

Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg

INTERNATIONALES
MUSIKFEST 
HAMBURG 

9.
Phil
harmo
nisches
Konzert

Im Rahmen des Internationalen Musikfests Hamburg

**INTERNATIONALES
MUSIKFEST
HAMBURG**



ZUKUNFT
1.5. – 5.6.2025

WWW.MUSIKFEST-HAMBURG.DE

© MOKA Studio

9.
Philharmonisches
Konzert

Sonntag, 1. Juni 2025
11.00 Uhr
Montag, 2. Juni 2025
20.00 Uhr

Elbphilharmonie, Großer Saal

Im Rahmen des Internationalen
Musikfests Hamburg

Die Besetzung des Philharmonischen Staatsorchesters
für das 9. Philharmonische Konzert

Konzertmeister
Konradin Seitzer
(Violinsolo)
Thomas C. Wolf

1. Violinen
Monika Bruggaier
Stefan Herrling
Jens-Joachim Muth
Solveigh Rose
Imke Dithmar-Baier
Sidsel Garm Nielsen
Piotr Pujanek
Daria Pujanek
Hugo Moinet
Paula Borggreffe
Abigail McDonagh
Andrei Prokazin
Britta Wewer
Ulrike König

2. Violinen
Hibiki Oshima
Dorothee Fine
Felix Heckhausen
Annette
Schmidt-Barnekow
Anne Frick
Josephine Nobach
Kostas Malamis
Sawako Kosuge
Jazeps Jermolovs
Yoshie Okura
Inhwa Hong
Lukas Mimura
Evan Rynes
Shushanik
Muradkhanyan

Bratschen
Naomi Seiler
Minako Uno-Tollmann
Oliviero Hassan
Bettina Rühl
Annette Hänsel
Thomas Rühl
Maria Rallo Muguruza
Iris Icelliglu
Lin Miao
Miriam Solle
Timon Knötzele*
Yagmur Erdogan

Violoncelli
Thomas Tyllack
Markus Tollmann
Monika Märkl
Arne Klein
Merlin Schirmer
Saskia Hirschinger
Minyoung Kim
Simon Schachtner
Marta Rasztar*
Oliver Mascarenhas

Kontrabässe
Stefan Schäfer
Tobias Grove
Katharina von Held
Franziska Kober
Lukas Lang
Jon Mendiguchia*
Tino Steffen
Wolfram Nerlich

Flöten
Chaeyeon You
Manuela Tyllack
Björn Westlund
Vera Plagge

Oboen
Guilherme Filipe
Sousa
Sevgi Özsever
Thomas Rohde
Joey Bormans

Klarinetten
Rupert Wachter
Patrick Alexander
Hollich
Christian Seibold
Kai Fischer
Matthias Albrecht

Fagotte
José Silva
Maria Rodriguez Diaz
Hannah Gladstones
Christoph Konnerth

Hörner
Bernd Künkele
Jan Polle
Pierluigi Santucci
Sumire Okamoto*
Jan-Niklas Siebert
Ralph Ficker
Saskia van Baal
Clemens Wieck

Trompeten
Felix Petereit
Hyeonjun Lee
Martin Frieß
Mario Schlumpberger
Artemii Lachinov

Posaunen
Ferdinand Heuberger
Maximilian Eller
Jonas Burow
Pedro Olite Hernando

Tuba
Simon Unsel

Pauke
Brian Barker

Schlagzeug
Matthias Schurr
Massimo Drechsler
Frank Polter
Mareike Eidemüller

Harfen
Lena-Maria Buchberger
Chiara Sax*

Tasteninstrumente
Daveth Clark

Orchesterwarte
Christian Piehl
Charlotte Österheld
Elia Beyer

Wir gratulieren
Minyoung Kim und
Chaeyeon You
herzlich zum
bestandenen
Probejahr.

* Mitglied der
Orchesterakademie

Konzertprogramm

Richard Strauss (1864–1949)
„Mondscheinmusik“ und Schlusszene aus der Oper *Capriccio*

Richard Strauss
Vier letzte Lieder
auf Texte von Hermann Hesse und Joseph von Eichendorff
I. Frühling
II. September
III. Beim Schlafengehen
IV. Im Abendrot

Pause

Richard Strauss
Ein Heldenleben Tondichtung op. 40

Bertrand de Billy Dirigent
Maria Bengtsson Sopran
Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Einführung mit Michael Sangkuhl
jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal.

„Das Neue an meinen Werken“

Michael Sangkuhl

19. Juni 1949

In den biografischen Abhandlungen, die ich jetzt reichlich zu lesen bekomme, vermisse ich fast überall die richtige Einstellung gerade auch zum Textbuch der „Feuersnot“. Man vergißt, daß dieses gewiß nicht vollkommene Werk (besonders in der allzu ungleichen Orchesterbehandlung) doch gerade zu Anfang des Jahrhunderts ein neuer subjektiver Styl im Wesen der alten Oper ist, ein Auftakt! Gerade bei Goethe forschen alle Literaturhistoriker fast in jedem Werk und in jedem Satz nach den Beziehungen der Persönlichkeit, des Erlebnisses zum Kunstwerk – warum sieht man nicht das Neue an meinen Werken, wie in ihnen, wie nur noch bei Beethoven der Mensch sichtbar in das Werk spielt – dies beginnt im 3. Akt Guntram schon (Absage an den Kollektivismus), Heldenleben, Don Quixote, Domestica – und in der „Feuersnot“ ist bewußt der Ton des Spottes, der Ironie, der Protest gegen den landläufigen Operntext das individuelle Neue. Darum die heitere Persiflage der Wagnerschen Diktion, wegen der nicht zu streichenden Anrede Kunrads ist ja gerade das ganze Nichtoperchen entstanden! Das Bekenntnis in „Intermezzo“, „Capriccio“ ist doch das, warum sich meine dramatischen Werke von den landläufigen Opern, Messen, Variationen unterscheiden in direkter Beethoven-, Berlioz-, Lisztnachfolge. Musik des 20. Jahrhunderts. Der griechische Germane!

