



Lili Boulanger (1893–1918)

D'un soir triste

Edward Elgar (1857–1934)

Konzert für Violoncello und Orchester e-Moll op. 85

1. Adagio – Moderato

2. Lento – Allegro molto

3. Adagio

4. Allegro – Moderato – Allegro, ma non troppo –
Poco più lento – Adagio

Pause

Johannes Brahms (1833–1897)

Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68

1. Un poco sostenuto – Allegro

2. Andante sostenuto

3. Un poco allegretto e grazioso

4. Adagio – Allegro non troppo, ma con brio

Erina Yashima – Dirigentin

Christian Poltéra – Violoncello

Philharmonisches Staatsorchester Mainz

14. und 15. November 2025, 20 Uhr

Großes Haus

LETZTE KLÄNGE

Viele Komponist*innen entstammen musikalischen Familien. Nur wenige allerdings können von sich sagen, einer Familie anzugehören, die – wenn auch mit Unterbrechungen – das musikalische Leben einer europäischen Metropole wie auch ihr renommiertes Konservatorium über einen Zeitraum von fast zwei Jahrhunderten prägte: Frédéric Boulanger errang 1797 am Pariser Konservatorium den ersten Preis im Fach Cello und blieb der Institution als Lehrender verbunden; sein Sohn Ernest unterrichtete (nach einer erfolgreichen Laufbahn als Komponist) dort Gesang und wiederum seine ältere Tochter Nadia (geboren 1887), die sich schon früh einen Namen als Komponistin, vor allem aber als Kompositionslehrerin machte, kehrte, als sie nach Ende des Zweiten Weltkriegs in ihre Pariser Heimat zurückkam, auch ans dortige Konservatorium zurück und lehrte dort bis zu ihrem Tod 1979.

Auch Lili, Nadias sechs Jahre jüngere Schwester, zeigte schon früh ein außerordentliches musikalisches Talent. Eine Laufbahn als Musikerin, vor allem als Komponistin mit einer höchst individuellen musikalischen Stimme schien ihr geradezu in die Wiege gelegt, doch ihr Leben wie auch ihre künstlerische Entwicklung wurden schon ab dem frühesten Kindesalter von anhaltenden Sorgen um ihren gesundheitlichen Zustand überschattet. Eine unvollständig ausge-

heilte Lungenentzündung im Alter von gerade zwei Jahren sowie eine chronische Erkrankung legten den tragischen Grundstein für das Leben einer Künstlerin, das nach einem langen und schmerzhaften Kampf im Alter von nur 24 Jahren viel zu früh endete.

Allen körperlichen Strapazen zum Trotz nutzte Lili Boulanger jede nur mögliche Minute zum Komponieren. Skizzenbücher zeugen von der beharrlichen Gründlichkeit, mit der sie schon als Kind die Grundlagen des Tonsatzes ügend vertiefte, und erste Kompositionen sorgten rasch für Aufsehen. Der Durchbruch kam für die junge Komponistin, als sie mit 19 Jahren – im gleichen Alter wie mehrere Jahrzehnte zuvor ihr Vater – den renommierten Prix de Rome gewann. Den Ruhm konnte sie kaum genießen, da ihre gesundheitlichen Schwierigkeiten sich zunehmend verschlimmerten, doch bis zum letzten Moment komponierte sie weiter. *D'un soir triste* gehörte (neben dem Schwesterwerk *D'un matin de printemps*) zu den letzten Werken, die sie kurz vor ihrem Tod 1918 noch von eigener Hand fertigstellen konnte. In Tonart, Metrum und thematischem Material verbunden, unterscheiden sich die Werke dennoch fundamental voneinander: der „Frühlingsmorgen“ licht- und luftgetränkt, der trauergefüllte Abend verzehrt von einer erdenschweren Melancholie, deren Verzweiflung jede sengende Note, jede kühne harmonische Wendung tränkt.

