

**Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg**

10. Philharmonisches Konzert

10.
Philharmonisches
Konzert

Sonntag 26. Juni 2022
11.00 Uhr

Montag 27. Juni 2022
20.00 Uhr

Elbphilharmonie, Großer Saal

Die Besetzung des Philharmonischen Staatsorchesters
für das 10. Philharmonische Konzert

Konzertmeister	Bratschen	Flöten	Posaunen
Daniel Cho	Florian Peelman	Manuela Tyllack	João Martinho
Thomas C. Wolf	Isabelle Fleur	Jocelyne Fillion-Kelch	Hannes Tschugg
Arsenis Selalmazidis	Reber-Kunert	Vera Plagge	Joachim Knorr
	Minako Uno-Tollmann	Eva Schinnerl*	Jonas Burow
1. Violinen	Annette Hänsel		
Monika Bruggaier	Elke Bär	Oboen	Tuba
Bogdan Dumitrascu	Gundula Faust	Nicolas Thiébaud	Lars-Christer Karlsson
Annette Schäfer	Bettina Rühl	Thomas Rohde	
Stefan Herrling	Liisa Tschugg	Birgit Wilden	Pauke
Imke Dithmar-Baier	Thomas Rühl		Brian Barker
Christiane Wulff	Stefanie Frieß	Klarinetten	
Sidsel Garm Nielsen	Maria Rallo Muguruza	Rupert Wachter	Schlagzeug
Hedda Steinhardt	Tomohiro Arita	Kai Fischer	Felix Gödecke
Piotr Pujanek		Matthias Albrecht	Frank Polter
Daria Pujanek	Violoncelli	Seraphin Maurice Lutz*	
Sonia Eun Kim	Olivia Jeremias		Harfe
Hugo Moinet	Clara Grünwald		Lena-Maria Buchberger
Dorothea Sauer	Ryuichi R. Suzuki	Fagotte	Louisic Dulbecco*
	Monika Märkl	José Silva	
2. Violinen	Arne Klein	Christoph Konnerth	Orchesterwarte
Hibiki Oshima	Tobias Bloos	Leon-Silas Gärtner*	Christian Piehl
Marianne Engel	Merlin Schirmer		Janosch Henle
Felix Heckhausen	Christine Hu	Hörner	Patrick Schell
Anne Schnyder Döhl	Saskia Hirschinger	Maciej Baranowski	
Annette Schmidt-Barnekow	Raphaela Paetsch*	Isaak Seidenberg	
Dorothee Fine	Kontrabässe	Anna Wegener	
Josephine Nobach	Peter Pühn	Jan-Niklas Siebert	
Myung-Eun Schirmer	Tobias Grove	Torsten Schwesig	
Chungyoon Choe	Felix von Werder	Clemens Wieck	
Kathrin Wipfler	Friedrich Peschken	Trompeten	
Nathan Paik	Franziska Kober	Felix Petereit	
Jazeps Jermolovs	Hannes Biermann	Eckhard Schmidt	
Antje Kroeger	Klaudia Wielgórecka	Mario Schlumpberger	
Lukas Mimura	Leonard Geiersbach*		

* Mitglied der
Orchesterakademie

Konzertprogramm

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Symphonie Nr. 9 Es-Dur op. 70

- I. Allegro
- II. Moderato
- III. Presto
- IV. Largo
- V. Allegretto

Pause

Alexander Zemlinsky (1871–1942)

Die Seejungfrau

Fantasie in drei Sätzen für großes Orchester
nach einem Märchen von Hans Christian Andersen

- I. Sehr mäßig bewegt
- II. Sehr bewegt, rauschend
- III. Sehr gedehnt, mit schmerzvollem Ausdruck

Dirigent **James Conlon**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

*Einführung mit Janina Zell jeweils eine Stunde vor
Konzertbeginn im Großen Saal.*