Diese Zeilen sind die letzte Aufzeichnung des Komponisten Richard Strauss vor seinem Tod am 8. September 1949. Im Alter von 85 Jahren blickte er auf ein langes, ereignisreiches Leben zurück: Geboren noch vor der Kaiserzeit, hatte er die Umbrüche der Jahrhundertwende, den Ersten Weltkrieg, die Weimarer Republik, das NS-Regime und den Zweiten Weltkrieg miterlebt. Als er starb, lagen viele Opern- und Konzerthäuser, die seine Musik geprägt hatte, in Schutt und Asche.

In dieser letzten Aufzeichnung, drei Monate vor seinem Tod, scheint Strauss vor allem eine Frage beschäftigt zu haben: „Warum sieht man nicht das Neue an meinen Werken?“ Doch was verstand er selbst unter diesem „Neuen“? Für Strauss lag es in dem „subjektiven Styl“, im „Ton des Spottes, der Ironie“, im „Protest“ und „Bekenntnis“ – kurz: im Menschen, der

„sichtbar in das Werk spielt“. Genauer gesagt: im Menschen Richard Strauss, dessen Persönlichkeit sich in seinem Werk niederschlägt.

Die Verarbeitung privater Themen in der Musik galt spätestens seit Robert Schumanns Kritik an Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* als problematisch – und dennoch fanden sie immer wieder, mehr oder weniger offen, Eingang in das musikalische Schaffen. Strauss, dem es nie an Selbstbewusstsein mangelte, scheute nicht davor zurück, sich selbst und seine Gedanken – oft mit der bereits angesprochenen Ironie – zum Thema seiner Werke zu machen. Gerade diese Selbstbezogenheit wurde ihm, angesichts der offensichtlichen autobiografischen Bezüge und musikalischen Selbstzitate in mehreren seiner Stücke, immer wieder vorgeworfen.

Die drei Werke im heutigen Konzert – die Schlusszene aus der Oper *Capriccio*, die *Vier letzten Lieder* und die Tondichtung *Ein Heldenleben* – repräsentieren nicht nur drei zentrale Gattungen in Strauss' Schaffen, in ihnen wird auch Persönliches hörbar – sie spiegeln Erfahrungen, Haltungen und Reflexionen des Komponisten.

Capriccio

Richard Strauss
„Mondscheinmusik“ und Schlusszene aus
Capriccio
Entstehung 1939–1941
Uraufführung 28. Oktober 1942, München
Besetzung 3 Flöten (3. auch Piccolo), 3 Oboen
 (2 + Englischhorn), 5 Klarinetten
 (3 + Bassethorn + Bassklarinette),
 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott), 4 Hörner,
 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauke,
 Schlagzeug, 2 Harfen, Streicher
Dauer ca. 22 Minuten

Mitten in Kriegszeiten komponierte Strauss in scheinbarer Abgeschiedenheit seine letzte Oper *Capriccio*. Von manchen als weltfremd bezeichnet, wendet sich das Werk nicht den politischen Umständen, sondern der Kunst selbst zu: Auf selbst-reflexive Weise stellt Strauss darin die Grundfrage der Opernästhetik – ob dem Wort oder der Musik der Vorrang gebührt. „Ich mag eigentlich keine ‚Oper‘ mehr schreiben“, ließ er seinen Librettisten Clemens Krauss wissen, „sondern möchte (...) etwas ganz Ausgefallenes, eine dramaturgische Abhandlung (...), eine theatralische Fuge (...) schreiben!“ *Capriccio* sollte sein „Testament“ werden, aber nicht nur das seines eigenen „theatralischen Lebenswerkes“, sondern auch das der abendländischen Kulturgeschichte.

Schon in den 1920er Jahren und vermehrt gegen Ende seines Lebens begann Strauss, in theoretischen Publikationen und Briefen sein kulturgeschichtliches Verständnis öffentlich zu machen. Er verortete in ihnen die Ursprünge der abendländischen Kultur im antiken Griechenland, die er „über Dante, Michelangelo, Raffael, Grünewald, Shakespeare, Kant, Schopenhauer, Schiller

