

I.

PHILHARMONISCHES SONDERKONZERT

Freitag, 1. Oktober 2010, 20 Uhr
St. Michaelis

CARL PHILIPP EMANUEL BACH 1714-1788

Hamburger Sinfonie Nr. 5 h-Moll

Wq. 182,5 (1773)

Allegretto – Larghetto – Presto

Hamburger Sinfonie Nr. 6 E-Dur

Wq. 182,6

Allegro di molto – Poco andante –
Allegro spiritoso

JOSEPH HAYDN 1732-1809

Sinfonia concertante B-Dur Hob. I: 105

für Oboe, Fagott, Violine, Violoncello
und Orchester (1791/92)

Allegro – Andante – Allegro con spirito

WOLFGANG AMADEUS MOZART

1756-1791

Sinfonie Nr. 40 g-Moll KV 550 (1788)

Molto allegro – Andante –
Menuetto. Allegretto – Allegro assai

DIRIGENT Alessandro De Marchi

VIOLINE Thomas C. Wolf

VIOLONCELLO Olivia Jeremias

OBOE Nicolas Thiébaud

FAGOTT Christian Kunert



St. Michaelis in Hamburg

VON
VÄTERN
UND
BUBEN

»Er ist der Vater, wir die Buben. Wer von uns was Rechtes kann, hat von ihm gelernt. Mit dem, was er macht, kämen wir jetzt nicht mehr aus: aber wie er's macht – da steht ihm keiner gleich.« Diese verbale Verbeugung Wolfgang Amadeus Mozarts vor **Carl Philipp Emanuel Bach**, dem »Hamburger Bach«, zeugt von außerordentlichem künstlerischem Respekt gegenüber diesem ältesten Sohn des Thomas-kantors – und ist umso höher zu bewerten, als der gebürtige Salzburger sich persönlich wie stilistisch etwa dessen Bruder Johann Christian Bach wesentlich näher fühlte. Der bedeutendere und fruchtbarere Sinfoniker unter den Bach-Söhnen war aber zweifellos Carl Philipp Emanuel, der ebenso epochale Beiträge für das Gattungsrepertoire wie Mozart hinterließ.

»Ein Musicus kann nicht anders rühren, er sei denn selbst gerührt. – Mich dünkt: die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Klavierspieler nicht durch bloßes Poltern, Trommeln und Arpeggieren, wenigstens bei mir nicht.« Dieses künstlerische Credo Carl Philipp Emanuel Bachs mag einen Hinweis darauf geben, warum er sein Amt als Kammermusicus am Hofe Friedrichs II. aufgab und 1767 die Stelle des Musikdirektors der Hamburger Kirchen in der Hansestadt antrat: In Berlin war er nicht mehr mit dem Herzen dabeigewesen, nicht zuletzt auch durch die stilistische Einengung aufgrund höfischer (königlicher) Vorgaben sowie reduzierter Mittel für die Hofkapelle als Folge des Siebenjährigen Kriegs. In Hamburg fasste Carl Philipp Emanuel rasch Fuß und pflegte dabei doch weiterhin alte Verbindungen. So sind die 1773 entstandenen sechs Sinfonien für Streicher und Basso continuo Wq. 182 eine

Auftragskomposition des großen Musikmäzens Baron van Swieten (jenem Förderer auch Mozarts und Haydns), der während der Siebzigerjahre als österreichischer Botschafter in Berlin diplomatischen Dienst tat.

In diesem Werkkomplex durfte sich der gebürtige Weimarer explizit jener Fesseln entledigen, die ihm am preußischen Hofe auferlegt worden waren, indem »er sich, nach Swietens Wunsch, ganz gehen ließ, ohne auf die Schwierigkeiten Rücksicht zu nehmen, die daraus für die Ausübung notwendig entstehen mußten«, wie sich Johann Friedrich Reichardt in seiner Autobiografie erinnert. Eine Voraufführung fand unter dessen violinistischer Mitwirkung im Hamburger Haus eines Professor Büsch statt, bevor der Zyklus dann aller Wahrscheinlichkeit nach im Rahmen von Swietens musikalischen Soireen in Wien seine öffentliche Premiere erlebte.

