



Münchner
Philharmoniker

Konzertprogramme
2003/2004

Dirigent: Mikko Franck
16./17./18. April 2004



Münchner Philharmoniker

Orchester der
Landeshauptstadt München

Konzertsaison 2003/2004

106. Spielzeit seit der Gründung 1893

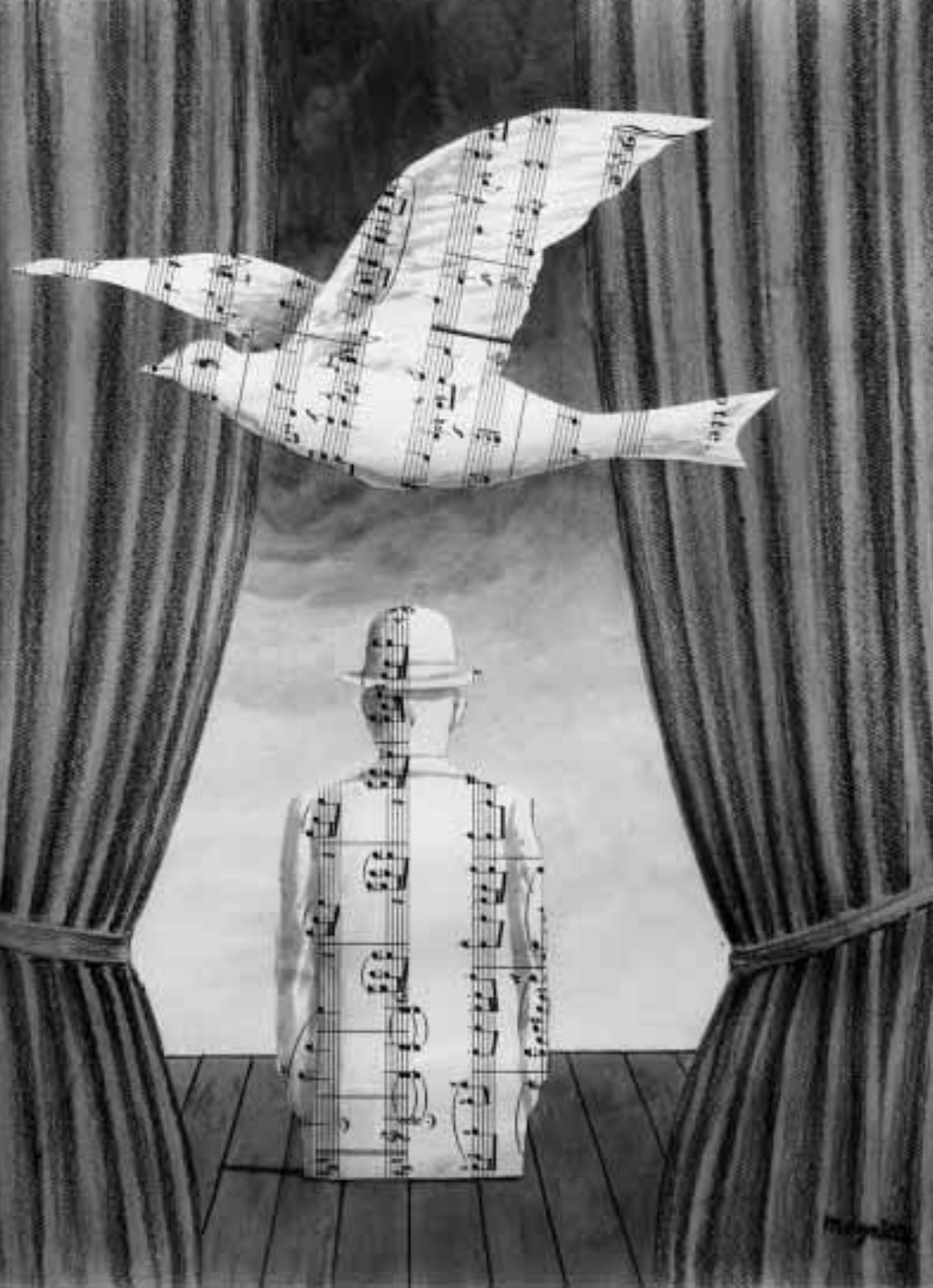
James Levine
Chefdirigent

Bernd Gellermann
Intendant

Freitag, 16. April 2004, 20 Uhr
6. Abonnementkonzert C

Samstag, 17. April 2004, 19 Uhr
6. Abonnementkonzert F

Sonntag, 18. April 2004, 11 Uhr
8. Abonnementkonzert M



Musik als Fanal der Freiheit (René Magritte: „Moments musicaux“, 1961)

Sehr geehrtes Publikum,

bitte denken Sie daran, Mobiltelefone und Uhren mit Signalfunktion vor dem Konzert auszuschalten. Außerdem möchten wir Sie im Interesse aller Konzertbesucher darum bitten, lautes Husten z.B. mit einem Taschentuch abzdämpfen.

Ton- und Bildaufnahmen sind untersagt.

Momente patriotischer Gesinnung und ein neu erwachtes finnisches Geschichtsbewusstsein haben auf Jean Sibelius' 2. Sinfonie eingewirkt, die in der gegen die russische Okkupation gerichteten Unabhängigkeitsbewegung eine ähnliche Rolle spielte wie Verdis Werke im von Österreich besetzten Italien. Gegen fast ausschließlich innere Feinde war Schostakowitschs kompositorischer Freiheitsdrang gerichtet: Erst das leider nur kurze „Tauwetter“ nach Stalins Tod ließ Werke wie das 1. Violinkonzert sogar in der Sowjetunion zu Erfolgen werden.