Capriccio Handlung

Ein Schloss in der Nähe von Paris, um 1775. Zur Vorbereitung ihrer Geburtstagsfestlichkeiten hat die junge Gräfin Madeleine den Komponisten Flamand und den Dichter Olivier in ihr Schloss geladen. Beide sind in sie verliebt und streiten über den Vorzug von Wort oder Musik. Madeleine weiß nicht, welcher Muse und damit welchem Mann sie den Vorzug geben soll. An diesem Nachmittag wird aus Oliviers Schauspiel für die Festlichkeiten ein neues Sonett geprobt. Inspiriert von den Worten vertont es Flamand. Nach der Probe entflammt die Diskussion um die Vorherrschaft der Künste erneut. Flamand und Olivier erhalten schließlich von der Gräfin den Auftrag, eine Oper zu verfassen und brechen nach Paris auf. Madeleine bleibt allein zurück. Als der Haushofmeister meldet, dass Olivier am nächsten Morgen um elf in der Bibliothek auf sie warte, um den Schluss der Oper und damit ihre Entscheidung für einen der beiden Künstler zu erfahren, fällt ihr ein, Flamand um dieselbe Zeit dorthin bestellt zu haben. Für wen soll sie sich entscheiden?

die Oper selbst zum Thema macht, nicht nur den persönlichen Abschied des Komponisten von der Opernbühne; vielmehr dürfte Strauss diese Oper – im Sinne seines kulturhistorischen Selbstverständnisses – auch als Schlusspunkt der abendländischen Kulturgeschichte verstanden haben. Besonders im Schlussmonolog der Gräfin, in dem sie zwischen Dichter und Musiker schwankt, wird diese Selbstreflexion hörbar. Die Szene beginnt mit der „Mondscheinmusik“, einem symphonischen Zwischenspiel, in dem Strauss eine Melodie aus seinem Liederzyklus *Der Krämerspiegel* zitiert.

und viele andere bis zum letzten Gipfel Goethe“ nachzeichnete. Die tausendjährige Forschung über die menschliche Seele sei jedoch erst in der Musik zur Vollendung gelangt: von Bachs Kontrapunkt über Haydns sprechendes Orchester bis zu Mozarts Melodien und Beethovens poetischen Ideen – all dies kulminiere in Wagners Musikdrama. Die Oper sei, so Strauss' Überzeugung, das Telos der Menschheitsgeschichte. Er selbst räumte sich und seinen Werken – insbesondere seinen Opern – einen Platz am Ende des „Regenbogens“ ein, wie er die Entwicklungslinie der abendländischen Kultur bezeichnete. In einem Brief an seinen Biografen Willi Schuh zog er eine direkte Linie von Bach über Beethoven, Liszt, Berlioz und Wagner bis zu sich selbst.

Strauss nutzte dieses Geschichtsverständnis, um sein Werk und seine Person zu legitimieren und dauerhaft im Bildungskanon und im Repertoire zu verankern. Dieses Bedürfnis verstärkte sich in den 1920er Jahren, als sein Erfolg nachließ: Stand er zu Beginn des Jahrhunderts mit Opern wie *Salome* und *Elektra* noch an der Spitze der Avantgarde, geriet er mit seiner an der Dur-/Moll-Tonalität orientierten Musiksprache zunehmend ins Abseits der zeitgenössischen Musikszene. Seine späten Werke fanden nach 1945 nur noch wenig Beachtung. Sein Legitimationsdrang dürfte jedoch auch im Zusammenhang mit den verheerenden Folgen des Zweiten Weltkriegs und Strauss' Verstrickung in den Nationalsozialismus stehen – etwa in seiner Rolle als Präsident der Reichsmusikkammer.

Capriccio markiert also mit seinem Sujet, das

„Ich weiß wohl, daß meine sinfonischen Werke weder an Beethovens Riesengeenius reichen, ich kenne genau den Abstand meiner Opern (...) gegenüber Richard Wagners Ewigkeitswerken – (...) doch (ich glaube) (...), daß in der Vielseitigkeit meiner dramatischen Stoffe, in der Form ihrer Behandlung meine Opern in der Weltgeschichte gerade in ihrer Beziehung zu allen früheren Schöpfungen des Theaters (...) einen ehrenvollen Platz am Ende des ‚Regenbogens‘ behaupten werden, und wenn Neuland auf dem Gebiete der Oper noch zu erreichen ist, gute Bausteine auf dieser ‚Allee der Sphinx‘ gesetzt sind.“

Richard Strauss

ren wir uns selbst. Das Theater ist das ergreifende Sinnbild des Lebens.“

Durch die „Mondscheinmusik“ wird die Schlusszene der Gräfin von der eigentlichen Haupthandlung der Oper getrennt und wirkt damit wie ein Epilog – ein Epilog, der in antiken Theaterstücken oft als Kommentar fungierte: Strauss' selbstreflexives Bekenntnis zur Oper und sein Testament.

Vier letzte Lieder

„Mit *Capriccio* ist mein Lebenswerk beendet“, schrieb Strauss 1943 an Willi Schuh. Spätere Kompositionen erkannte er nur noch als unbedeutende „Handgelenksübungen“ ohne „musikgeschichtliche Bedeutung“ an. Zu diesen zählen auch die *Vier letzten Lieder*.

Der Titel wurde erst nach Strauss' Tod vom Verlag und Nachlassverwaltern festgelegt. Er ist jedoch insofern treffend, als die zwischen Mai und September 1948 entstandenen Lieder – neben dem Lied *Malven* – tatsächlich Strauss' letzte vollendete Kompositionen sind.

Strauss und seine Frau Pauline waren nach Ende des Zweiten Weltkriegs im Oktober 1945 vorübergehend in die Schweiz übersiedelt. Wenn man der Anekdote Glauben schenken darf, dann sind die vier Lieder auf die Anregung seines Sohnes Franz hin entstanden. Sie bilden keine von Strauss selbst geplante Einheit, und auch die heute gebräuchliche Reihenfolge stammt nicht von ihm.

