

Silvesterkonzert

19

20

Silvesterkonzert

Dienstag 31. Dezember 2019, 11 Uhr
Elbphilharmonie, Großer Saal

Die Besetzung des Philharmonischen Staatsorchesters für das Silvesterkonzert

Konzertmeister
Konradin Seitzer
Joanna Kamenarska

1. Violinen

Monika Bruggaier
Bogdan Dumitrascu
Hildegard Schlaud
Annette Schäfer
Stefan Herrling
Imke Dithmar-Baier
Sidsel Garm Nielsen
Tuan Cuong Hoang
Piotr Pujanek
Sonia Eun Kim
Olivia Rose Francis
Barbara Hefele

2. Violinen

Sebastian Deutscher
Marianne Engel
Berthold Holewik
Sanda-Ana Popescu
Martin Blomenkamp
Heike Sartorti
Felix Heckhausen
Dorothee Fine
Christoph Bloos
Laure Kornmann
Josephine Nobach
Katrin Strobelt

Bratschen

Naomi Seiler
Minako Uno-Tollmann
Marie Teresa Pfiz
Daniel Hoffmann
Roland Henn
Annette Hänsel
Gundula Faust
Bettina Rühl
Maria Rallo Muguruza
Iris Icellioglu*

Violoncelli
Olivia Jeremias
Markus Tollmann
Arne Klein
Brigitte Maaß
Tobias Bloos
Yuko Noda
Christine Hu
Ulf Schade

Kontrabässe
Stefan Schäfer
Tobias Grove
Friedrich Peschken
Katharina von Held
Hannes Biermann
Felix Schilling
Anselm Legl

Flöten
Walter Keller
Anke Braun
Vera Plagge
Eva Schinnerl*

Oboen
Sevgi Özsever
Thomas Rohde
Birgit Wilden

Klarinetten
Rupert Wachter
Patrick Hollich
Christian Seibold
Hitomi Derow*

Fagotte
Jose Silva
Olivia Comparot
Mathias Reitter
Fabian Lachenmaier

Hörner
Bernd Künkele
Jacob Dean*
Ralph Ficker
Jonathan Wegloop

Trompeten
Markus Cziehaz
Eckhard Schmidt
Mario Schlumpberger
Anton Borderieux*

Posaunen
João Martinho
Eckart Wiewinner
Joachim Knorr
Jonas Burow

Tuba
Andreas Simon

Pauke
Brian Barker

Schlagzeug
Fabian Otten
Matthias Hupfeld

Harfe
Lena-Maria
Buchberger

Serpent
Christophe Morisset

Celesta
Rupert Burleigh

Orchesterwarte
Patrick Adamové
Marcel Hüppauff
Ulrich Kammeradt
Thomas Storm

*Mitglieder der
Orchesterakademie





Konzertprogramm

Giovanni Gabrieli (1557-1612)

3 Canzone aus *Sacrae symphoniae I*
Canzon noni toni Ch. 173
Canzon primi toni Ch. 170
Canzon septimi toni Ch. 172

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

aus *Die Kunst der Fuge*
Fassung für Instrumentalensemble von Ichiro Nodaïra
Contrapunctus I BWV 1080/1
Contrapunctus II BWV 1080/2

Sofia Gubaidulina (*1931)

Ein Engel...
nach einem Gedicht von Else Lasker-Schüler
Alt: Nadezhda Karyazina
Kontrabass: Stefan Schäfer

Johann Sebastian Bach

aus *Die Kunst der Fuge*
Fassung für Instrumentalensemble von Ichiro Nodaïra
Canon alla ottava BWV 1080/15

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Große Fuge B-Dur für Streichquartett op. 133
Overtura. Allegro – Fuga
Violine: Konradi Seitzer
Violine: Bogdan Dumitrescu
Viola: Sangyoon Lee
Violoncello: Olivia Jeremias

Pause

Johann Sebastian Bach

Choral „Ein' feste Burg ist unser Gott“
Transkription für großes Orchester von Leopold Stokowski

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

Symphonie Nr. 5 d-Moll op. 107 „Reformations-Symphonie“
I. Andante. Allegro con fuoco – II. Allegro vivace –
III. Andante – IV. Andante con moto