SEHNSUCHTSKLÄNGE

Edward Elgars Werke entziehen sich einer glatten stilistischen Kategorisierung: weder avantgardistisch im engeren Sinn noch rückwärts-gewandt, dabei nie die vertrauten Gefilde der Tonalität verlassend, sind sie unleugbar musikalisch individuell, doch aus dem Gestus einer (zumal von Kritikern oft eingeforderten) Fortschrittlichkeit des Materials kaum greifbar. Die Suche nach griffigen Formulierungen trieb sprachliche Blüten wie den Terminus der „konservativen Fortschrittlichkeit“ (Hans Keller), mit denen man die Beliebtheit seiner Werke zu erklären versuchte, und zumal aus kontinentaleuropäischer Sicht behalf man sich oft mit dem Etikett (s)einer speziellen „englishness“, um Elgars gegen Ende des 19. Jahrhunderts einsetzenden Ruhm zu erklären.

Dem ästhetischen Kopfzerbrechen so manches Rezensenten steht die bis heute ungebrochene Popularität vieler Werke Elgars gegenüber. Die *Pomp and Circumstance*-Märsche, die *Enigma-Variationen* sowie die Solo-Konzerte für Violine bzw. Cello sind auf beiden Seiten des Ärmelkanals häufig in Konzertprogrammen anzutreffen. Im Gegensatz zum Violinkonzert, das schon bei seiner Uraufführung durch Fritz Kreisler 1910 einen enormen Erfolg erzielte, hatte das Cellokonzert, eines der letzten großen Werke, die Elgar fertigstellte, neun Jahre später einen etwas schwereren Weg ins Repertoire anzutreten. Albert Coates,

der Dirigent der Uraufführung, hatte dem neuen Werk kaum Probenzeit eingeräumt, wie sich Elgars Ehefrau Alice erinnerte – eine Einschätzung, die auch ein Kritiker der „Musical Times“ teilte. Die Publikumsreaktion blieb höflich, von Begeisterung war sie weit entfernt. Letztere setzte ein, als das Cellokonzert sich in den Händen herausragender Interpret*innen allmählich seinen Platz im Konzertrepertoire verschaffte, den es bis heute einnimmt.

Der melancholiegetränkte, intime Tonfall des Cellokonzerts führte dazu, dass dieses Werk von Beginn seiner Rezeption an als sehr persönliches Abschiednehmen Elgars – von einer Zeit, einer Lebenssituation, einer Epoche – gelesen wurde. Dabei ist seine Entstehung, ganz im Gegensatz zu der des Violinkonzerts, kaum dokumentiert. Der Geiger William Reed, den eine langjährige Freundschaft mit Elgar verband, berichtet von einer Zusammenkunft 1918, bei der sie aus Skizzen des Cellokonzertes spielten; sicher abgeschlossen war die Komposition im August 1919, zwei Monate vor der Uraufführung.

Das viersätzigige Konzert hebt mit einer energischen Eröffnungsgeste des Cellos an, bevor sich ein sanftwiegendes Thema im 9/8-Takt etabliert, das zum ersten emotionalen Tutti-Abschnitt hinleitet. Der in Bogenform gehaltene Eröffnungssatz führt nach einer kurzen Überleitung zum Mittelteil in strahlendem Dur, bevor der Rückweg über die zuvor erklungene Überleitung zum

sehnd-drängenden Hauptthema vollzogen wird. Der Grundton des Werkes ist gelegt – über weite Strecken kammermusikalisch transparent geführt, bestreiten Solo-Instrument und Orchester dieses Werk als musikalische Partner. Virtuose Passagen wie die rasenden Tonrepetitionen im raschen zweiten Satz dienen nie der bloßen Zurschaustellung exzeptioneller Fingerfertigkeit, sondern fügen sich stets in die musikalische Faktur ein. Auf den kammermusikalisch zurückgenommenen langsamen dritten Satz, der sich in der reduzierten Orchestrierung an die warmen Klangfarben des Solo-Instruments geradezu anschmiegt, folgt der schwungvolle Finalsatz – in Formanlage, motivischer Verarbeitung und seinen virtuosen Figurationen der „klassischste“ der vier Konzertsätze, der am Ende den großen Bogen zurück zum Beginn des Werkes schließt: Mit einem Rückgriff auf die Einleitung des Eröffnungssatzes, eingeführt mit dem energiegeladenen Hauptthema des Finalsatzes, findet das Konzert zu einem entschiedenen Schluss.