Der Krämerspiegel entstand 1918 aus einem Vertragsstreit zwischen Strauss und dem Verlag Bote & Bock, der auf zwölf Liedern bestand, die Strauss vertraglich zugesichert hatte, aber nur sechs ablieferte. Strauss wandte sich erbost an den Theaterkritiker Alfred Kerr, mit der Bitte um zwölf satirische Gedichte, in denen die wichtigsten deutschen zeitgenössischen Musikverlage und ihre Inhaber spöttisch als „Krämer“ vorgeführt werden, denen es um Profit statt um Kunst geht. Die besagte Melodie, die im *Krämerspiegel* vielleicht als musikalisches Symbol für die durch ökonomische Interessen bedrohte Kunst im Vorspiel zum achten und in veränderter Form als Nachspiel zum zwölften Lied erklingt, erhält in *Capriccio* eine ähnliche Bedeutung. Dort begleitet sie im Orchester die Worte der Gräfin: „Nicht Trug! Die Bühne enthüllt uns das Geheimnis der Wirklichkeit. Wie in einem Zauberspiegel gewah-

Richard Strauss
Vier letzte Lieder
Entstehung 1948

Uraufführung 22. Mai 1950, London

Besetzung 4 Flöten
(3. auch Piccolo + Piccolo), 3 Oboen
(2 + Englischhorn), 3 Klarinetten
(2 + Bassklarinette),
3 Fagotte (2 + Kontrafagott), 4 Hörner,
3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauke,
Harfe, Celesta, Streicher
Dauer ca. 25 Minuten

Drei der Lieder vertonen Gedichte von Hermann Hesse, eines einen Text von Joseph von Eichendorff. Erst nach Strauss' Tod legte Ernst Roth vom Verlag Boosey & Hawkes die bekannte Abfolge fest, die dramaturgisch den Jahreslauf mit dem Lebenszyklus verknüpft – vom *Frühling* über den *September* und *Beim Schlafengehen* bis hin zu *Im Abendrot*. Text und Musik zeichnen Stimmungen von Abschied und Vergänglichkeit – wehmütig, aber ohne Pathos und frei von Bitterkeit.

Der Allegretto-Beginn des Liedes **Frühling** entfaltet sich mit den Worten: „In dämmrigen Grüften träumte ich lang von deinen Bäumen und blauen

Lüften“. Es wirkt, als seien mit den „dämmrigen Grüften“ die kriegs- und leidensgeprägten letzten Jahre des gealterten Richard Strauss gemeint, der in der Schweizer Sommersonne noch einmal auf Ruhe und Erneuerung hoffte. Doch die für Strauss sprudelnde Orchestervitalität ist trotz des Farbenreichtums getrübt. Erst allmählich hellt sich die Musik durch die „selige Gegenwart“ des Frühlings auf und mündet in ein verklärtes A-Dur.

September, das zuletzt komponierte der vier Lieder, thematisiert erstmals das Sterben durch das Bild der herbstlich verblühenden Natur: Der Sommer lächelt „erstaunt und matt in den sterbenden Gartentraum“. Der Herbst wird zum Sinnbild für das nahende Lebensende: Auf die gleiche melodische Wendung des „sterbenden Gartentraums“ folgen die Worte „Langsam tut er die großen müdgewordenen Augen zu“ – eine Melodie, die das erste Horn zart und bedeutungsvoll als Nachspiel aufnimmt.

Im Lied **Beim Schlafengehen** wird der Tod mit dem tröstlichen Bild des Einschlafens verbunden. Die Müdigkeit drückt sich zu Beginn in einem musikalischen Motiv aus, das sich aus den tiefen Streichern zu den hohen Violinen aufrafft. Handeln und Denken kommen zur Ruhe, während die Seele, in der Solovioline, die Freiheit „im Zauberkreis der Nacht“ sucht, indem sie das Eingangsmotiv aufgreift und in langen, schwebenden Melismen fortführt.

Im letzten Lied **Im Abendrot**, eingerahmt von einem ruhigen Orchester-Vorspiel und -Nachspiel, wird der Tod schließlich direkt genannt – als Ziel einer langen Wanderung: „Vom Wandern ruhen wir nun überm stillen Land“, heißt es im Text. Zwischen den friedlichen Harmonien erklingen zart die Flötenterzen zweier Lerchen, die „nachträumend“ aufsteigen und der Musik die irdische Schwere nehmen. Bei den Worten „wie sind wir wandermüde“ wird die Orchesterbegleitung düsterer, und auf die Frage „Ist dies etwa der Tod?“ antwortet das Orchester mit dem Verklärungsmotiv aus Strauss' Tondichtung *Tod und Verklärung*, die er knapp 60 Jahre zuvor komponiert hatte.

Ein persönlicher Bezug ist herauszuhören – besonders durch das „wir“ im Text, das als Widmung an seine lebenslange Gefährtin Pauline verstanden werden kann. Das wird noch klarer, wenn man bedenkt, dass Strauss etwa zur gleichen Zeit das Lied *Ruhe, meine Seele* orchestrierte, das er 1894 zusammen mit anderen Pauline zur Hochzeit geschenkt hatte.

