten Nobu in die großen Städte Nordamerikas wie z. B. nach New York in das Stern Auditorium der Carnegie Hall

sowie auf Europas renommierteste Konzertbühnen wie die Londoner Royal Albert Hall, das Théâtre des Champs Elysées, die Berliner Philharmonie oder der Wiener Konzertverein. 2013 debütierte er bei den BBC Proms in der Royal Albert Hall. Viele seiner Einspielungen gehören zu den meistverkauften in den letzten Jahren. Darunter sind z. B. Rachmaninoffs Klavierkonzert Nr. 2 mit dem DSO Berlin, Tschaikowskys Klavierkonzert Nr. 1 mit Yutaka Sado und dem BBC Philharmonic, Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 mit dem Orpheus Chamber Orchestra sowie Solo-CDs mit Werken von Chopin, Mozart, Debussy und Liszt sowie eigenen Kompositionen. Die Live-DVD-Aufnahme von Nobus Klavierabend 2011 in der Carnegie Hall wurde vom Gramophone Magazin als „DVD des Monats“ ausgezeichnet sowie auch seine zuletzt erschienene DVD „Touching the Sound – Die unwahrscheinlich Reise von Nobuyuki Tsujii“, eine Dokumentation des Regisseurs Peter Rosen, der die Biografie des blinden Pianisten erzählt.

Vorschau

3. Philharmonisches Konzert

Sonntag 17. November 2019, 11 Uhr
Montag, 18. November 2019, 20 Uhr

Ludwig van Beethoven

Meeresstille und glückliche Fahrt
für Chor und Orchester op. 112

Ludwig van Beethoven

Elegischer Gesang
für Chor und Orchester op. 118

Johannes Brahms

Schicksalslied für
Chor und Orchester op. 54

Johannes Brahms

Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68

Dirigent **Kent Nagano**

Choreinstudierung **Eberhard Friedrich**

Chor der Hamburgischen Staatsoper

Philharmonisches Staatsorchester

Hamburg

Elbphilharmonie, Großer Saal

2. Kammerkonzert

Sonntag 8. Dezember 2019, 11 Uhr

Joseph Haydn

Klaviertrio Nr. 39 G-Dur Hob. XV:25

Ralph Vaughan Williams

Klavierquintett c-Moll

Ludwig van Beethoven

Klaviertrio D-Dur op. 70,1 „Geistertrio“

Violine **Konradin Seitzer**

Viola **Naomi Seiler**

Violoncello **Olivia Jeremias**

Kontrabass **Franziska Kober**

Klavier **Olena Kushpler**

Elbphilharmonie, Kleiner Saal

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



Blumen Lund

Unsere Musiker tragen in den Matinee-Konzerten Krawatten von **FELIX W.**,
Dammthorstrasse 30 in Hamburg, www.felixw.de

FELIX W.

Partner und Sponsoren



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

Generalmusikdirektor

Kent Nagano

Orchesterintendant

Georges Delnon

Orchesterdirektorin

Susanne Fohr

Dramaturgie

Prof. Dr. Dieter Rexroth

Presse und Marketing

Hannes Rathjen

Redaktion

Janina Zell,
Daniela Becker

Gestaltung

Sandra Lubahn

Design-Konzept

PETER SCHMIDT,
BELLIERO & ZANDÉE

Litho

Repro Studio Kroke
GmbH

Herstellung

Hartung Druck +
Medien

Nachweise

Der Artikel von Dieter Rexroth
ist ein Originalbeitrag für das
Philharmonische Staatsorchester
Hamburg

Foto S. 2 Felix Broede

Anzeigenverwaltung

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

Hamburger Musikgeschichte erleben



Georg Philipp Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Adolf Hasse, Fanny und Felix Mendelssohn, Johannes Brahms und Gustav Mahler: Im *KomponistenQuartier* wandeln Sie auf den Spuren von sieben bedeutenden Persönlichkeiten der Musikgeschichte, die mit Hamburg eng verbunden sind. In einer der schönsten Straßen der Hansestadt präsentiert sich das *KomponistenQuartier* mit einem reizvollen Gegensatz zwischen traditionellem Charme und modernem Ausstellungskonzept. Begeben Sie sich auf eine musikalische Entdeckungsreise durch die Jahrhunderte!

KomponistenQuartier, Peterstraße 29–39, 20355 Hamburg, Tel. 040-46 00 19 06
www.komponistenquartier.de, info@komponistenquartier.de
dienstags bis sonntags: 10 – 17 Uhr

KomponistenQuartier
Hamburg

KQ

Hauptförderer des *KomponistenQuartiers*



Cari Teyffer STIFTUNG



Behörde für
Kultur und Medien

CLAUSSEN SIMON | STIFTUNG



HERMANN
REEMTSMA
STIFTUNG



ZEIT-Stiftung
Ebelin und Gerd
Bucerius

WEMPE
FEINE UHREN & JUWELIEN

GESELLSCHAFT
HARMONIE
VON 1789

Luther.