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1
a-Moll op. 77

1. Nocturno: Moderato
2. Scherzo: Allegro – Poco più mosso
3. Passacaglia: Andante
4. Burleske: Allegro con brio

Jean Sibelius (1865–1957)

Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 43

1. Allegretto
2. Tempo andante, ma rubato
3. Scherzo: Vivacissimo,
Trio: Lento e suave
4. Lento – Finale: Allegro moderato

Mikko Franck
Dirigent

Baiba Skride
Violine



Shostakowitsch neben Norman Mailer (2. von links) und Arthur Miller (2. von rechts) auf dem Weltfriedenskongress 1949 in New York

Sigrid Neef

Tanzen gegen den Tod

Zu Dmitri Schostakowitschs 1. Violinkonzert a-Moll op. 77

*Lebensdaten des Komponisten:
Geboren am 25. (12.) September 1906 in
St. Petersburg; gestorben am 9. August
1975 in Moskau.*

*Entstehung:
Das am 21. Juli 1947 begonnene erste
(von insgesamt zwei) Violinkonzerten
Schostakowitschs wurde am 24. März
1948 vollendet und bekam die Opuszahl
77. Zur Uraufführung kam es vorerst
nicht, denn im Februar 1948 wurde
Schostakowitsch vom Zentralkomitee
der KPdSU bezichtigt, „volksfremde“
Musik zu schreiben; er hielt daher sein
Violinkonzert zunächst zurück. Erst nach
dem Tod Stalins (1953) kam es zur ver-
späteten Uraufführung, wobei das Kon-*

*zert, gegen Schostakowitschs Willen,
die neue Opuszahl 99 erhielt, um die
zeitliche Kluft zwischen Entstehung und
Uraufführung zu verschleiern. Heute
trägt das 1. Violinkonzert wieder seine
originale Opuszahl 77.*

*Widmung:
Seinem Freund David Oistrach, dem
Geiger und Solisten der Uraufführung,
dem er auch sein spätes 2. Violinkonzert
cis-Moll op. 129 widmete.*

*Uraufführung:
Am 29. Oktober 1955 in Leningrad
(Leningrader Philharmoniker unter
Leitung von Jewgenij Mravinskij;
Solist: David Oistrach).*

Eigentlich hätte er glücklich sein müssen

Schostakowitsch skizzierte sein 1. Violinkonzert im Juli 1947 in der kurzen Zeit von nur fünf Tagen und hatte es im Januar 1948 im Wesentlichen abgeschlossen. Als dann im Februar 1948 vom Zentralkomitee der KPdSU wegen angeblicher „formalistischer, volksfremder Musik“ ein Verdikt über Schostakowitsch verhängt wurde, hatte das keinen grundlegenden Einfluss mehr auf die Komposition, wohl aber auf das Leben des Komponisten. Er verlor seine Lehramter, und seine Werke wurden in Sowjetrußland vorerst nicht mehr aufgeführt.

Woher also der konflikthafte Gestus und das auffällige Wesen dieses Konzerts, das mit seinen vier Sätzen und seinem höchst virtuos Solopart häufig als „Sinfonie mit obligater Violine“ bezeichnet wird? Eigentlich hätte Schostakowitsch im Sommer 1947 glücklich sein müssen. Der mörderische Weltkrieg hatte ihn und seine Familie verschont; nur wenige entfernte Verwandte waren dem Stalin'schen Terror zum Opfer gefallen; er selbst konnte sich als Komponist der sogenannten „Leningrader Sinfonie“ von 1941/42 weltweiter Popularität erfreuen und sich relativ geborgen fühlen.

Wahlmöglichkeit und Schicksal

Der Sommer 1947 in Komarowo war heiter, und der kleine Ort in der Nähe von Leningrad war Schostakowitsch durch die dort verbrachten Vorkriegssommer bekannt und angenehm. Allerdings: Dieser Ort hatte nicht immer Komarowo geheißt. Schostakowitsch selbst hatte ihn noch als finnisches Kellomaeki kennen gelernt, bis die Sowjetarmee 1939/40 in einem nicht erklärten und tabuisierten Raubkrieg einige finnische, nordwestlich Leningrads gelegene Gebiete annektierte.

Und einen ähnlich tabuisierten Krieg führte Stalin gegen die russische jüdische Minderheit in seinem Staat. Konnte Schostakowitsch, wie andere nichtjüdische Bürger seines Landes, davor die Augen verschließen?

1. Satz: Schattenhafte Nocturne...

Schostakowitsch hatte keine Wahl, er musste sich äußern. Sein Schicksal war es, fremden Leid nicht davonlaufen zu können. Davon legte sein Sohn Maxim Zeugnis ab: „Er komponierte nicht, sondern schrieb auf, was sein inneres Ohr hörte.“ Wollte er komponieren, konnte Schostakowitsch sein inneres Ohr nicht verschließen... In diesem Konzert gibt es keine hell schmetternden Blechbläser, keine Trompeten und Posaunen, dafür eine erweiterte Holzbläserbesetzung, durch vier Hörner ergänzt: Alles zielt auf eine dunkle Grundstimmung.

Schattenhaft, wie von weit her und schon seit langem erklingend, setzt das Motto-Thema in den tiefen Streichern ein, dessen Ton und Melodie von der Solovioline aufgegriffen und fortgesetzt wird. Vorerst nur. Denn der Sinn des musikalischen Geschehens liegt in dem Versuch des musikalischen Protagonisten, sich dem dunklen Sog zu entwinden, mit abwehrender Gestik und weit ausgreifenden melodischen Bögen. Doch je mehr er sich dabei exponiert, desto mehr verstrickt er sich. Wenn dann im gläsernen Klang von Celesta und Harfe das Thema quasi erstarrt, gibt es kein Ausweichen mehr. Wie heißt es doch analog in einem berühmten Rilke-Gedicht? „Das Leid ist groß. / Wir sind die Seinen / lachenden Munds. / Wenn wir uns mitten im Glücke meinen, / wagt es zu weinen / mitten in uns...“

...und „Sinfonie mit obligater Violine“

Tatsächlich hat das, was sich hier zwischen Orchester und Violine abspielt, kaum noch etwas mit dem ursprünglichen Begriff des Konzertierens zu tun. Es geht nicht um ein Wetteifern, nicht um gegenseitiges Übertrumpfen oder Kontrastieren. Opus 77 hat auch nichts mehr zu tun mit einem episch berichtenden oder dramatisch-konflikthaften Sinfonie-Typus. Nicht mehr steht der Einzelne einer Welt gegenüber, sondern die Welt dringt in den einzelnen ein. „Das Leid ist groß. / Wir sind die Seinen...“

Schemenhaft und in verschiedenen Kombinationen ist die Notenfolge d-es-c-h angedeutet. Diese für Schostakowitschs Namen stehenden Initialen (D-S-C-H) zeigen an, dass der Komponist nicht von außen, mit einem distanziierten Beobachterblick auf seine musikalischen Akteure schaut, sondern sich am Geschehen selbst unmittelbar beteiligt.

2. Satz: Scherzo als Tanz...

„Der 2. Satz (Allegro b-Moll) ist bedeutend mehr als das traditionelle Scherzo in einem sinfonischen Zyklus, obwohl Tempo und Charakter des Themas eindeutig die eines Scherzos sind. Die intensive und ungewöhnlich scharfe Dynamik, die komplizierte polyphone Faktur, die farbenprächtige Instrumentierung, die Fuge im Mittelpunkt der Durchführung – das alles geht sowohl in der Weite des Gehalts als auch in der Bedeutung weit über den Rahmen eines ‚Zwischensatzes‘ hinaus“ – so äußerte sich Widmungsträger David Oistrach.