Wie schon in *Capriccio* blickte Strauss auch in den *Vier letzten Liedern* zurück. Doch während er in der Oper selbstbewusst einen Schlusspunkt unter die Musikgeschichte in seinem Sinne setzte, sind die *Vier letzten Lieder* eine intime, persönliche Reflexion. Hier verabschiedete sich Strauss – wohl im Bewusstsein des nahenden Lebensendes – nicht mehr als Teil eines historischen Kontinuums, sondern ganz privat, frei von musikhistorischen Debatten.

Ein Heldenleben

Richard Strauss
Ein Heldenleben

Entstehung 1896-1898

Uraufführung 3. März 1899, Frankfurt

Besetzung Solovioline,
4 Flöten (3 + Piccolo), 4 Oboen
(4. auch Englischhorn), 4 Klarinetten
(2 + Bassklarinette + Es-Klarinette),
4 Fagotte (3 + Kontrafagott), 8 Hörner,
5 Trompeten, 3 Posaunen,
Tenortuba, Basstuba, Pauke,
Schlagzeug, 2 Harfen, Streicher

Dauer ca. 40 Minuten

Die Tonart Es-Dur, mit der das Lied *Im Abendrot* schließt und Strauss' Œuvre seinen Abschluss findet, hatte er fast 50 Jahre zuvor in seiner Tondichtung *Ein Heldenleben* heroisch in Szene gesetzt. Ganz im Sinne seines Geschichtsbewusstseins steht *Ein Heldenleben* wie kaum eine andere seiner Tondichtungen in jener Traditionslinie, die Strauss in seiner letzten Aufzeichnung selbst als „Beethoven-, Berlioz- und Liszt-nachfolge“ bezeichnete. Bereits die Tonart Es-Dur verweist auf Beethovens *Eroica* – jenes Werk, das Strauss selbst ins Spiel brachte, als er 1898 in einem ironisch gefärbten Brief schrieb: „Da Beethovens: *Eroica* bei unsern Dirigenten so sehr unbeliebt ist (...), componiere ich jetzt (...) eine große Tondichtung: ‚Heldenleben‘ betitelt“. An seinen Biografen Willi Schuh schrieb er rückblickend, das 19. Jahrhundert habe „von der *Eroica* bis zum *Heldenleben* gereicht“. Einmal mehr stellte er sich selbstbewusst ans Ende der Traditionslinie und machte sich mit einem Augenzwinkern zum Thema seines Werks – als Kämpfer und Schöpfer.

Die heute bekanntesten Abschnittsüberschriften stammen aus einem Einführungstext, der im Zusammenhang der Uraufführung unter Mitwirkung von Strauss entstand. In der Partitur selbst fehlen programmatische Hinweise.

I. Der Held. Die Tondichtung beginnt mit dem Heldenthema in Es-Dur, das sich durch seine heroische Gestalt auszeichnet und im Verlauf den Helden als vielseitige und widersprüchliche Persönlichkeit charakterisiert. Die Hörner,

als symbolisches Instrument des Heroischen, führen fast durchgehend das zentrale musikalische Motiv.



II. Des Helden Widersacher. Nun betreten die Widersacher des Helden die Bühne. Es sind Strauss' Kritiker, mit denen er hier musikalisch abrechnet: Spöttisch karikiert er sie durch quengelig klingende Flöten und Oboen. Die Holzbläser greifen das Thema des Helden auf, nur um es durch Nachahmung und Verzerrung ins Lächerliche zu ziehen. Im Zentrum dieses Abschnitts steht eine Klage in g-Moll – die klangliche Antwort des Helden auf die Anfeindungen.

III. Des Helden Gefährtin. Nachdem der Held seine Widersacher überwunden hat, tritt in der Solovioline seine Gefährtin auf. In einem ausgedehnten Dialog kontrastiert sie mit den tiefen Orchesterstimmen, die den beharrlichen musikalischen Helden verkörpern. „Es ist meine Frau, die ich darstellen wollte“, bekannte Strauss. „Sie ist sehr komplex, sehr weiblich, ein wenig pervers, ein wenig kokett, niemals gleich, jede Minute anders“. Entsprechend entfaltet die Solovioline ein breites Spektrum an Ausdruck – unter anderem „heuchlerisch schmachmend“, „leichtfertig“ und „übermütig“ bis hin zu „zart“, „gefühlvoll“ und „keifend“. Am Ende dieses musikalischen Schlagabtauschs setzt sie sich durch und eine lyrische Liebesszene in Ges-Dur beginnt. Es blieb nicht das einzige Mal, dass Strauss seine Frau musikalisch porträtierte.

IV. Des Helden Walstatt. „Wie ganz von ferne“ melden sich die Widersacher zurück und es kommt zu einem offenen Kampf. Hinter der Szene schmettern die Trompeten, bald ertönt die Militärtrommel – ein akustisches Signal dafür, dass die Gegner nun zum Angriff übergehen. Mitten ins dichte Geflecht aus Helden- und Widersachermotiven mischt sich auch das Thema der Gefährtin. Die Spannung steigt ins Unermessliche, bis sich schließlich das Heldenmotiv triumphal in Es-Dur als Siegesgesang durchsetzt.