Schwebezustände

Felix Dieterle

Die Physik kann sie erklären: Körper, wie ein Heißluftballon in der Luft oder eine Taucherin im Wasser, schweben dann, wenn die Auftriebskraft genauso groß ist wie ihre Gewichtskraft. In diesem Fall haben die Körper die gleiche Dichte wie das Wasser oder die Luft, die sie umgibt. Der Überlieferung nach war es der griechische Gelehrte Archimedes, der vor mehr als 2000 Jahren als einer der ersten auf diesen physikalischen Sachverhalt gestoßen war. Wohl zufällig erkannte er beim Baden, dass die Menge an Wasser, die beim Einsteigen in die randvolle Wanne übergelaufen war, exakt seinem Körpervolumen entsprach. Er schlussfolgerte: Der Auftrieb, der ihn im Wasser nicht untergehen ließ, muss genauso groß sein wie die nach unten ziehende Gewichtskraft des verdrängten Wassers.

Die Philosophie vermag einen Sinn in ihnen zu sehen: Peter Sloterdijk umschreibt den Zustand des Schwebens als lebenswichtigen „Leerlauf“ im Sinne eines Moments des Innehaltens oder der Unentschlossenheit – „Schweben heißt: weder-noch sagen können.“ Zugleich bedeute „Leben lernen nichts anderes als durch eine Schule des Schwebens zu gehen“. Der Schwebezustand, so Sloterdijk, ist die Voraussetzung menschlicher Selbsterfahrung, er helfe den Menschen, zu sich selbst zu finden.

Die Psychologie versucht einen praktikablen Umgang mit ihnen zu finden: In seiner Abhandlung zur *Psychopathologie des Alltagslebens* (1904), einem Grundlagenwerk der Psychoanalyse, erklärt Sigmund Freud, dass alltägliche Fehlleistungen – Versprechen, Vergessen, Verlegen – nur auf den ersten Blick zufällig und sinnlos erschienen. Es handele sich dabei tatsächlich um sinnvolle Mechanismen, die durch einen ambivalenten „Schwebezustand des Willens zwischen Unbewusstem und Bewusstem“ gekennzeichnet seien. Bei der Hypnose wird man in einen entspannenden Schwebezustand zwischen wachem Bewusstsein und Traum gebracht, um beispielsweise seelische Traumata zu erkunden und verarbeiten zu können.

Die Sprachwissenschaft beschäftigt sich mit der Vielfalt an Bedeutungen und Verwendungen. Im historischen Wörterbuch der Brüder Grimm finden sich neben noch heute gängigen Redewendungen auch interessante assoziative Bedeutungen: auf Wolke sieben schweben, in Gefahr schweben,

zwischen Leben und Tod, Damoklesschwert, frei in der Luft oder im Raum ruhen, Fähigkeit übermenschlicher oder fabelhafter Wesen (antike Götter, Engel, Feen, Geister, Dämonen, Verstorbene), im oder auf dem Wasser treiben, emporsteigen, sich erheben, taumeln, schwanken, balancieren, hin- und hergerissen sein, schwebendes Licht, schwebende Düfte, schwebende Töne.

Die Künste wollen sie performen, sie auf ästhetische Weise sichtbar, hörbar, erlebbar machen: Schauspieler*innen befinden sich oftmals in einem Schwebezustand, wenn sie zu einem Teil sie selbst bleiben und gleichzeitig in der fiktiven Situation auf der Bühne oder vor der Kamera mit echten Emotionen umgehen müssen. Im klassischen Ballett geht es häufig um die perfekte Illusion der Schwerelosigkeit. Eine besondere Herausforderung für die Tänzer*innen stellt der „Ballon“ dar, die Wirkung, im Sprung für einen kurzen Moment in der Luft „stillzustehen“. Auch die Architektur kennt Schwebezustände. Dekonstruktivistische Gebäude überwinden mit scheinbarer Leichtigkeit die Schwerkraft und erwecken doch den Eindruck, als ob sie gleich einstürzen würden. Schwebezustände haben es offensichtlich auch Komponist*innen angetan, die schon seit Jahrhunderten mit den ihnen zur Verfügung stehenden kompositorischen Gestaltungsmitteln experimentierten und schwebende Klänge hervorbringen versuchen.