Den Zeitgenossen galt Carl Philipp Emanuel als das Urbild des musikalischen Originalgenies – und in den sechs »Hamburger Sinfonien« offenbart sich dies in seiner ganzen Potenz: Noch scheint die Anlage der dreiteiligen italienischen Opern-Ouvertüre (schnell – langsam – schnell) durch, doch werden formal wie stilistisch tradierte Erwartungen immer wieder mutwillig zerstört – durchaus auch auf Kosten von bewussten schroffen Brüchen.

Homophone und polyphone Satzweise sucht Bach stellenweise zu parallelisieren, nimmt eine Differenzierung des Bläserapparats sowie eine Erweiterung der Gesamtbesetzung vor und nutzt so eine dynamisch wie harmonisch bisher kaum dagewesene Bandbreite – all dies lässt ihn in der Rückschau zu dem Exponenten des musikalischen Sturm und Drang werden. Aber schon die Zeitgenossen begeisterten sich im Blick auf diesen Sinfonienzyklus für »den originellen kühnen Gang der Ideen und die große Mannigfaltigkeit und Neuheit in den Formen und Ausweichungen [d.h. harmonischer und modulatorischer Satzkunst]. Schwerlich ist je

eine Composition von höherm, keckerem, humoristischem Charakter einer genialen Seele entströmt.«

Carl Philipp Emanuel Bachs Verbindung zur Hansestadt sollte über den Tod hinaus dauern: Er fand seine Grabstätte in der Krypta des Michel, die noch heute öffentlich zugänglich ist.

»Wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke; er ließ mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen.« Kein Geringerer als **Joseph Haydn**, dem die Nachwelt als Zeichen ihrer Zuneigung und des Respekts den liebevollen Beinamen »Papa Haydn« verlieh, erwies dem zuletzt als hamburgischer Musikdirektor wirkenden Bach-Sohn mit diesen Worten die Ehre. Zudem ließ er es sich nicht nehmen, nach seinem zweiten London-Aufenthalt auf der Rückreise nach Wien in der Hansestadt Zwischenstation zu machen: Dort besuchte Haydn 1795 Carl Philipp Emanuels Tochter, um ihr seine Hochachtung für den (sieben Jahre zuvor verstorbenen) Vater auszusprechen. Bereits während Joseph Haydns erstem London-Aufenthalt 1791/ 92 war die »Sinfonia concertante« B-Dur Hob. I: 105 für Violine, Oboe, Violoncello, Fagott und Orchester entstanden. Womöglich ist dieses innerhalb des Haydn'schen Oeuvre besetzungstechnisch singuläre Werk Frucht eines musikalischen Wettstreits. In der englischen Hauptstadt wetteiferten zwei Konzertveranstalter und Violinisten um die Gunst des Publikums: Johann Peter Salomon (mit seinen »Salomon Concerts«) sowie Wilhelm Cramer (mit seinen »Professional Concerts«). Nachdem es Letzterem nicht gelungen war, Haydn als Komponisten seinem Konkurrenten abzuwerben, verpflichtete er kurzerhand den Haydn-Schüler Ignaz Pleyel. Eine »Sinfonia concertante« für sechs Soloinstrumente und Orchester aus dessen Feder erlebte im Februar 1792 in London ihre Uraufführung.

Das dürfte Anlass und Herausforderung für Haydn gewesen sein, es diesem gleich zu tun: Dessen »Sinfonia concertante« wurde nur wenig später am 9. März 1792 in den Hanover Square Rooms – mit jenem Johann Peter Salomon höchstselbst an der Violine – aus der Taufe gehoben.

Wie der Titel suggeriert, handelt es sich hierbei um einen Zwitter zwischen Concerto grosso, Instrumentalkonzert und Sinfonie – eine Form, die im damaligen Paris, von wo Pleyel aufgrund der Revolutionswirren vorübergehend nach London geflüchtet war, eine große Anhängerschaft besaß. Bei Haydn sind es vier Soloinstrumente (Oboe, Fagott, Violine, Violoncello), die während des ersten Satzes sich sozusagen aus dem Gesamtklang heraus emanzipieren und ein »Eigenleben« entwickeln. Der sich entspinne-nde Dialog zwischen Tutti und Soli wird zweimal (Ende von Exposition und Durchführung) durch eine markante harmonische Zäsur unterbrochen, bevor die abschließende Kadenz für vier Soloinstrumente an ein »Quadrupelkonzert« denken lässt.