Das Scherzo ist in der Tat ein Meisterstück der Ambivalenz, ein Tanzstück, bei dem man nicht weiß, ob da mit der Gewalt oder gegen die Gewalt getanzt wird. Hetzende Motivketten; das Hauptthema gebärdet sich immer kesser und aufsässiger, grenzt ans Geräuschhafte. Dann ein Ruck von b-Moll nach H-Dur, das D-S-C-H kommt ins Spiel, dann mit einem erneuten Ruck zurück nach b-Moll. Es wird immer wilder, auf dem Höhepunkt erfolgt ein Riss nach e-Moll. Anstelle des traditionellen Trios setzt nun ein Thema in jüdischem Tonfall ein, die Melodien werden fortgetrieben und finden sich wieder – in einer Fuge. In der B-Dur-Reprise vereinen sich alle Themen, das D-S-C-H eingeschlossen. Rätselhaft, meisterlich, geheimnisvoll ! Was ist gemeint ?

...und Tanz als Chiffre

Russland im Bürgerkrieg der 1920er Jahre. Ein Kellerversteck: Drinnen Vater, Mutter, Großmutter und Kinder, draußen

Not und Gefahr – Angst. Der Vater beginnt zu tanzen, animiert die Kinder. Sie heben die Füße, strecken die Arme empor und öffnen die Hände zum Blütenkranz. Sie tanzen gegen die Angst, gegen den Tod ! Immer schneller, immer kesser. Greisenhände und Kinderfinger wie ein Blütenreigen, wie schimmernde Kerzen in der Dunkelheit. Dann färbt ein fahler gelber Stern die Nacht ! Noch immer dieser Blumenkranz tanzender Hände, nein – schwankend jetzt, dann wieder tanzend, wie Kerzen, in der Dunkelheit aufflackernd. Es ist die gleiche Familie, es sind viele Familien, eine endlose Kolonne von Menschen. Auf ihre gelben Sterne sind Gewehre gerichtet. Noch immer diese tanzenden Hände – nun auf dem Weg nach Auschwitz, nach Berditschew.

Diese Sequenz aus Alexander Askoldows Film „Die Kommissarin“ machte Filmgeschichte, wird doch hier auf geniale Weise der Tanz der Chassidim, der ostjüdischen Mystiker, zur Chiffre für ein Leben mit offenen Händen. Und dies inmitten geballter Fäuste, also inmitten von Hass und Gewalt. Askoldows Film ist das Gegenstück zu Schostakowitschs Violinkonzert. Film wie Konzert konnten zum Zeitpunkt ihres Entstehens nicht aufgeführt werden. Askoldows Film wurde 1967 gedreht und durfte erst 1987 gezeigt werden, Schostakowitschs Konzert entstand 1947/48 und wurde erst 1955 uraufgeführt. Dem Filmregisseur hängte man den Makel eines „psychisch Kranken“ an, der Komponist wurde zum „Volksfeind“ erklärt.

3. Satz: Passacaglia als „dynamische Ruhe“

Kann die Menschheit noch frei darüber entscheiden, ob sie den eingeschlagenen Weg weitergeht oder nicht ? Eine Frage von allgemeiner Bedeutung, die nicht allein auf das russische oder das jüdische Volk zielt, sondern auf das Geheimnis menschlicher Willensfreiheit überhaupt. Für die musikalische Problematisierung dieses Rätsels menschlicher Existenz wählte Schostakowitsch die alte

Form der Passacaglia, eine Variationsfolge über ein „ostinates“, gleichbleibendes Thema. Die Passacaglia ist eine Form „dynamischer Ruhe“, denn die Ostinato-Technik imaginiert Objektivität und Unausweichlichkeit, die Technik der Variation hingegen Subjektivität und Freiheit.

Dynamische Ruhe vom ersten Takt an. Ruhig schreitet das Passacaglia-Thema in Pauken, Violoncelli und Kontrabässen 17 Takte voran, und gleichzeitig blasen die Hörner zur Jagd, zum Marsch. Der Protagonist versucht sich dieser Alternative zu entziehen; „piano espressivo“ stimmt er ein Klagelied an, dessen kleinteilige Motivbildungen an traditionelle Synagogalmusiken erinnert. Ist es Zahlenmystik, wenn das Passacaglia-Thema beim siebten Mal seines Erklingens die Violine erfasst? Auch das Hornthema wird von der Violine übernommen, wird befragt, nachdenklich hin und her gewendet. Es handelt sich um eine Analogie zum 1. Satz: Hier wie dort erfasst ein Allgemeines den Einzelnen. Wie auch immer man sich dreht und wendet, man kommt nicht unbeschädigt aus der Welt heraus. Das Leid ist groß, aber auch die Gewalt ist groß. Wir sind die Ihren.

Kadenz: Nachdenklichkeit und Atemholen

Die nachfolgende Kadenz stellt sich diesem Vorgang, hält Überschau über alle Themen, ordnet sie neu, hört sie ab, wendet sie um und um. „Hier leben Nachklänge“ – so Oistrach – „der Stimmungen und Bilder von der Nocturne, vom Scherzo und von der Passacaglia wieder auf“; doch findet kein Rückzug in die Innerlichkeit und kein Einspruch gegen das äußere Geschehen statt, vielmehr handelt es sich um eine Art Atemholen. Aber welche Kraft und Größe gehört dazu, sich diese Freiheit zum Nachdenken zu bewahren in einer Welt der sichtbaren wie unsichtbaren Gewalten! In dieser weltanschaulichen Größe wurzelt die Ausgedehtheit, Spannung und Virtuosität dieser Kadenz, die in der Weite und Bedeutsamkeit ihrer Ge-

danken fast den Raum eines eigenen (Konzert-) Satzes einnimmt.

4. Satz: Burleske Fröhlichkeit...

„In Schostakowitschs Schaffen gibt es viele großartige Beispiele für festliche, fröhliche, lebensbejahende Musik (...) Das Einzige, worin ich dem Autor dieser herrlichen, sprühenden, ihrem Geist nach volkstümlichen Musik nicht beistimmen kann, ist die Bezeichnung ‚Burleske‘. Sie scheint mir dem festlichen Charakter und dem nationalrussischen Kolorit der Musik wenig zu entsprechen.“ Diese Anmerkung Oistrachs ist selbst eine Burleske, und vom Widmungsträger auch so gemeint. Schostakowitsch ist ein Meister des Tragischen und der Groteske, aber kein Meister „festlicher, fröhlicher, lebensbejahender Musik“. Mit seiner provokanten Verdrehung macht Oistrach klar, das zwischen dem tatsächlichen und dem vorgeblichen Inhalt der Musik eine Divergenz besteht, deren Bedeutung jeder Interpret und Hörer selbst herauszufinden hat.