In beiden Werken des heutigen Konzertprogramms begegnen uns Schwebezustände in unterschiedlichen Formen und Ausprägungen, die nicht nur im Kontext ihrer Entstehungszeiten verstanden werden können, sondern auch die persönlichen Erfahrungswelten der Komponisten widerspiegeln. Alexander Zemlinskys symphonische Dichtung *Die Seejungfrau* (1905) nach dem gleichnamigen Märchen von Hans Christian Andersen ist eine Komposition, die in mehrfacher Hinsicht die schmerzliche Erfahrung der Identitätssuche verhandelt. Wie die Titelheldin, die aus sehnsuchtsvoller Liebe zum Prinzen ihren Fischschwanz und ihre Stimme opfert, zwischen der Wasser- und der Menschenwelt wandelt und sich schließlich selbst verliert, erscheint auch Zemlinsky als zweifelnder und zerrissener Komponist, der sich nicht imstande sieht, die radikalen musikalischen Neuerungen der aktuellsten Strömungen seiner Zeit mitzutragen.

Dmitri Schostakowitschs neunte Symphonie (1945) ist das Ergebnis eines Balanceakts zwischen künstlerischer Freiheit und staatstreuer Anpassung, zwischen Erwartungshaltungen von öffentlicher Seite und persönlichen Gefühlen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, zwischen oberflächlicher, scheinbar harmloser Heiterkeit und Trauerklage über die Opfer des Krieges und des sowjetischen Regimes, zwischen Zirkusmusik und Militärmarsch, zwischen Parodie und Pessimismus.

Die Seejungfrau**Fantasie in drei Sätzen für
großes Orchester**Entstehung **1902–1904**Uraufführung **25. Januar 1905, Wien**Besetzung **4 Flöten****(3. und 4. auch Piccolo), 2 Oboen,****Englischhorn, 4 Klarinetten, 3 Fagotte,****6 Hörner, 3 Trompeten, 4 Posaunen,****Tuba, Pauken, Schlagwerk,****2 Harfen, Streicher**Dauer **ca. 40 Minuten****Oper ohne Worte**Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten“ (*Der Dichter und diese Zeit*, 1906). Treffender hätte Hugo von

Hofmannsthal die widersprüchliche, von Unsicherheiten geprägte gesellschaftliche

und kulturelle Atmosphäre des Fin de Siècle kaum in Worte fassen können. Die span-

nungsvolle Ambivalenz von Endzeitstim-

mung und Aufbruchseuphorie, von Rück- und Ausblick, von *décadence* und Neubeginn

übte nachweislich eine starke Faszination auf Kunstschaffende und Intellektuelle der

Jahrhundertwende aus, die in ihren Werken versuchten, den empfundenen Widersprüchen und ihrer Suche nach (Neu-)Orientierung und Identität Ausdruck zu verleihen. Nicht zufällig erlebte das romantische Motiv der Wasserfrau um 1900 eine Renaissance, wurden diese rätsel-, traum- und märchenhaften Wesen, „die nie verklingen und nie Erlösung finden“ – so formulierte es der Wiener Autor Peter Altenberg 1908 –, doch zum Sinnbild des symptomatischen Weltschmerzes, der Orientierungslosigkeit und der (Todes-)Sehnsucht dieser Zeit.