Im sich anschließenden Andante umgeht Haydn die aus der Concerto-grosso-Tradition wohl-bekannte Trennung von Solopartien und Orchesterterritorien, indem er hier eine quasi kammermusikalische Faktur wählt und dem großen Klangkörper lediglich eine untermalende Rolle zuteilt. Der Finalsatz zeigt dann Haydn einmal mehr als Meister des musikalischen Einfalls und Humors: Die Vorstellung des Hauptthemas muss gleich mehrfach neu angesetzt werden, weil die Violine dessen Präsentation – quasi rezitativisch – zweimal unterbricht. Einen erneuten Versuch unternimmt die Violine noch einmal vor der Coda, bevor die Sinfonia dann in ein finales Feuerwerk mündet – und das Uraufführungspublikum so entzündete, dass das Werk in zwei weiteren Konzerten nur wenige Tage später wiederholt werden musste.

Wolfgang Amadeus Mozart befand sich, wenn man so will, im Spätherbst seines sinfonischen Schaffens, als mit dem KV 550 in g-Moll während des Sommers 1788 eine seiner letzten drei Sinfonien (parallel dazu Es-Dur KV 543 und C-Dur KV 551) entstand. So vermessen dieses Sprachbild für einen 32-jährigen auch erscheinen mag, so zutreffend erweist es sich doch beim Hörerlebnis dieses Werks: Eine subtile Bedrohlichkeit, die die vermeintlich leichtfüßige Verve nicht nur immer wieder durchbricht, sondern damit gleichsam unterwandert, zeigt den hohen Reifegrad des Komponisten. Die Eingängigkeit des thematischen Materials hat zu einer hohen Popularität und damit zu einer extremen Rezeptionsdichte geführt, die Hermann Kretzschmar bereits 1891 (!) mit den Worten bedauerte, das Werk sei »Jahrzehnte lang geschmacklos verbraucht worden«. Eine innewohnende Doppelbödigkeit sowie das Melancholisch-Resignative sind der (unterlegene) Feind des Offensichtlich-Vordergründigen, als das viele Interpreten Mozarts Spätwerk seit seinem Entstehen verstanden haben. So bleibt es auch heute nach wie vor eine Herausforderung für Musiker wie Zuhörer, die Vielschichtigkeit, ja revolutionäre Tiefe der g-Moll-Sinfonie zu ergründen. Ein rastloser Bewegungsimpuls, gepflanzt im ersten Satz, ist nahezu durch die gesamte Sinfonie präsent. Diese Grundstimmung des Getriebenseins verstärkt sich durch die Grundtonart g-Moll, die Mozart häufig zur Affektzeichnung von Schmerz oder Verzweiflung einsetzte. Der bittende Gestus des Kopfmotivs, das im Satzverlauf einer kontrapunktischen Verdichtung unterliegt, erfährt dabei keine »Erlösung«. Das sich anschließende Andante ist von tiefer Ernsthaftigkeit geprägt, wobei der tänzerische Charakter vorübergehend eine Entspannung verheißt, die der Komponist aber punktuell mit dissonanten Nadelstichen sowie einer fast bedrohlich ausfallenden Durchführung konterka-

riert. Das Menuett des dritten Satzes zeigt sich dann ungeschminkt als Gegenentwurf zur höfisch-gefälligen Tradition: Dessen synkopische Schroffheit wird lediglich abgemildert durch das mittig positionierte Trio, welches mit seinem idyllischen Ton zum einzigen Ruhepol innerhalb der gesamten Sinfonie gerät. Das abschließende Allegro assai gestaltet Mozart als gleich gewichtetes Gegenstück zum Eröffnungssatz (ein musikhistorisch bedeutender Schritt) und knüpft dabei an den düsteren Charakter des Menuetts an. Der bittende Gestus des Kopfsatzmotivs ist hier zu einem anklagenden mutiert, das Getriebene zum Gehetztsein. Das zweite Thema bleibt lediglich eine kurze, die Szenerie beruhigende Episode, bevor die durch ein Unisono eingeleitete Durchführung das revolutionäre Potenzial dieses Werks mit (für die Mozart-Zeit) hochmoderner Harmonik und reduzierter Melodik offenbart. Eine versöhnliche Reprise steht so nicht zu erwarten. Zu wenigen Meisterwerken der Klassik hat es derart viele und gleichermaßen sich widersprechende Deutungen, Meinungen und Urteile gegeben. Jenseits aller fragwürdigen biografischen Bezugnahmen auf die tragische Lebenssituation des Salzburger zur Entstehungszeit der g-Moll-Sinfonie dürfte dabei der Klaviervirtuose Muzio Clementi eine zutreffende Einschätzung gegeben haben: »Mozart hat [hier] die Grenzen der Musik erreicht und sich drübergeschwungen, die alten Meister, die Modernen und die Nachwelt selbst hinter sich lassend.«