ENTSCHLOSSENE KLÄNGE

„Ich werde nie eine Sinfonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zumute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört.“ Johannes Brahms' enerviertes Seufzen, das er dem Dirigenten Hermann Levi 1870 in einem Brief übermittelte, lässt deutlich spüren, welche Hypothek Ludwig van Beethoven – der erwähnte „Riese“ – mit seinen neun Sinfonien den nachfolgenden Komponistengenerationen hinterlassen hatte. Mit der Komposition von Kammermusik ließ sich in den Augen der (musikalischen) Öffentlichkeit kein echter Durchbruch erringen, gemessen wurde man daran, ob man die „großen Gewerke“ bedienen konnte, mit einer Oper oder eben einer Sinfonie. Dass Robert Schumann sich schon 1853 gewünscht hatte, sein junger Schützling möge „seinen Zauberstab dahin senken [...], wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen“, wird den Druck auf Brahms wohl eher noch gesteigert haben.

Dem Seufzer an Levi waren in den 1860-er Jahren mehrere Versuche vorausgegangen, eine Sinfonie zu komponieren. Weshalb Brahms alle früheren Versuche beiseitegelegt oder zu anderen Werken umgeformt hat, liegt ebenso im Dunkeln wie der Beweggrund, einen 1862 begonnenen Sinfoniesatz über zehn Jahre später doch wieder hervorzuholen und daraus den Kopfsatz der 1876

fertiggestellten 1. Sinfonie zu formen. Mehr als 14 Jahre hatte Brahms mit seinem sinfonischen Erstling gerungen; als das Werk dann abgeschlossen war, begab er sich – wie er in einem Brief scherzte, „mit der Eile eines Mokokakäfers“ – daran, das Werk rasch aufführen zu lassen: Am 4. November 1876 wurde die Sinfonie in Karlsruhe uraufgeführt, schon wenige Tage später folgte eine Aufführung in Mannheim.

Mit welcher Spannung die musikalische Öffentlichkeit auf eine Sinfonie aus Brahms' Feder gewartet hatte, verdeutlicht eine Bemerkung Richard Pohls in seiner Rezension der ersten Aufführungen: „Nach mehr als zwanzigjähriger Komponistentätigkeit bringt Brahms endlich seine erste Sinfonie. Dass sie kommen musste, war eine künstlerische Notwendigkeit für ihn; aber je länger er damit gezögert hatte, desto gesteigert war die Erwartung, was er in dieser größten Instrumentalform Neues zu sagen habe [...]“. Die allgemeine Reaktion war in der Regel respektvoll, allerdings kaum überschwänglich oder gar begeistert zu nennen. Zu kompliziert, zu hanseatisch unsinnlich lauteten einige Vorwürfe, aber auch: zu epigonal – zu nah an den Werken des eingangs erwähnten „Riesen“. Brahms' c-Moll-Sinfonie folgt mit ihrem im Finalsatz vollzogenen Umschwung in strahlendes Dur der „Durch Nacht zum Licht“-Dramaturgie Beethovens, und die „merkwürdige“ Ähnlichkeit des Hauptthemas im Finalsatz zu

Beethovens „Freude“-Thema aus der 9. Sinfonie soll Brahms mit einer typisch trockenen Replik gekontert haben: „Jawohl, und noch merkwürdiger ist, dass das jeder Esel gleich hört.“

Auch wenn die 1. Sinfonie in vielen formalen Setzungen den gängigen Schemata folgt, lassen zahlreiche Details Brahms' individuellen Zugang zu dieser Gattung erkennen, zu der nur vermeintlich alles gesagt schien. Beiden Ecksätzen sind langsame Einleitungen vorangestellt, die so ausgedehnt sind, dass Pohl in der Einleitung zum Eröffnungssatz gar einen selbstständigen Sinfoniesatz zu hören meinte. Im vollen Orchestertutti, mit einem unerbittlich pochenden Paukenpuls und großer Dramatik legt diese langsame Einleitung gleich den Grundcharakter der Sinfonie offen. Die beiden Binnensätze sind transparenter instrumentiert, im langsamen zweiten Satz treten berückend schöne Soli hervor, der federnde dritte erkundet grazilere Ausdrucksformen. Erst in der langsamen Einleitung zum Finalsatz vollzieht ein berühmt gewordener Hornruf den endgültigen Durchbruch nach C-Dur, „als ob die Sonne durch wogende Morgennebel leuchtete“ (Felix Weingartner). Wie schon in den Mittelsätzen scheint die Dramatik des ersten Satzes an einigen Stellen durch, doch das Dur bleibt letztlich ungefährdet – Brahms führt seine 1. Sinfonie zu einem schwungvoll strahlenden Abschluss.

