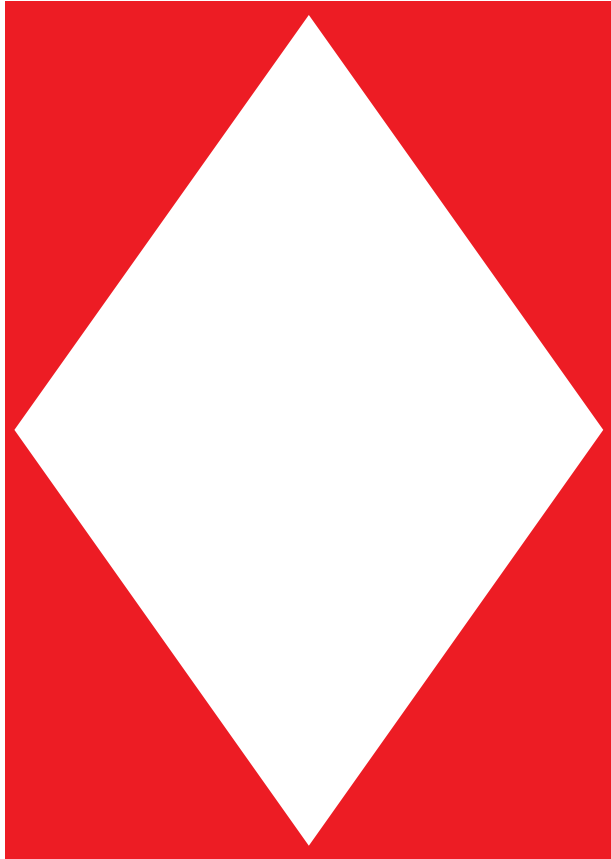


PHILHARMONIKER  
HAMBURG

VI.  
PHILHARMONISCHES  
KONZERT



Die STIFTUNG PHILHARMONISCHE GESELLSCHAFT HAMBURG steht seit ihrer Gründung im Jahre 1985 den Philharmonikern Hamburg zur Seite – beispielsweise mit der Förderung der Jugend- und Kinderarbeit, Finanzierung der Philharmoniker-Website, CD-Produktionen und der Zeitungsbeilage »Philharmoniker-Welt«.

Bringen auch Sie Ihre Verbundenheit mit der Musikstadt Hamburg und den Philharmonikern zum Ausdruck.

Spendenkonto Vereins- und Westbank AG

Kto Nr 4/62606, BLZ 20030000

# VI. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonntag, 06.02.11 – 11:00 Uhr  
Montag, 07.02.11 – 20:00 Uhr  
Laeiszhalle – Musikhalle Hamburg

CARL NIELSEN (1865-1931)  
Pan und Syrinx  
Naturszene für Orchester op. 49 (1918) ca. 10 Min.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)  
Sinfonie Nr. 41 C-Dur KV 551  
»Jupiter-Sinfonie« (1788) ca. 30 Min.  
Allegro vivace  
Andante cantabile  
Menuetto: Allegretto  
Molto allegro

PAUSE

JEAN SIBELIUS (1865-1957)  
Sinfonie Nr. 1 e-Moll op. 39 (1899) ca. 40 Min.  
Andante, ma non troppo – Allegro energico  
Andante  
Scherzo: Allegro  
Finale: Andante

Dirigent MICHAEL SCHØNWANDT

Einführung mit Raliza Nikolov: Sonntag um 10.15 Uhr und Montag um 19.15 Uhr im Kleinen Saal  
Nach dem Montagskonzert: Phil & Chill mit DJ Raphaël Marionneau im Brahms-Foyer



CARL NIELSEN  
Pan und Syrinx



MUSIKALISCHER  
AUSFLUG  
IN DIE  
WALDBERGE  
ARKADIENS

Wenn man bedenkt, dass Carl Nielsen Sinfonien mit Titeln wie »Die vier Temperamente«, »Espansiva« oder »Das Unauslöschliche« komponierte, kann es überraschen, dass der dänische Komponist der Idee der Programm Musik grundsätzlich eher ablehnend gegenüberstand. In seinem Essay »Wort, Musik und Programm Musik« stellt er jedoch kategorisch fest, dass

Nicolas Poussin, Pan und Syrinx

die Musik »in Hinsicht auf einen konkreten oder positiven Gedankeninhalt vollkommen stumm« sei. Die Komponistenkollegen, die in der Musik eine deskriptive Richtung verfolgten, seien auf dem Holzweg, denn sie hätten die wahren Möglichkeiten und Grenzen ihrer Kunstart nicht erkannt. Wenn man sich im Werktitel auf eine kurze Andeutung beschränke, könne die Musik laut Nielsen zwar auf verschiedene Art und Weise beleuchtend und hervorhebend wirken; »das Programm oder der Titel darf jedoch nur ein Stimmung- oder Bewegungsmotiv enthalten, nie aber ein Gedanken- oder ein konkretes Handlungsmotiv.« Diesem Prinzip bleibt Nielsen in seinen Sinfonien treu: Die Titel liefern keinen »Inhalt«, der in der Musik »beschrieben« wird, sondern tatsächlich nur Stimmung- oder Bewegungsanreize für absolut-musikalische Vorgänge. Eine Aufweichung seiner ästhetischen Leitlinie lässt sich jedoch in einigen seiner kleineren Orchesterwerke erkennen, am deutlichsten in der »Natureszene« nach Ovid, »Pan und Syrinx«; einem Werk, das Nielsen nicht nur mit einem programmatischen Titel versah, sondern dem er auch einen ausführlichen Handlungsablauf vorstellte:

»Der bockfüßige Waldgott Pan sieht, zwischen Satyren und Nymphen in den Waldbergen Arkadiens, die Nymphe Syrinx und verfolgt sie mit seinem Tanz und seiner blökenden Huldigung. Sie erschrickt über den wilden Anbeter und flüchtet zu einem Waldsee, wo sie, da sie seiner Verfolgung nicht länger entkommen kann, von mitleidigen Göttern in ein Schilfrohr verwandelt wird.«

Die Anregung, eine Tondichtung über eine der Metamorphosen Ovids zu schreiben, bekam Carl Nielsen wahrscheinlich von seiner Ehefrau, der Bildhauerin Anne Marie Carl Nielsen. Die beiden hatten die klassische Mythensammlung im Herbst 1917 erneut gelesen und intensiv besprochen. Glaubt man einem Brief an den

schwedischen Komponistenkollegen Wilhelm Stenhammar, hat Nielsen das Werk Anfang des folgenden Jahres in erstaunlich kurzer Zeit zu Papier gebracht. So kündigt er am 23. Januar 1918 die Erstaufführung für den 11. Februar an, erwähnt jedoch gleichzeitig, dass er noch keine einzige Note geschrieben habe; »ich habe das Werk aber recht deutlich im Kopf, ich denke also, dass es geht, und der Kopist ist bereit, es Bogen für Bogen entgegen zu nehmen.« Die ambitionierte Deadline hielt Nielsen tatsächlich ein, das Manuskript konnte er sogar fünf Tage vor dem Konzert seiner Tochter »Søs« als Hochzeitsgeschenk überreichen.

Bei der erfolgreichen Kopenhagener Uraufführung unter Leitung des Komponisten waren Publikum und Kritiker sich einig, dass Nielsen mit »Pan und Syrinx« neue Seiten seines kompositorischen Könnens offenbart hatte. Der



Rezensent der Tageszeitung »Politiken« schrieb euphorisch: »Man hörte und hörte ... ja es war Carl Nielsen, eindeutig, das war gar nicht zu verfehlen ... und dann wieder ... es war ja fast französisch ... ja, echt gallisch ... ganz debussysch ... diese kühn, ja keck eingesetzten Orchesterfarben ... Einzel-Instrument-Klänge ... die wunderlichsten Färbungen ... mit der Waldeinsamkeit als Hintergrund ... eine seltsame mythologische Zauberei, aber entzückend ... und alles mit ungeheurer Sicherheit gestaltet, ja mit einer erstaunlichen koloristischen Fertigkeit, die Carl Nielsen in diesem Grad bisher nicht einmal ansatzweise gezeigt hat.«

Der vom Rezensenten erkannte Bezug zum französischen Impressionismus zeigt sich nicht nur in der Orchestrierung, sondern auch im antik-mythologischen Sujet, das an Debussys »Prélude à l'après-midi d'un faune« und das Stück »Syrinx« für Soloflöte denken lässt. Dass Nielsen in »Pan und Syrinx« neue Klangwirkungen ausprobieren wollte, deutet sich bereits in der ungewöhnlichen Orchesterbesetzung ohne Posaunen und mit erweitertem Schlagzeug an. Besonders interessiert haben ihn offensichtlich die Ausdrucksmöglichkeiten der Holzbläser, die in zum Teil ungewöhnlichen Lagen über weite Strecken das Klangbild bestimmen. Als »koloristisches« Experiment bildet das Werk eine Ausnahme in Niensens Œuvre, das darin Erreichte klingt in seinen folgenden Werken jedoch deutlich nach: ein eindrucksvolles Beispiel ist der Zweikampf zwischen Schlagzeug und Klarinetten solo in der vier Jahre später abgeschlossenen 5. Sinfonie.

»Pan und Syrinx« beginnt als friedvolle Pastorale; solistisch besetzte Streicher begleiten eine wellenförmige Melodielinie im tiefen Register der Flöte. Das unruhige Treiben Pans deutet sich jedoch bald an, zunächst durch Streicher-Tremoli und ratternde Einwüffe von Triangel und Tambourin, dann durch lebhaft-laute Klarinetten. Dass Pan und Syrinx nicht wirklich für-



einander bestimmt sind, wird im zentralen Duett zwischen dem melancholischen Englischhorn und der immer schriller werdenden Klarinette deutlich; die vergeblichen Annäherungsversuche Pans gipfeln nach einem gewaltigen Accelerando und Crescendo in einer wilden Jagd, bei der das ganze Orchester zum Einsatz kommt. Die abschließende Verwandlung von Syrinx gestaltet Nielsen auf sehr originelle Weise: Während die tiefen Streicher immer

weiter abwärts gleiten, bilden die geteilten Violinen in hoher Lage einen dissonierenden Klangblock, der sich durch den vorgeschriebenen allmählichen Verzicht auf Vibrato gleichsam verfestigt, um schließlich im dreifachen Piano zu entschwinden.