Nachdem Antonín Dvořák mit seiner Oper *Rusalka* in Prag bereits große Erfolge feiern konnte und Claude Debussy mit *Pelléas et Mélisande* in Paris ein symbolistisches Werk mit undinenhafter Titelfigur vorgelegt hatte, waren es in Wien gleich zwei junge Komponisten, die parallel an ihren Vertonungen von Hans Christian Andersens Kunstmärchen *Die kleine Meerjungfrau* arbeiteten: Während Alexander von Zemlinsky seine Fantasie für Orchester *Die Seejungfrau* op. 3 konzipierte, saß sein Schwager Arnold Schönberg an der Symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5. Aus dem regen Briefwechsel, den die beiden miteinander führten, kann man entnehmen, dass sich Zemlinsky während der Entstehung seiner Komposition offenbar in schlechter psychischer Verfassung befand: Er schreibt nicht nur, dass ihm die Arbeit allmählich über den Kopf wachse, sondern bezeichnet seine *Seejungfrau* auch als „Vorarbeit“ für eine geplante (aber nie realisierte) *Symphonie vom Tode*. Weshalb ein 30-jähriger Komponist, der noch am Anfang seiner Karriere steht, beabsichtigt, sich künstlerisch mit dem Lebensende zu beschäftigen, ist schwer nachvollziehbar. Wenige Wochen zuvor hatte ihn eine Nachricht erreicht, die ihn in das emotionale Tief stürzte: Die Verlobung seiner Schülerin und Geliebten Alma Schindler mit Gustav Mahler. Genau wie die stumme Seejungfrau im Märchen musste Zemlinsky tatenlos zusehen, wie Alma einen anderen Mann heiratete.

Zusätzlich zum Liebeskummer machten dem Komponisten heftige künstlerische Selbstzweifel zu schaffen. Neben seinen gleichaltrigen Wiener Kollegen Schönberg, Anton Webern und Alban Berg, die entschlossen und innovationsfreudig ihre ersten Schritte zur Loslösung von der Dur-Moll-Tonalität machten, fühlte sich Zemlinsky als Außenseiter: Nach eigener Aussage fehlten ihm der Optimismus und die Durchsetzungskraft zur radikalen Erneuerung seiner Musiksprache. Als schließlich am 25. Januar 1905 im selben Konzert sowohl *Die Seejungfrau* als auch *Pelleas und Melisande* zum ersten Mal erklangen, und Schönbergs Komposition alle Aufmerksamkeit des Publikums und der Presse auf sich zog, fühlte sich Zemlinsky in seiner Selbstkritik bestätigt. Grund genug für ihn, die *Seejungfrau* zeitlebens in der Versenkung verschwinden zu lassen. Erst seit 1984 ist das Werk wieder regelmäßig in Konzertprogrammen zu finden.

Dass Zemlinsky am traditionellen, spätromantischen musikalischen Material festhält und den Schritt zur Atonalität nicht geht, bedeutet allerdings keine Einbuße an Originalität und Qualität. Innerhalb der dreiteiligen Fantasie für Orchester versteht er es, mithilfe einer ausgefeilten Klangfarben- und Motividramaturgie und durch eine „auskomponierte Unsicherheit im Ungleichgewicht von Bewegung und Stillstand“ (Gernot Gruber) eine ganz eigene, schillernd-märchenhafte Klangwelt mit einer Vielfalt an musikalischen Bildern – dunkle Meerestiefe, Sturm, Festmusik, Klage und Verklärung – zu erschaffen.

Symphonie Nr. 9 Es-Dur op. 70

Entstehung **Sommer 1945**

Uraufführung **3. November 1945, Leningrad**

Besetzung **2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk, Streicher**
Dauer **ca. 30 Minuten**

Die Neunte ohne Worte

Der Druck, der während der Entstehung dieser Symphonie auf Dmitri Schostakowitsch lastete, muss enorm gewesen sein. Einerseits wagte sich der Komponist an die von einem mythischen Nimbus umgebene Zahl Neun heran: An Beethovens neunter Symphonie (1824) mit ihrem gattungssprengenden Freudenhymnus war jahrzehntelang kein*e Komponist*in vorbeigekommen, ohne sich selbst daran messen oder sich zumindest mit ihr auseinandersetzen zu müssen.