Wieder ist es ein Tanzsatz, ein Allegro con brio in a-Moll. Erstmals wehrt sich die Solovioline gegen das vorgegebene Thema nicht, sondern stimmt in die befohlene, offizielle Lustigkeit mit ein. Dann kommt es zu einer Art Gegentanz im 3/4-Takt: Das Passacaglia-Thema erscheint in Engführung, und „con tutta forza“ hat die Solovioline dagegen anzuspielen.

...und „Apotheose des Tanzes“

Im Finalsatz sind jeweils zwei musikalische und geistige Schichten angelegt. Es handelt sich um kein nostalgisch verklärtes Volksfest, sondern um eine offiziöse Feierlichkeit. Und trotzdem ist es auch ein Fest des Volkes. Oistrach hörte hier die Skomorochen spielen, die alten tanzenden Wandermusikanten und Narren. Gemeint ist ein Tanzen, bei dem die anbefohlene Festlichkeit von innen her umgedeutet wird. Tanzen wird hier zu einer Modalität, der Welt zu wider-

stehen, sich in Harmonie zu bringen und um sich selbst kreisend einen eigenen Mittelpunkt zu setzen.

Dieses Finale ist folglich eine „Apotheose des Tanzes“, aber ganz anderer Art als in Beethovens 7. Sinfonie. Dort ist es ein Tanzen für das Leben, hier ein Tanzen gegen den Tod. Auf dieser Ebene hat Schostakowitschs Violinkonzert von 1947/48 eine kammermusikalische Entsprechung im Klaviertrio e-Moll op. 67 von 1944: Auch dort eine langsame Einleitung mit Motto-Thema im 4/4 Takt, als 2. Satz ein Scherzo, gefolgt von einer Passacaglia, an die sich ebenfalls ein tanzinspiriertes Finale mit „jüdischer Färbung“ anschließt. In beiden Fällen ein Tanzen gegen den Tod in der Tradition der Chassidim.

Oistrachs Verdienst

Schostakowitschs 1. Violinkonzert verdankt seine Uraufführung dem Widmungsträger David Oistrach. Als dieser das Konzert im Frühjahr 1948 erhielt, reagierte er anfangs verstört; unangemessen hoch erschienen ihm die spieltechnischen Schwierigkeiten, zu rätselvoll und unvertraut die geistigen Anforderungen: „Es ist durchaus nicht einfach, das Konzert von Schostakowitsch zu ‚meistern‘. Ich erinnere mich, wie langsam und nicht ohne Schwierigkeiten meine Interpretation heranreifte, wie ich mich von Tag zu Tag immer lebhafter für das Werk interessierte und schließlich hell begeistert war. Und dann kam der Tag, an dem diese Musik alle meine Gedanken und Gefühle gepackt hatte. Je mehr ich mich in das Konzert vertiefte, je aufmerksamer ich seinen Klängen lauschte, um so besser gefiel es mir, und mit um so größerem Eifer studierte ich es ein, um so stärker fesselte es meine Gedanken und ergriff Besitz von meinem ganzen Fühlen.“

An eine Aufführung war 1948 allerdings nicht zu denken. Aber auch Stalins Tod 1953 gab den Weg für das Werk (noch) nicht frei. Da erhielt David Oistrach 1955

eine Einladung zu einem Gastspiel in New York, die mit der Aufforderung verbunden war, das unbekannte, geheimnisumwitterte 1. Violinkonzert von Schostakowitsch aufzuführen. Einem ungeschriebenen Gesetz zufolge musste aber jedes sowjetische Werk innerhalb der Grenzen der Sowjetunion uraufgeführt werden, bevor es im Ausland nachgespielt werden konnte; und da die Behörden auf die Devisen aus Oistrachs Auftritt in den USA nicht verzichten wollten, war plötzlich der Weg zur Uraufführung frei.

Isaak Glikman, ein Freund Schostakowitschs, berichtete: „Am 18. Oktober 1955 kam Schostakowitsch zusammen mit David Oistrach nach Leningrad, um das Konzert Mrawinskij zu zeigen, der sofort begann, mit dem Orchester zu arbeiten, akribisch und gewissenhaft, wie es diesem bemerkenswerten Dirigenten eigen war. Am 25. Oktober fand der erste Durchlauf statt. Dmitri Dmitrijew nahm daran teil. Oistrach spielte einzigartig. Der Eindruck war erschütternd. (...) Am 29. Oktober 1955 fand das lang erwartete Konzert statt und hatte einen gigantischen Erfolg. Das Finale wurde auf Verlangen des Publikums wiederholt.“

Bereits am 29. Dezember 1955 spielte David Oistrach „sein“ Violinkonzert in der Carnegie Hall in New York mit den New Yorker Philharmonikern unter Leitung von Dimitri Mitropoulos. Trotz des enormen Erfolgs schwieg die sowjetische Presse bis auf wenige Ausnahmen das Werk tot, bis im Juli 1956 in der Zeitschrift „Sowjetskaja muzyka“ aus der Feder Oistrachs zu lesen war: „Seit der Uraufführung des neuen Violinkonzerts von Schostakowitsch in Leningrad und Moskau ist bereits ein halbes Jahr vergangen, aber bis heute ist noch kein Artikel, keine Analyse dieses hervorragenden Werkes erschienen. (...) Gewiss, Schweigen ist auch eine Art von Kritik.“



Sibelius 1905 mit Frau und Tochter im nationalfinnischen Ambiente seiner Villa „Ainola“ bei Järvenpää

Michael Kube

„Erdacht als Ausdruck von Musik“

Zu Jean Sibelius' 2. Sinfonie D-Dur op. 43

*Lebensdaten des Komponisten:
Geboren am 8. Dezember 1865 in
Hämeenlinna bei Tavastehus / Finnland;
gestorben am 20. September 1957 in
Järvenpää bei Helsinki.*

*Entstehung:
Kurz nach seiner Ankunft in Rapallo /
Italien gegen Ende Januar 1901 skizzierte
Sibelius zunächst musikalisches Material
für verschiedene, später nicht ausge-
führte Werke, wie z. B. vier Tondichtungen
für Orchester unter dem Sammeltitle
„Ein Fest“, und begann anschließend
mit Entwürfen zu einer (zweiten) Sinfonie.
Nach Finnland zurückgekehrt, setzte
Sibelius die Komposition in Helsinki,
Lohja, Loviisa und Kerava fort, um sich
Anfang Dezember 1901, kurz vor Ab-*

