

**Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg**

3. Philharmonisches Konzert

3.
Philharmonisches
Konzert

Sonntag, 5. November 2023,
11.00 Uhr

Montag, 6. November 2023,
20.00 Uhr

Elbphilharmonie, Großer Saal

Die Besetzung des Philharmonischen Staatsorchesters
für das 3. Philharmonische Konzert

Konzertmeister
Daniel Cho
Thomas C. Wolf

1. Violinen
Monika Bruggaier
Piotr Pujanek
Hildegard Schlaud
Annette Schäfer
Christiane Wulff
Sidsel Garm Nielsen
Hedda Steinhardt
Yuri Katsumata-
Monegatto
Andrei Prokazin
Elizaveta Krasnova

2. Violinen
Hibiki Oshima
Marianne Engel
Heike Sartorti
Felix Heckhausen
Annette Schmidt-
Barnekow
Anne Frick
Mette Tjærby
Korneliusen
Josephine Nobach
Gideon Schirmer
Shushanik
Muradkhanyan*

Bratschen
Sangyoon Lee
Isabelle Fleur Reber-
Kunert

Annette Hänsel
Elke Bär
Bettina Rühl
Yejin Yang
Yeaji Kang
Jiliang Shi*

Violoncelli
Clara Grünwald
Claire Sojung Henkel
Brigitte Maaß
Merlin Schirmer
Christine Hu
Saskia Hirschinger

Kontrabässe
Stefan Schäfer
Tobias Grove
Katharina von Held
Hannes Biermann

Flöten
Manuela Tyllack
Vera Plagge

Oboen
Sevgi Özsever
Thomas Rohde

Klarinetten
Alexander Bachl
Christian Seibold

Fagotte
José Silva
Mathias Reitter

Hörner
Bernd Künkele
Ralph Ficker
Isaak Seidenberg
Torsten Schwesig

Trompeten
Eckhard Schmidt
Mario Schlumpberger

Tuba
Andreas Simon

Pauke
Brian Barker

Schlagzeug
Matthias Schurr
Riccardo Caruso*

Harfe
Lena-Maria Buchberger

Orchesterwarte
Christian Piehl
Janosch Henle

Konzertprogramm

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Konzert-Ouvertüre Nr. 1
zu Shakespeares
Ein Sommernachtstraum op. 21

Sergei Prokofjew (1891–1953)

Violinkonzert Nr. 1 in D-Dur op. 19
I. Andantino
II. Scherzo. Vivacissimo
III. Moderato. Allegro moderato

Pause

Felix Mendelssohn Bartholdy

Lieder ohne Worte für Solo-Oboe und
Streichorchester
arrangiert und instrumentiert von
Andreas N. Tarkmann
Andante con moto op. 19 Nr. 1
Agitato con fuoco op. 30 Nr. 4
Allegretto tranquillo „Venetianisches
Gondellied“ op. 30 Nr. 6
Moderato op. 67 Nr. 5
Allegro di molto op. 30 Nr. 2

Felix Mendelssohn Bartholdy

Symphonie Nr. 4 in A-Dur op. 90
Italienische
I. Allegro vivace
II. Andante con moto
III. Con moto moderato
IV. Saltarello. Presto

Dirigent und Oboe **François Leleux**

Violine **Konradin Seitzer**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Einführung jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal
Familieneinführung am Sonntag um 10.15 Uhr in der Weinbar

* Mitglied der
Orchesterakademie

„Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei vieldeutig, es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. (...) Das was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu *bestimmte*.“

Felix Mendelssohn Bartholdy

Künstler in den Widersprüchen der Zeit

Dieter Rexroth

Jugendliche Meisterschaft

„Er ist der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt.“ So Robert Schumann in einer Werkrezension 1840. Was bieten sich da für Möglichkeiten des Erklärens und des Offenlegens der Verhältnisse, der Spannungen in der Zeit des Biedermeier, der Restauration und Romantik, des Jüdischen in Deutschland und Europa? Welch eine Hellsicht zeichnete diesen Felix Mendelssohn Bartholdy aus, dessen Leben und Musikersein etwas Beispielloses hat, auch deshalb, weil es nach einem grandiosen Höhenflug schon nach 38 Jahren am 4. November 1847 sein Ende findet. Felix war ein Wunderkind, ja gewiss, umhegt von Wohlstand und einer Fürsorge, die man sehr gerne vielen, ja allen Kindern wünschte. Es fehlte an nichts, vor allem nicht an Förderung des Talents und nicht an Bildung. Da standen alle Türen offen und bildeten die Brücken hin zu einem bürgerlichen Leben, in dem sich eine Wirklichkeit anzubahnen schien, die alles Elend der Vergangenheiten, das den Juden in Europa widerfahren war, fast vergessen machte.