ALEXANDER REISCHERT

Alessandro De Marchi ist seit diesem Jahr Künstlerischer Leiter der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik. Als Dirigent ist er spezialisiert auf die Historische Aufführungspraxis auf modernen und historischen Instrumenten. Mit Opern des Barock, der Frühklassik und des frühen Belcanto-Repertoires gastiert er an wichtigen Opernhäusern in Europa wie an der Dresdner Semperoper, der Staatsoper Unter den Linden Berlin, dem Brüsseler Théâtre de la Monnaie, der Komischen Oper Berlin, dem Pariser Théâtre des Champs Élysées, der Opéra National Lyon, am Teatro Regio Turin, beim Maggio Musicale Florenz, im Theater an der Wien und am Nationaltheater Prag. Seit 2002 dirigiert er an der Hamburgischen Staatsoper. Unter seinen preisgekrönten CD-Einspielungen finden sich Bellinis »La Sonnambula« mit Cecilia Bartoli und Juan Diego Flórez für Decca sowie mit seinem Barockorchester Academia Montis Regalis Aufnahmen innerhalb der Vivaldi-Reihe des Labels Opus 111.

Alessandro De Marchi studierte Orgel und Komposition am Konservatorium Santa Cecilia in Rom sowie Aufführungspraxis, Kammermusik und Basso Continuo an der Schola Cantorum Basel bei Jesper B. Christensen. Gleich im Anschluss wurde Alessandro De Marchi von René Jacobs als Cembalist und Musikalischer Assistent zu zahlreichen Produktionen in ganz Europa eingeladen, darunter auch die Salzburger Festspiele. Dort arbeitete er unter Claudio Abbado und Daniel Barenboim.

Der persönlichen Einladung Daniel Barenboims folgend wurde Alessandro De Marchi Solorepetitor mit Dirigierverpflichtung, später Kapellmeister und schließlich Gastdirigent an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Wiederum persönlich eingeladen von Zubin Mehta arbeitete De Marchi am Maggio Musicale Fiorentino. Engagements als Konzertdirigent führten den Musiker zudem nach Wien, Rom, Mailand, Florenz und Berlin.

An der Hamburgischen Staatsoper übernahm Alessandro De Marchi sehr erfolgreich die musikalische Leitung von »Il Barbiere di Siviglia«, »Don Giovanni« sowie die Premieren von Monteverdis »L'Incoronazione di Poppea«, Keisers »Der lächerliche Prinz Jodelet«, Händels »Giulio Cesare in Egitto«, Glucks »Iphigénie en Tauride« und von John Neumeiers Ballett »Weihnachtsoratorium«.

Der gebürtige Wiener **Thomas C. Wolf** studierte in seiner Heimatstadt seit seinem sechsten Lebensjahr Violine bei Edith Bertschinger und Günter Pichler sowie Kammermusik bei Mitgliedern des Alban-Berg-Quartetts. Er nahm an Meisterkursen bei Max Rostal und Sandor Végh teil und wurde vom Wiener Philharmonischen Orchester mit dem Dr.-Karl-Böhm-Preis ausgezeichnet. Bereits im Alter von zwanzig Jahren war er erster Konzertmeister bei den Münchner Philharmonikern, wenig später wurde er Konzertmeister im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. 1989 wechselte er als erster Konzertmeister zum Orquesta do Porto und ist seit 1990 Konzertmeister der Philharmoniker Hamburg. Im Sonderkonzert »Delirio amoroso« spielte er im Oktober 2009 Vivaldis Violinkonzert »L' amoroso«.