Nicht genug damit, dass Schostakowitsch „so einen Riesen (Beethoven) hinter sich marschieren“ gehört haben dürfte, wie es Johannes Brahms einmal ausdrückte, auch die gewaltigen Erwartungen der sowjetischen Öffentlichkeit und nicht zuletzt die Josef Stalins machten ihm zu schaffen. In seinen posthum veröffentlichten Memoiren erinnert sich Schostakowitsch an die Zeit des siegreichen Kriegsendes, das die Sowjetunion – unge-

achtet der Kriegesopfer in Millionenhöhe – mit (von oben verordneten) nationalen Siegesfeiern begehen wollte: „Alle Welt umjubelte Stalin, und nun wurde ich in diesen unheiligen Reigen einbezogen. Wir hatten den Krieg gewonnen. Um welchen Preis, das war unwichtig. (...) Man erwartete von mir einen Fanfarenstoß. Eine Ode wurde verlangt. Chor und Solisten sollten den Führer besingen. Auch die Ziffer würde Stalin gefallen: die Neunte Symphonie! Stalin hörte sich immer genau an, was Spezialisten einer bestimmten Branche zu berichten wussten. Und in diesem Fall versicherten ihm die Experten, ich verstünde meine Sache. Daraus schloss Stalin, die Symphonie zu seinen Ehren werde von höchster Qualität sein. Man werde stolz sagen können: Hier ist sie, unsere vaterländische neunte Symphonie. Ich muss bekennen: Ich gab dem Führer und Lehrer Anlass zu solchen Träumen, denn ich kündigte an, eine Apotheose schreiben zu wollen. Ich versuchte zu lügen, und das wandte sich gegen mich.“

Dass er grundsätzlich dazu imstande war, Chorsymphonien zu schreiben, hatte er zuvor schon mit seiner zweiten und dritten Symphonie bewiesen. Was das Publikum der Uraufführung, die am 3. November 1945 mit den Leningrader Philharmonikern unter Jewgeni Mravinski stattfand, zu hören bekam, war alles andere als eine monumentale Siegessymphonie: kein Chor, keine Solist*innen, kein Pathos und keine triumphierende Überhöhung in der „Jubeltonart“ D-Dur. Während das fünfsätzig, nur knapp halbstündige Werk im klassizistischen Gewand mit all seiner Reduktion, den versteckten Anspielungen und pedantisch-schulmäßigen Rückgriffen auf traditionelle Formen des 18. Jahrhunderts und mit seiner ambivalenten Tonsprache – mitunter ausgelassen, dann nachdenklich, intim und düster – beim Publikum für Irritation und Enttäuschung sorgte, soll Stalin ungehalten reagiert haben. „Stalin“, so Schostakowitsch rückblickend, „erzürnte sich ungeheuerlich. Er fühlte sich in seinen heiligsten Gefühlen verletzt. Es gab nicht die Spur einer Beweihräucherung des Größten. Es war einfach Musik, die Stalin nicht verstand und deren Gehalt daher dubios war.“ Die Strafe auf diese ad absurdum geführte Ehrung folgte prompt: Vor einem Scherbengericht wurde Schostakowitsch im Februar 1948 als „Formalist“ diffamiert und seine Werke verboten, wie Stalin es zuvor schon angekündigt hatte: „Während des Krieges hatten wir nicht die Zeit dafür, aber jetzt werden wir uns auf angemessene Weise um euch alle kümmern.“ Es wäre naiv zu glauben, Schostakowitsch hätte mit dieser Konsequenz nicht gerechnet. Er hatte bereits vor dem Krieg erfahren, was es bedeuten konnte, beim Diktator in Ungnade zu fallen, als dieser seine Oper *Lady Macbeth von Mzensk* zum „Chaos statt Musik“ erklärte und von den Spielplänen streichen ließ. Nachdem der Komponist beobachtet hatte, dass auch Kunstschaaffende willkürlich vom Geheimdienst

abgeholt wurden und nie wieder auftauchten, lebten seine Familie und er jahrelang in Angst. Nichtsdestotrotz stand sein Entschluss offenbar fest: „Ich konnte keine Apotheose auf Stalin schreiben, konnte es einfach nicht. Mir war klar, worauf ich mich einließ, als ich die Neunte schrieb.“