Dirigent **Kent Nagano**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Es ist nicht wenig Zeit,
die wir haben,
sondern es ist viel Zeit,
die wir nicht nutzen.
Lucius Annaeus Seneca

Martin Griesemer

Am Morgen vor der Silvesternacht

WELTMUSIK AUS VENEDIG

Giovanni Gabrieli
3 Canzone aus *Sacrae symphoniae I*
 Veröffentlichung **1597**
 Besetzung **4 Trompeten,**
4 Posaunen in zwei Gruppen
 Dauer **ca. 10 Minuten**

Diese drei Canzone Giovanni Gabrielis führen uns mitten in die prachtvolle Musikepoche der europäischen Spätrenaissance um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert. Das Zentrum der Musik war damals – und das galt für den ganzen westeuropäischen Kontinent – das reiche und kultur-

begeisterte Venedig, wo, verkürzt gesagt, jene Mehrstimmigkeit der Musik „entdeckt“ worden war, die unsere Musikgeschichte so ungeahnt vielfältig sich entwickeln ließ und so anders als in allen anderen Teilen dieser Welt. Und im Zentrum dieses Zentrums wirkte Giovanni Gabrieli als „Erster Organist“ der Markusbasilika, dem die Leitung der gesamten musikalischen Praxis der Basilika oblag. Weltberühmt wurde er mit seiner Praxis, die Soli und Chöre, inklusive Instrumentalisten in mehreren Gruppen auf den dafür hervorragend geeigneten Emporen der Basilika zu verteilen – ein Surround-Erlebnis, das die Zuhörer nach eigenem Bezeugen geradezu erschlug.

Besonders klangprächtig und farbenfroh waren die festlichen Aufführungen sogenannter *Sacrae Symphoniae*. Das waren Sammlungen von zwei- bis vielstimmigen und mehrchörigen, immer von Instrumenten begleiteten, Vokalstücken, in die aber auch rein instrumentale Einzelstücke gestreut waren, *canzone* oder *sinfoniae* genannt.

Diese *canzon*, also „Lied“, genannten Stücke waren traditionell rein instrumental, die Bezeichnung verdanken sie lediglich ihrer Form, die die Italiener aus dem französischen Renaissance-„Chanson“ gewonnen hatten. Notiert sind sie in den alten Kirchentönen, den ehrwürdigen Vorfahren unserer allbekannteren Dur-Moll-Tonarten – damals aber noch die Norm. Die Zusätze „noni“, „primi“, „settimi toni“ in unserem Fall beziehen sich darauf und bezeichnen je den Modus der einzelnen Stücke: „äolisch“, dann „dorisch“ und „mixolydisch“. Die für heute gewählten *canzone* sind achstimmig für zwei Gruppen à

vier Solo-Stimmen geschrieben, die gegen- und miteinander konzer-
tieren. Die Instrumentenwahl ist eigentlich frei, die Besetzung mit
Blechbläsern wurde und wird meist bevorzugt, weil sie als Gruppe sehr
homogen klingen und hervorragend in großen Kirchen den Raum füllen
können. Hier und jetzt aber sind sie die noble Einleitung eines inhalts-
reichen Programms.