Felix Mendelssohn Bartholdy
Konzert-Ouvertüre zu Shakespeares

Ein Sommernachtstraum

Entstehung 1826

Uraufführung öffentlich
20. Februar 1827, Stettin

Besetzung 2 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner,
2 Trompeten, Ophikleide, Pauken,
Streicher

Dauer ca. 12 Minuten

1826, im Alter von 17 Jahren, ein Jahr vor dem Tod Ludwig van Beethovens, komponierte Felix Mendelssohn ein Meisterwerk, die Konzertouvertüre *Ein Sommernachtstraum* nach der Komödie von William Shakespeare. Ein Werk, über das man nur bewundernd staunen kann, weil es so bewegend großartig ist, wie ein junger Mensch so komponieren kann: eine Musik der Vielfalt und dicht verwobener Ereignisfülle, eine Musik, die zwischen Erde und Himmel frei und heiter-beschwingt in der Art eines musikalischen Lustspiels sich ein- und auszuswingen scheint; in der Prinzen und jugendliche Edeldamen, polternde Handwerker und ätherische Elfen, Fabelwesen, Naturvisionen und Lichterglanz ihre wunderlich-gauklerischen Spiele

spielen und leben. Wie schwerelos und ins Offen-Weite ausgespannt entfaltet sich die Musik. Geboren wird sie aus vier Bläserakkorden, die das Werk eröffnen und gleich vor ein Rätsel stellen: sind sie Thema, Einleitung oder Motto? Und dann die Folge: Flirrende Bewegung in den Streichern, was eine Atmosphäre evoziert, die dem Spiel der Fantasie mit Szenen und Figuren alle Flügel öffnet.

Ein Meisterwerk, originell und geistig spritzig, dessen dramatische Vorlage, die Übersetzung der Shakespeare-Komödie von August Wilhelm von Schlegel ins Deutsche, von den Geschwistern Fanny und Felix mit besonderer Freude gelesen worden war. Ach, was wurde damals nicht alles gelesen! Reich war die Ausbeute an Literatur aus vieler Herren Länder, die faszinierte durch das Fremde und zugleich bewegend Anziehende. Es war der Impuls des Romantischen, der die Blicke ins Offene und Weite, ins Fremde und zugleich ins Nahe führte, sie märchenhafte und historische Geschichten, Szenerien und von Geist und Witz geprägte Spiele entdecken ließ.

Hoffnung und Poesie in grauer Zeit

Ganz ohne Frage war Mendelssohn ein Hoffnungsträger im musikalischen Leben Deutschlands, vor allem mit Blick auf die musikalische Entwicklung, als diese nach Beethovens Tod 1827 in den 30er Jahren rasant an Fahrt gewann und schnell eine bürgerliche Musikkultur hervorbrachte, die zunehmend marktorientiert ausgerichtet war. Diese Entwicklung macht aber auch deutlich, warum Beethoven mit seinen Symphonien eine so bedeutsame Rolle entfalten konnte, die vielen nachfolgenden Komponisten zunächst einmal die Sprache verschlug. Die restaurative Politik unter dem Diktat polizeistaatlicher Maßnahmen unterband alle Freiheitsbewegungen, die aber gerade die innere Motivation des Beethoven'schen Schaffens gebildet hatten, aber jetzt nicht mehr als Träger der musikalischen Botschaften fungieren konnten. Interessant, dass Mendelssohns progressive Sicht auf die Entwicklung am Spätwerk Beethovens sich orientierte, aber gleichermaßen in seiner Instrumentalmusik den Halt bei Mozart suchte. Mendelssohn verzahnte sein Schaffen im Mozart'schen Instrumentalwerk. Auf diesem Weg gelingt ihm nach Vorarbeit mit den zwölf Streichersymphonien ein symphonisches Werk mit beachtlicher Signatur und von erstaunlicher Kraft. Wir denken an die *Reformations-Symphonie* von 1830, an die *Italienische Symphonie* op. 90 von 1833 sowie an die *Schottische Symphonie* von 1842. Auch die vier Konzertouvertüren gehören in diesen Werkkreis.