MORTEN MIKKELSEN

Jean und Aino Sibelius, Wilhelm Stenhammar, Carl Nielsen



WOLFGANG AMADEUS MOZART  
Sinfonie Nr. 41 C-Dur KV 551  
 »Jupiter-Sinfonie«



»GALANT«  
 UND »GELEHRT«

Jupiter, der Weltenlenker, Herrscher des Himmels und des Lichts – die höchste römische Gottheit ist dem majestätischen Glanz, der strahlenden Kraft und Klarheit dieser letzten Mozart-Sinfonie durchaus angemessen. Schon kurz nach Mozarts Tod erkannten die Zeitgenossen den außerordentlichen Rang dieses Werks, und Anfang des 19. Jahrhunderts wurde der publikumswirksame Beiname »Jupiter« wohl von dem Londoner Konzertunternehmer

Johann Peter Salomon hinzugefügt. Mozart selbst katalogisierte die Komposition in seinem »Verzeichnüß« lediglich als »Eine Sinfonie«. Informationen zur Entstehung fließen äußerst spärlich: als einziges gesichertes Datum gilt eben jener Eintrag in Mozarts Werkverzeichnis, der vom 10. August 1788 datiert. Damit liegen zwischen der Vollendung der Es-Dur-, g-Moll- und der »Jupiter-Sinfonie« gerade einmal acht Wochen, zwischen den letzten beiden Werken gar nur 14 Tage – ein unfassbar kurz erscheinender Zeitraum, der aber gemessen an den Konventionen der Zeit und an Mozarts eigenen Gepflogenheiten durchaus nicht ungewöhnlich ist. Das Datum der Uraufführung ist ebenso wie die Frage, ob Mozart seine letzten drei Sinfonien noch öffentlich gehört hat, ungeklärt. Als »Sinfonie mit der Schlussfuge« gelangte die »Jupiter-Sinfonie« schon im frühen 19. Jahrhundert zu legendärer Berühmtheit. Die romantische Vorstellung, ein letztes Werk als Bilanz eines Œuvres zu betrachten, drängt sich hier geradezu auf. Denn die »Jupiter-Sinfonie« steht nicht nur am Endpunkt von Mozarts sinfonischem Schaffen, sondern sie führt diese Gattung – ein Kind des 18. Jahrhunderts – am Ende jenes Säkulums zu ihrem Gipfel. Dabei ist es natürlich unwahrscheinlich, dass Mozart mit diesem Werk schon zwei Jahre vor seinem Tod einen bewussten Schlusspunkt unter dieses Genre gesetzt hat. Dass er mit der »Jupiter-Sinfonie« gar ein esoterisches »künstlerisches Testament« hinterlassen habe, das sich nur an ein imaginäres Publikum der Nachwelt richtet, scheint völlig abwegig. Auch wenn keine konkreten Hinweise auf eine Aufführung der letzten drei Sinfonien existieren, so sprechen doch Mozarts ebenso pragmatische wie verzweifelte Bemühungen um Aufführungsmöglichkeiten und die damit verbundenen Einnahmen eine andere Sprache: 1788 ist das Jahr der Bettelbriefe an den befreundeten Kaufmann Puchberg, das Jahr der Ablehnung des Wiener Publikums, und der



Erste Seite der autographen Partitur

dem Mäzen Puchberg geschilderte Plan, »Academien« – also öffentliche Konzerte – mit neuen Werken zu geben, könnte sich durchaus auf die anspruchsvolle Trias der letzten Sinfonien beziehen.

Mit einem strahlenden C-Dur – der »festlichen« Tonart im Sinne der klassischen Tonartenlehre – und mit der triolischen Schleiferfigur aus dem Repertoire zeitgenössischer Ouvertüren scheint sich mit dem einleitenden Allegro vivace fast der Vorhang zu einer Opera seria zu öffnen: in seiner Ouvertüre zu »La Clemenza di Tito« etwa hat Mozart eine ganz ähnliches Motiv verwendet. Das verspielte zweite Thema wirkt dagegen eher wie der Seitensatz einer Buffa-Ouvertüre, und tatsächlich zitiert Mozart dann im anmutigen dritten, vom pizzicato der

Bässe und Violen begleiteten Thema seine wenige Monate vorher entstandene Buffa-Arie »Un bacio di mano« KV 541. Diese Melodie, so Stefan Kunze, »verkörpert den Gestus des überlegen Weltmännischen, den leichten, aber geistreich geschliffenen Konversationston.« Zwischen diesen Themen steht ein Molleinbruch, der auf die dramatische Gespanntheit des »Don Giovanni« verweist. Festliche Fanfarentakte in der Coda beenden das Wechselspiel der Motive.

Das Andante cantabile in der Subdominante F-Dur ist ebenfalls in Sonatenform, also nicht in der sonst für die klassische Sinfonie üblichen Liedform angelegt. Ein schlichtes, gelöstes Dreiklangsthema eröffnet den Satz. Jene Ruhe und Gelassenheit der ersten Takte wird jedoch bald

durch nervöse Irritationen getrübt. Die Moll-Eindunkelung des zweiten Themas, aber auch Synkopen, Überlagerung von Zweier- und Dreier-rhythmen und dynamische Akzente verleihen diesem Andante eine eigenartig gespannte Atmosphäre. Besonderen Reiz entfaltet das Klangkolorit: nicht nur die mit Dämpfer spielenden hohen Streicher, sondern auch der Verzicht auf Trompeten und Pauken sowie die nuancierte Mischung von Bläser- und Streicherfarben tauchen den Satz in ein berührend warmes Licht.