GROSSE MUSIK NACH STRENGSTEN REGELN

Johann Sebastian Bachs

Die Kunst der Fuge

Uraufführung der Fassung für
Instrumentalensemble von
Ichiro Nodaïra: 2002

Besetzung **Contrapunctus I:**

**Flöte (auch Altflöte), Oboe, Klarinette,
Fagott, Horn, 2 Violinen, 2 Violen,
2 Violoncelli**

**Contrapunctus II: 2 Bratschen,
4 Violoncelli, 1 Kontrabass**

**Canon alla ottava: Vibraphon,
Marimba, Celesta, Harfe, Violine,
Viola, Violoncello**

Dauer ca. **12 Minuten**

In seinem letzten Lebensjahrzehnt hat
Johann Sebastian Bach sich noch zweimal,
wie früher schon oft, an die Komposition
exemplarischer Lösungen von Form- und
Stil-Problemen gesetzt: dem *Musicalischen*
Opfer und der *Kunst der Fuge*. Letztere –
leider nicht mehr vollendet – war wohl
tatsächlich quasi enzyklopädisch angelegt
als vollständige Darstellung sämtlicher
Möglichkeiten, ein- und dasselbe Thema
in nur einer Tonart vier- bzw. zweistimmig
kontrapunktisch durchzuführen, in den
beiden dafür ideal geeigneten Formen Fuge
– hier *Contrapunctus* genannt – und *Canon*.
Dabei veränderte er dieses Grundthema
auf jede erdenkliche Weise. Und er achtete
minutiös auf eine reiche Ausdruckspalette, die jedem Stück seine eigene
Emphase gab, die aus den theoretischen Exerzitien lebendige Musik
werden ließ.

Bach verzichtete auf jede Angabe einer Instrumentation, was bis
heute die Diskussion um die beste instrumentale Besetzung lebendig
erhält. Eine Gesamtaufführung hat er nie beabsichtigt, jedes einzelne
Stück repräsentiert die künstlerische Absicht und den Stil des Ganzen.
So hat der 1953 geborene Tokyoter Komponist und Pianist Ichiro Nodaïra,
der in Paris während und nach seinem Studium eng mit der damaligen
Avantgarde zusammenarbeitete, 2002 insgesamt sechs Stücke ausge-
wählt und für verschiedene Instrumentenkombinationen arrangiert, ein
siebtes kam später dazu. Er ordnet keine der Bach-Stimmen einem be-
stimmten Instrument oder einer Gruppe zu, sondern lässt die Stimmen
durch den Klangraum des ihm zugeordneten Instrumentenensembles

wandern, ohne an den Noten etwas zu ändern. Wenn also Bach im ersten Contrapunctus, der ersten Fuge, das Grundthema vorstellt und vor allem natürlich fließende Übergänge der jeweiligen Haupt- in die Nebenstimmen komponiert, so lässt Nodaïra die entsprechenden Instrumentenstimmen an diesen Transitstellen sich überlagern, um dieses Fließen klanglich zu unterstützen. Die zweite Fuge ist rhythmisch bewegter und klanglich kontrastierend in die tiefen Streicherregionen gelegt. Das dritte Stück – nach dem „Intermezzo“ Sofia Gubaidulinas – ist keine Fuge, sondern ein virtuoser zweistimmiger Kanon in überraschender, aber sehr stimmiger Instrumentierung.

KLANG, DIE VIBRIERENDE SUBSTANZ DER WELT

Sofia Gubaidulinas *Ein Engel...* „Es ist phantastisch und rätselhaft: Bereits als Kind verspürte ich dieses Einssein mit den höchsten Sphären, ein Gefühl, das für mich stets verbunden war mit der Wahrnehmung des Klangs, der vibrierenden Substanz der Welt.“ Sogar in diesem kleinen Stück ist die Spiritualität, die das ganze Leben der heute 88-jährigen russischen Komponistin Sofia Gubaidulina prägte, in jedem Takt präsent. Denn obwohl es „nur“ um die Ehrung eines langjährigen Freundes geht, waltet auch hier die intensive Tiefenauslotung und die stete, ehrliche Suche nach adäquater Wahrhaftigkeit des Ausdrucks, die die Werke der großen Komponistin auszeichnen und für die sie längst auf der ganzen Welt bewundert, geliebt und gefeiert wird.

Else Lasker-Schüler
Ein Engel...

Ein Engel schreitet unsichtbar durch unsere Stadt,
Zu sammeln Liebe für den Heimgekehrten,
Der noch den Nächsten – über sich – geliebet hat. –
Schon eine Träne für den Liebeswerten,
Ein Auge, das für seine Seele leuchtet,
Ein reines Wort, von deines Mundes rotem Blatt –
Für ihn, dem alle Sorgen ihr gebeichtet;
In seinem herben Trost lag schon seine Tat.