ERINA YASHIMA
Dirigentin

Die in Deutschland geborene Dirigentin Erina Yashima war von 2022 bis 2024 Erste Kapellmeisterin an der Komischen Oper Berlin und hat mit vielen renommierten Ensembles, Orchestern und Opernhäusern weltweit zusammengearbeitet.

In der Saison 2025/26 gibt sie ihre Debüts beim London Philharmonic Orchestra, dem Prager Radio-Sinfonieorchester und dem Omaha Symphony Orchestra und wird zum Orchestra della Toscana sowie dem Civic Orchestra of Chicago zurückkehren. Auf der Opernbühne gibt sie ihr Debüt an der Metropolitan Opera mit der *Zauberflöte* und dirigiert *Madama Butterfly* an der Opera Australia.

Jüngste Engagements umfassten ihre Debüts beim hr-Sinfonieorchester, dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, der Staatsphilharmonie Nürnberg, den Stuttgarter Philharmonikern, den Münchner Symphonikern, dem Nagoya Philharmonic Orchestra, dem Kobe City Chamber Orchestra, der Lyric Opera of Chicago, der Opera Australia und der Irish National Opera sowie Auftritte mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem NDR Elbphilharmonie Orchester, dem Philadelphia Orchestra, den Sinfonieorchestern in Chicago, San Francisco, Houston und Seoul, dem Orchestre Philharmonique Royal de Liège, der NDR Radiophilharmonie Hannover, dem

Orchestre Métropolitain de Montréal, dem Royal Scottish National Orchestra, dem WDR Funkhausorchester, den Nürnberger Symphonikern und dem Tonkünstler-Orchester.

Erina Yashima ist im Musiktheater und auf der Konzertbühne gleichermaßen zu Hause. Sie dirigierte u. a. *Rusalka*, *Hamlet*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte* sowie die Uraufführung von Elena Kats-Chernins *Nils Holgersson* an der Komischen Oper Berlin, *Der Freischütz* bei den Bregenzer Festspielen, *Così fan tutte* an der Washington National Opera sowie *Don Giovanni* in Ravenna, Rimini und Pisa. Von 2019 bis 2022 war sie Assistenzdirigentin des Philadelphia Orchestra unter Musikdirektor Yannick Nézet-Séguin. Weitere wichtige Impulse erhielt sie von Riccardo Muti sowie in der Zusammenarbeit mit Gastsolist*innen und Dirigent*innen wie Yo-Yo Ma, Esa-Pekka Salonen, Christoph Eschenbach und Edward Gardner.

Erina Yashima begann ihre Ausbildung am Institut zur Frühen Förderung musikalisch Hochbegabter (IFF) an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in ihrer Heimatstadt Hannover und studierte Klavier bei Bernd Goetzke. Ihren ersten Dirigierunterricht erhielt sie im Alter von 14 Jahren. Nach einem Studium in Freiburg bei Scott Sandmeier und in Wien bei Mark Stringer schloss sie ihr Dirigierstudium an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin bei Christian Ehwald und Hans-Dieter Baum ab.

CHRISTIAN POLTÉRA
Violoncello

Als einer der eindrucksvollsten Cellisten seiner Generation steht bei Poltéras Spiel allein die Musik im Vordergrund.

Bereits in jungen Jahren entschied sich der Schweizer für das Cello. Er begann seine Studien bei Nancy Chumachenco und setzte diese bei Boris Pergamenschikov und Heinrich Schiff in Salzburg und Wien fort. Auf zahlreiche Auszeichnungen und Konzerte als „Rising Star“ auf den großen Bühnen Europas folgten Einladungen renommierter Orchester, die ihn durch die ganze Welt führen. So gastierte Christian Poltéra u. a. beim Gewandhausorchester Leipzig, dem Los Angeles und dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem Chamber Orchestra of Europe und bei Seoul Philharmonic. Zu seinen Partnern am Dirigentenpult gehörten Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Bernard Haitink, John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Paavo Järvi und Andris Nelsons.