V. Des Helden Friedenswerke. Die „Friedenswerke“ des Helden markieren den Höhepunkt seiner Selbstvergewisserung – und lassen kaum einen Zweifel mehr daran, dass dieser Held Richard Strauss selbst ist. In einer kunstvoll

gearbeiteten Rückschau fasst er die Essenz seines bisherigen Schaffens zusammen: Zentrale Themen und Motive aus früheren Werken wie etwa *Don Juan*, *Macbeth*, *Also sprach Zarathustra*, *Tod und Verklärung*, *Don Quixote*, *Till Eulenspiegel*, dem Lied *Traum durch die Dämmerung* und der Oper *Guntram* werden aufgegriffen, kontrapunktisch verwoben und erscheinen nicht als bloße Collage, sondern als organisch integrierter Teil des Ganzen.

VI. Des Helden Weltflucht und Vollendung. Doch die Widersacher sind nicht besiegt – sie kehren zurück. In einem der Skizzenbücher notierte Strauss: „Sehnsucht nach Ruhe, nach dem Kampf mit der Welt. Flucht in die Einsamkeit“. Und an anderer Stelle heißt es: „Herbstlicher Wald – Resignation an der Seite der Geliebten“. Das zuvor eingeführte Entsagungsthema entfaltet sich nun in friedlicher Ruhe. Zwar bäumen sich die Widersacher noch einmal auf, doch die Solovioline – als Stimme der Gefährtin – vertreibt sie endgültig.

Der autobiografische Ansatz, den Strauss in seiner letzten Aufzeichnung von 1949 selbst thematisierte, ist *ein* Schlüssel zum Verständnis seiner Musik – zumindest der drei heute erklingenden Werke. Was er darin als das „Neue“ an seinem eigenen Schaffen hervorhob, wird auch durch einen Tagebucheintrag Strauss' ersichtlich. Darin schrieb er: „Ein jüngerer Componist sagte mir heute: ‚es ist so schwer, heute immer noch was Neues zu finden! Ich mußte erwidern (sic!): warum wollen Sie denn durchaus etwas Neues finden? Es gibt doch gar nichts Neues. (...) Neu ist nur jede Persönlichkeit u. die Art, ihre Empfindungen, Erlebnisse u. Gedanken in künstlerische Werke umzusetzen. Jeder drücke, was ihn bewegt, nur einfach auf seine Weise aus u. die bescheidenste Gabe wird den Reiz des besonderen, nie dagewesenen in sich bergen. Wenn er nur möglichst wahrhaftig sich selbst ausspricht, bringt er einen neuen Baustein zur Kulturgeschichte der Menschheit.“

Richard Strauss

„Mondscheinmusik“ und Schlusszene aus *Capriccio*

Letzte Szene

Die Bühne bleibt eine Zeit lang leer. Der Salon liegt im Dunkeln. Zunehmendes Mondlicht auf der Terrasse. Die Gräfin tritt auf, in großer Abendtoilette. Sie geht zu der mittleren Glastüre im Hintergrund, öffnet diese und tritt hinaus auf die Terrasse, wo sie eine Zeit lang nachdenklich verweilt. Sie ist vom Mondlicht überflutet.

Orchester-Zwischenspiel.

*Nach einiger Zeit tritt der Haushofmeister auf und entzündet die Lichter im Salon. Zwei Diener helfen ihm dabei. Auch die Kerzen der Wandleuchten an den vorderen Spiegelwänden werden angezündet. Der Salon ist alsbald hell erleuchtet.
(...)*

Gräfin: Morgen mittag um elf!
Es ist ein Verhängnis.
Seit dem Sonett sind sie unzertrennlich.
Flamand wird ein wenig enttäuscht sein, statt meiner Herrn Olivier in der Bibliothek zu finden.
Und ich? Den Schluss der Oper soll ich bestimmen, soll wählen – entscheiden? Sind es die Worte, die mein Herz bewegen, oder sind es die Töne, die stärker sprechen –

Sie nimmt die Niederschrift des Sonetts zur Hand, setzt sich an die Harfe und beginnt, sich selbst begleitend, das Sonett zu singen.

Kein Andres, das mir so im Herzen loht,
Nein Schöne, nichts auf dieser ganzen Erde,
Kein Andres, das ich so wie dich begehrte,
Und käm' von Venus mir ein Angebot.

Dein Auge beut mir himmlisch-süße Not,
Und wenn ein Aufschlag alle Qual vermehrte,
Ein andrer Wonne mir und Lust gewährte,
Zwei Schläge sind dann Leben oder Tod.

sich unterbrechend

Vergebliches Müh'n, die beiden zu trennen. In eins verschmolzen
sind Worte und Töne – zu einem Neuen verbunden.
Geheimnis der Stunde – Eine Kunst durch die andere erlöst!

Sie greift wieder zur Harfe und singt das Sonett zu Ende.

Und trüg' ich's fünfmalhunderttausend Jahre,
Erhielte außer dir, du Wunderbare,
Kein andres Wesen über mich Gewalt.

Durch neue Adern müsst' mein Blut ich gießen,
In meinen, voll von dir zum Überfließen,
Fänd' neue Liebe weder Raum noch Halt.

Sie erhebt sich und geht leidenschaftlich bewegt auf die andere Seite der Bühne. Sinnend.

Ihre Liebe schlägt mir entgegen,
zart gewoben aus Versen und Klängen.
Soll ich dieses Gewebe zerreißen?
Bin ich nicht selbst in ihm schon verschlungen?
Entscheiden für einen?
Für Flamand, die große Seele mit den schönen Augen –
Für Olivier, den starken Geist, den leidenschaftlichen Mann? –

Sie sieht sich plötzlich im Spiegel.