Bezeichnend ist auch, dass Gubaidulina hier mit intimen, leisen Tönen die Botschaft der Wuppertaler Lyrikerin und Dramatikerin Else Lasker-Schüler unterstützt, das Ethos der Menschlichkeit hochzuhalten und Menschen, die es auch tatsächlich leben, so in Ehren zu halten, wie sie es verdienen.

So einer ist in der Tat Gubaidulinas Widmungsträger: der Berliner Jurist, Musiker und – vor allem – Kulturmanager Ulrich Eckhardt. Er war viele Jahre Intendant der Berliner und vieler anderer Festspiele und Festivals der Stadt. Seine Aufmerksamkeit galt und gilt dem kulturellen Austausch zwischen Ost- und Westeuropa, außerdem förderte er viele Projekte zum Thema Musik und Literatur im Exil. Aber natürlich meinte auch die Lasker-Schüler jemand ganz Bestimmten mit ihrem Gedicht: den im Berlin der zwanziger Jahre als sozial und karitativ engagiert bekannten, katholischen Priester Carl Sonnenschein. Ohne seine Hilfe hätte die wunderbare, ent- und verrückte Poetin, deren 150. Geburtstag-Jubiläum heute gerade zu Ende geht, die schwere existenzielle Krise, die sie damals in Berlin durchlebte, niemals bewältigt.

BEETHOVEN EXTREM

Ludwig van Beethovens

Große Fuge op. 133

Entstehung **1825-1826**

Uraufführung **1826**

Besetzung **Streichquartett**

Dauer **ca. 16 Minuten**

Geschrieben ursprünglich als Finalsatz des B-Dur-Streichquartetts op. 130, hat Beethoven ihn dort, auf inständige Bitten von Freunden und Verleger, durch einen scheinbar unkomplizierten Schlusssatz ersetzt und ihn später als op. 133 separat herausgegeben. „Grande Fugue, tantôt libre,

tantôt recherchée – Große Fuge, teils frei, teils regelgerecht (komponiert)“ hat Beethoven das Ganze genannt. Den Zeitgenossen war es nicht geheuer, eine hoch angesehene Musikzeitung meinte bei der Uraufführung, dieses Chaos aus Tönen könnten allenfalls Chinesen oder Marokkaner genießen.

In der Tat haben wir es hier mit einem inkommensurabel anmutenden, jedoch minutiös geformten Fugensatz zu tun, der aus mehreren Doppelfugen und formal freieren Abschnitten dazwischen gebaut ist. „Doppelfuge“ meint dabei, dass hier jeweils zwei gleichgewichtige Themen kontrapunktisch kunstvoll und mit wechselndem Ausdruckscharakter „verarbeitet“ werden.

Überraschend erweist sich die dreiteilige Großform als intrikate Kombination von Sonatensatz und Fugenform mit Exposition, Durch-

führung und Reprise – ein Gesamtkonzept, wie es nur ein kompositionstechnisch und organisatorisch allen überlegener Geist ausführen konnte. Beethoven ist dabei stets besorgt, jedes Abschnittsende deutlich zu machen, meist mit einem piano. Die Streichorchester-Fassung hilft da sehr, sie zieht sozusagen die strukturellen und thematischen Linien der Komposition räumlich auseinander und ordnet auch mit differenzierteren Klangmöglichkeiten den großformalen Ablauf deutlicher.