Allen diesen Werken ist das Merkmal des Poetischen eigen, des Malerischen und Illustrativen, des Charakteristischen. Dabei aber geht es nicht um die Abhängigkeit des formalen Verlaufs der Musik von einem außermusikalischen Programm. Nein, keine Programmmusik erleben wir, wenn wir Mendelssohns *Italienische Symphonie* hören und erleben, auch wenn wir wissen, dass der Komponist 1830 nach Italien reiste und sich von Land und Leuten, von Kunst und Geschichte begeistern ließ, was seinem genialischen Aus-

Felix Mendelssohn Bartholdy

4. Symphonie

Entstehung 1830–33, rev. 1834

Uraufführung 13. Mai 1833, London

Besetzung 2 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner,
2 Trompeten, Pauken, Streicher

Dauer ca. 27 Minuten

drucks- und Darstellungstrieb beim Komponieren jedes Hemmnis genommen zu haben schien. Als er am 1. November in Rom eintraf, schrieb er an die Familie in Berlin: „Heut soll ich nun von den ersten acht Tagen in Rom schreiben, wie ich mir mein Leben eingerichtet, wie ich dem Winter hier entgegen sehe, wie die göttlichen Umgebungen auf mich zuerst eingewirkt haben; und das wird mir etwas schwer. Es ist mir, als hätte ich mich verändert, seit ich hier bin (...) mir ist so ruhig und froh und ernsthaft zu Mute geworden, wie ich's Euch gar nicht beschreiben kann. (...) Ich fühle mich glücklich und gesund, wie seit langem nicht, und habe am Arbeiten solche Freude und Drang darnach, dass ich wohl noch viel mehr hier auszuführen gedenke, als ich mir vorgesetzt hatte.“ Und ja, schon im Februar 1831 meldete er an die Schwester Fanny: „Die italienische Symphonie macht große Fortschritte; es wird das lustigste Stück, das ich gemacht habe.“ Doch dann stockte die Arbeit und er ließ ab von der Fertigstellung, nahm sich diese erst wieder vor, als ihm die Londoner Philharmonic Society 1832 einen entsprechenden Kompositionsauftrag erteilte. Mendelssohn war skeptisch, ob die Londoner diese *Italienische* akzeptieren würden, traute wohl selbst nicht dem Überschwang der Gefühlsregungen in seiner Musik. Doch dann kam es zur Uraufführung am 13. Mai 1833, die Mendelssohn selbst dirigierte. Sie hatte einen Riesenerfolg bei Publikum und Kritik, was allerdings dann auch nicht die Selbstzweifel löste. Er änderte Details und ließ das Werk erst einmal liegen. Erst 1847 in einem Gedenkkonzert für den kurz zuvor verstorbenen Komponisten fand die zweite Aufführung statt.

Die *Italienische Symphonie* bewegt sich ganz im Rahmen der klassischen Formvorstellungen; und doch ist sie nicht das Werk eines Epigonen. Sie ist Ausdruck und Produkt vielmehr des Bestrebens, den vorgefundenen Modellen des Komponierens, also der Tradition, eine Aktualität zu geben durch Poesie, die freilich stets Gefahr lief, als Programm verstanden zu werden. Dies war das Dilemma, dem auch Mendelssohn nicht ausweichen konnte, und schon gar nicht seine Zuhörerschaft bis heute, die gerne für's Verständnis zu Bildern greift, wie im 2. Satz, wo man bei der leichten Einfärbung ins Graue der Gangart der Musik einen Pilgerzug zuordnet. Leichter gemacht ist es im Finale, „Saltarello“ überschrieben. Tanz, pure Ausgelassenheit ist die Devise, wilde Bewegungslust – wer wollte da nicht an „Viva Italia“ denken!