Nun, liebe Madeleine, was sagt dein Herz?
Du wirst geliebt und kannst dich nicht schenken.
Du fandest es süß, schwach zu sein, –
Du wolltest mit der Liebe paktieren,
nun stehst du selbst in Flammen und kannst dich nicht retten!
Wählst du den einen – verlierst du den andern!
Verliert man nicht immer, wenn man gewinnt?

wieder zu ihrem Spiegelbild

Ein wenig ironisch blickst du zurück?

heftig

Ich will eine Antwort
und nicht deinen prüfenden Blick!
Du schweigst? –
O, Madeleine! Madeleine!
Willst du zwischen zwei Feuern verbrennen?

Die Gräfin tritt dem Spiegel noch einen Schritt näher.

Du Spiegelbild der verliebten Madeleine,

zart

kannst du mir raten, kannst du mir helfen
den Schluss zu finden für ihre Oper?
Gibt es einen, der nicht trivial ist? –

*Haushofmeister tritt ein, bleibt an der Tür stehen.
(...)*

*Die Gräfin blickt lächelnd in den Spiegel, winkt mit dem Fächer kokett
ihrem Spiegelbild zu und verabschiedet sich von diesem graziös mit einem
tiefen Knix, dann geht sie in heiterster Laune, die Melodie des Sonetts
summend, an dem Haushofmeister vorbei langsam ab in den Speisesaal.
Der Haushofmeister, verwundert über ihr Gebaren, blickt ihr erstaunt nach,
schaut dann zurück auf den Spiegel ...*

Der Vorhang fällt schnell.

Richard Strauss

Vier letzte Lieder

Frühling

Text von Hermann Hesse

In dämmrigen Grüften
Träumte ich lang
Von deinen Bäumen und blauen Lüften,
Von deinem Duft und Vogelsang.

Nun liegst du erschlossen
In Gleiß und Zier,
Von Licht übergossen
Wie ein Wunder vor mir.

Du kennst mich wieder,
Du lockst mich zart,
Es zittert durch all meine Glieder
Deine selige Gegenwart.

September

Text von Hermann Hesse

Der Garten trauert,
Kühl sinkt in die Blumen der Regen.
Der Sommer schauert
Still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt
Nieder vom hohen Akazienbaum.
Sommer lächelt erstaunt und matt
In den sterbenden Gartentraum.

Lange noch bei den Rosen
Bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.
Langsam tut er die großen
Müdgewordenen Augen zu.

Beim Schlafengehen

Text von Hermann Hesse

Nun der Tag mich müd gemacht,
Soll mein sehnlisches Verlangen
Freundlich die gestirnte Nacht
Wie ein müdes Kind empfangen.

Hände, laßt von allem Tun,
Stirn vergiß du alles Denken,
Alle meine Sinne nun
Wollen sich in Schlummer senken.

Und die Seele unbewacht
Will in freien Flügen schweben,
Um im Zauberkreis der Nacht
Tief und tausendfach zu leben.

Im Abendrot

Text von Joseph von Eichendorff

Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand,
Vom Wandern ruhen wir
Nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,
Es dunkelt schon die Luft,
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachträumend in den Duft.

Tritt her, und laß sie schwirren,
Bald ist es Schlafenszeit,
Daß wir uns nicht verirren
In dieser Einsamkeit.

O weiter stiller Friede!
So tief im Abendrot,
Wie sind wir wandermüde –
Ist dies etwa der Tod?

Bertrand de Billy

Der französisch-schweizerische Dirigent Bertrand de Billy zählt zu den bedeutendsten Künstlern sowohl auf der Opernbühne als auch auf dem Konzertpodium.

Engagements führten ihn bereits früh u. a. an die Staatsopern in Wien, Berlin, Hamburg und München, an das Royal Opera House Covent Garden, die Opéra national de Paris sowie an die Opernhäuser in Washington und Los Angeles. Er war ab 1997 regelmäßiger Gast an der Metropolitan Opera in New York sowie ab 2002 bei den Salzburger Festspielen.

Weltweit gastierte er auch bei führenden Orchestern wie dem Cleveland Orchestra, der Staatskapelle Dresden, den Wiener Symphonikern, dem London Philharmonic Orchestra und vielen anderen.

De Billy dirigiert ein breites Repertoire von Bach bis hin zu zahlreichen Ur- und Erstaufführungen. Mit der Wiener Staatsoper, dem Theater an der Wien, dem Wiener Musikverein und dem Wiener Konzerthaus verbindet ihn eine ebenso enge Zusammenarbeit wie mit der Bayerischen Staatsoper.

De Billy wurde in Paris geboren, erhielt in seiner Heimatstadt seine Ausbildung und trat hier zuerst als Orchestermusiker, sehr bald aber auch als Dirigent in Erscheinung. 1993 bis 1995 war er erster Kapellmeister und stellvertretender GMD am Anhaltischen Theater in Dessau, 1996 bis 1998 in gleicher Position an der Wiener Volksoper. In den Jahren 1999 bis 2004 war er Chefdirigent des Gran Teatro del Liceu in Barcelona, von 2002 bis 2010 Chefdirigent des Radio-Symphonieorchesters Wien. Zahlreiche CD- und DVD Aufnahmen dokumentieren sein künstlerisches Schaffen. Bertrand de Billy ist Träger mehrerer hoher Auszeichnungen in Frankreich und Österreich.