Den Satzbau und die Struktur bestimmen also rein musikimmanente Prinzipien. Das lässt sich auch musikwissenschaftlich genau analysieren, doch eine Antwort auf die – bei Beethoven mehr als berechnete – Frage nach dem Sinn oder der „Idee“ hinter dem Werk ist so nicht zu finden. Dass Beethoven die langsame Einleitung überraschend mit „Overtura“ betitelte, könnte ein Hinweis auf einen spezifischen Hintergrund sein, weil er das sonst nie gemacht hat. Warum wählte er den italienischen Begriff, der sofort „Oper“ assoziiert? Dies Rätsel hat noch keiner gelöst. Dabei wäre es doch eine Überlegung wert, ob er damit vielleicht andeuten wollte, man möge diesen ganzen Satzkomplex als Drama verstehen, in dem sich bewegende, schwere Konflikte abspielen – vielleicht als das schmerzvoll erkämpfte Drama des Lebens? Der harsche, aggressive Gestus, mit dem die Fugenthemen zu Beginn und dann immer wieder in den weiteren Abschnitten aufeinanderprallen und den Zuhörer fast physisch attackieren, die sanfteren Gegenkräfte, die dazwischen manchmal die enormen Energien nach innen lenken bis in einem ausgedehnten Schlussteil langsam die Kräfte sich zum Miteinander sammeln und zuletzt ein umjubelter Frieden die Kontrahenten eint: Dies Drama mit Fugen zu erzählen – auf eine solch verrückte Idee konnte nur ein Genie kommen, das sich auch sicher war, die Aufgabe bewältigen zu können. Im Übrigen könnte dieser Inhalt auch jenes „poetische Element“ sein, das Beethoven für eine künstlerisch sinnvolle Fugenkomposition in seiner Zeit, 75 Jahre nach Bach, einforderte: „Die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut’ zu Tage muss in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“ Das Zitat ist leider nicht hundertprozentig verbürgt, aber sei’s drum, die sinnfällige, jedoch nicht beweisbare Hypothese kann als Anstoß dienen, sich eigene Gedanken zu diesem Opus zu machen, das nur sehr schwer zu beschreiben ist, aber umso wirkungsmächtiger den Zuhörer gefangen hält – und als lebens-bedeutungsvolles Enigma perfekt den ersten Konzertteil beschließt.

BACH LUXURIÖS KLANGSINNLICH

Johann Sebastian Bachs „Ein' feste Burg ist unser Gott“

Entstehung der Transkription für großes
Orchester von Leopold Stokowski **1942**

Uraufführung **7. April 1942**

Besetzung **4 Flöten, 2 Oboen,**

**Englischhorn, 3 Klarinetten, Bass-
klarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott,
4 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen,
Tuba, Pauken, Streicher**

Dauer **ca. 3 Minuten**

Zwar in London als Sohn eines polnisch-stämmigen Vaters und einer schottischen Mutter geboren, begann Leopold Stokowski – vielleicht der schillerndste seiner an Pultstars reichen Generation – seine große Karriere in den USA, wo unter seiner Leitung das Philadelphia Orchestra in die Spitzengruppe der Ostküsten-Orchester aufstieg, mit den Bostonern und New Yorkern. Als „Klangzauberer“ wurde er gefeiert, sein Publikum betörte er mit einer pompös-pathetischen Dirigiergestik, die

heute fast komisch wirkt. Aber es war ihm ernst, dahinter herrschte ein toscanimäßiger Perfektionismus, der ihn, auch heute noch beim Anhören seiner unzähligen Plattenaufnahmen, jeden Verdachts enthebt, nur ein Blender gewesen zu sein. Weltweit hat ihm seine prägende Mitwirkung in Walt Disneys „Fantasia“ von 1940 den größten Erfolg verschafft: Er dirigiert sämtliche darin visualisierte Musik, beginnend mit seiner damals schon berühmten Orchester-Transkription von Bachs populärer d-Moll-Orgeltoccata. Hier zeigt sich auch deutlich sein Klangideal, das ganz und gar vom großen spätromantischen Orchester geprägt war. In dieses höchst klangsinnliche „Medium“ versetzte er auch seine Bach-Transkriptionen. Seine Fassung von Bachs Version des Luther-Chorals „Ein' feste Burg“, bis heute die „Hymne des Protestantismus“ schlechthin, folgt genauso unbeirrt diesem Klangideal und fasziniert immer noch dank ihrer unmissverständlichen, aber lust- und prachtvoll exekutierten Ernsthaftigkeit. Heute hat dieses Kunst-Stück seinen hochverdienten Platz: als Vorspiel sozusagen zur nun folgenden großen Symphonie, die dem gleichen musikalischen Thema gewidmet ist.