Die chromatische fallende Linie des Themas nimmt dem Menuetto den sonst bei diesem Satztypus üblichen Charakter einer in sich gefestigten, bodenständigen Tanzmusik. Motivische Verweise auf den Kopfsatz wie auf das folgende Finale untermauern die thematische Substanzgemeinschaft der einzelnen Sätze. Im Trio etwa, das verspielt beginnt und eine überraschend energiegeladene Wendung nimmt, wird mit ganztaktigen Akzenten das folgende Finalthema vorweggenommen.

Diesem Finale nun wurde seit jeher eine Ausnahmestellung zugesprochen, und zwar nicht nur in Mozarts Schaffen, sondern in der gesamten sinfonischen Literatur überhaupt. Einen »Triumph der neueren Tonkunst« nannte es der Bach-Schüler Johann Christian Kittel 1803.

»Zum ersten Mal in der Geschichte der Gattung«, so Arnold Werner-Jensen, »erhält ein Sinfonie-Finale gleiches, wenn nicht größeres Gewicht als der erste Satz und nimmt somit die Lösung eines Problems vorweg, das die großen Sinfoniker des 19. Jahrhunderts bis zu Bruckner und Mahler beschäftigen sollte. Mozart versucht und meistert darüber hinaus eine zuvor unlösbar scheinende Aufgabe: die Synthese von Homophonie und Polyphonie, von Sonatensatz und Klassik oder – auf höchster Ebene – von ›galant‹ und ›gelehrt‹«.

Diese fast mathematisch konstruierte und gleichzeitig völlig gelöst klingende Synthese

wird durch einen genialen Kunstgriff erreicht: durch die Integration von Prinzipien der barocken Fuge in die Sonatenhauptsatzform der Wiener Klassik. Mozart konzipiert einen Kontrapunkt aus fünf verschiedenen Motiven, die nicht erst in der Durchführung, sondern in allen Teilen des Satzes verarbeitet und miteinander kombiniert werden. Schon die Exposition überrascht mit einer fünfstimmigen fugierten Durchführung des Hauptthemas, das in seiner einprägsamen, ganztaktigen Viertongestalt nicht wie ein Sonaten-, sondern wie ein typisches Fugenthema gestaltet ist. Kanon, Umkehrung, Spiegelung, Krebs – alle Tricks aus dem kontrapunktischen Lehrbuch werden in höchster satztechnischer wie gedanklicher Souveränität mit der Eleganz der klassischen Sinfonik verschmolzen, ohne allerdings jemals tatsächlich eine »lehrbuchgerechte« strenge Fuge abzugeben. In dichtester Konzentration werden alle Motive in der Coda als fünfstimmiger Kontrapunkt zusammengeführt.

Seinen Nachfolgern hinterließ Mozart mit diesem Schlusssatz eine perfekte, exemplarische Architektur. Die »Jupiter-Sinfonie« ist gleichzeitig ein sprechender Gegenentwurf zum glücklicherweise längst revidierten Kitsch-Klischee eines gottgelenkten Wunderkinds, dem schon in frühester Jugend alles in den Schoß gefallen sei. Mozart hatte mit seinem Vater und dem berühmten Padre Martini strenge Lehrmeister für die Unterweisung im Kontrapunkt, und wie sehr ihn diese Satztechnik und das Werk Bachs in seinen letzten Lebensjahren beschäftigten, bezeugt neben der »Jupiter-Sinfonie« auch die wenige Wochen vor seinem Tod uraufgeführte »Zauberflöte«.

KERSTIN SCHÜSSLER-BACH



JEAN SIBELIUS  
Sinfonie Nr. 1 e-Moll op. 39



ZEITLOSIGKEIT  
 DER  
 MYTHENWELT

Vergleicht man die Rezeption der Sinfonien von Jean Sibelius und Carl Nielsen miteinander, stellt man einen bemerkenswerten Unterschied fest: Während Nielsens Sinfonien trotz ihrer Titel praktisch nie programmatisch gedeutet wurden, häufen sich solche Deutungsversuche für die Sinfonien des gleichaltrigen finnischen Komponisten geradezu. Insbesondere Sibelius'