*schluss der Partitur, zu einer umfassenden
Revision zu entschließen.*

*Widmung:
„An Axel Carpelan“ (Druckausgabe); der
selbst nicht vermögende Baron Carpelan
(1858–1919), den Sibelius um 1900 kennen
gelernt hatte und fortan zu seinen
Freunden und Gönnern zählte, schuf
die finanziellen Voraussetzungen für
Sibelius' Italienreise.*

*Uraufführung:
Am 8. März 1902 in Helsinki (Orchester
der Philharmonischen Gesellschaft Helsinki
unter Leitung von Jean Sibelius).*

Nationalheros Sibelius

Während Sibelius in seiner finnischen Heimat noch zu Lebzeiten zur nationalen Identifikationsfigur stilisiert wurde und sein sinfonisches Œuvre sich heute in England und Amerika größter Beliebtheit erfreut, gilt er in Deutschland vielerorts noch immer als „nordischer Exot“. Gerne bringt man seine Tonsprache mit den „dunklen finnischen Wäldern“ und der „unendlichen Weite des Landes“ in Verbindung, um sich einen Zugang zur angeblich kompakten Instrumentation und flächigen Ausarbeitung der Kompositionen zu verschaffen. Diesem Modell entsprechend scheint sich dann auch im gelösten Charakter der 2. Sinfonie Sibelius' Sommeraufenthalt in Italien widerzuspiegeln. So natürlich diese Assoziationen anmuten, so verklärend erscheinen sie mit Blick auf die tatsächlichen Entstehungsumstände des einen oder anderen nationalromantisch geprägten Werks.

Seit 1809 gehörte ganz Finnland zum russischen Zarenreich, behielt aber zunächst noch seine innere Selbstständigkeit. Erst unter dem Einfluss des Panslawismus setzte eine Russifizierung ein, der man sehr energisch mit einem starken Nationalbewusstsein entgegentrat. 1905 wurde schließlich der Zar durch den sog. „Nationalstreik“ gezwungen, finnenfeindliche Gesetze zurückzunehmen und ein demokratisches Wahlgesetz zu erlassen. Doch im Gegensatz zur Nationalromantik eines Edvard Grieg, der originale Volkslieder in seine Werke aufnahm, hat Sibelius niemals Motive aus der traditionellen Musik seines Landes verwendet: „Seine Ausdrucksart mag wohl als finnisch oder sonst irgendwie exotisch erscheinen, aber sie entstammt ausschließlich der eigenen (mehr oder weniger finnischen) Persönlichkeit des Komponisten“ (Nils-Erik Ringbom). Dass Sibelius in seinem Schaffen bestrebt war, eine von Programmen tatsächlich freie, absolute Musik zu schreiben, zeigt eine an jene Zeitgenossen gerichtete Bemerkung, die unablässig und zugleich verblichlich nach einem außermusika-

lischen Inhalt gerade der 2. Sinfonie suchten: „Meine Sinfonien sind Musik – erdacht und ausgearbeitet als Ausdruck von Musik, ohne irgendwelche literarische Vorlage.“

Finnlands spätes Erwachen

Welchen Einfluss Sibelius auf das Musikleben seiner Heimat gehabt hat, zeigen die mit seinem Namen verbundenen Zäsuren. Obwohl in einer schwedischsprachigen Familie aufgewachsen, dienen seine Biographie und sein Schaffen bis heute der Bestimmung der finnischen Musikkultur am Ausgang des 19. Jahrhunderts – ein Stück musikalische Weltgeltung an der nordeuropäischen Peripherie und ein Stück nationale Identifikation in einem Jahrzehnte lang politisch unterdrückten Land.

Im Gegensatz zu Kopenhagen und Stockholm oder dem gar nicht so entfernten St. Petersburg entwickelte sich in Helsinki, seit 1812 Haupt- und 1828 Universitätsstadt, erst spät ein institutionalisiertes Musikleben – bis dahin bildete Turku das geistige Zentrum des dünn besiedelten, eher bäuerlich geprägten Landes. Kaum zu überschätzen sind dabei die Aktivitäten von Friedrich Pacius (1809–1891), der 1835 zum Universitätsmusikdirektor ernannt wurde und später zum Stammvater der finnischen Musik avancierte. Selbst talentierter Schüler von Louis Spohr, organisierte er sogleich Aufführungen weltlicher Oratorien und gründete die „Akademische Singgesellschaft“; außerdem stammt aus seiner Feder nicht nur die Nationalhymne „Vårt land“ (Unser Land), sondern auch die erste finnische Oper mit einem nationalen Sujet „Kung Karls jakt“ (König Karls Jagd, 1852). Der frühzeitige Versuch, Sinfoniekonzerte zu etablieren, scheiterte indes endgültig 1853 an den Schwierigkeiten, ein Orchester zusammenzustellen. Dies schlug sich auch kompositorisch nieder: Während sich in Zentraleuropa eine rege Produktion von Sinfonien etablierte, schrieb Axel Gabriel Ingelius (1822–1868) im Jahr 1847 die erste finnische Sinfonie –

nicht professionell ausgearbeitet und mit einem an die „Kalevala“-Dichtung angelehnten Scherzo im 5/4-Takt, handelt es sich bei ihr eher um eine musikgeschichtliche Kuriosität.

Rückblickend verläuft das Musikleben erst seit 1882 mit der Gründung eines Konservatoriums und professionellen Sinfonieorchesters in geregelten Bahnen. Zwar waren die Anfänge sehr bescheiden, und es galt so manche Krise zu überstehen, doch gingen aus beiden Institutionen später das Philharmonische Orchester und die Sibelius-Akademie (die einzige Musikhochschule des Landes) hervor. Noch bevor Sibelius sein sinfonisches Œuvre begann, wurde die f-Moll-Sinfonie (1897) des jüngeren Ernst Mielck (1877–1899) in Helsinki und sogar Berlin aufgeführt. Wegen seiner kurzen Lebensspanne weithin vergessen, ging Mielck dennoch als erster Sinfoniker in die Musikgeschichte seines Landes ein.

Strenge, Stil und tiefe Logik

Schon während seiner Schulzeit widmete sich Sibelius dem Komponieren – noch ganz geprägt vom klassischen Wiener Stil und der erstmals 1837 erschienenen „Lehre von der musikalischen Komposition“ von Adolf Bernhard Marx. Seiner wahren Begabung folgte er später konsequent, als er bald vom Jurastudium zu dem der Violine am Musikinstitut von Martin Wegelius wechselte. Entscheidend für die weitere künstlerische Entwicklung war für Sibelius der am Ende seiner Ausbildung durch Stipendien ermöglichte Aufenthalt in Berlin (1889/90) und Wien (1890/91): gerade in der Ferne wurde er sich seiner Herkunft und Heimat bewusst.