JUGENDLICH FRISCHE UND ENGAGIERTE BEKENNTNISMUSIK

Felix Mendelssohn Bartholdys
Symphonie Nr. 5

Entstehung **1829/30, rev. 1832**

Uraufführung **1832**

Besetzung **2 Flöten, 2 Oboen,**
2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott,
2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen,
Serpent, Pauken, Streicher
Dauer **ca. 30 Minuten**

1830 jährte sich zum 500. Mal die Übergabe des „Augsburger Bekenntnisses“, in dem die lutherischen Reichsstände Kaiser Karl V. ihren Glauben dargelegt hatten, was fünfzehn Jahre später im „Augsburger Religionsfrieden“ zu deren freier Religionsausübung führen wird. Dies Jubiläum sollte groß gefeiert werden, und, ohne jede Ermunterung von außen, entschloss sich der zwanzigjährige Mendelssohn – zutiefst

christlich-reformiert geprägt – für dieses Fest seine zweite Symphonie zu schreiben. Leider konnte die Uraufführung aus vielen, auch politischen Gründen erst 1832 erfolgen und war überhaupt kein Erfolg. Obwohl die Symphonie selbst ein ganz und gar wunderbares, sehr originelles und für einen Zwanzigjährigen unglaublich sicher geformtes und instrumentiertes, großes Werk ist, wurde sie von Mendelssohn in Acht und Bann getan. Am liebsten hätte er sie verbrannt, sie soll niemals mehr gespielt werden, hat er einmal geschrieben. Er hat sie dann aber doch unbehelligt gelassen, und so konnte sie wenigstens posthum nun als fünfte gedruckt werden.

Die langsame Einleitung des ersten Satzes zeugt gleich von Anfang an vom feierlichen Ernst der ganzen symphonischen Veranstaltung: Eine einfache, kurze Melodielinie in den Violoncelli fächert sich auf in eine klangvolle Polyphonie, die zu einem deutlichen Fanfarenton führt, der den ganzen Satz beherrschen wird. Weiter entfaltet sich ein großer Bogen, der abrupt abgebrochen und von einer ganz leisen Streichermelodie abgelöst wird. Viele werden dieses Motiv gut kennen, weniger unter seinem Namen „Dresdner Amen“, sondern weil es zu den häufigsten Motiven in Wagners *Parsifal* gehört. Tatsächlich wurde es im 18. Jahrhundert als fixe Antwort-Formel für die Liturgie der katholischen Dresdner Hofkirche komponiert und später auch von den lutherisch-protestantischen Kirchen Sachsens übernommen.

Diesem Motiv folgt sogleich ein wild-stürmisches d-Moll-Allegro con fuoco, also mit feurigem Impetus. Darin ringt sozusagen ein marschähnliches Hauptthema mit einem kaum weniger energischen, aber melodioseren Seitenthema; am Ende werden beide übereinander gefügt. Der Satz mutet sehr kämpferisch an. Die Einleitung evoziert die metaphysische Ebene, unter der der Mensch agiert, aber dann zeigt

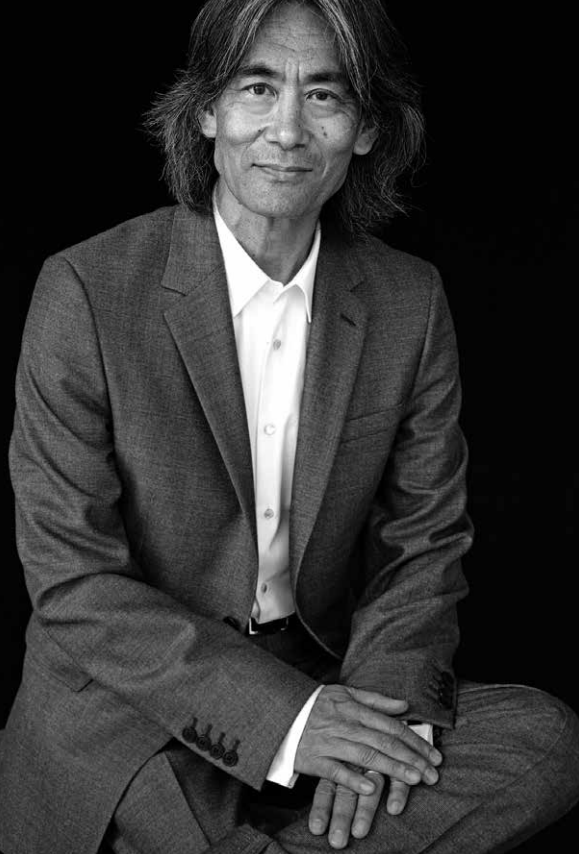
es sich, dass er doch, in der Sprache des 19. Jahrhunderts formuliert, „vom Schicksal – den Fanfaren – herausgefordert“, selbst sein Leben bewältigen muss. So gesehen, trifft sich hier – wenn man die beiden Inhalts-Hypothesen akzeptiert – Mendelssohns Symphonie mit Beethovens Fugenkomplex: Beiden liegt, so könnte man schließen, die gleiche Idee, das gleiche „poetische Element“ zugrunde, erzählt aber mit völlig unterschiedlichen Mitteln. Und diese von beiden geteilte Idee ergibt überdies ein sinnreiches Motto, unter das man das ganze Silvesterkonzert stellen kann.