Neben seiner solistischen Tätigkeit widmet sich Christian Poltéra mit großer Hingabe der Kammermusik. Eine Reihe von CDs belegen das einmalige Zusammenspiel des Trios Zimmermann. Im Trio mit Esther Hoppe (Violine) und Ronald Brautigam (Hammer-/Klavier) spielt er historisch oder modern in den europäischen Zentren. Darüber

hinaus ist und war er u. a. mit dem Chiaroscuro-, Gringolts-, Hagen-, Belcea-, Auryn- und Zehetmair Quartett zu erleben. Auch bei bedeutenden internationalen Festivals wie Schwetzingen, Salzburg, Luzern, Schwarzenberg (Schubertiade), Berlin, Wien, Dresden, Schleswig-Holstein und London (Proms) ist er immer wieder ein gern gesehener Gast.

Christian Poltéras hochgelobte Aufnahmen spiegeln sein vielseitiges und umfangreiches Repertoire wider. Zu den zahlreich ausgezeichneten CD-Einspielungen gehören u. a. die Cellokonzerte von Haydn, Schostakowitsch, Martinů, Dvořák, Walton und Martin sowie die Sonaten von Mendelssohn Bartholdy, Fauré und Saint-Saëns. 2024 erschien ein Sergej Prokofjew gewidmetes Album, das mit Juho Pohjonen und der Sinfonia Lahti unter der Leitung von Anja Bihlmaier eingespielt wurde, sowie eine Aufnahme mit Ronald Brautigam und Sonaten von Brahms, für die Poltéra im gleichen Jahr erneut den „Diapason d'Or de l'Année“ erhielt.

Seit 2013 ist Christian Poltéra künstlerischer Leiter der Kammermusiktage in der Bergkirche Büsingen. Zudem ist er Professor an der Hochschule Luzern und gibt regelmäßig Meisterkurse.

Er spielt ein Violoncello von Antonio Casini aus dem Jahre 1675 und das legendäre Violoncello „Mara“ 1711 von Antonio Stradivari.

ANKÜNDIGUNG 4. SINFONIEKONZERT
Und ... Action

Ein Walzertraum

Stummfilm von Ludwig Berger (D 1925)
Musik von Diego Ramos Rodriguez (UA)

Gabriel Venzago – Dirigent

Freitag, 05. Dezember 2025
Samstag, 06. Dezember 2025
20 Uhr, Großes Haus
Konzerteinführung *Auftakt* jeweils um 19 Uhr

Eine Koproduktion von Friedrich-Wilhelm-
Murnau-Stiftung, Staatstheater Mainz,
Philharmonisches Staatsorchester Mainz,
ZDF in Zusammenarbeit mit ARTE.
In Kooperation mit 2eleven music film.

Konzertteaser *Reingehört*
Freitag, 05. Dezember 2025, 13 Uhr

Das Philharmonische Staatsorchester Mainz ist
Mitglied im Orchester des Wandels e.V.



NACHWEISE
Die Texte sind Originalbeiträge für dieses
Programmheft von Theresa Steinacker.

BILDER

S. 2 Fotografie von Lili Boulanger, aufgenommen
von Henri Manuel, veröffentlicht in *Comœdia
illustré*, 1913.

S. 11 Edward Elgar: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward_Elgar,_ca._1903,_by_Charles_Frederick_Grindrod.jpg