Im Trend der Zeit

Felix Mendelssohn Bartholdy genoss zu Lebzeiten eine einzigartige Popularität, und dies in ganz Europa und nicht nur in der musikalischen Öffentlichkeit, sondern auch unter Fachleuten. Diese allgemeine Anerkennung gründete weder vorrangig im Virtuosen, auch

wenn er diesen Typus durchaus verkörperte, noch in seiner symphonischen Größe. Auch die Oper war letztlich nicht sein „Ding“, obwohl es ihn sehr danach drängte und er immer wieder nach Möglichkeiten suchte. Seine Oratorien *Paulus* und *Elias* mögen Beispiele sein, die sein musikdramatisches Talent ausweisen. Auch die Schauspielmusiken, beliebt damals, geben hier beredtes Zeugnis.

Mendelssohns allgemeine Anerkennung mag ihren Grund in seiner Persönlichkeit haben, die vieles in sich vereinigte: künstlerische Exzellenz und öffentliche Präsenz durch Dirigate und öffentliche Auftritte, die gleichermaßen einen Innovationsimpuls darstellten wie zugleich eine öffentliche Relevanz vorzeigten (Wiederaufführung von Bachs *Matthäus-Passion*; Gewandhauskapellmeister Leipzig; Gründung des Konservatoriums Leipzig). Nimmt man sein kompositorisches Schaffen in den Blick, so fällt bei allen Einschränkungen auf, dass es eine Breite an Angeboten aufweist, die offensichtlich dem Trend der Zeit, vor allem den Geschmacksbildungen Rechnung trug.

Sehr bedeutsam demonstriert das eine Gattung, die im allgemeinen Bewusstsein der Zeit eine große Rolle spielte und der sich viele Komponisten gerade in diesen Zeiten des Biedermeier nicht entziehen konnten, auch Mendelssohn nicht: das Lied. Auffällig allerdings ist, dass die in dieser Zeit so hochgeschätzte Ballade in Mendelssohns Schaffen fehlt. Seine Textwahl ist ganz beschränkt auf lyrische Gedichte. Der Komponist selbst meinte dazu in einem Brief an seine Tante, die Gräfin Pereira in Wien: „Nun scheint es mir überhaupt unmöglich, ein beschreibendes Gedicht zu komponieren.“ Dahinter mag sicher die durch die Berliner Liederschule vermittelte Auffassung von der Reinheit der Gattung stehen, eine Auffassung, nach der im Lied das Dramatische keinen Platz haben dürfe. Zentrales Merkmal und charakteristisch für das Lied bei Mendelssohn und seine Lied-Ästhetik ist die Selbständigkeit der Singstimme, ist die in sich geschlossene, sangbare Melodie, zu der dann eine Begleitung hinzutritt. Das erklärt die konservative Singstimmbehandlung Mendelssohns, die eben ihre Bildungsgesetze in sich selbst trägt und nicht aus dem Textwort, aus dessen „Auslegung“ entwickelt, sondern „aus der allgemeinen Stimmung des Gedichts herauskonzipiert ist.“ (Wulf Konold)

Felix Mendelssohn Bartholdy
Lieder ohne Worte

Uraufführung der Bearbeitung 2009,
Stuttgart

Besetzung Oboe solo – Streicher
Dauer ca. 20 Minuten

Vor diesem Hintergrund der Mendelssohn'schen Lied-Ästhetik erklärt sich wie selbstverständlich die Erfindung seiner *Lieder ohne Worte*. Der Begriff „Lied ohne Worte“ geht wohl auf die Schwester Fanny zurück, doch das Phänomen selbst hatte seine Vorläufer in den „Albumblättern“, den „Bagatellen“ und charakteristischen Etüden, in den „Impromptus“, den „Eklogen“

und „Nocturnes“ usw., also in einer Praxis, die seit dem späten 18. Jahrhundert in ganz Europa eine rasante Verbreitung fand. Mendelssohn hat zu Lebzeiten sechs Hefte mit jeweils sechs Liedern ohne Worte veröffentlicht. Das erste Heft erschien 1833 bei Novello in London und 1834 bei Simrock in Bonn. Auch wenn sich der Verkauf zunächst zögerlich anließ, der publizistische Erfolg war groß und zog bald den Markterfolg nach sich.