In völlig andere, beschwingte, sehr „mendelssohnische“ Gefilde entführt uns im großen Kontrast zum ersten Satz das Scherzo. Weit weg von jedem Kirchenmusikton singt quasi das ganze Orchester ein optimistisches Volkslied, konfliktfreien Lebenstagen zugehörig. Der Mittelteil, das Trio, zaubert einen wunderbar ausgedehnten Moment lang mit Pizzicati und Cello-Kantilenen eine schwebende Leichtigkeit herbei, wie nur Mendelssohn sie ersinnen konnte.

Innig und anrührend komponierte er den langsamen Satz. Kurz ist er und eigentlich nur eine lange Kantilene, der überraschend ein frei geführtes Rezitativ ohne Worte folgt. Bleibt man im thematischen Rahmen, ist die Kantilene eine Art Kantaten-Arioso und das Rezitativ wendet die gemeinsame Andacht ins private, persönliche Gebet.

Der Schlusssatz, das Finale, steht nun ganz im Zeichen des berühmten Chorals. Er wird am Anfang vollständig, mit einigen Freiheiten, zitiert: Die Flöte beginnt, die Holzbläser folgen und dann das gesamte Orchester in großartiger Instrumentierung. Einige Choral-Variationen weiter öffnen sich erste hymnische Schleusen mit einem unisono auftrumpfenden Jubel-Thema in purem D-Dur, das ab jetzt atmosphärisch alle Kanäle besetzt. Ihm folgen zwei Fugatoabschnitte, deren Kontrapunkt wie in einem Magnificat dem Jubel emphatische Tiefe verleihen. Dazwischen hehre Fanfarenrufe, gepaart mit rauschenden Streicherkaskaden, aber auch lyrischere Momente. Schließlich baut Mendelssohn mit jugendlichem Ungestüm eine wahre Klangkathedrale auf, die natürlich von einer letzten, überirdisch strahlenden Choral-Intonation gekrönt wird.

Und mit diesen großartig animierenden Klängen und mit den so jugendlich-ungestümen wie lebenserfahrenen Gesten unserer diesjährigen Komponisten schicken wir Sie nun gerne in die nächste, laut oder leise begangene Silvesternacht und mit unseren besten Wünschen in ein sicherlich ereignisreiches nächstes Jahr!



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 sowie seit 2006 Ehrendirigent des Deutschen Symphonie-Orchesters 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.



Nadezhda Karyazina

Nadezhda Karyazina wurde 1986 in Moskau geboren und absolvierte von 2003 bis 2008 ihr Studium an der Russischen Akademie für Theaterkunst in Moskau. Sie gewann diverse Preise, u. a. bei Plácido Domingos Operalia-Wettbewerb 2012, Neuen Stimmen 2012 sowie beim Internationalen Gesangswettbewerb der Savonlinna-Opernfestspiele in Finnland. Ab 2010 absolvierte sie diverse Meisterklassen als Mitglied des Programms Junger Künstler am Bolschoi Theater und Jette Parker Young Artists Programme am Royal Opera House London und absolvierte dort ihr Bühnendebüt als Mercédès (*Carmen*).