Olivia Jeremias zählt zu den herausragenden Cellisten ihrer Generation. Im Alter von fünf Jahren begann sie zu spielen. Unterrichtet von namhaften Cellisten wie Peter Bruns, Colin Carr und Josephine Knight schloss sie ihr Studium an der Carl Maria von Weber Hochschule Dresden sowie an der Royal Academy of Music London jeweils mit Auszeichnung ab. Schon mit 20 Jahren führte sie – vom Rundfunk übertragen – Dvoráks Cellokonzert unter der Leitung von Sir Colin Davis in der Dresdner Semperoper auf. Als I. Preisträgerin des Heran Wettbewerbes in Tschechien sowie Finalistin im

Antonio Janigro Wettbewerb in Zagreb fand sie internationale Anerkennung. 2004 erhielt sie den Pierre Fournier Sonderpreis. Olivia Jeremias tritt regelmäßig als Solistin mit verschiedenen Orchestern auf, so auch als Interpretin von Tan Duns Cellokonzert »The Map« mit den Essener Philharmonikern. Sie war zu Gast bei bekannten Festivals wie dem »Kilkenny Festival« in Irland, dem »Encuentro de Musica y Academia Festival« in Santander/Spanien, dem »Highgate Festival« und »Spitalsfield Festival« London und trat im Sommer 2004 beim »Music at Menlo Festival« in San Francisco/USA auf. Seit September 2005 lebt Olivia Jeremias in Hamburg, wo sie die Stelle der Solocellistin der Philharmoniker Hamburg übernommen hat.

Nicolas Thiébaud wurde im französischen Nimes geboren. Seinen ersten Oboenunterricht erhielt er im Alter von acht Jahren und wurde bereits ein Jahr später am Conservatoire de Saint-Étienne zugelassen. Nach dem Erwerb der »Médaille d'or« im Jahr 1992 setzte er sein Studium 1993 an der Musikhochschule München bei Hagen Wangenheim und Günther Passin fort. Nach ersten Engagements beim Radio-Sinfonieorchester Stuttgart und bei den Stuttgarter Philharmonikern war Nicolas Thiébaud von 2001 bis 2003 erster Oboist an der Komischen Oper in Berlin. Zudem spielte er als Gast in zahlreichen führenden Orchestern wie unter anderem dem Gewandhausorchester

Leipzig und dem Deutschen Sinfonie Orchester. 2005 und 2006 konzertierte er als Solist mit dem Orchestre d'Auvergne. Nicolas Thiébaud ist künstlerischer Leiter des Festivals »flûte hautbois en Livradois« und seit 2004 erster Solooboist bei den Philharmonikern Hamburg.

Geboren in Esslingen, erhielt **Christian Kunert** seinen ersten Klavierunterricht im Alter von sechs Jahren, den ersten Fagottunterricht bei Ulrich Hermann mit neun. Bis zu seinem Abitur gewann er bei dem Wettbewerb »Jugend musiziert« insgesamt sieben Bundespreise in den Kategorien Fagottquartett, Bläserquintett, Klavier Solo und Fagott Solo. Nach dem Gymnasium studierte er an der Hochschule für Musik in Würzburg Klavier bei Prof. B. Glemser und Fagott bei Prof. A. Holder. Noch während seines Studiums im Jahre 2003 spielte er bereits im Orchester des Staatstheaters Stuttgart. Im folgenden Jahr wurde er dann von den Philharmonikern Hamburg als Solofagottist übernommen. Mittlerweile ist er ständiger Gast bei diversen renommierten deutschen Orchestern wie dem Orchester der Bayerischen Staatsoper, des NDR Hannover und Hamburg, des Staatstheaters Hannover und den Münchner Philharmonikern. Beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD gewann Christian Kunert den 2. Preis wie auch den Publikumspreis. Seit April 2009 ist er Dozent an der Musikhochschule Würzburg.

IMPRESSUM

Herausgeber
Landesbetrieb Philharmonisches
Staatsorchester
Redaktion
Dr. Kerstin Schüssler-Bach
Grafisches Konzept
Bureau Mirko Borsche

Litho
Repro Studio Kroke GmbH
Herstellung
Hartung Druck + Medien

Nachweise
Die Texte von Alexander Reischert sind
Originalbeiträge für dieses Heft.

Anzeigenverwaltung Antje Sievert
antje.sievert@kultur-anzeigen.com
Tel: 040-450 698 03
Freie und Hansestadt Hamburg
Landesbetrieb Philharmonisches Staatsorchester
Große Theaterstraße 25
20354 Hamburg
www.philharmoniker-hamburg.de