Maria Bengtsson

Maria Bengtsson begann die Spielzeit 2024/25 als Christine in der Neuproduktion von *Intermezzo* an der Sächsischen Staatsoper Dresden. Am Royal Opera House London und bei den Münchner Opernfestspielen wird sie die Gräfin (*Le nozze di Figaro*) singen. Maria Bengtsson kehrt außerdem in ihrer Paraderolle der Marschallin (*Der Rosenkavalier*) an die Oper Frankfurt zurück. Konzerte führen die Sopranistin zum Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, nach Malmö und Hamburg, beide unter der Leitung von Bertrand de Billy, zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Simone Young mit Zemlinskys *Lyrischer Symphonie* und zum Singapore Symphony Orchestra mit Mahlers 2. Symphonie.

Zu den Höhepunkten der letzten Spielzeiten zählen u. a. Daphne an der Oper Frankfurt, Marschallin (*Rosenkavalier*) am Grand Théâtre de Genève und an der Niederlande Opera Amsterdam, sowie die Gräfin (*Capriccio*) an der Wiener Staatsoper, Donna Anna (*Don Giovanni*) am Covent Garden London, Blanche (*Dialogues des Carmélites*) an der Oper Frankfurt, Ellen Orford (*Peter Grimes*) an der Opéra de Paris sowie am Covent Garden London und Teatro Real Madrid, und Clara in der Uraufführung von Christian Josts *Egmont* am Theater an der Wien.

Als Konzertsängerin und Liedinterpretin trat die Schwedin u. a. beim Carinthischen Sommer, den Berliner Festwochen, im Wiener Konzerthaus und Musikverein, sowie dem Gewandhausorchester Leipzig und der Alten Oper Frankfurt auf. Jüngste Konzerte führten sie nach Göteborg, nach Potsdam und nach Antwerpen.

Maria Bengtsson studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg. Von 2000 bis 2002 war sie Ensemblemitglied an der Volksoper in Wien und von 2002 bis 2007 Ensemblemitglied an der Komischen Oper in Berlin, wo sie unter Kirill Petrenko in vielen seiner wichtigsten Produktionen in den Hauptrollen zu sehen war. Seit 2007 ist die Künstlerin freischaffend tätig.





Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Seit 196 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 Philharmonischen 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.

INTERNATIONALES
MUSIKFEST
HAMBURG 

FÖRDERKREIS INTERNATIONALES MUSIKFEST HAMBURG

Jürgen Abraham
Corinna Arenhold-Lefebvre und Nadja Duken
Ingeborg Prinzessin zu Schleswig-Holstein
und Nikolaus Broschek
Annegret und Claus-G. Budelmann
Christa und Albert Büll
Gudrun und Georg Joachim Claussen
Ernst Peter Komrowski
Dr. Udo Kopka und Jeremy Zhijun Zeng
Helga und Michael Krämer
Christine und Heinz Lehmann
Martha Pulvermacher Stiftung
Marion Meyenburg
K. & S. Müller
Christiane und Dr. Lutz Peters
Änne und Hartmut Pleitz
Bettina und Otto Schacht
Engelke Schümann
Margaret und Jochen Spethmann
Birgit Steenholdt-Schütt und Hertingk Diefenbach
Anja und Dr. Fred Wendt
Susanne Wogart

sowie weitere Förderinnen und Förderer
die nicht genannt werden möchten.

K. S. FISCHER STIFTUNG
HAMBURG



Vorschau

10. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonntag, 29. Juni 2025, 11.00 Uhr
Montag, 30. Juni 2025, 20.00 Uhr
Elbphilharmonie, Großer Saal

Johannes Brahms

Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98

Alex Nante

SINFONÍA N°3 – ANĀHATA

Sinfonie für Sopran, Bariton, Chor, Orgel
und Orchester (Uraufführung)

Ein Auftragswerk des Philharmonischen
Staatsorchesters Hamburg

Kent Nagano Dirigent

Mojca Erdmann Sopran

Evan Hughes Bariton

Olivier Latry Orgel

Audi Jugendchorakademie

Martin Steidler Choreinstudierung

Sonja Lachenmayr Choreinstudierung

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Einführung jeweils 60 Minuten vor Konzert-
beginn im Großen Saal.

1. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonntag, 14. September 2025, 11.00 Uhr
Montag, 15. September 2025, 20.00 Uhr
Elbphilharmonie, Großer Saal

ZEITSPIEL EINS: Ludwig van Beethoven / Stephen Hough

Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37

Anton Bruckner

Symphonie Nr. 7 E-Dur WAB 107

Omer Meir Wellber Dirigent

Sir Stephen Hough Klavier

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

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.

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.



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

Presse und Marketing

Hannes Wönig

Redaktion

Michael Sangkuhl

Gestaltung

Miriam Kunisch

Design-Konzept

THE STUDIOS Peter
Schmidt, Carsten
Paschke, Marcel
Zandée

Herstellung

Hartung
Druck+Medien

Nachweise

Der Artikel von Michael Sangkuhl ist ein
Originalbeitrag für das Philharmonische
Staatsorchester Hamburg.

Fotos

S. 16 Marco Borggreve
S. 17 Monika Rittershaus
S. 18 Felix Bröde

Anzeigenverwaltung

Antje Sievert
office@kultur-anzeigen.com

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