Akseli Gallen-Kallela, Der Aino-Mythos (Ausschnitt)

erste Sinfonie hat viele Exegeten angezogen. So verstand der Musikschriftsteller Ilmari Krohn sie als eine musikalische Umsetzung der »Kullervo«-Ode und ordnete die musikalischen Themen dieser finnischen Volkssage leitmotivisch zu. Ein Kritiker der »Allgemeinen Musikzeitung« vermutete 1907 hinter der musikalischen Oberfläche dagegen die Handlung eines vieraktigen Trauerspiels. Und noch in einer neuen musikwissenschaftlichen Studie zieht der Autor Stephen Downes Parallelen zu Richard Strauss' Tondichtung »Don Juan« und interpretiert Sibelius' Sinfonie als die unheilvolle Begegnung eines »finnischen Helden« mit dem – in der Kunstbetrachtung um 1900 besonders verderblichen – »Weiblichen«. Ganz ohne Grundlage sind solche Interpretationsversuche nicht. Denn anders als Nielsen, der scheinbar mühelos in der klassischen Tradition seinen Ausgangspunkt nahm, brauchte Sibelius länger, bevor er sich vom Einfluss der romantisch-subjektiven Richtung von Komponisten wie Berlioz, Liszt und Tschaiakowsky befreite und zu seiner persönlichen, dennoch gleichzeitig »objektiven« Stimme fand. Wenn Sibelius anlässlich eines Gedenkkonzerts für den 1931 verstorbenen Carl Nielsen betont, »die von Nielsen verfolgten Prinzipien, wie die Reaktion gegen die Romantik, sind noch immer aktuell«, darf man das durchaus auf Sibelius' eigenen künstlerischen Entwicklungsgang beziehen.

Hinter seinen Plänen für die erste Sinfonie stand zunächst offenbar auch eine programmatische Idee. Anfang 1898 skizzierte Sibelius eine Folge von vier Sätzen, die jeweils verschiedene literarische Bezüge haben sollten. Unter anderem überlegte er, Heinrich Heines Gedicht »Ein Fichtenbaum« aus dem »Lyrischen Intermezzo« als Motto für den zweiten Satz zu benutzen. Die Pläne wurden jedoch schnell zugunsten einer »absoluten« Sinfonie verworfen, die er am 27. April 1898 in einem Brief an seine Frau

Aino enthusiastisch ankündigte: »Ich arbeite seit drei Tagen hart daran und es ist wunderbar!«

Sibelius hielt sich zu diesem Zeitpunkt alleine in Berlin auf, was sich für den weiteren Fortgang seiner Kompositionsarbeit bald als ungünstig herausstellte. Um den Verlockungen der Großstadt nicht allzu sehr zu verfallen, bemühte er sich brav, Aino über seinen Alkoholkonsum Bericht zu erstatten: »Ich werde Dir schreiben, genau wie viel ich trinke und rauche, absolut wahrheitsgemäß. Egal, ob es wenig oder viel ist. Gestern trank ich nur bei zwei Gelegenheiten ein Glas Rotwein und rauchte eine (!) Zigarre. Heute habe ich eine Zigarre geraucht und zwei Gläser Weißwein getrunken.« Von einem peinlichen Fehltritt erfuhr Aino jedoch nichts: Bei einem Trinkgelage mit seinem Freund, dem Maler Akseli Gallen-Kallela, geriet Sibelius in eine Schlägerei mit polnischen Straßenarbeitern, bei der er einen Schlag auf den Kopf abbekam, oder, wie er es selbst formulierte, sein Batzen Genie ihm fast abgehauen wurde. Ob in dieser Nacht mehr Blut oder Burgunder geflossen sei, lässt sich dem Sibelius-Biographen Tawaststjerna zufolge nicht genau sagen.

Nach seiner Rückkehr nach Helsinki im Juni desselben Jahres kam die Arbeit besser voran. Sibelius schrieb sehr konzentriert und verzichtete im September sogar darauf, eine Konzertreihe des befreundeten Ferruccio Busoni in der finnischen Hauptstadt zu besuchen. Die Uraufführung am 26. April 1899 fand in einer angespannten politischen Atmosphäre statt: Zwei Monate zuvor hatte der russische Zar Nikolai II. das sogenannte Februar-Manifest erlassen, das für die damalige russische Provinz Finnland eine weitgehende Einschränkung der Selbstverwaltung bedeutete. Das von Sibelius geleitete Konzert entwickelte sich somit zu einer nationalpatriotischen Manifestation; nach jedem Satz der Sinfonie wurde applaudiert und als am Ende des Abends Sibelius' ebenfalls neukompo-

nirtes patriotisches Lied »Gesang der Athener« – eine in seiner nationalen Bedeutung mit Verdis »Gefangenenchor« vergleichbare Hymne – aufgeführt wurde, wollte die Begeisterung kein Ende nehmen.

Der Rezensent der von der russischen Regierung noch nicht zensierten Zeitung »Nya Pressen« schrieb nach dem Konzert, dass die sinfonische Form »Sibelius' Fantasie keine Fesseln auflegt. Im Gegenteil, er scheint sich darin erstaunlich frei zu bewegen, folgt dem Flug seiner Inspiration und erlaubt sich Abweichungen von ihrer Disziplin, wenn er das für passend hält. Man findet nur wenige besonders finnische Charakteristika in dieser Sinfonie: Der Komponist spricht die Sprache der ganzen Menschheit, aber eine Sprache, die nichts desto trotz seine eigene ist.« Einen Monat später erhielt Sibelius für seine »Ermutigung finnischer Komponisten« ein Stipendium von 2.500 Mark vom finnischen Staat. Trotz dieser Anerkennung setzte er sich sofort an eine Überarbeitung der Sinfonie. Die dabei entstandene zweite, einzig erhaltene Fassung führte der befreundete Dirigent und Komponist Robert Kajanus erstmals am 1. Juni 1900 bei einer Europatournee des Philharmonischen Orchesters Helsinki auf.