PHILHARMONISCHES STAATS
ORCHESTER MAINZ

IMPRESSUM

Spielzeit 2025/2026

Herausgeber
Staatstheater Mainz
www.staatstheater-mainz.com

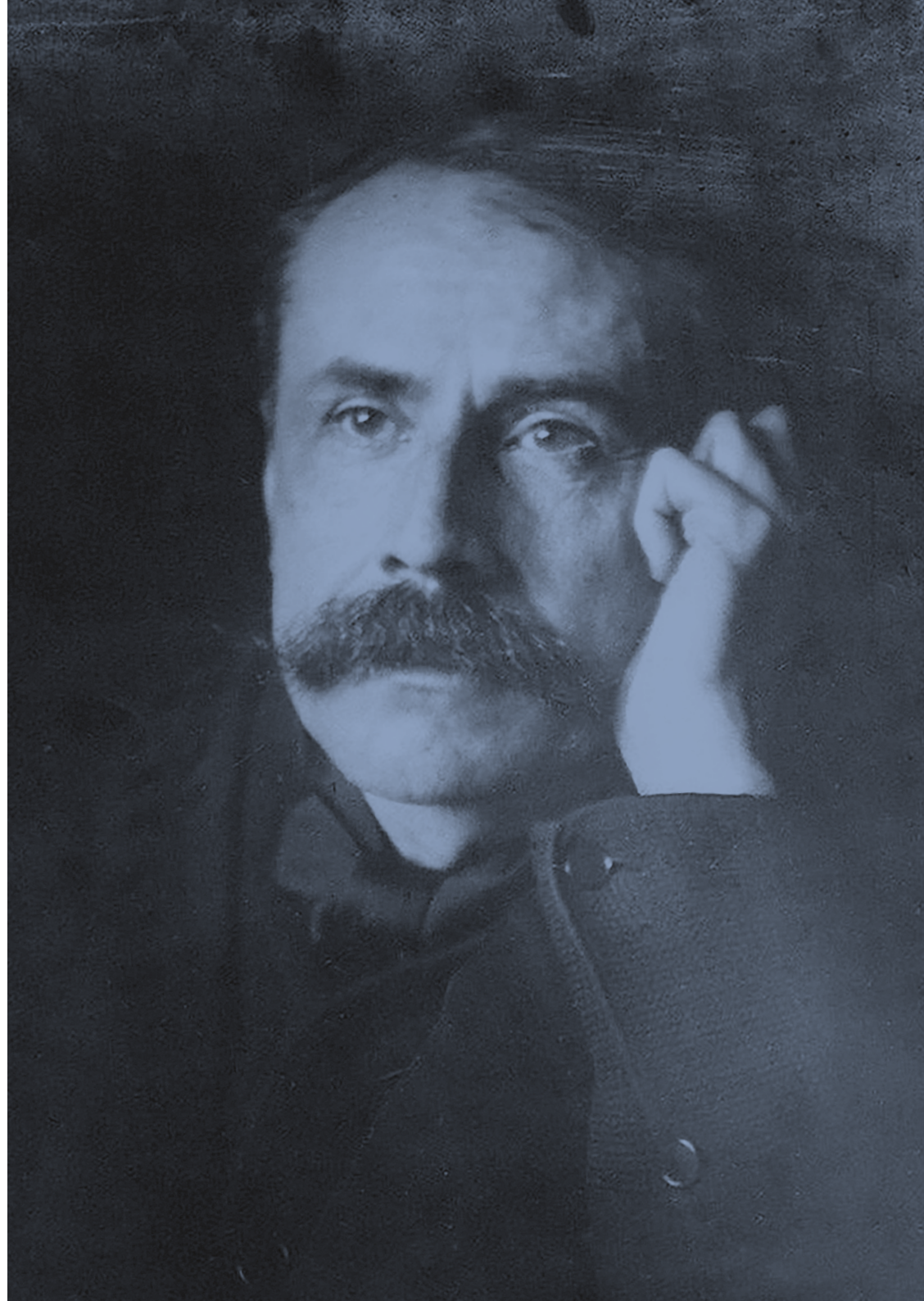
Intendant
Markus Müller

Geschäftsführender Theaterdirektor
Erik Raskopf

Redaktion
Theresa Steinacker

Druck
Seltersdruck & Verlag Lehn GmbH &
Co. KG, Selters

Visuelle Konzeption
Neue Gestaltung, Berlin



Nun, ich habe alles in meiner Musik
festgehalten – und so viel mehr, das sich
nie zugetragen hat.

Edward Elgar



[www.staatstheater-
mainz.com](http://www.staatstheater-mainz.com)