Obwohl zunächst noch kompositorisch von den üppigen Partituren Anton Bruckners und Richard Wagners beeinflusst, gewann er durch den Rekurs auf die Eigenheiten der finnischen Kultur und ihrer tradierten Mythen Inspiration. Gleichwohl stand er der Programmmusik fern, wie er im November 1907 Gustav Mahler bei dessen Besuch in

Helsinki zu erläutern suchte: „Als unser Gespräch das Wesen der Sinfonie berührte, sagte ich, dass ich ihre Strenge, ihren Stil und die tiefe Logik bewundere, die eine innere Verbindung zwischen allen Motiven herstellt. Das ist die Erfahrung, die ich beim Komponieren gewonnen habe.“ Mahler antwortete schlicht: „Nein, die Sinfonie muss sein wie die Welt. Sie muss alles umfassen.“

Bösartigkeiten einer Glosse

Das anspruchsvolle Konzept, das Sibelius bereits in seiner 1898/99 entstandenen 1. Sinfonie mit ihren zahlreichen Themen-Metamorphosen vorbildlich verwirklichte und in späteren Jahren zusehends abstrahierte, blieb allerdings selbst dem Fachpublikum gelegentlich verborgen. Denn die eigenwillige Thematik und ihre Ausarbeitung, der mitunter ungewohnte formale Grundriss und die düstere Klanglichkeit, die Sibelius' Musik gerade ihren charakteristischen, unverwechselbaren Stempel aufdrücken, machen es dem Hörer nicht immer leicht, sich über das rein emotionale Erleben oder selbst mit der Partitur in der Hand einen raschen Zugang zum Werk zu verschaffen. Dies betrifft weniger die vergleichsweise übersichtlich gestaltete 2. Sinfonie, als vielmehr die konsequent in Stil und Kompositionstechnik weitergedachten Werke der folgenden Jahre: die 4. Sinfonie op. 63 (1911) stieß schlichtweg auf Unverständnis.

Die gelegentlich geäußerten Vorbehalte gegenüber Sibelius als Komponist erlebten schließlich bei Theodor W. Adorno ihre böswillige Überhöhung in der 1936 entstandenen „Glosse über Sibelius“, die für einige Zeit nachhaltig und nachteilig auf die Sibelius-Rezeption im deutschen Sprachraum einwirkte. Die dem Text eigene sprachlich spitzfindige Pointierung darf indes nicht darüber hinwegtäuschen, dass Adorno seine Argumente bewusst nicht beweist, sondern lediglich polemisch postuliert: „Es werden, als ‚Themen‘, irgendwelche völlig unplastischen und trivialen Tonfolgen aufgestellt, meistens nicht einmal ausharmonisiert,

sondern unisono mit Orgelpunkten, liegenden Harmonien und was sonst nur die fünf Notenlinien hergeben, um logischen akkordischen Fortgang zu vermeiden.“ Hinzu kommen gekonnte Diffamierungen, die von Adornos eklatanter Unkenntnis des Œuvres zeugen: „Man kann sich gut vorstellen, dass er nach seinen deutschen Kompositionsstudien mit berechtigten Inferioritätsgefühlen zurückkam, wohl bewusst der Tatsache, dass ihm weder einen Choral auszusetzen, noch einen ordentlichen Kontrapunkt zu schreiben vergönnt war; dass er sich ins Land der tausend Seen vergrub, um vor den kritischen Augen seiner Schulmeister geborgen zu sein. Schließlich hat er es wohl selbst geglaubt und brütet nun jahrelang über einer achten Sinfonie, als ob es die Neunte wäre.“

Die Sibelius attestierte „Originalität der Hilflosigkeit“ fällt aber auf Adorno selbst zurück. Sie zeigt zum einen eine allein am Fortschrittsdenken der Schönberg-Schule orientierte Anschauung, zum anderen ein großzügiges Übersehen der vielen motivischen Verknüpfungen im Detail und der neuartigen Verlaufsstruktur, die beide Sibelius' Werke avanciert erscheinen lassen: „Wenn Sibelius gut ist, dann sind die Maßstäbe der musikalischen Qualität – Beziehungsreichtum, Artikulation, Einheit in der Mannigfaltigkeit, Vielfalt im Einem – hinfällig, die von Bach bis Schönberg perennieren. All das wird von Sibelius an eine Natur veraten, die keine ist, sondern die schäbige Photographie der elterlichen Wohnung.“

Verdichtete Tradition

Schon rein äußerlich sind Sibelius' insgesamt sieben Sinfonien mit der großen europäischen Tradition dieser Gattung verbunden. Die übliche Abfolge mit einem eröffnenden gewichtigen Kopfsatz, einem im Tempo gemessenen zweiten, einem tänzerischen Scherzo und einem abschließenden Finale findet sich etwa in den Sinfonien Nr. 1 op. 39 und Nr. 2 op. 43, sowie (mit vertauschten Binnensätzen) in den Sinfonien Nr. 4

op. 63 und Nr. 6 op. 104. Auf die ältere dreisätzigige Form verweisen die Sinfonien Nr. 3 op. 52 und Nr. 5 op. 82; in der 7. Sinfonie op. 105 schließlich vereint Sibelius die vier Abschnitte zu einem einzigen Satz.

Auch mit der motivischen Verdichtung und zyklischen Überformung der Sinfonie greift Sibelius einen in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts immer wichtiger werdenden Aspekt auf. Doch anders als mit der üblichen Verknüpfung von langsamer Einleitung und Hauptthema oder dem abschließenden Zitat der Hauptgedanken im Finale konzipiert Sibelius seine Partituren als ein dichtes motivisches Netzwerk, das zusehends Vorrang gegenüber dem präformierten Verlauf gewinnt. Dieses avancierte Verfahren liegt auch der D-Dur-Sinfonie mit ihrer geradezu vorbildlichen Klarheit zugrunde.

Avancierte Verfahren

Der 1. Satz ist, obwohl durch zahlreiche Eigentümlichkeiten originell gestaltet, noch deutlich dem Sonatensatz verpflichtet. So werden die in der Exposition vorgestellten drei Themengruppen in der Reprise nur stark verkürzt und modifiziert wiederholt. Doch während in der klassischen Sinfonie nach der verarbeitenden Durchführung das thematische Material normalerweise in der Reprise wiederhergestellt wird, scheint bei Sibelius genau der umgekehrte Prozess auskomponiert: Die Abspaltung der Themenköpfe, einzelner Motive und Gedanken sowie deren simultane (!) Verflechtung lassen eine bloße Wiederholung der ursprünglichen Anordnung nicht zu.

Im langsamen Satz verbindet Sibelius eine zweiteilige Anlage der einzelnen Abschnitte mit einer Bogenform im harmonischen Bereich. Zunächst werden in einem ersten Teil drei unterschiedlich charakterisierte Themen dicht aufeinander folgend exponiert, die sogleich in einem zweiten Teil durch neuartige Instrumentation klanglich stark verändert

und durchführungsartig erweitert werden. Erst in der knapp gefassten Coda fügen sich einzelne Motive zusammen. Diesem reihenden Verlauf steht ein tonaler Grundriss gegenüber, bei dem das Zentrum des Satzes (Fis-Dur/ fis-Moll) von d-Moll symmetrisch gerahmt wird.

Auch das Scherzo gliedert sich auf den ersten Blick in zwei Hälften. Der vorwärtstürmenden 6/8-Bewegung der Streicher, die später mit einem mehr melodisch geprägten Motiv der Bläser kombiniert wird, folgt ein stark kontrastierender, „Lento e suave“ überschriebener Abschnitt, der einem traditionellen Trio ähnelt. Motivisch verweist dieser Abschnitt zurück auf das Hauptthema des Kopfsatzes. Mit einigen Varianten wird dieser zweiteilige Verlauf im zweiten Teil des Scherzos wiederholt.

Da sich ohne Unterbrechung („attacca“) der letzte Satz anschließt, gewinnt man den Eindruck, das „zweite“ Trio fungiere gleichzeitig als Introduction zum ungebrochen pathetisch daherkommenden Finale. Bereits das fanfarenähnliche Hauptthema markiert die Grundstimmung des Satzes. So kehrt selbst das in der Exposition elegisch auf einem statischen Klangteppich ausformulierte Seitenthema in achtfacher (!) Wiederholung und zur Hymne umgestaltet wieder. Erst in den letzten Takten der Sinfonie wird D-Dur als strahlende Tonika erreicht.



Mikko Franck

Der junge finnische Dirigent begann 1995 bei Jorma Panula sein Dirigierstudium, um es anschließend an der Sibelius-Akademie in Helsinki fortzusetzen. Inzwischen hat Mikko Franck alle wichtigen Orchester seiner Heimat dirigiert, darunter das Finnische Radio-Sinfonieorchester, das Helsinki Philharmonic Orchestra und die Tapiola Sinfonietta; außerhalb Finnlands hat er u.a. das Jerusalem Symphony Orchestra, das Schwedische Radio-Sinfonieorchester, das Royal Stockholm Philharmonic Orchestra und das Scottish Chamber Orchestra geleitet. Besonders erfolgreich gestaltete sich Francks Zusammenarbeit mit den Bamberger Symphonikern, die er auf einer Tournee durch Europa und Japan dirigierte. Im Mai 2002 bestritt Mikko Franck mit dem Helsinki Philharmonic Orchestra das Rautavaara Festival; seit September 2002 ist er Chefdirigent des Orchestre National de Belgique. Mit „Die Zauberflöte“, „L’Elisir d’Amore“, „Don Giovanni“ und „La Bohème“ an der Finnish National Opera und „Carmen“ an der Royal Stockholm Opera trat Mikko Franck inzwischen auch als Operndirigent in Erscheinung.



Baiba Skride

Im Alter von vier Jahren erhielt die lettische Geigerin ihren ersten Violinunterricht in ihrer Heimatstadt Riga. Von dort wechselte Baiba Skride 1995 an die Hochschule für Musik und Theater in Rostock, wo sie bei Petru Munteanu studierte. Im gleichen Zeitraum belegte sie zahlreiche Meisterkurse, u.a. bei Ruggiero Ricci und Lewis Kaplan. Im Jahr 2001 bedeutete schließlich der Gewinn des renommierten Wettbewerbs „Reine Elisabeth“ in Brüssel für Baiba Skride den Durchbruch zu einer internationalen Karriere. Als Solistin konzertierte sie seitdem u.a. mit dem Orchestre National de Belgique, dem Het Residentie Orkest Den Haag, dem Deutschen-Symphonie Orchester Berlin und dem Gewandhausorchester Leipzig. Soloabende führten Baiba Skride u.a. nach Paris, Tokyo sowie zum Rheingau-Musikfestival. Sie ist begeisterte Kammermusikerin und gibt regelmäßig Trioabende mit ihren Schwestern Linda Skride (Viola) und Lauma Skride (Klavier). Im Sommer 2004 tritt die junge Geigerin erstmals bei den Salzburger Festspielen auf.

Der Gasteig brummt!

Unter diesem Motto fand am 4. März 2004 zum ersten Mal in fast allen Räumen des Gasteigs ein Musiktag für Kinder und Jugendliche statt. Verschiedene Institute, davon die meisten im Gasteig ansässig, hatten sich auf Initiative der Münchner Philharmoniker zusammengetan, um jungem Publikum einen Tag lang durch vielfältige Konzerte und Instrumentendemonstrationen Musik näher zu bringen. Insgesamt gab es ca. 50 Veranstaltungen, und das bei freiem Eintritt.



Tausende Kinder nutzten diese Gelegenheit. So gab es schon für die ganz Kleinen Konzerte von „Bären und Elefanten“, organisiert von der „Internationalen Stiftung zur Foerderung von Kultur und Zivilisation“, sowie Schlagzeugdemonstrationen der Münchner Philharmoniker, die anhand einer „Maulwurfgeschichte“ Vorschulkindern erste Einblicke in dieses Instrumentarium gewährten.

Bei verschiedensten Instrumentendemonstrationen, durchgeführt vom Richard-Strauss-Konservatorium und den Münchner Philharmonikern, konnten die Kinder alles Wissenswerte über Instrumente erfahren. Bei den Konzerten, die sich von der Klassik bis zum Jazz erstreckten, war sicherlich die Aufführung von „Peter und der Wolf“, dargeboten vom Münchener Kammerorchester mit Sunnyi Melles als Sprecherin, einer der Höhepunkte dieses Tages. Die „Bühnentechnik“, die in der Philharmonie zu bestaunen war, vermittelte die technischen Möglichkeiten eines großen Konzertsaals – und begeisterte bei einer Playback-Show mit Hip-Hop-Musik. Auch die Konzertorgel wurde von Friedemann Winklhofer präsentiert.