Wenn man bedenkt, dass Sibelius in den vorhergehenden Jahren mit »Kullervo« und der »Lemminkäinen-Suite« mehrere Werke veröffentlicht hatte, die mit der finnischen Geschichte und Literatur eng verbunden waren, ist es ein paradoxer Zufall, dass gerade sein Debüt in dem abstrakt-universellen Genre der Sinfonie diese ausgeprägte nationale Symbolkraft entwickelte. Offenbar war es für die Finnen eine große Genugtuung zu sehen, dass sie den Russen in einer Kunstdisziplin Paroli bieten konnten, in der bisher Komponisten wie Tschai-kowsky und Borodin gegläntzt hatten. Nicht unbemerkt blieb jedoch, dass das neue Werk einen gewissen Einfluss des Ersteren verriet; ein Umstand, den Sibelius gegenüber Aino recht



Akseli Gallen-Kallela, Das Symposium (die rechte Figur trägt Sibelius' Züge)

entspannt kommentierte: »Es ist viel in dem Mann, das ich in mir selbst wiedererkenne. Dagegen kann man nicht viel tun. Das muss man sich gefallen lassen.«

Die schwermütige Klarinettenmelodie, die die Sinfonie eröffnet und als werkübergreifendes Motto im Finale wiederkehrt, könnte tatsächlich an Tschaiwowskys 5. Sinfonie erinnern. Die Art, wie sich daraus die Themen des Anfangs-

satzes ableiten, ist dafür ganz Sibelius' eigene. Das energisch-pulsierende Hauptthema, das sich etwas unkonventionell in der parallelen Durtonart präsentiert, zeigt mit der an- und abschwellenden Dynamik und dem triolischen Rhythmus typische Merkmale seiner musikalischen Sprache. Die zweite Themengruppe ist von den Holzbläsern bestimmt: Zunächst tragen sie in parallelen Terzen zwitschernd ein

Staccatomotiv vor, danach intonieren sie eine orientalisch klingende, breit angelegte Melodie. Alles erfolgt über einem fast 70-taktigen Orgelpunkt, der die bewegte musikalische Oberfläche vor einen fast monolithisch ruhenden Hintergrund stellt; ein weiteres personalstilistisches Element, das Sibelius schon in diesem frühen Werk meisterhaft einsetzt. Drei Pizzicato-Töne markieren den Beginn der Durchführung, in der Sibelius unter anderem das zweite Thema, von zwei Soloviolen vorgebracht, mit einer Ableitung des Hauptthemas in den Blechbläsern kombiniert. Chromatisch gegenläufige Linien prägen die weitere Entwicklung, bis die kompakt gestaltete Reprise schleichend einsetzt.

Das folgende Andante steht in Es-Dur, also einen Halbton tiefer als der Eröffnungssatz, was der finnische Semiotiker Eero Tarasti als ein »Hineinsinken in die Zeitlosigkeit der Mythenwelt« interpretierte. Es kombiniert eine rondoartige Anlage mit einer Reprisenstruktur. Wie im ersten Satz prägt das thematische Material des Beginns, insbesondere das markante rhythmische Eröffnungsmotiv, das musikalische Geschehen. Nach einer ersten Präsentation in den gedämpften Streichern folgt eine variierte emphatische Wiederholung mit aufwärtsgerichteter Melodielinie. Aus der Entstehungszeit der ersten Sinfonie findet man in Sibelius' Skizzenbuch die Notiz: »Die Klangfarbe des Fagotts ist so sehr finnisch im Charakter.« Diese Bemerkung (die alle Vorurteile hinsichtlich des finnischen Nationalcharakters zu bestätigen scheint) könnte durchaus auf das anschließende, von zwei Fagotten eingeleitete Fugato bezogen sein. Es folgt eine erneute Abwandlung des Hauptthemas, diesmal mit markig betonter abwärtsgerichteter Melodielinie. Im zentralen Tranquillo-Abschnitt erscheint erstmals, von den Hörnern vorgetragen, melodisches Material, das sich nicht auf die Einleitung zurückführen lässt, sondern eher das zweite Thema des

Anfangssatzes in Erinnerung bringt. In der Reprise ziehen alle Themenvarianten erneut vorüber, diesmal in dunklerer harmonischer Färbung.

Der robust-entschlossene Charakter des Scherzos lässt an Beethoven und Bruckner denken. Das kernige Hauptmotiv wird zunächst von den Pauken vorgetragen, gleich danach erscheint es in seiner eigentlichen Form in den Violinen; eine tonartfremde kleine Septime verleiht ihm eine aparte kirchentonale Farbe. Die folgende durchführungsartige Entwicklung verdichtet sich zu einem Fugato, in dem das Hauptmotiv durch sämtliche Holzbläser und Streicher wandert. Ein abrupt einsetzender Bläserakkord markiert den Beginn des Trios: eine pastorale Idylle, von einer ungetrübten Stimmung, die man in Sibelius' späteren Werken kaum wiederfindet.