Berühmt geworden sind die Worte Robert Schumanns zu diesem Thema: „Wer hätte nicht einmal in der Dämmerungsstunde am Klavier gesessen (ein Flügel scheint schon zu hoffnungsmäßig) und mitten im Fantasieren sich unbewusst eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte.“

Mendelssohn freilich verband mit dem Lied ohne Worte etwas sehr Substantielles, etwas den einzelnen Hörer Betreffendes. Auf die Frage nach der Bedeutung einzelner Lieder antwortete er in einem Brief: „Fragen Sie mich, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied, wie es da steht. Und habe ich bei dem einen oder dem andern auch ein bestimmtes Wort oder bestimmte Worte im Sinne gehabt, so kann ich die doch keinem andern Menschen aussprechen, weil dem einen das Wort nicht heißt, was es dem andern heißt, weil nur das Lied dem einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im andern – ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausdrückt.“

Ein Meister stilistischer Vielfalt

Es gehört zur Geschichte unserer Gesellschaft und vor allem auch unserer Kultur, dass „große“ Menschen immer Geschichten auf sich ziehen und von Legenden begleitet werden. Wir denken an Mozart und seine Vergiftung, an die Konflikte Bachs mit seinen Vorgesetzten, an das Thema der „Unsterblichen Geliebten“ bei Beethoven. Die Legendenbildung trifft so auch auf den russischen Komponisten Sergei Prokofjew zu. Am selben Tag wie der Diktator Josef Stalin, am 5. März 1953, ist Prokofjew gestorben. Die Machtpolitik dieses „Unmenschen“ hatte ihn aus der Fremde zurück ins heimliche Russland gelockt und ihm dann so zugesetzt, dass er um sein Leben fürchten musste. Prokofjew war ein pluralistischer Komponist; manche haben daraus ein Bild profiliert, das eine gespaltene, genialische Schöpfernatur aufwies, die einerseits eine moderne, ja avantgardistische Prägung vorzeigte, andererseits aber den Traditionen und einem Konservatismus verhaftet blieb. Stilistische Vielfalt ist ein Merkmal seines Schaffens, das zugleich typisch ist für Zeitenwende und Epochenbrüche. Skandale begründeten Prokofjews frühen Ruhm, der in seinem grandiosen Klavierspiel seinen substantziellen Rückhalt hatte. Aufruhr und Aufbruch, die Suche nach Neuem jenseits der bekannten Horizonte markieren seine Entwicklung, deren Schnittstelle die Revolution von 1917 in Russland bildete. Werke wie die *Skythische Suite* oder Klavierkompositionen wie die *Sarkasmen* demonstrieren den Willen, am Zusammenbruch der Alten Welt teilzuhaben. Futuristisches verströmt seine Musik. Mit solcher Haltung freilich steht er nicht allein in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Allenthalben beobachten wir den Umbruch als verbreitetes Phänomen der Zeit. Doch wie bei anderen Künstlern auch, lassen die Traditionen Prokofjew nicht los; und sie gewinnen im Zusammenhang mit Besinnungen auf das, was verloren gegangen ist und

zerstört nun die Wege in die Zukunft säumt, eine so hohe Bedeutung, weil nur dann Rettung und Befreiung aus dem Elend einer radikalen Wende zu erhoffen ist. Die „Zwölftonmethode“ Schönbergs dokumentiert diese Spannung in den Zeitproblemen beispielhaft; Strawinskys Rückbesinnung auf das Klassische steht dafür und vieles andere mehr, was die zwanziger Jahre in Literatur, Musik und vor allem auch im Bereich der Bildenden Kunst hervorgebracht haben.

Im frischen Duft einer Naturstimmung

Sergei Prokofjew

Violinkonzert Nr. 1 in D-Dur

Entstehung 1916–17

Uraufführung 18. Oktober 1923, Paris

Besetzung Violine solo – 2 Flöten

(2. auch Piccolo), 2 Oboen,

2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner,

2 Trompeten, Tuba, Pauken,

Schlagwerk, Harfe, Streicher

Dauer ca. 23 Minuten

Mitten im Ersten Weltkrieg und unmittelbar vor der Russischen Revolution von 1917 komponierte Prokofjew die *Symphonie classique*. Unverkennbar macht diese Musik deutlich, wie sehr sein musikalisches Denken von Tradition und da von klassischen Vorstellungen besetzt war. Tradition allerdings bedeutete für Prokofjew nicht nur Klassizismus, also Rückbesinnung auf Modelle und Strukturen, wie sie vor allem durch die Wiener und italienische Vorklassik und Hochklassik vorgegeben waren. Nicht weniger

bedeutsam für Prokofjew war das „Romantische“, dem er dann auch zeitlebens in seinem Schaffen verhaftet geblieben ist. Besonders signifikant tritt dieses „Romantische“ in seinem 1. Violinkonzert op. 19 in D-Dur hervor; und dies in der ganzen Fülle dessen, was im Begriff des „Romantischen“ aufgehoben und enthalten ist. Träumerisch, spielerisch, wie eine Naturidylle zeichnend, heiter und gelöst tritt das Eingangsthema des Violinkonzerts hervor und gibt der Musik ihr eigenes Profil. Zur selben Zeit, da die *Symphonie classique* entstanden ist, 1916/17, hat Prokofjew dieses Violinkonzert komponiert. Schon die Grundtonart D-Dur in beiden Werken signalisiert ihre Verwandtschaft, und doch sind sie so verschieden. Es trennen sie Welten. Im Violinkonzert dominiert die lyrische Kantilene, flankiert von schwindelerregenden Virtuosen-Passagen mit Arco-Pizzicato-Wechseln, Flageolett und Sul ponticello-Effekten. Und immer wieder taucht der Komponist hinein in die vielfältige Ausdrucksskala der Geigenmelodik. Eine bewundernswerte Souveränität und gestalterische Sicherheit lässt der Komponist da erkennen. Das Konzert ist dreiteilig angelegt. Der 1. Satz ist lyrisch-träumerisch angelegt, spielerisch sich verirrend in einer Idylle. David Oistrach, der große russische Geiger, hat es so ausgedrückt: „wie eine Landschaft vom Sonnenlicht übergossen, vom frischen Duft einer Naturstimmung durchweht.“ Der 2. Satz hat Scherzo-Charakter und trägt unverkennbar Züge eines Perpetuum mobile; das Finale ist wiederum lyrisch geprägt und sucht im Schluss eine Klanglichkeit, welche die Sonnenlichtthematik der Sowjetunion vorauszuahnen, ja heraufzubeschwören scheint.

In dieser schillernden und so jugendstilistisch geprägten Idiomatik der Musik zwischen Klassizismus, Romantizismus und futuristischem Rebellentum suchte sich Prokofjew seine künstlerische Position. Diese mochte in den frühen Jahren als Ausdruck und Manifestation von Freiheit erlebt worden sein. Im Blick auf die spätere Entwicklung bekundet sich darin ein Streben und Bedürfnis nach Versöhnung; Versöhnung auch in dem, was im Leben zählt und für die nachlebenden Generationen schließlich die Größe und Einzigartigkeit ausmacht. In der Epoche des Kollektivismus hat Prokofjew stets das Recht der Persönlichkeit betont, ihr Schicksal selbst zu erfüllen, also solche Musik zu komponieren, wie er sie für richtig und wertvoll hält.



François Leleux – Dirigent und Oboist – ist bekannt für seine unbändige Energie und Leidenschaft. Zuletzt war Leleux künstlerischer Partner der Camerata Salzburg, Artist-in-Association beim Orchestre de Chambre de Paris und hat als Artist-in-Residence mit Orchestern wie dem hr-Sinfonieorchester, dem Orchestre Philharmonique de Strasbourg, dem Berner Sinfonieorchester, dem Norwegischen Kammerorchester und dem Orquesta Sinfónica de Tenerife zusammengearbeitet.

In der Saison 2023/24 wird Leleux u. a. das Orchestre

National de Lille, die Dresdner Philharmonie, das Scottish Chamber Orchestra und das Hungarian National Philharmonic Orchestra dirigieren. Er kehrt zum Gavle Symphony Orchestra zurück, um mit dem renommierten Pianisten Eric le Sage eine zweite Aufnahme von Mozarts Musik zu realisieren. In der Vergangenheit hat er bereits Orchester wie die Philharmoniker von Oslo, Japan und Sydney und das Tonkünstler-Orchester geleitet.