„Anti-Neunte“ mit Kuckuck, Nachtigall und Esel

Schostakowitschs Neunte tritt nicht nur nicht in die Fußstapfen von Beethovens letzter Symphonie, sie kann mit ihrer Verweigerung des Heroischen auch als historisches Gegenstück zu dessen Dritter, der ursprünglich Napoleon gewidmeten *Eroica*, gesehen werden. Viel spannender aber als die *Eroica*-Anspielungen (die Tonart Es-Dur, eine nach wenigen Takten „falsch abbiegende“ Melodie und falsche Einsätze der Blechblasinstrumente) ist eine Beobachtung, die der Musikwissenschaftler Jakob Knaus vor wenigen Jahren machte, als er genauer in den ersten Satz hineinhörte. Vier musikalische Elemente – ein zigfach wiederholter Quartsprung aufwärts in der Posaune, im gesamten Orchester verteilte „Kuckucksrufe“, kunstvolles Vogelgezwitscher in der Piccoloflöte und Melodieschnipsel der Violinen – ließen ihn aufhorchen. Was er hörte, erinnerte ihn eindeutig an Gustav Mahlers satirisches Lied „Lob des hohen Verstandes“, das einen Gesangswettbewerb zwischen Nachtigall und Kuckuck beschreibt. Ein Esel, qualifiziert allein durch seine großen Ohren, wird zum Richter ernannt. Selbst nur mit zwei Tönen ausgestattet („I-ja!“) entscheidet sich der Esel wenig überraschend für den simplen Gesang des Kuckucks. Dass diese ganz besondere Huldigung des sowjetischen Despoten so lange unentdeckt blieb, liegt sicherlich auch daran, dass Schostakowitsch selbst seine Musik nie erklärt hat: „Meine Musik wird aufgeführt. Man kann sie hören. Wer hören will, hört. Ich brauche keine kühnen Worte, sondern kühne Musik.“



James Conlon

gent des Nationalen Symphonieorchesters der RAI in Turin (2016-2020), Chefdirigent der Pariser Oper (1995-2004), Generalmusikdirektor der Stadt Köln (1989-2003), wo er gleichzeitig das Gürzenich-Orchester und die Kölner Oper leitete, und Musikdirektor des Rotterdam Philharmonic Orchestra (1983-1991). Zu den Höhepunkten dieser Saison gehören Bachs *Matthäus-Passion* an der Oper Rom, Wagners *Der fliegende Holländer* am New National Theatre in Tokio, die Gala lyrique der Pariser Oper mit Renée Fleming sowie Konzerte mit dem Cincinnati Symphony Orchestra, dem Gürzenich-Orchester Köln, dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg und beim Maggio Musicale Fiorentino. Er dirigierte Konzerte mit dem Detroit Symphony Orchestra, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Orchestra del Teatro Comunale di Bologna und dem RAI National Symphony Orchestra. Außerdem leitete er eine Reihe von Auftritten in Spanien, die um den Weltmusiktag (21. Juni) herum geplant waren. In Madrid dirigierte er zwei Tage lang die kompletten Symphonien von Schumann und Brahms. Anschließend dirigierte er das spanische nationale Jugendorchester beim Festival de Granada und im Teatro de la Maestranza in Sevilla. Weitere Konzerte im Sommer 2021 fanden unter anderem beim Aspen, Ravello und Ravinia Festival statt.