Das »Quasi una Fantasia« überschriebene Finale wird mit der Melodie der Sinfonie-Introduction eröffnet, diesmal nicht von der introvertierten Klarinette vorgetragen, sondern von expressiven Violinen, unterstützt von kraftvollen Blechbläserakkorden. Eine wichtigere Rolle für die weitere Entwicklung spielen indes die beiden folgenden Themen: eine für Sibelius ungewöhnliche rastlose Staccato-Figur und eine hymnisch-romantische Streicherkantilene mit üppiger orchestraler Begleitung. Nach einem ersten Höhepunkt folgt eine hektische Wiederkehr des Staccatomotivs, die sich allmählich zu einem wilden, auffallend slawisch klingenden Tanz entwickelt. Den Abschluss bildet die große Kantilene, die nach mehreren Steigerungswellen in einer mächtigen negativen Apotheose gipfelt.

MORTEN MIKKELSEN



MICHAEL SCHÖNWANDT ist Musikdirektor der Königlichen Kapelle und der Königlich Dänischen Oper seiner Heimatstadt Kopenhagen. Zunächst studierte er dort Klavier, Musikwissenschaft und Komposition. Seine Entscheidung, Dirigent zu werden, führte ihn schließlich zur Royal Academy of Music in London. 1979 wurde Schönwandt als Kapellmeister an die Königlich Dänische Oper Kopenhagen verpflichtet. Es folgten Engagements als Chefdirigent des Berliner Sinfonieorchesters, als Erster Gastdirigent beim Théâtre de la Monnaie in Brüssel, beim Dänischen Nationalen Radio-Sinfonieorchester sowie beim Königlich Philharmonischen Orchester Flandern. Des Weiteren dirigierte Michael Schönwandt an den weltweit führenden Opernhäusern, unter anderem am Royal Opera House Covent Garden London, an der Wiener Staatsoper, der Opéra National de Paris, der Opéra de Nice sowie bei den Bayreuther Festspielen (»Die Meistersinger von Nürnberg«). Zu seinem umfangreichen Repertoire gehören Werke wie »Alceste«, »Le Nozze di Figaro«, »Don Giovanni«, »Die Entführung aus dem Serail«, »Idomeneo«, »Fidelio«, »Der fliegende Holländer«,

»Parsifal«, »Tannhäuser«, »Macbeth«, »Otello«, »Elektra«, »Turandot«, »Jenufa« und »Le Grand Macabre«.

Auch als Konzertdirigent ist Michael Schönwandt international gefragt. Er leitete unter anderem die Berliner und Wiener Philharmoniker, das RSO Wien, das Concertgebouw Orchester Amsterdam, das London Philharmonic und BBC Symphony Orchestra, das Orchestra of the Age of Enlightenment, das Orchestre National de Lyon, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sowie weitere Orchester in Dresden, Zürich, Brüssel, Stockholm, Oslo und Rom. Dabei dirigierte er auch wichtige Uraufführungen, etwa von Henze und Kurtág.

Michael Schönwandt hegt ein besonderes Interesse für dänische Musik. Dieses spiegelt sich in Gesamtaufnahmen der Sinfonien von Carl Nielsen, Niels W. Gade und Christopher Weyse wider. Er dirigierte zudem Erstaufführungen von Werken dänischer Komponisten, darunter auch die Oper »The Handmaid's Tale« von Poul Ruders, die mittlerweile in einer preisgekrönten CD-Einspielung unter seiner Leitung vorliegt. Große internationale Beachtung fanden auch seine mit mehreren Preisen ausgezeichneten Aufnahmen von Strauss' »Salome« und Wagners »Ring des Nibelungen«.

Seit Beginn dieser Saison ist Michael Schönwandt zudem Chefdirigent der Niederländischen Radio-Kammerphilharmonie. An der Hamburgischen Staatsoper übernahm er in der Saison 2008/2009 die musikalische Leitung von »Die Meistersinger in Nürnberg« sowie eine Vorstellung von »Salome« im März 2010.

Bei den Philharmonikern Hamburg war er zuletzt 2008 mit Werken von Kuhlau, Grieg und Schönberg zu Gast.

# DIE NÄCHSTEN KONZERTE

## VII. PHILHARMONISCHES KONZERT

FRANZ LISZT

Mephisto-Walzer Nr. 1  
»Der Tanz in der Dorfschenke«

Konzert für Klavier und  
Orchester Nr. 2 A-Dur

Konzert für Klavier und  
Orchester Nr. 1 Es-Dur

Mazeppa

Sinfonische Dichtung Nr. 6

### DIRIGENTIN

Simone Young

### KLAVIER

Daniel Barenboim

Sonntag

06.03.11 – 11:00 Uhr

Montag

07.03.11 – 20:00 Uhr

## IV. KAMMERKONZERT

LI\_BRASCHUMANN

ROBERT SCHUMANN  
Fantasiestücke op. 73  
für Violine und Klavier

GYÖRGY LIGETI

Horntrio  
»Hommage à Brahms«

JOHANNES BRAHMS  
Horntrio Es-Dur op. 40

VIOLINE Hedda Steinhardt

HORN Bernd Künkele,

Dániel Ember

KLAVIER

Mariana Popova

Sonntag

27.02.11 – 11:00 Uhr

## II. SONDERKONZERT

BEETHOVEN & MORETTI

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
Schauspielmusik zu  
Goethes »Egmont«  
mit Ausschnitten des Dramas

Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67

### REZITATION

Tobias Moretti

### SOPRAN

Katerina Tretyakova

### DIRIGENT

Bertrand de Billy

Sonntag

20.02.11 – 11:00 Uhr

## IMPRESSUM

### Herausgeber

Landesbetrieb Philharmonisches Staatsorchester  
www.philharmoniker-hamburg.de

### Redaktion

Dr. Kerstin Schüssler-Bach

### Gestaltung

Annedore Cordes

Grafisches Konzept

Bureau Mirko Borsche

Litho

Repro Studio Kroke GmbH

Herstellung

Hartung Druck + Medien

### Nachweise

Die Texte von Morten Mikkelsen und Kerstin Schüssler-Bach sind Originalbeiträge für dieses Heft. – Gemäldegalerie Dresden – 20th-Century Composers, Carl Nielsen, London 1997 – Programmheft der Mozartwochen 1996, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg – Finnische Nationalgalerie Helsinki – Erik Tawaststjerna hrsg., Jean Sibelius, Salzburg und Wien 2005 – Vita – Menschen bewegen die Welt, Merian 1990 – M. Rønne

Anzeigenverwaltung Antje Sievert

antje.sievert@kultur-anzeigen.com

Tel: 040-450 698 03

BLUMEN  
ORCHIDEEN  
LIFESTYLE



**T** TRITTMACHER  
COLONNADEN 72  
TEL 040 31700066

# PHILHARMONIKER HAMBURG

## KONZERTMEISTER

Stefan Wagner \*\*  
Thomas C. Wolf

## 1. VIOLINEN

Monika Bruggaier  
Dylan Naylor  
Mitsuru Shiogai  
Danuta Kobus  
Janusz Zis  
Hildegard Schlaud  
Solveigh Rose  
Stefan Herrling  
Imke Dithmar-Baier  
Bogdan Dumitrascu  
Tuan Cuong Hoang  
Hedda Steinhart  
Piotr Pujanek  
Wolfgang Karlstetter\*\*

## 2. VIOLINEN

Rodrigo Reichel\*\*  
Marianne Engel  
Stefan Schmidt  
Berthold Holewik  
Miyuki Odagiri  
Prof. Michael Stricharz  
Thomas F. Sommer  
Herlinde Kerschhackel  
Heike Sartorti  
Annette Schmidt-Barnekow  
Anne Frick  
Dorothee Gocht  
Lucy Finckh\*\*  
Valdik Otaryan\*\*

## BRATSCHEN

Marius Nichiteanu\*\*  
Sönke Hinrichsen  
Christopher Hogan  
Daniel Hoffmann  
Jürgen Strummel  
Roland Henn  
Annette Hänsel  
Thomas Rühl  
Nail Bakiev\*\*  
Steffen Drabel\*\*  
Torsten Frank\*\*  
Annette Langehein\*\*

## VIOLONCELLI

Thomas Tyllack  
Markus Tollmann  
Ryuichi R. Suzuki  
Prof. Klaus Stoppel  
Monika Märkl  
Arne Klein  
Brigitte Maaß  
Sebastian Gaede

Tobias Bloos  
Susanne Mondon\*\*

## KONTRABÄSSE

Gerhard Kleinert  
Herbert Mathes  
Friedrich Peschken  
Katharina von Held  
Tobias Grove  
Erik Higgins  
Franziska Kober  
Nicolás Ascone Michelis\*

## FLÖTEN

Björn Westlund  
Jocelyne Fillion-Kelch

## OBOEN

Nicolas Thiébaud  
Sevgi Özsever  
Melanie Jung

## KLARINETTEN

Rupert Wachter  
Matthias Albrecht

## FAGOTTE

Christian Kunert  
Rainer Leisewitz

## HÖRNER (HOHE)

Dániel Ember  
Hans Rastetter

## HÖRNER (TIEFE)

Saskia van Baal  
Torsten Schwesig

## TROMPETEN

Stefan Houy  
Christoph Baerwind  
Martin Frieß

## POSAUNEN

Michael Kokott\*\*  
Ivan Zaitsev ZV\*  
Tobias Hildebrandt ZV\*

## TUBEN

Andreas Simon

## PAUKEN

Brian Barker

## SCHLAGZEUG

Massimo Drechsler  
Prof. Hans-Michael Petri  
Matthias Hupfeld  
Ovidiu-Florian Andris ZV\*

## HARFE

Irina Kotkina

## ORCHESTERWARTE

Jürgen Schütz  
Jörg Günther ZV\*  
Christian Piehl\*\*

## INSTRUMENTENVERWALTER

Uwe Wüsthof

ZV\* Zeitvertrag

\* Praktikant/in

\*\* Gast

## GENERALMUSIKDIREKTORIN

Simone Young

## GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR

Detlef Meierjohann

## ASSISTENT DER

GENERALMUSIKDIREKTORIN  
Alexander Soddy

## ORCHESTERDIREKTOR

Thorsten Stepath

## LEITUNG ORCHESTERBÜRO

Annika Harm

## ORCHESTERDISPOSITION

Sabine Holst  
Christiane Reimers  
Elena Kreinsen ZV\*

# 183. Konzertsaison



**Philharmoniker  
Hamburg**

Das Orchester der Hansestadt.