Leleux erweitert sein internationales Profil auch im Bereich des play & conduct, indem er mit dem Sinfonieorchester Wuppertal, dem Lahti Symphony Orchestra und der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz Programme mit weniger bekannten Werken aufführt.

Als Oboist trat Leleux als Solist mit Orchestern wie dem New York Philharmonic, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Royal Stockholm Philharmonic, dem Royal Liverpool Philharmonic, dem Budapest Festival Orchestra sowie den Sinfonieorchestern des Schwedischen Rundfunks und des NHK auf. Als engagierter Kammermusiker konzertiert er regelmäßig weltweit mit dem Sextett Les Vents Français und mit seinen Rezitalpartnern Lisa Batiashvili, Eric Le Sage und Emmanuel Strosser. Mit dem Ziel, das Repertoire der Oboe zu erweitern, hat Leleux viele neue Werke bei Komponisten wie Nicolas Bacri, Michael Jarrell, Giya Kancheli und Eric Tanguy in Auftrag gegeben.

Die neueste Aufnahme von Leleux, „Bienvenue en France“, erschienen bei Warner Classics, ist eine Zusammenarbeit mit dem Pianisten Emmanuel Strosser mit französischen Komponisten des 20. Jahrhunderts.

Francois Leleux ist Professor an der Hochschule für Musik und Theater München.

François Leleux



Konradin Seitzer

Kammermusiksaal zu hören, begleitet vom Philharmonischen Staatsorchester Hamburg unter der Leitung von Kent Nagano. Sein Debüt im großen Saal folgte 2019 als Solist in Mendelssohns e-Moll Violinkonzert, ebenfalls mit dem Philharmonischen Staatsorchester unter der Leitung von Dennis Russell Davies.

Bei seinen Auftritten stets von Presse und Publikum für sein expressives und souveränes Spiel gelobt, ist Konradin Seitzer auch international ein gefragter Violinist. Er spielte u. a. mit dem Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia in Bogotá das Violinkonzert von Alban Berg und das Violinkonzert von Brahms im Seongnam Arts Center in Südkorea.

Neben seiner solistischen Tätigkeit widmet er sich leidenschaftlich auch der Kammermusik, hier trat er u. a. mit Menahem Pressler, Thomas Brandis, Robert Levin, Ulf Hoelscher und Simone Young auf.

Als die Komische Oper Berlin ihn als ihren 1. Konzertmeister engagierte, war er gerade einmal 26 Jahre jung. Bereits zwei Jahre danach trat er die Stelle des 1. Konzertmeisters beim Philharmonischen Staatsorchester Hamburg an.

2015 wurde Konradin Seitzer, der viele Jahre zu den Stipendiaten der Deutschen Stiftung Musikleben Hamburg zählte, für seine herausragenden Leistungen als Solist und Konzertmeister mit dem Eduard-Söring-Preis der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper ausgezeichnet.

Konradin Seitzer spielt auf der Violine „The Ralph“ (1692) von Antonio Stradivari, eine großzügige Leihgabe einer Hamburger Familie.

Konradin Seitzer, 1983 in Aachen geboren, begann als Vierjähriger mit dem Violinspiel und debütierte bereits im Alter von zehn Jahren als Solist beim Orchester seiner Heimatstadt Hildesheim. Mit 14 Jahren wurde er Jungstudent an der Musikhochschule in Hannover. Anschließend wechselte er nach Berlin zu Prof. Antje Weithaas an die Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ und legte dort 2009 sein Konzertexamen „mit Auszeichnung“ ab.

Es folgten Konzerte mit renommierten Orchestern wie dem Konzerthausorchester Berlin, dem Staatsorchester Rheinische Philharmonie und dem Brandenburgischen Staatsorchester Frankfurt. Dabei führten ihn seine Auftritte u. a. in die Berliner Philharmonie, das Konzerthaus Berlin, in die Laeiszhalle Hamburg und in die Bremer „Glocke“.

In der Elbphilharmonie war Konradin Seitzer solistisch erstmals im Mai 2018 in einem Konzert im



Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Seit 195 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 Philhar-

monischen Konzerte hat Kent Nagano mit der „Philharmonischen Akademie“ ein neues Projekt initiiert, bei dem Experimentierfreude im Zentrum steht. Auch Kammermusik hat im Philharmonischen Staatsorchester eine lange Tradition: Was 1929 mit einer Konzertreihe für Kammerorchester begann, wurde seit 1968 durch eine reine Kammermusikreihe fortgesetzt. So bietet das Philharmonische Staatsorchester pro Saison insgesamt rund 30 Orchester- sowie Kammerkonzerte an. Daneben spielt es über 200 Opern- und Ballettvorstellungen in der Hamburgischen Staatsoper und ist somit Hamburgs meistbeschäftigter Klangkörper. Das Orchester hat ein breit angelegtes Education-Programm „jung“, das Schul- und Kindergartenbesuche, Kindereinführungen, Schul- und Familienkonzerte u. v. m. beinhaltet.

Vorschau

1. KAMMERKONZERT

Sonntag, 12. November 2023, 11.00 Uhr
Elbphilharmonie, Kleiner Saal

Darius Milhaud

Suite d'après Corrette op. 161b
für Oboe, Klarinette und Fagott

Ernst Krenek

„Alpbach-Quintett“ op. 180
für Bläserquintett und Schlagzeug

Alexander Zemlinsky

Humoreske (Rondo)
Schulstück für Bläserquintett

Francis Poulenc

Sextuor für Bläserquintett und Klavier

Flöte **Manuela Tyllack**

Oboe **Guilherme Filipe Costa e Sousa**

Klarinette **Christian Seibold**

Fagott **Fabian Lachenmaier**

Horn **Jan Polle**

Schlagzeug **Jesper Tjærby Korneliusen**

Klavier **Volker Krafft**

4. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonntag, 17. Dezember 2023, 11.00 Uhr
Montag, 18. Dezember 2023, 20.00 Uhr
Elbphilharmonie, Großer Saal

Charles Ives

Central Park in the Dark

Gustav Mahler

Symphonie Nr. 7 e-Moll

Dirigent **Ingo Metzmacher**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Partner und Sponsoren

Stiftung Philharmonische Gesellschaft Hamburg

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

Freunde und Förderer der Philharmoniker

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



**Hapag-Lloyd
Stiftung**

Die Hapag-Lloyd Stiftung unterstützt das Philharmonische Staatsorchester im Bereich der Orchesterakademie.

Herausgeber

Landesbetrieb
Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg

Generalmusikdirektor

Kent Nagano

Orchesterintendant

Georges Delnon

Orchesterdirektorin

Barbara Fasching

Dramaturgie

Prof. Dr. Dieter Rexroth

Presse und Marketing

Olaf Dittmann

Redaktion

Michael Sangkuhl

Gestaltung

Karmen Behnke

Design-Konzept

THE STUDIOS Peter
Schmidt, Carsten
Paschke, Marcel
Zandée

Herstellung

Hartung
Druck+Medien

Nachweise

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

Fotos

S. 12 Jean-Baptiste Millot
S. 13 Bertold Fabricius
S. 14–15 Felix Bröde

Anzeigenverwaltung

Antje Sievert
office@kultur-anzeigen.com

Die Blumen für unsere Solist*innen und Dirigent*innen werden zur Verfügung gestellt von Blumen Lund, Grindelhof 68 in Hamburg

www.blumenlund.de



Unsere Musiker tragen in den Matinee-Konzerten Krawatten von Felix W.
Lassen Sie sich online inspirieren unter www.felixw.de

FELIX W.

Wir danken für die Unterstützung.

KomponistenQuartier
Hamburg

KQ



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

Musik. Geschichte. Hamburg.

*Liebevoll und aufwändig gestaltete Räume
erlauben vielfältige Einblicke in Leben und Werk der Komponisten,
ihre Verbindung zu Hamburg und vor allem: ihre Musik.*

Schirmherr: Kent Nagano

KomponistenQuartier Hamburg
Peterstraße 29–39, Tel.: 040 – 636 078 82
Dienstag bis Sonntag 10 – 17 Uhr
www.komponistenquartier.de

Hauptförderer des KomponistenQuartier Hamburgs