Wann immer es möglich war, sollte nicht nur zugehört, sondern auch mitgemacht werden. So hatten die Kinder und Jugendlichen nicht nur in den Einzelveranstaltungen, sondern auch in den Foyers Gelegenheit, Instrumente auszuprobieren. Dort hatten mehrere Instrumentenbauer ihre Instrumente und sogar teilweise kleine „Werkstätten“ mitgebracht. Nicht nur klassische Musikinstrumente gab es, der „Music Shop“ stellte verschiedene elektronische Instrumente zum Ausprobieren zur Verfügung. Der Andrang war, wie



bei allen Veranstaltungen, auch hier den ganzen Tag über riesig.

Aus ganz Bayern waren Schulklassen und Gruppen angereist. Die Nachfrage war so groß, dass die meisten Veranstaltungen schon bald überfüllt waren. Alle, die eine Absage für diesen Tag erhalten haben, können sich aber schon auf nächstes Jahr freuen. Dann wird der Gasteig wieder „brummen“!

Jutta Sistemich

Programmorschau

Donnerstag, 22. April 2004, 19 Uhr

4. Jugendkonzert

Freitag, 23. April 2004, 20 Uhr*

7. Abonnementkonzert A

Samstag, 24. April 2004, 19 Uhr*

7. Abonnementkonzert D

Witold Lutoslawski

Sinfonische Variationen

Sergej Prokofjew

Konzert für Klavier und Orchester

Nr. 3 C-Dur op. 26

Béla Bartók

„Concerto for orchestra“

Paavo Järvi **Dirigent**

Anika Vavic **Klavier**

Sonntag, 25. April 2004, 11 Uhr

6. Kammerkonzert

Saal des Alten Rathauses

Sergej Prokofjew

Streichquartett Nr. 2 F-Dur op. 92

Béla Bartók

Streichquartett Nr. 1 op. 7 Sz 40

Claude Debussy

Streichquartett g-Moll op. 10

Janus-Quartett

Nenad Daleore **Violine**

Philip Middleman **Violine**

Wolfgang Berg **Viola**

Herbert Heim **Violoncello**

Donnerstag, 29. April 2004, 20 Uhr*

6. Abonnementkonzert B

Freitag, 30. April 2004, 20 Uhr*

7. Theatergemeindekonzert

Sonntag, 2. Mai 2004, 19 Uhr*

7. Abonnementkonzert G

Manfred Trojahn

Sinfonie Nr. 5 – Uraufführung

Auftragskomposition der Münchner
Philharmoniker

Paul Dukas

„La Péri“ op. 50

Henri Dutilleux

„Métaboles“

Sylvain Cambreling **Dirigent**

Sonntag, 9. Mai 2004, 11 Uhr

Kammerkonzert der Stipendiaten

der Orchesterakademie

Saal des Alten Rathauses

Sergej Prokofjew

Quintett für Oboe, Klarinette, Violine,
Viola und Kontrabass g-Moll op. 39

Anton Webern

Fünf Sätze für Streichquartett op. 5

Alfred Schust

Duo für Tuba und Flöte

Igor Strawinsky

„L'histoire du soldat“

(Die Geschichte vom Soldaten)

Alina Ioana Florescu **Violine**

Kazuna Seida **Violine**

Janis Olsson **Violine**

Clément Courtin **Violine**

Claudia Lappus **Viola**

Benedikt Enzler **Violoncello**

Onur Özkaya **Kontrabass**

Alexander Preuß **Kontrabass**

Janine Schöllhorn **Flöte**

Ilka Kosel **Oboe**

Carolin Langenwalder **Klarinette**

Susanne von Hayn **Fagott**

Thomas Marksteiner **Trompete**

Gerald Klaunzer **Posaune**

Andreas Hofmeir **Tuba**

Asuka Ishikura **Schlagzeug**

Münchner Philharmoniker
Kellerstraße 4, 81667 München

Orchester der
Landeshauptstadt München

Konzertprogramme 2003/2004
Herausgegeben von der Direktion
der Münchner Philharmoniker
Intendant: Bernd Gellermann
Redaktion: Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Auskünfte über Konzerte und Programmänderungen:

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Kellerstraße 4, 81667 München
Tel 089.480 98-5100
Fax 089.480 98-5130
presse.philharmoniker@muenchen.de

Abonnementbüro:

Tel 089.480 98-5500
Fax 089.480 98-5400
Mo-Do 9 – 13 Uhr, Do 14 – 16 Uhr
Fr 9 – 12.30 Uhr
abo.philharmoniker@muenchen.de

Kartenbestellungen:

München Ticket GmbH
Postfach 20 14 13, 80014 München
Tel 089.54 81 81 81
Fax 089.54 81 81 54
Mo-Fr 9-20 Uhr, Sa 9-16 Uhr
www.muenchenticket.de
und an allen bekannten Vorverkaufsstellen

KlassikLine 0180 54 81 81 0:

Kartenbuchung und sachkundige
Informationen zu Programminhalten,
Dirigenten, Solisten: Mo-Fr 9 – 18 Uhr

Corporate Identity:

Peter Schmidt Studios, Hamburg

Gestaltung und Produktion:

belaski und partner, München

Druck: Color Offset, München

Anzeigenverkauf und Verwaltung:

G.o.MediaMarketing GmbH
Verdistraße 116, D-81247 München
office@go-mediemarketing.de

Ansprechpartnerinnen:

Angela Großmann
Tel 089.89 12 88 0, Fax 089.89 12 88 90
grossmann@go-mediemarketing.de
Eleonore Weidinger
Tel 089.28 15 40, Fax 089.28 05 449
EWeidinger@t-online.de

Das aktuelle Programm der
Münchner Philharmoniker im Internet:
www.muenchnerphilharmoniker.de

Nachweise

Textnachweise:

Sigrid Neef schrieb ihren Text als Originalbeitrag für dieses Programmheft. Der Text von Michael Kube erschien erstmals in den Philharmonischen Programmheften der Spielzeit 2001/2002. Den Kommentartext zur Programmfolge und die lexikalischen Werkangaben verfasste Stephan Kohler.

Bildnachweise:

Titelillustration „Moments musicaux“ von René Magritte: Karin von Maur (Hrsg.), Vom Klang der Bilder – Die Musik in der Kunst der 20. Jahrhunderts, München 1985. Abbildung zu Schostakowitsch: Solomon Wolkow (Hrsg.), Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, Berlin-München 2000. Abbildung zu Sibelius: Karl Ekman, Jean Sibelius – His Life and Personality, New York 1938.

Urheber, die nicht erreicht oder ermittelt werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.



Münchner Philharmoniker

Orchester der
Landeshauptstadt München