Am Royal Opera House in Covent Garden stand sie als Maddalena (*Rigoletto*), Zweite Dame (*Die Zauberflöte*), Flora (*La Traviata*), Suzuki (*Madama Butterfly*) und Meg Page (*Falstaff*) auf der Bühne. Sie gastierte u. a. am Bolschoi-Theater, an der Lettischen Nationaloper, beim Festival Opera New Zealand sowie am Salzburger Landestheater, wo sie als Polinesso (*Ariodante*) und Charlotte (*Werther*) zu hören war.

Im Konzertbereich trat sie u. a. im Neuestimmen-Jubiläumskonzert und der Gala mit José Carreras und Plácido Domingo in Moskau auf, gab ein Recital in Bad Worishofen beim Festival der Nationen und sang den Mezzo-Part in Mozarts Requiem am Staatlichen Akademischen Opern- und Ballett-Theater Nowosibirsk.

Seit 2015 ist Nadezhda Karyazina Ensemblemitglied der Staatsoper Hamburg und war hier bisher in Partien wie Mercédès, Maddalena, Suzuki, Fenena (*Nabucco*), Emilia (*Otello*), Kotschakowna (*Fürst Igor*), Pauline (*Pique Dame*), Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*), Hänsel (*Hänsel und Gretel*) und Zweite Dame (*Die Zauberflöte*) zu sehen.



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 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 Chefdirigenten 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 tra-

ditionsreichen 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- und Kammerkonzerte an. Daneben spielt das Philharmonische Staatsorchester 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, Kinder-einführungen, Schul- und Familienkonzerte u. v. m. beinhaltet.

Vorschau

5. Philharmonisches Konzert

Sonntag 26. Januar 2020, 11 Uhr

Montag 27. Januar 2020, 20 Uhr

Pascal Dusapin

„Waves“ für Orgel und Orchester
(Uraufführung)

Joseph Haydn

Missa in Angustiis d-Moll Hob. XXII:11

„Nelson-Messe“

Dirigent **Kent Nagano**

Orgel **Iveta Apkalna**

Sopran **Katharina Konradi**

Alt **Christina Bock**

Tenor **Bernhard Berchtold**

Bass **Evan Hughes**

NDR Chor

WDR Rundfunkchor

**Philharmonisches Staatsorchester
Hamburg**

Elbphilharmonie, Großer Saal

Musik und Wissenschaft

„Gesellschaftlicher Wandel“

1. Themenkonzert

Donnerstag 9. Januar 2020, 19.30 Uhr

Elbphilharmonie, Kleiner Saal

2. Themenkonzert

Sonntag 12. Januar 2020, 19.30 Uhr

St. Michaelis, Krypta

3. Themenkonzert

Dienstag 14. Januar 2020, 19.30 Uhr

Museum für Kunst und Gewerbe,

Spiegelsaal

Mitglieder des Philharmonischen
Staatsorchesters treffen auf
Wissenschaftler der
Max-Planck-Gesellschaft –
Kammermusik trifft auf Vorträge
zum gesellschaftlichen Wandel aus
sozialrechtlicher, demographischer
und sozialpolitischer Sicht.

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.,
Dammtorstrasse 30 in Hamburg, www.felixw.de

FELIX W.

Partner und Sponsoren



KÜHNE-STIFTUNG

Hauptförderer des Philharmonischen Staatsorchesters ist die Kühne-Stiftung. Sie unterstützt mit einer Großspende, verteilt über fünf Jahre, den Ausbau des Orchesters und ermöglicht es, dass neue Projekte und Konzertreisen umgesetzt werden können. Zugleich sollen die Hamburgische Staatsoper und ihre musikalische Strahlkraft hiervon profitieren.

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

Gestaltung

Sandra Lubahn

Design-Konzept

PETER SCHMIDT,
BELLIERO & ZANDÉE

Herstellung

Hartung Druck +
Medien

Nachweise

Der Artikel von Martin Griesemer ist ein Originalbeitrag für das Philharmonische Staatsorchester Hamburg

Fotos S. 2, 13, 15 Felix Broede
S. 14 Natalia Muzhetskaya

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*