Als einer der vielseitigsten Dirigenten unserer Zeit hat James Conlon seit seinem Debüt am Pult des New York Philharmonic Orchestra 1974 praktisch jedes bedeutsame europäische und amerikanische Orchester geleitet. Weltweite Tourneen, eine umfangreiche Diskografie, zahllose Filme und Fernsehauftritte, Essays und Vorträge haben dazu beigetragen, dass James Conlon zu einer der respektiertesten Persönlichkeiten der Musik geworden ist. Conlon ist Musikdirektor der Los Angeles Opera (seit 2006), wo er kürzlich seinen Vertrag bis 2025 verlängert hat, und künstlerischer Berater des Baltimore Symphony Orchestra (seit 2021). Er war Chefdiri-



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, Sergei Prokofjew oder Igor Strawinsky. 1908 wurde die Laeishalle mit einem Festkonzert eingeweiht. Seit dem 20. Jahrhundert prägten Chefdirigent*innen wie Karl Muck, Eugen Jochum, Joseph Keilberth, Wolfgang Sawallisch, Gerd Albrecht, Aldo Ceccato, Ingo Metzmacher und Simone Young den Klang des Orchesters. Mit der Spielzeit 2015/16 übernahm Kent Nagano das Amt des Hamburgischen Generalmusikdirektors und Chefdirigenten des Philharmonischen Staatsorchesters und der Staatsoper Hamburg. Neben der Fortführung der traditionsreichen Philharmonischen Konzerte hat Kent Nagano mit der „Philharmonischen Akademie“ ein neues Projekt initiiert, bei dem Experimentierfreude im Zentrum steht. 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 bietet das Philharmonische Staatsorchester pro Saison insgesamt rund 30 Orchester- sowie Kammerkonzerte an. Daneben spielt es über 200 Opern- und Ballettvorstellungen in der Hamburgischen Staatsoper und ist somit Hamburgs meistbeschäftigter Klangkörper. Das Orchester hat ein breit angelegtes Education-Programm „jung“, das Schul- und Kindergartenbesuche, Kindereinführungen, Schul- und Familienkonzerte u. v. m. beinhaltet.

Vorschau

1. AKADEMIEKONZERT

Samstag 27. August 2022, 20.00 Uhr
Sonntag 28. August 2022, 20.00 Uhr

Johannes Brahms

Ein deutsches Requiem op. 45
(Bremer Urfassung)

Dirigent **Kent Nagano**

Sopran und Alt **Kate Lindsey**

Bariton **Jóhann Kristinsson**

Violine **Veronika Eberle**

Hamburger Chöre

Chor der Klangverwaltung

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Elbphilharmonie, Großer Saal

RATHAUSMARKT OPEN AIR

Donnerstag 1. September 2022, 20.00 Uhr

Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93

Arvo Pärt

Swansong für Orchester
(Hamburger Fassung)

Johannes Brahms

Violinkonzert D-Dur op. 77

Dirigent **Kent Nagano**

Violine **Christian Tetzlaff**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Rathausmarkt

Eintritt frei



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

Generalmusikdirektor

Kent Nagano

Orchesterintendant

Georges Delnon

Orchesterdirektorin

Susanne Fohr

Dramaturgie

Prof. Dr. Dieter Rexroth

Presse und Marketing

Hannes Rathjen

Redaktion

Janina Zell

Gestaltung

Anna Moritzen

Design-Konzept

THE STUDIOS Peter
Schmidt, Carsten
Paschke, Marcel
Zandée

Herstellung

Hartung Druck+
Medien

Nachweise

Der Artikel von Felix Dieterle ist ein Originalbeitrag für das Philharmonische Staatsorchester Hamburg.

Fotos

S. 10 Bonnie Perkinson
S. 11 Felix Broede

Anzeigenverwaltung

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

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*:

