

DAS ORCHESTER DER STADT

# DIE MÜNCHNER PHILHARMONIKER



Alan Gilbert  
Joshua Bell

*Sonntag, 16. Oktober 2011, 11 Uhr*  
*Dienstag, 18. Oktober 2011, 20 Uhr*  
*Mittwoch, 19. Oktober 2011, 20 Uhr*



# Antonín Dvořák

---

**„Zlatý kolovrat“ (Das goldene Spinnrad)  
Symphonische Dichtung op. 109**

# Jean Sibelius

---

**Konzert für Violine und Orchester d-Moll op. 47**

1. Allegro moderato
2. Adagio di molto
3. Allegro, ma non tanto

2., revidierte Fassung von 1905

# Leoš Janáček

---

**„Sinfonietta“ für großes Orchester**

1. „Fanfaren“: Allegretto – Allegro – Maestoso
2. „Die Burg“: Andante – Allegretto – Maestoso
3. „Das Königin-Kloster“: Moderato (alla breve)
  4. „Die Straße“: Allegretto
  5. „Das Rathaus“: Allegro

Alan Gilbert, *Dirigent*  
Joshua Bell, *Violine*

Sonntag, 16. Oktober 2011, 11 Uhr

2. Abonnementkonzert m

Dienstag, 18. Oktober 2011, 20 Uhr

1. Abonnementkonzert b

Mittwoch, 19. Oktober 2011, 20 Uhr

1. Abonnementkonzert a

Spielzeit 2011/2012

114. Spielzeit seit der Gründung 1893

Lorin Maazel, *Chefdirigent (ab 2012/13)*

Paul Müller, *Intendant*

# Vom „spezifischen Symphoniker“ zum „dichtenden Symphonist“

*Klaus Döge*

## Antonín Dvořák

(1841–1904)

„Zlatý kolovrat“ (Das goldene Spinnrad)  
Symphonische Dichtung op. 109

## Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 8. September 1841 in Nelahozeves (Mühlhausen) unweit von Prag an der Moldau gelegen (Böhmen); gestorben am 1. Mai 1904 in Prag.

## Entstehung

Die erste zusammenhängende Skizze seiner symphonischen Dichtung „Das goldene Spinnrad“ brachte Dvořák zwischen dem 15. und 22. Januar 1896 zu Papier, und zwar unmittelbar anschließend an die Skizzen zu den benachbarten Werken „Der Wassermann“ op. 107 (6. bis 10. Januar) und „Die Mittaghexe“ op. 108 (11. bis 13. Januar). Die Ausarbeitung und Reinschrift der Orchesterpartitur erfolgte wenig später zwischen dem 4. März und 25. April 1896.

## Uraufführung

Private Voraufführung vor geladenen Gästen: Am 3. Juni 1896 im Prager Konservatorium „Rudolfinum“ (Orchester des Prager Konservatoriums unter Leitung von Konservatoriumsdirektor Antonín Bennewitz); die Proben geleitet hatte Antonín Dvořák selbst. Erste öffentliche Aufführung: Am 26. Oktober 1896 in London im Konzertsaal „Queen’s Hall“ unter Leitung von Hans Richter.



Ludwig Michalek: Antonín Dvořák (1891)

## Auf dem Weg zur „Symphonischen Dichtung“

Nach seiner Rückkehr aus Amerika, wo Antonín Dvořák von Oktober 1892 bis April 1895 am New Yorker National Conservatory of Music als künstlerischer Direktor und Kompositionsprofessor wirkte und so berühmt gewordene Werke wie die Symphonie „Aus der Neuen Welt“, das sog. Amerikanische Streichquartett und Streichquintett sowie das Violoncellokonzert geschaffen hatte, waren zunächst Ausruhen und Erholung groß geschrieben: „Seit ich aus Amerika gekommen bin, habe ich die Feder nicht angerührt, [...] ich genieße lieber Gottes Natur.“ Anfang Sommer 1895 allerdings begann er das Violoncellokonzert zu überarbeiten und den Schlussteil des Finales umzuändern. Im November 1895 trat er seine Professorenstelle am Prager Konservatorium wieder an, beendete das in New York angefangene Streichquartett As-Dur op. 105 und schrieb, davon angeregt, ein weiteres Streichquartett unter der Opuszahl 106, welches sein letztes kammermusikalisches Werk überhaupt darstellte. Und Anfang Januar 1896 schließlich wandte er sich dem orchestralen Schaffen zu. Doch nicht mehr die für ihn über Jahrzehnte hinweg zentrale Gattung der Symphonie, sondern die der „Symphonischen Dichtung“ steht jetzt im Mittelpunkt. Die künstlerische Wende Dvořáks von der sog. Absoluten Musik zur Programmmusik, vom „spezifischen Symphoniker“ zum „dichtenden Symphonist“, war dabei kein plötzlicher und unvermittelter Schritt, sondern die logische Konsequenz seines Komponierens in den unmittelbar vorausgegangenen Jahren: 1889 entstehen dreizehn Klavierstücke mit dem Titel „Poetische Stimmungsbilder“, in denen Dvořák sich „nicht mehr als reiner

Musikant, sondern als Poet“ versteht; 1891/1892 komponiert er die Ouvertüren-Trilogie „In der Natur“, „Karneval“ und „Othello“, die er mit dem Dachtitel „Natur, Leben und Liebe“ versieht und in der er musikalisch das „menschliche Dasein“ nachzeichnet. Aus dem Jahr 1893 schließlich stammen – Ähnlichkeiten zu Hector Berlioz' Symphonie „Harold en Italie“ sind nicht zu übersehen – Entwürfe zu einem symphonischen Werk mit dem Titel „Neptun“, dessen einzelne Sätze mit „Tanz und Freudenfest auf dem Schiff“, „Choral“, „Sturm und Ruhe und glückliche Rückkehr ans Festland“ überschrieben waren.

## Die Schauerballaden des Karel Jaromír Erben

Programmatische Grundlage für die 1896 entstandenen symphonischen Dichtungen bildeten Balladen des tschechischen Volksdichters Karel Jaromír Erben (1811-1870). Sie beinhalten Märchenhaftes, Schauriges, Fantastisches und Religiöses und kamen damit einer literarischen Neigung Dvořáks entgegen, die auch in den späteren Opern „Der Teufel und die Käthe“ sowie „Rusalka“ begegnet. Doch dürfte es 1896 noch einen anderen Beweggrund für die Auswahl gerade dieser Poesie gegeben haben: Am 21. November 1895 jährte sich zum 25. Mal der Todestag Erbens. Die tschechische Öffentlichkeit hat in Feiernveranstaltungen des Dichters gedacht, und in Dvořák, der Erbens Schaffen seit jeher schätzte, scheint die Idee entstanden zu sein, diesem Dichter mit einer Art musikalischer Anthologie ein Denkmal zu setzen. Anfang Dezember 1895 muss er in Wien – den Erinnerungen Richard Heuberger zufolge – mit seinem Freund Johannes Brahms darüber gesprochen haben, und Anfang Januar 1896 be-



Josef Farský: Karel Jaromír Erben (1840)

gann er mit der Komposition, in deren Mittelpunkt auffälligerweise die Musikalisierung nicht nur von einer, sondern von insgesamt drei Balladen stand, die Dvořák zeitlich unmittelbar nacheinander innerhalb von nur drei Wochen niederschrieb. Die erste Ballade war „Der Wassermann“ op. 107, die zweite „Die Mittagshexe“ op. 108 und die dritte „Das goldene Spinnrad“ op. 109, wobei letztere mit ihren 63 Strophen die umfangreichste und aufgrund zahlreicher Wiederholungen handlungsmäßig die ausgedehnteste war.

### „Das goldene Spinnrad“

Wie die anderen Balladen, so kannte Dvořák auch „Das goldene Spinnrad“ aus Erbens berühmter Textanthologie „Kytice z pověstí národních“ (Ein Blumenstrauß nationaler Sagen). Später hat er sich seinem Verleger Simrock gegenüber ablehnend verhalten, als es darum ging, Erbens Originaltext in der Partitur abzudrucken. Nach Dvořák sollte vielmehr „eine Art Extrait aus dem Gedicht vorgelegt werden, damit das Publikum die Musik besser verstehen kann.“ Schließlich hat sich der Verlag mit dem Komponisten auf die folgende Inhaltsangabe geeinigt:

„Am Waldessaume, auf stolzem Rosse, reitet der König. Müde und durstig von der Jagd kommt er zu einer einsamen Hütte und klopft an. Ein holdes Mägdlein öffnet ihm und reicht ihm den Labetrunk; dann setzt sie sich sittsam ans Spinnrad. Der König, bezaubert von ihrer Schönheit, entbrennt alsbald in Liebe und begehrt sie zum Weibe. Sie aber weist ihn an ihre Stiefmutter, die am nächsten Tage aus der Stadt zurückkehren soll. Am nächsten Morgen sprengt der König wieder zur Hütte; auf sein Klopfen tritt eine hässliche Alte heraus.

Er verlangt von ihr die Hand der Stieftochter; sie aber sucht ihn zu bereden, ihre eigene Tochter zum Weibe zu nehmen, die der Stieftochter aufs Haar gleicht. Er aber besteht auf seinem Verlangen und befiehlt ihr, die Stieftochter am nächsten Morgen ins Schloss zu bringen. – Da reift in der Alten über Nacht ein tückischer Plan: Im Bunde mit der eigenen Tochter lockt sie, unter gleißenden Reden, das arme Stiefkind bei Tagesgrauen in den Wald; dort hauen sie ihrem Opfer Hände und Füße ab und stechen der Ärmsten die schönen Augen aus. Den Leichnam lassen sie liegen, nur Augen, Hände und Füße nehmen sie heimlich mit ins Schloss, wo nun der König mit dem vermeintlichen Lieb Hochzeit hält. – Sieben Tage dauerte das Fest. Am achten nimmt der König Abschied von seiner jungen Frau und zieht in den Kampf, indem er ihr aufträgt, während seiner Abwesenheit fleißig zu spinnen. Unterdessen findet ein wundertätiger Greis, ein mächtiger Zauberer, den verstümmelten Leichnam im Walde und sendet alsbald einen Knaben mit einem goldenen Spinnrad in die Burg, mit dem Auftrage, dasselbe nur „für zwei Füße“ zu verkaufen. Die junge Königin, die das Wunderwerk um jeden Preis besitzen will, beauftragt ihre Mutter, nach dem Preise zu fragen. Erstaunt über die sonderbare Forderung des Knaben, lässt sie ihm schließlich die Füße der ermordeten Stieftochter ausfolgen. Eilends bringt der Knabe dieselben dem Greise. – In gleicher Weise gelangt der Greis, indem er den Knaben noch zweimal, und zwar mit der goldenen Spindel und der goldenen Kunkel, ins Schloss schickt, in den Besitz der Hände und Augen des ermordeten Mägdleins. Sodann, mit Hilfe des Lebenswassers, fügt er die fehlenden Glieder dem Leichnam der Ermordeten wieder an, und nachdem er sie zu neuem Leben erweckt, ver-



Hugo Boettinger: Antonín Dvořák am Klavier (1901)

schwindet er. Nach drei Wochen kehrt der König, siegreich, aus dem Kampfe zurück; die Königin zeigt ihm das erworbene Spinnrad. – Kaum aber beginnt sie zu spinnen, so verrät das Wunderrad schnurrend die grause Untat. Erbleichend will sie die verräterische Spindel zu Ruhe bringen; doch der König lässt nicht ab, bis er alles erfahren hat. Eilends sprengt er in den Wald und findet nach langem Suchen die Totgeglaubte, mit der er sich in fröhlicher Hochzeit nun für ewig verbindet.“

## Musikalische Charakterportraits

Bei der kompositorischen Umsetzung der Ballade konzentrierte sich Dvořák – wie er an den Wiener Musikkritiker Robert Hirschfeld schrieb – zunächst auf die „verschiedenen Hauptpersonen und deren Charakter.“ Sechs Personen weist die Geschichte des goldenen Spinnrads auf: 1. Den König, den Dvořák durch Marschmusik mit Bläsern, Trommeln und Becken charakterisiert. 2. Das schöne Mädchen Dornička („wie ein Blümchen traut, schön, wie die Welt noch nie geschaut“), das durch ein einfach-naives Motiv geschildert wird, gespielt und begleitet von Sologeigen mit Dämpfern, anfangs ohne Bassfundament und wie aus einer anderen Welt stammend. 3. Die böse Stiefmutter, die Dvořák mit dem Intervall des Tritonus ausstattet, dem musikalischen Symbol für das Böse und Teuflische schlechthin. 4. Den greisen Zauberer, erkennbar am Choralton und umgeben von der Aura des heilbringenden Religiösen. Die 5. und 6. Person, der den Zauberer begleitende Knabe sowie die Stiefschwester von Dornička, haben zwar im Gesamtverlauf, etwa beim Handel um das goldene Spinnrad, eine gewisse dramaturgische Funktion, wurden aber von Dvořák nicht eigens als Individualitäten charakterisiert. Und dies zu Recht, denn beide sind Figuren, die nicht steuern, sondern von Zauberer und Stiefmutter gesteuert werden: Der Knabe (Piccoloflöte) preist, wie vom Zauberer gefordert, das goldene Spinnrad an und besteht auf der besonderen Bezahlung (Füße, Arme, Augen); die Tochter (Flöte) will das Spinnrad unbedingt haben und bittelt um entsprechende Bezahlung durch die Mutter (Fagott).

## Intensivierung durch Wiederholung

Bei der Vertonung des Handlungsverlaufs folgt Dvořák eng Erbens Ballade, die in mancherlei Hinsicht einer Musikalisierung entgegenkommt. Man denke dabei an das mehrfache Auftreten des Königs: er reitet am Anfang in den Wald (die tiefen Streicher imitieren den Hufschlag); nach den Hochzeitsfeierlichkeiten verlässt er Frau und Reich und zieht in den Krieg; siegreich kehrt er zurück und reitet am Schluss mit der richtigen Braut in sein Schloss. Sein Auftreten wirkt wie ein formaler Brückenpfeiler, was Dvořák noch dadurch verstärkt, dass Varianten des König-Themas auch das Mord-Scherzo, das Hochzeitsfest und den Choralsatz des Zauberers prägen – als sollten Erbens Schlussverse der 29. Strophe zum Motto erhoben werden: „Unheil hat ob der Stund’ gewaltet, als der König kam.“ Man denke dabei aber auch an die zahlreichen Wiederholungen: Dreimal geht der Knabe zur falschen Braut; alle drei Abschnitte sind identisch gestaltet – bis auf die Harmonik. Diese führt Dvořák in einer Art Steigerungswelle zielstrebig von E-Dur über die verschiedensten Zwischenstufen nach A-Dur, zu jener Tonart also, die Dornička gehört und in der nach ihrer Wiederbelebung erwartungsgemäß ihr Thema erklingt – als logisches Zeichen dafür, dass sie wieder lebt. Zweimal schildert die Musik die große Liebesszene: Das erste Mal nach der Hochzeitsfeier mit der falschen Braut, das zweite Mal nach dem Wiederfinden der richtigen Braut. Beim ersten Mal schön und expressiv, beim zweiten Mal nicht weniger schön, aber umso emphatischer – mit Lagenerweiterungen, verdichteter Instrumentation, neuen Begleitfiguren und Gegenstimmen.

## Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit

Eingebettet ist dies alles in eine formale Gestaltung, die in ihrer Einsätzigkeit versteckt auf die Viersätzigkeit der Symphonie anspielt. Der Kopfsatz erstreckt sich bis hin zu des Königs Befehl, das schöne Mädchen auf sein Schloss zu bringen. Es folgt als zweiter Satz das finstere Scherzo, in dem Dornička ermordet wird und in dessen Trio-Teil die Hochzeit mit der falschen Braut stattfindet. Den Beginn des langsamen dritten Satzes markiert die große Liebesszene; er erstreckt sich bis zur Wiederbelebung der toten Dornička. Mit der Rückkehr des Königs beginnt der Finalsatz, in dem das sprechende Spinnrad die Möglichkeit erhält, das ganze Werk nochmal von vorne zu erzählen. Das erinnert ein wenig an das Zitatverfahren im Finale der 9. Symphonie („Aus der Neuen Welt“), und auch das Wiederaufgreifen der großen Liebesszene erscheint hier wie ein retardierendes Moment vor den Motivsteigerungen in der Coda. „Symphonisches Dichten“ ist bei Dvořák also beides: Musikalisches Schildern *und* artifizielles Strukturieren – oder, um mit Franz Liszt zu sprechen, „Tätigkeit des Fühlens *und* des Denkens“.

# Kosmopolit mit Bodenhaftung

*Jakob Knaus*

## Von Prag in den Weltraum

Der „einfache böhmische Musikant“, als den sich Dvořák selbst bezeichnete, kam schon zu Lebzeiten zu allergrößten Ehren – in England, Amerika und zu Hause, während sein um 19 Jahre älterer Komponistenkollege Smetana in Böhmen eher geschmäht wurde und völlig taub im Irrenhaus starb. Smetana war unfreiwillig ins Ausland gegangen: Weil er in der tschechischen Heimat sich und seine Familie als Musiker nicht zu ernähren vermochte, ging er ins nördlichste Skandinavien und leitete viele Jahre lang die Symphoniekonzerte im schwedischen Göteborg.

Dvořák hingegen wurde nach England und Amerika bewusst eingeladen, erhielt Kompositionsaufträge und zahlreiche Auftrittsmöglichkeiten: 8-mal hat er zwischen 1884 und 1891 in England dirigiert, und von 1892 bis 1895 war er Direktor des National Conservatory in New York. Amerika erwartete von ihm, dass er der amerikanischen Jugend den Weg zu einer eigenständigen Musik weisen würde: „Ich bin überzeugt, dass die zukünftige Musik dieses Landes auf dem basieren muss, was man die Lieder der Neger und Indianer nennt. Sie müssen die wirkliche Grundlage einer jeden ernsthaften und originellen Kompositionsschule sein, die in den Vereinigten Staaten zu entwickeln ist („New York Herald“, 21. Mai 1893).

Doch damit nicht genug: Dvořáks Musik war es vergönnt, in den Weltraum vorzudringen und zum ersten Mal die Menschheit außerhalb ihres Planeten zu dokumentieren: Bei der Mondlandung vom 21. Juli 1969 wurde von Neill Armstrong ein Sender aufgestellt, der Dvořáks 9. Symphonie („Aus der neuen Welt“) ausstrahlte – und das bis heute !

## Zu Hause in Böhmen

Antonín Dvořák stammte aus dem böhmischen Städtchen Nelahozeves (Mühlhausen) nördlich von Prag, direkt an der Eisenbahnlinie Prag – Dresden gelegen. Der Vater war Metzger und Gastwirt; im Hause wurde gesungen und musiziert, Antonín spielte die Geige. Die musikalische Ausbildung erhielt er bei deutschstämmigen Musikern – beim Volksschullehrer Josef Spitz und beim Komponisten Anton Liehmann im Städtchen Zlonice. Zwei Jahre lang besuchte er die Orgelschule in Prag, und als unbesoldeter Organist begann er auch seine berufliche Laufbahn. Später verdiente er seinen Lebensunterhalt als Bratscher im Salonorchester des Karel Komzák und im Orchester des sog. Prager „Interimstheaters“, wo er u. a. bei der Uraufführung von Smetanas „Verkaufter Braut“ mitwirkte: Der 42-jährige Smetana dirigierte und der 23-jährige Dvořák saß am ersten Bratschenpult !



Szene aus der Uraufführung von Dvořáks berühmtester Oper „Rusalka“ (1901)

Als Komponist machte Dvořák mit seiner Kantate „Die Erben des Weißen Berges“ 1873 erstmals auf sich aufmerksam, als er immerhin schon zwei Opern und eine Reihe von Kammermusikwerken geschrieben hatte. Über das Heimatland hinaus aber verhalf ihm Johannes Brahms zum Erfolg: Er verschaffte Dvořák ein Stipendium in Wien und setzte sich bei seinem Berliner Verleger Simrock für den um acht Jahre jüngeren Kollegen ein.

Das Ergebnis war, dass Simrock Dvořáks „Klänge aus Mähren“ publizierte und ihm anschließend den Auftrag für die später weltberühmten „Slawischen Tänze“ erteilte. Für sie erhielt Dvořák 1878 sein erstes Komponisten-Honorar ! Sein Gesamtwerk, das alle musikalischen Gattungen und zahlreiche Werke von Weltgeltung umfasst, belegt heute überdeutlich, dass seine Selbsteinschätzung „Einfacher böhmischer Musikanter“ eine liebenswerte, aber völlig haltlose Unterbreitung war !

# „Totentanz“ oder „Polonaise für Eisbären“ ?

*Adam Gellen*

## Jean Sibelius

(1865–1957)

Konzert für Violine und Orchester d-Moll op. 47

1. Allegro moderato
2. Adagio di molto
3. Allegro, ma non tanto

2., revidierte Fassung von 1905

## Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 8. Dezember 1865 in Hämeenlinna / Finnland; gestorben am 20. September 1957 in Järvenpää / Finnland.

## Entstehung

Die Anregung zu seinem (einzigen) Violinkonzert dürfte Sibelius 1902 vom deutschen Violinvirtuosen Willy Burmeister erhalten haben. Die Arbeit an den ersten beiden Sätzen war im September 1903

weitgehend abgeschlossen; die Partiturreinschrift beendete Sibelius um die Jahreswende 1903/04. Im Anschluss an die missglückte Uraufführung entschloss er sich im Frühjahr 1905 zu einer grundlegenden Umarbeitung, aus der die heute fast ausschließlich gespielte 2. Fassung des Konzerts hervorging.

## Widmung

Sibelius komponierte das Werk ursprünglich für Willy Burmeister, widmete es nach einem Zerwürfnis mit seinem Initiator aber schließlich dem jungen ungarischen Geiger Franz von Vecsey.

## Uraufführung

1. Fassung: Am 8. Februar 1904 in Helsinki (Philharmonisches Orchester Helsinki unter Leitung von Jean Sibelius; Solist: Viktor Nováček); Nováček, Violinpädagoge an der Musikakademie von Helsinki, sprang für den verhinderten Burmeister ein, war aber dem anspruchsvollen Solopart nicht gewachsen. 2. Fassung: Am 19. Oktober 1905 in der Berliner Singakademie (Königlich-Preußische Hofkapelle unter Leitung von Richard Strauss; Solist: Kárel Haliř); Haliř, Konzertmeister der Berliner Hofkapelle und Primarius des berühmten Haliř-Quartetts, sicherte der Zweitfassung den erhofften Erfolg.



Eero Järnefelt: Jean Sibelius spielt Geige (1890)

## Verhinderter Virtuose

Dass Jean Sibelius sein einziges Konzert für Violine komponierte, ist kein Zufall, träumte er doch längere Zeit selbst von einer Karriere als Geigenvirtuose. Die späte Aufnahme seiner instrumentalen Studien im Alter von 15 Jahren, eine Schulterverletzung aus der Kindheit wie auch seine allzu große Neigung zu Lampenfieber verhinderten jedoch die ersehnte Laufbahn. Innerlich blieb er der Geige dennoch weiterhin eng verbunden, und der Plan, ein großes Konzert für „sein“ Instrument zu schreiben, mag schon frühzeitig in ihm gereift sein.

Die erste schriftliche Erwähnung des neuen Stückes lässt sich in einem Brief vom 18. September 1902 finden, in welchem Sibelius seiner Frau Aino berichtet, „einige hübsche Themen für das Violinkonzert im Kopf“ zu haben. Die Komposition entstand im wesentlichen im Jahr 1903 und wurde im darauffolgenden Jahr uraufgeführt. Der erhoffte Erfolg blieb jedoch aus, was nicht nur an der unzulänglichen Aufführung durch den überforderten Solisten Viktor Nováček gelegen haben dürfte: So lehnte etwa Karl Flodin, der führende finnische Musikkritiker der Zeit, das Werk rundweg ab, indem er ihm eine zu massive Instrumentierung, Überladung mit technischen Bravourstücken sowie fehlende Originalität vorwarf.

## Revision der Urfassung

Sibelius nahm sich die Kritik Flodins zu Herzen: Er zog das Werk nach drei Aufführungen für immer zurück und ließ es einige Zeit liegen. Erst zwei Jahre später, im Frühjahr 1905, entschloss er sich, das Stück umzuarbeiten, wobei er in

vielen Punkten auf Flodins Vorwürfe reagierte. Das Konzert wurde – vornehmlich im 3. Satz – erheblich gekürzt, wodurch Sibelius zwar gezwungen war, manch interessanten Einfall sowie eine umfangreiche Solo-Kadenz im Bach-Stil zu opfern; Form und innere Struktur gewannen jedoch deutlich an Kohärenz. Die Instrumentierung wurde ausgedünnt, während der Solopart gänzlich von überflüssiger Ornamentik befreit und das virtuose Element weitgehend in den Dienst der thematischen Aussage gestellt wurde.

Doch trotz der erfolgreichen Uraufführung der revidierten Fassung im Jahr 1905 unter Richard Strauss konnte sich das Werk erst nach dem Zweiten Weltkrieg endgültig durchsetzen und schließlich zu einem der beliebtesten Konzerte des 20. Jahrhunderts werden.

## Zeit des Umbruchs

Das Violinkonzert entstand in einer künstlerischen wie persönlichen Umbruchsphase im Leben des Komponisten: Sibelius hatte sich entschlossen, einen Schlusstrich unter seinen ausschweifenden Lebensstil in Helsinki zu ziehen und siedelte mit seiner Familie für den Rest seines Lebens in die Abgeschiedenheit der finnischen Wälder um. Zugleich handelt es sich beim d-Moll-Konzert um eines der letzten Werke aus einer Schaffensperiode des Komponisten, die von einem spätromantischen Tonfall und der Orientierung an Sujets aus dem finnischen Nationalepos „Kalevala“ geprägt war.

Sibelius wollte sich mit diesem Stück aber nun weniger als herausragender Vertreter einer der zahlreichen Nationalschulen der Jahrhundert-



Jean Sibelius mit Tochter Ruth in Berlin (1900)

wende profilieren – ein Image, mit dem er sich zu dieser Zeit eher als Außenseiter abgestempelt fühlte. Sein Ziel war es vielmehr, in musikalischer Hinsicht Anschluss an Mitteleuropa zu finden, das seit langem das Zentrum künstlerischer Entwicklungen gewesen war.

## Dunkles Klangbild

Trotzdem verleugnet Sibelius auch im Violinkonzert keineswegs seine charakteristische Tonsprache. Als besonders eigenwillig zeigt sich in diesem Zusammenhang die Instrumentierung des Werks: Sowohl bei den Streichern als auch bei den Holzbläsern verlagert der Finne das musikalisch-thematische Geschehen weitgehend in die tieferen Register. Klarinetten, Hörner und die sonst meist eher vernachlässigten Fagotte prägen über weite Strecken das Klangbild, während bei den Streichern die hohe Lage der Violinen selten ausgenutzt wird. Vor diesem dunkel timbrierten Hintergrund kommt die Solovioline nun sehr wirkungsvoll zur Geltung.

Der Solist hat zwar eine Unzahl technischer Höchstanforderungen zu meistern, doch ohne dass diese virtuoson Passagen je zu bloßem Selbstzweck verkommen würden. Sie entwickeln sich stets aus dem reichhaltigen thematischen Material, das Sibelius den einzelnen Sätzen seines Violinkonzerts zugrunde legte. Auch wird das Orchester in die Vorstellung und Verarbeitung der Themen gleichberechtigt miteinbezogen. Das Zusammenspiel der beiden musikalischen Partner vollzieht sich allerdings nicht in einem enggewobenen dialogischen Motivnetz wie dies etwa in Brahms' Violinkonzert der Fall ist, sondern eher in großflächigen Strukturen, zwischen

solisten- bzw. orchesterdominierten Abschnitten alternierend.

## Vorbild Mendelssohn

Mit der dreisätzigen Gesamtanlage des Werks folgt Sibelius der Tradition, wobei der Komponist insbesondere die herkömmliche Sonatensatzform des 1. Satzes mit ausgesprochener Flexibilität behandelt: Wie schon Mendelssohn, dessen Violinkonzert e-Moll (1844) er in seiner Jugend ausgiebig studierte, verzichtet Sibelius auf eine Orchester-Einleitung, um statt dessen den Solisten mit seinem gleichsam „himmlischen“ ersten Thema sogleich auf einen weichen Tremolo-Untergrund der gedämpften Geigen zu betten. Im Verlauf des Kopfsatzes werden insgesamt drei Themen bzw. Themengruppen verwendet, wobei die meisten musikalischen Ideen – wie das elegische zweite Thema im 6/4-Takt sowie der energische b-Moll-Gedanke mit der anschließenden spielerischen Quint-Melodie in den Flöten – ihren unterschiedlichen Charakteren zum Trotz organisch auseinander hervorgehen.

Die in formaler Hinsicht bemerkenswerteste Idee Sibelius' weist ebenfalls auf Mendelssohn zurück. Dieser hatte in seinem Violinkonzert die Solokadenz – statt sie wie üblich kurz vor Ende des Satzes zu platzieren – bereits in den zentralen Durchführungsabschnitt integriert. Der Finne ging jedoch noch weiter: Nachdem er zwischen den ersten beiden Themengruppen bereits eine kleine Kadenz eingefügt hatte, ersetzte er kurzerhand die gesamte Durchführung durch eine ausgedehnte zweite Solokadenz. Meisterlich ist der Übergang in die Reprise gelöst, die ungewöhnlicherweise auf der Subdominante einsetzt: Während

die Solostimme ihre Kadenz auslaufen lässt, setzt das erste Fagott vorsichtig mit dem Hauptthema ein, das anschließend vom Solisten aufgegriffen und weitergeführt wird. Erst die zweite Themen-Gruppe erreicht über D-Dur wieder die Grundtonart d-Moll, in der der Satz schließlich mit einer Coda ausklingt.

## Verspielte Dämonen

Der langsame Mittelsatz beginnt mit einer unschlüssig tastenden Melodie in den Holzbläsern, auf welche die Solovioline mit dem ausgedehnten, expressiven Hauptthema antwortet. Doch unruhige Sechzehntel-Läufe und ständige Synkopen in den Begleitstimmen vermögen die friedvolle Atmosphäre mitunter zu trüben. Das anschließende zweite Thema in den Streichern nimmt die Eingangsmelodie der Holzbläser wieder auf, wobei sie nun einen wesentlich energischeren Ausdruck erlangt. Auch die reprisenartige Rückkehr des Hauptthemas, das von der Solovioline diesmal lediglich rhapsodisch umspielt wird, erfolgt durch das Orchester.

Das rhythmische Ostinato, mit dem das erste der beiden Themen des Finales grundiert wird, scheint geradezu auf Schostakowitsch vorauszuweisen, umso mehr, als Sibelius selbst diesen Satz als eine „danse macabre“ bezeichnet haben soll – während der englische Musikforscher Donald Tovey scherzhaft von einer „Polonaise für Eisbären“ sprach. Allerdings wird das dämonische Element durch ein spielerisches überlagert, so dass letztlich eher die Impression eines quirligen Hexentanzes entsteht. Dafür sorgt nicht zuletzt das mal leichtfüßig, mal stampfend daherkommende Seitenthema. Mit seiner zigeuneri-

schen Verve, den häufigen Terz- und Sext-Parallelen sowie den rhythmisch reizvollen Synkopen- und Hemiolen-Bildungen (6/8- gegen 3/4-Takt) könnte es geradewegs Brahms' „Ungarischen Tänzen“ entstammen. Einer kurzen Durchführung und der Reprise, die über einem zarten Tremolo der Violinen beginnt, folgt die abschließende Coda: Der zu guter Letzt von allen thematischen Zwängen befreite Solist führt das Konzert mit einem geigerischen Feuerwerk aus Tonleiterkaskaden, Akkordbrechungen und waghalsigen Doppelgriff-Kombinationen zu Ende.

# „Melancholische Majestät“

*Michael Kube*

Auch mehr als 50 Jahre nach seinem Tod erscheint noch immer der Blick auf Jean Sibelius, auf seine Biographie und sein Schaffen, merkwürdig verstellt. Denn im Gegensatz zu manchem zentral-europäischen Komponisten der vergangenen Jahrhunderte, dessen Leben und Wirken auf vielfältige Weise auch nur den Rahmendaten nach vertraut anmutet, ist Sibelius der „große Unbekannte“ geblieben. Eine wesentliche Ursache ist sicherlich in der Sprachbarriere zu sehen – sowohl zum Finnischen wie auch zum Schwedischen, Sibelius' Muttersprache. Denn nur die wenigsten persönlichen Dokumente und Briefe, die etwas über den hinter seinem Werk verborgenen Menschen berichten könnten, liegen bislang in Übersetzung vor. Symptomatisch ist es daher, dass erst 2007 – und das nach einem Zeitraum von mehreren Jahrzehnten! – wieder eine eigenständige, zugleich aber auch neue Maßstäbe setzende deutschsprachige Biographie erschien: von einem Autor freilich, der gebürtiger Finne ist.

## Opfer jahrelanger Diffamierung

Verstellt wurde der Blick auf Sibelius auch durch eine Rezeption, die im besten Falle das „Nordische“ akzentuierte, die aber vielfach von (musik-)ideologischen oder gar politischen Gedanken bestimmt wurde und bis heute von weitreichenden Missverständnissen geprägt ist. Dies betrifft für den deutschen Sprachraum in erster Linie die so genannte Sibelius-„Glosse“ von Theodor W.

Adorno von 1938. Sie entstand eigentlich als Reaktion auf die ein Jahr zuvor in London veröffentlichte, in jeder Weise unglückliche Biographie von Bengt de Törne, „Sibelius: A Close-Up“. Adornos Text, der zunächst abseitig in der „Zeitschrift für Sozialforschung“ erschien, wurde erst durch spätere Aufnahme in die „Gesammelten Schriften“ (1982) einem weiteren Kreis bekannt – fatalerweise ohne einen Hinweis auf den ursprünglichen Gegenstand der Kontroverse.

Ohne Törnes Biographie aber wiederum, in der etwa ein Gustav Mahler abqualifiziert wird, lässt sich die von Adorno im Geist der Zweiten Wiener Schule vollzogene, subjektive Wertung von Sibelius' kompositorischem Schaffen kaum verstehen. Selbst wenn man Adornos eloquente Formulierungen zu bewundern geneigt ist, so muss doch auch die bis zur gezielten Diffamierung gehende Einseitigkeit seiner Auffassung und die dahinter stehende Konstruktion von Musikgeschichte mitbedacht werden. „Man kann sich gut vorstellen, daß er [Sibelius] 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 Sym-



Jean Sibelius auf der Veranda seiner Villa „Ainola“ bei Helsinki (1907)

phonie, als ob es die ‚Neunte‘ wäre.“ Noch 2001 scheint Botho Strauß in seinem Schauspiel „Der Narr und seine Frau heute abend in Pancomedia“ auf Adorno anzuspielen, wenn dem für Sibelius als „melancholische Majestät“ halbherzig schwärmenden Zacharias Werner von seinen Gastgebern die Tür gewiesen wird: „Sibelius ? Bitte, bring Herrn Werner zur Tür. In unserem Haus wurde [soeben] dieser Name ohne Abscheu ausgesprochen !“

## Bilder und Topoi

Vielfach ist es die Hilf- und Ratlosigkeit angesichts einer gleichermaßen fremden wie eigenständigen Tonsprache, die zu bestimmten Bildern und Rezeptionsstereotypen führt. Dieses Phänomen äußert sich in Bezug auf nordeuropäische Komponisten ganz besonders im allseits beliebten Rekurs auf „Licht“ und „Landschaft“, auf „Weite“ und „Unberührtheit“ der Natur – Attribute, die einem Pauschalreisekatalog entstammen könnten, und die mehr über die allsommerliche Sehnsucht des Rezipienten aussagt als über den Komponisten und sein Werk. Für Sibelius, den vermeintlichen „Poeten schwermutvoller finnischer Landschaft“, werden „endlose Seen“ und „dunkle Wälder“ als primäre Inspirationsquelle vermutet; hinsichtlich seiner Auseinandersetzung mit dem Nationalepos „Kalevala“ erscheint er als „Tondichter nordisch-archaischer Mythen“, mit Bezug auf den politischen Gehalt einzelner Werke, etwa „Finlandia“, als „Sänger des aufflammenden finnischen Freiheitswillens“.

Der aus diesen zweifellos eng gefassten Bildern sprechende Naturalismus kann sich bei genauerer Betrachtung freilich als pure Sehnsucht entpup-

pen – als Sehnsucht nach einer heilen Welt, nach einer ungebrochenen Traditionsverbundenheit oder nach einer gesellschaftlich bedeutsamen Musik. Letztlich spiegeln all diese Momente nur Finnlands spätes Erwachen in der europäischen Musikkultur. Umso stärker wirkte Sibelius als Lehrer auf einen großen und bedeutenden Kreis von Schülern und Enkelschülern. Sein Einfluss war bisweilen so stark, dass man sich manchmal nur schwer des Eindrucks erwehren konnte, er werfe geradezu einen Schatten auf die musikalische Entwicklung des Landes im 20. Jahrhundert.

Nicht von ungefähr wird Sibelius daher gerne als „Patriarch der finnischen Musik“ bezeichnet; bis heute sind selbst die eigenständigsten seiner Schüler vergessen oder gerade noch dem Namen nach bekannt – darunter etwa der Symphoniker Leevi Madetoja. Sie werden wohl erst dann die ihnen fraglos zustehende Anerkennung finden, wenn auch das Werk Sibelius' vertrauter erscheint. Denn nur so lassen sich Gemeinsamkeiten und vor allem die weit wichtigeren Differenzen ausmachen. Dann aber heißt es auch Abschied nehmen von den lieb gewonnenen Bildern und Topoi.

## Werkkanon und Œuvre

„Finlandia“, „Valse triste“, die 2. und die 5. Symphonie, das Violinkonzert. Ohne allzu große Mühe lässt sich das umfangreiche kompositorische Schaffen rasch auf eine Handvoll Werke reduzieren – jedenfalls mit Blick auf die derzeitige Konzertpraxis und den Schallplattenkatalog. Ob allerdings dieser aus der musikalischen Praxis gewonnene Werkkanon auch tatsächlich den Kern des Œuvres ausmacht ? Freilich, Sibelius selbst sah sich in erster Linie als Symphoniker –

beginnend mit „Kullervo“ op. 7, über die sieben Symphonien, die bedeutenden Bühnenmusiken bis hin zu den zahlreichen Tondichtungen, unter denen die „Lemminkäinen“-Suite op. 22 ihrer Dimension und Disposition nach eine veritable Symphonie darstellt. Hinzu kommen zahlreiche Orchesterlieder, darunter „Luonnotar“ op. 70, und die musikalisch zu den Höhepunkten von Sibelius' Schaffen zählende einaktige Oper „Jungfrun i tornet“ (Die Jungfrau im Turm) aus dem Jahr 1896.

Fraglos bildete also das Orchester mit seinen vielfältigen Farben und Klangkombinationen Sibelius' liebstes Instrument. In Vergessenheit gerieten neben diesen Werken all jene Kompositionen, die einen intimeren Zuschnitt aufweisen, vor allem Lieder und Klavierstücke. Sie entstanden für den an der Wende zum 20. Jahrhundert noch intakten musikalischen „Salon“, mögen für Sibelius in erster Linie des Broterwerbs wegen notwendig gewesen sein, tragen aber unzweifelhaft die sichere Handschrift des Komponisten.

Wie groß tatsächlich die Unkenntnis von diesem breit angelegten Œuvre ist, in dem nahezu jede musikalische Gattung bedacht wurde, zeigt nicht nur das umfangreiche Werkverzeichnis, sondern auch der Blick in den CD-Katalog. Schon seit mehr als zwei Jahrzehnten verfolgt das schwedische Label BIS das ehrgeizige Projekt einer Gesamteinspielung mit inzwischen weit über 50 Veröffentlichungen, die auch alle Frühwerke und eigenständigen Fassungen berücksichtigt. Seit 1998 entsteht an der Sibelius-Akademie in Helsinki eine wissenschaftlich-kritische Gesamtausgabe – die für viele Kompositionen zum ersten Mal einen verbindlichen Notentext vorlegt.

## Am Ende: Das große Schweigen

Schon während seiner Schulzeit widmete sich Sibelius dem Komponieren – noch ganz geprägt vom klassischen Stil und der erstmals 1837 erschienene „Lehre von der musikalischen Komposition“ von Adolf Bernhard Marx, die er in der Bibliothek seines Gymnasiums (!) fand. Vom Richtungsstreit um „absolute“ oder „programmatisch“ bestimmte Musik ließ er sich nicht beeindrucken. Selbst in den auf dem „Kalevala“-Epos basierenden Tondichtungen blieb er seinem kompositorischen Verfahren treu, das auf subtilen motivischen Beziehungen und deren Verdichtung beruht.

Allerdings scheint Sibelius an dem von ihm verfolgten Anspruch zusehends gescheitert zu sein. Nach der Tondichtung „Tapiola“ op. 112 (1926) stellte er das Komponieren nahezu vollständig ein. Neben kleineren (Gelegenheits-)Arbeiten entstanden nur mehr Arrangements, Instrumentationen und Revisionen. Auch die 8. Symphonie, die 1933 noch in Teilen für den Druck vorbereitet wurde, blieb nicht nur unvollendet, sondern Sibelius vernichtete später voller Selbstzweifel fast das gesamte Material. Am Ende seines reichen Schaffens steht also Sprachlosigkeit – so, als ob sich Sibelius angesichts einer radikal veränderten Musikkultur und -sprache in dem ihm vertrauten Medium nicht mehr äußern konnte – oder wollte.

# Patriotismus mit universalem Anspruch

*Tobias Niederschlag*

## Leoš Janáček

(1854–1928)

„Sinfonietta“ für großes Orchester

1. „Fanfaren“: Allegretto – Allegro – Maestoso
2. „Die Burg“: Andante – Allegretto – Maestoso
3. „Das Königin-Kloster“: Moderato (alla breve)
4. „Die Straße“: Allegretto
5. „Das Rathaus“: Allegro

## Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 3. Juli 1854 in Hukvaldy (Hochwald, Bezirk Místek / Mähren); gestorben am 12. August 1928 in Moravský Ostrava (Mährisch-Ostrau / Mähren).

## Entstehung

Für den VIII. Kongress des 1861 gegründeten tschechischen Sportvereins „Sokol“ (Falke), dessen Mitglied er seit 1876 war, komponierte Janáček Anfang März 1926 eine festliche Eröffnungsfanfane; aus der Gelegenheitsarbeit entwickelte sich bis Mai 1926 ein 5-sätziges symphonisches Projekt, in dem sich die tschechische Revolution von 1918 mit einem musikalischen Portrait der Stadt Brünn zur gedanklichen Einheit verband.

## Widmung

„Dem freien tschechischen Menschen“: Mit dieser Widmung spielte Janáček auf die Befreiung der tschechischen Nation vom Joch der Habsburgerherrschaft an. Eine zweite Widmung ging an Rosa Newmarch, eine englische Musikpublizistin und Konzertmanagerin, die sich tatkräftig für die Verbreitung von Janáčeks Werken in Großbritannien einsetzte. Im Autograph hatte der Komponist seinem Werk noch den Titel „Militär-Sinfonietta“ gegeben und es der „tschechoslowakischen Wehrmacht“ gewidmet.

## Uraufführung

Am 26. Juni 1926 in Prag (Orchester der Tschechischen Philharmonie unter Leitung von Václav Talich); der 1. Satz („Fanfaren“) als separates Werk wurde seiner ursprünglichen Bestimmung entsprechend am 7. Juli 1926 in Prag beim VIII. Kongress des tschechischen Sportvereins „Sokol“ erstaufgeführt.

## Instrumentales Spätwerk

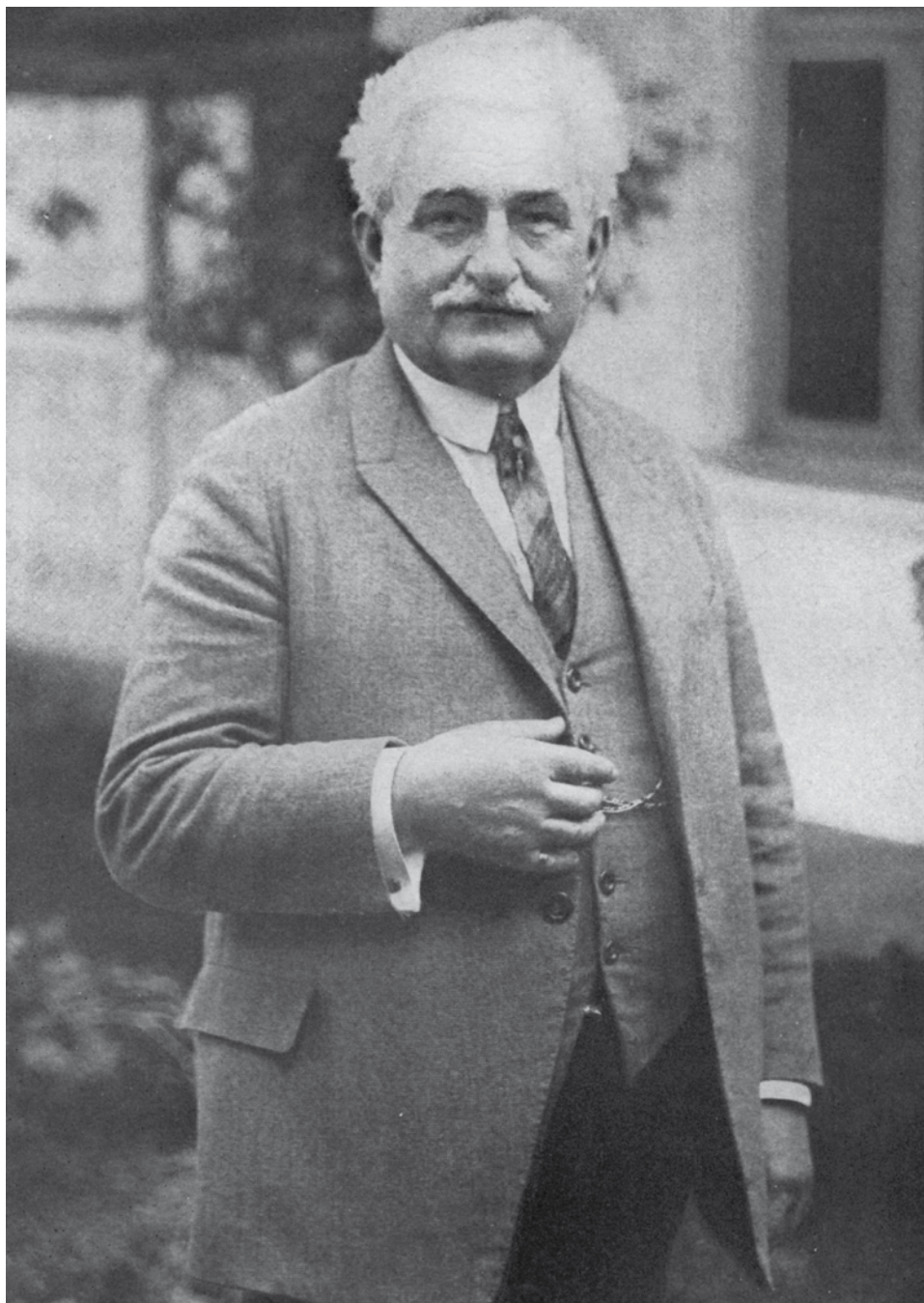
„Ich habe den Eindruck, als sei mir in meinem letzten Werk, in der ‚Sinfonietta‘, am besten gelungen, mich so dicht wie nur möglich dem Gemüt des schlichten Menschen anzuschmiegen. Auf diesem Wege möchte ich weitergehen. Obwohl ich bei Jahren bin, beginnt, so will mir scheinen, in meinem Schaffen ein neues Äderchen, ein neues Zweiglein zu wachsen. Wie an den vier- und fünfhundertjährigen Hukvalder Bäumen: man schaut hin, und aus der Lende des Baums wächst ein junges Zweiglein hervor. Meine letzte schöpferische Periode – die ist so ein neuer Ausbruch einer Seele, die mit der übrigen Welt fertig ist und dem schlichten tschechischen Menschen so nahe wie nur möglich sein will.“

Leoš Janáčeks Worte machen deutlich, wie sehr sich der Komponist in seinen letzten Lebensjahren der tschechischen Heimat verbunden fühlte. Seit Gründung der Tschechoslowakischen Republik am 28. Oktober 1918 und der damit verbundenen, lang ersehnten Befreiung von der Habsburger-Fremdherrschaft befand er sich in einer andauernden patriotischen Hochstimmung, die er in vielen seiner Spätwerke zum Ausdruck brachte. Eine dieser Kompositionen ist die 1926 entstandene „Sinfonietta“, mit der Janáček, mittlerweile 71 Jahre alt, noch einmal kompositorisches Neuland betrat: Galt er bis dahin in erster Linie als Opernkompontist (der Durchbruch war ihm erst 1916 mit der Prager Aufführung seiner Oper „Jenůfa“ gelungen), so bereicherte er sein überschaubares Instrumentalschaffen nun erstmals um ein symphonisches Werk – eine „kleine Symphonie“ für großes Orchester.

## „Durch Kampf zum Sieg“

Verschiedene Einflüsse regten Janáček zur Komposition des Werkes an. Eine erste Inspiration erhielt er im Sommer 1925, als er mit Kamilla Stösslová, der Muse seiner späten Jahre, ein Freiluftkonzert in der südböhmischen Stadt Písek besuchte. Dort spielte eine Militärkapelle, deren strahlender Klang Janáček faszinierte. Bleibenden Eindruck hinterließ auch die Spielweise der Musiker, die sich beim Anstimmen ihrer Fanfaren jeweils von ihren Plätzen erhoben. Der konkrete Auslöser für die Komposition der „Sinfonietta“ war dann aber ein Artikel in der Tageszeitung „Lidové noviny“, in dem nach „irgendwelchen Noten“ für ein 1926 geplantes Schauturnen der Turnergemeinschaft „Sokol“ (Falke) in Prag gesucht wurde. Janáček war seit 1876 Mitglied dieser Vereinigung, die – durchaus vergleichbar der Mission des deutschen „Turnvaters“ Friedrich Ludwig Jahn – Nationalbewusstsein mit einer an antiken Idealen orientierten Sportbegeisterung verband, und ließ sich nicht zweimal bitten: Anfang März 1926 begann er mit der Komposition einer Festfanfare.

Im Laufe der Arbeit wuchs die geplante Freiluftmusik schließlich Satz um Satz zu einer letztendlich fünfsätzigen „Sinfonietta“ an. Am 29. März 1926, nach nur drei Wochen, teilte Janáček Kamilla Stösslová mit, dass er soeben eine „gar nette ‚Sinfonietta‘ mit Fanfaren“ beende. Im Autograph gab er dem Werk den patriotischen Titel „Militär-Sinfonietta“ und widmete es der „tschechoslowakischen Wehrmacht“. Deren Aufgabe sah er darin, die schwer errungene politische Freiheit des jungen tschechischen Staates zu verteidigen.



Leoš Janáček im Garten seines Sommerhauses in Hukvaldy/Mähren (1926)

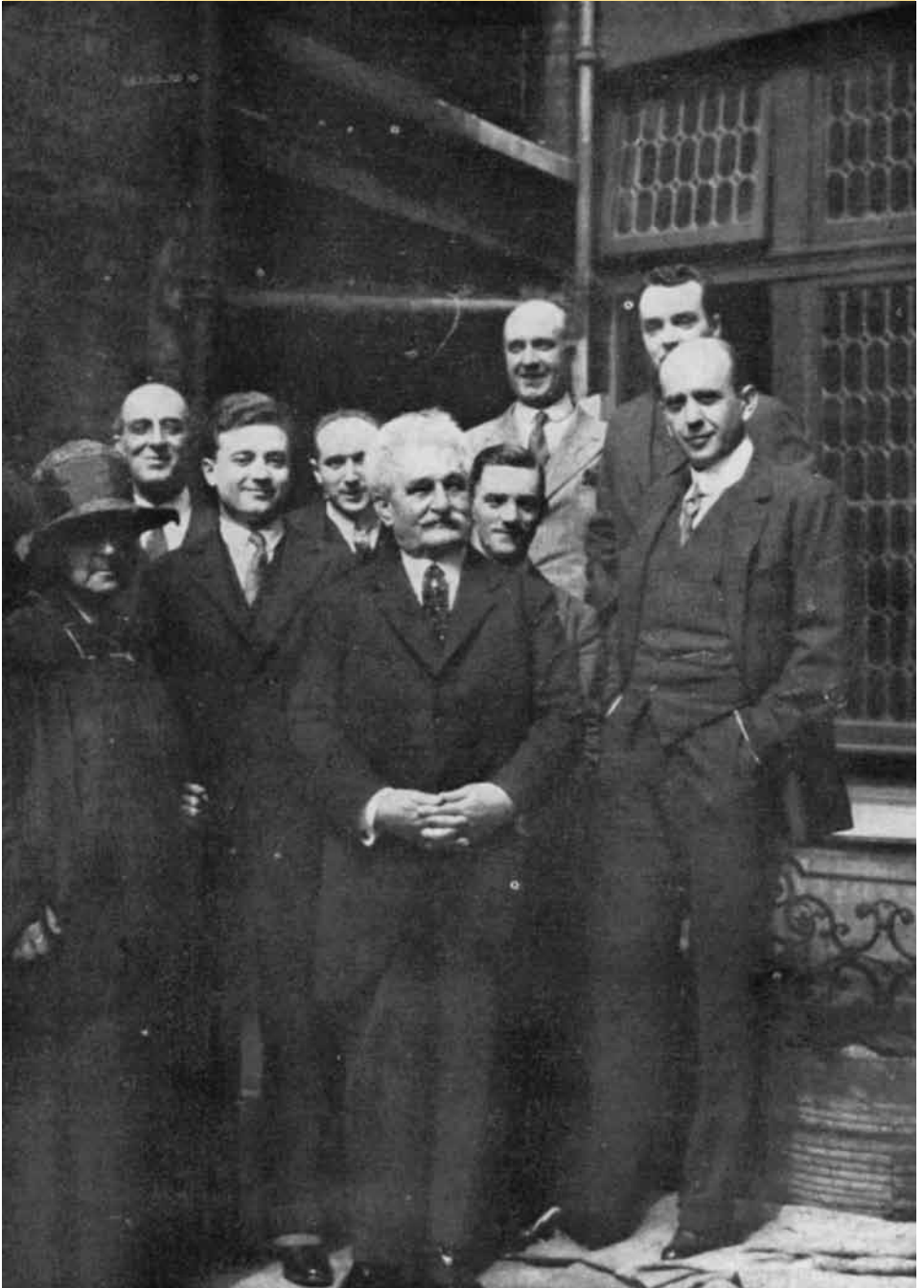
## Verborgenes Programm

Der VIII. „Sokol“-Kongress fand am 7. Juli 1926 in Prag statt. Zu diesem Anlass erklang – wie geplant – die festliche Eröffnungsfanfare der „Sinfonietta“. Das vollständige Werk war aber bereits am 26. Juni in Prag zum ersten Mal zu hören, gespielt von der Tschechischen Philharmonie unter Václav Talich. Für diese Uraufführung skizzierte Janáček eigens einen programmatischen „Entwurf“, mit dem er auf ein verborgenes Programm des Werkes hinwies. Die einzelnen Sätze bezeichnete er darin wie folgt: „1. Fanfaren, 2. Die Burg, 3. Das Königin-Kloster, 4. Die Straße, 5. Das Rathaus“. Diese Anmerkungen schienen das Verständnis der „Sinfonietta“ zunächst nicht zu erleichtern; ihr Erklärungswert entpuppte sich erst im Zusammenhang mit einer Textstelle aus Janáčeks Feuilleton „Moje město“ (Meine Stadt) vom 27. Dezember 1927 – einer Huldigung an „seine Stadt“ Brno (Brünn): „Und da gewahrte ich die Stadt in wunderbarer Verwandlung. In mir schwand der Widerwille gegen das düstere Rathaus, der Hass gegen den Berg, in dessen Eingeweiden so viel Schmerz gebrüllt hatte, die Abneigung gegen die Straße und was in ihr wimmelte. Über der Stadt der Lichtglanz der Freiheit, die Wiedergeburt des 28. Oktober 1918 ! Ich konnte mich an dem Glanz nicht satt sehen, ich war ein Teil von ihm. Und das Schmettern sieghafter Trompeten, die heilige Ruhe des im Hohlweg versunkenen Königin-Klosters, die nächtlichen Schatten und die Atemzüge des grünen Berges und die Vision des sicheren Aufschwungs und der Größe der Stadt erstanden in meiner ‚Sinfonietta‘ aus dieser Erkenntnis, aus meiner Stadt – Brno !“

Die „Sinfonietta“ spiegelt also in gewisser Weise die Revolutionstage von 1918 wider, wie sie Janáček in Brünn erlebte: Bei dem „Rathaus“ handelt es sich um das tschechische Rathaus in Brünn, die „Burg“ bezeichnet den „Berg, in dessen Eingeweiden so viel Schmerz gebrüllt hatte“, den berüchtigten Brünnener Spielberg mit seinen für politische Häftlinge bestimmten Kasematten. Und die „Straße“ ist nichts anderes als die Brünnener Gasse, mit ihrem neu gewonnenen freien Leben und Treiben. Der Janáček-Biograph Jaroslav Vogel wies darauf hin, dass die Stadt Brünn hier als „pars pro toto“ aufzufassen ist – „als Symbol der gesamtstaatlichen Wiedergeburt, [...] und wir verstehen nun auch das Eingreifen dieser freilich nur imaginären ‚Militärsignale‘ in alle Sätze der ‚Sinfonietta‘ mit Ausnahme des ‚Kloster‘-Satzes“.

## Lebendiges Keimen

Mit ihren gut 20 Minuten Spielzeit ist die „Sinfonietta“ durchaus eine „kleine Symphonie“; in einigen Aspekten aber unterscheidet sie sich grundlegend von der spätromantischen Symphonie-Tradition. Mit kurzen, prägnanten Motiven etwa (statt groß angelegten symphonischen Themen) schafft sie sich ihre eigene Form – eine ähnliche Gestaltung wie in Janáčeks Opern. Darüber hinaus verzichtet die Komposition weitgehend auf den Mischklang vieler spätromantischer Symphonien. In den fünf Sätzen werden die Instrumentengruppen vielmehr klar voneinander abgegrenzt. Jeder Satz hat sein eigenes instrumentarisches Profil. So ist der 1. Satz (Allegro), die ursprüngliche Fanfare, dem Charakter einer Freiluftmusik entsprechend einzig auf den Klang von Blechbläsern und Pauken gestellt: Das En-



Leoš Janáček neben Jan Masaryk (rechts), als dieser noch tschechischer Gesandter in London war (1926)

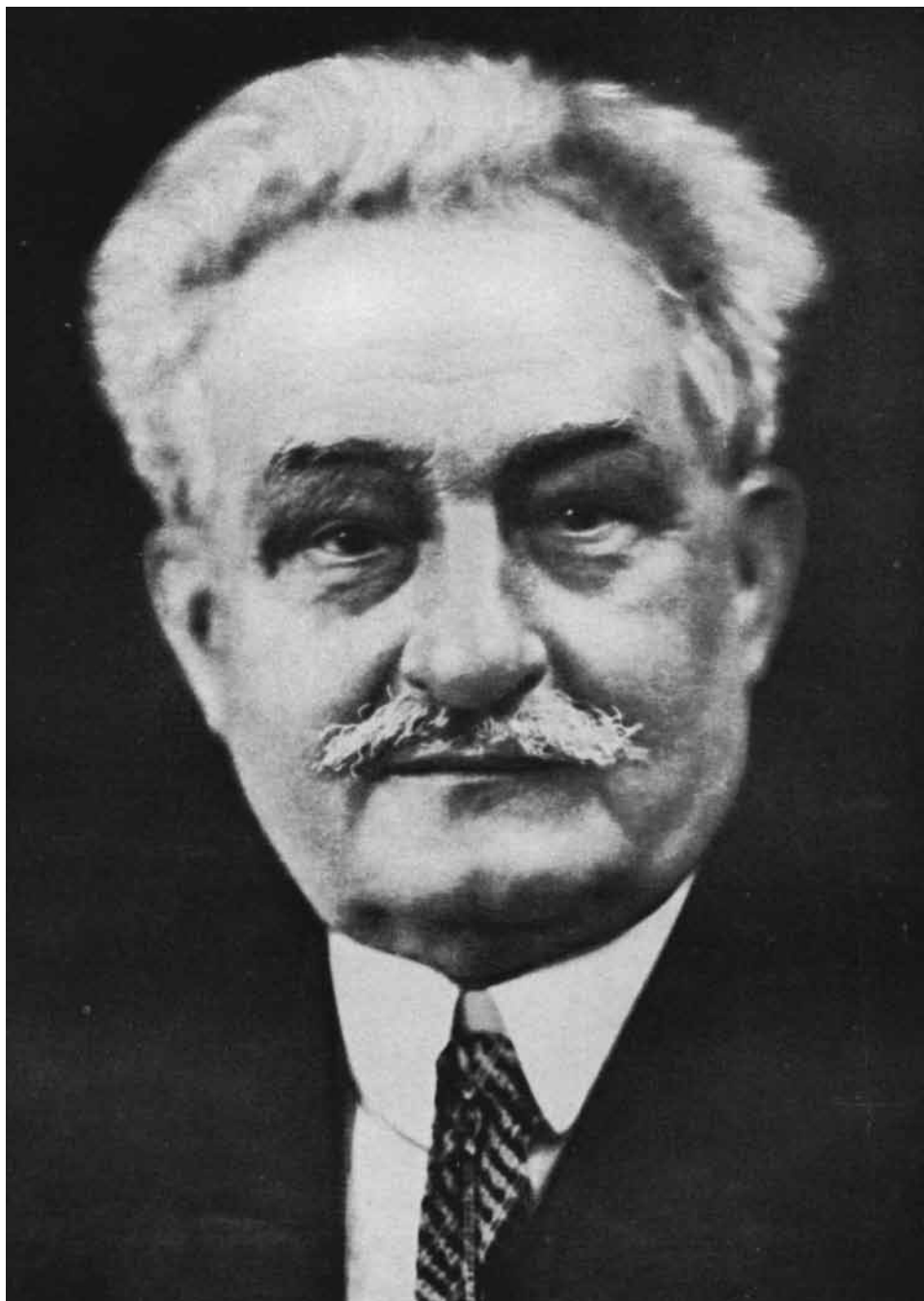
semble besteht hier aus neun Trompeten, zwei Tenortuben, zwei Basstrompeten und zwei Paar Kesselpauken (eigentlich verlangt Janáček Militärmusiker, die nach dem Vorbild von Písek im Stehen blasen). Das musikalische Material zeichnet sich durch häufige Quartan und Quinten aus. Janáček führt in diesem Satz ein „Keimen“ von Motiven vor, wie es in vielen seiner Werke anzutreffen ist: Aus einem glockenartigen Ostinato-Motiv in den Tuben entwickelt sich ein weiteres, schnelleres „Glockenmotiv“ der Pauken. Als nächste Ableitung setzen die Trompeten mit ihren Fanfaren ein. Diese werden im weiteren Verlauf beschleunigt (Allegro), durch kanonische Einsätze verdichtet und gipfeln schließlich in einer majestätischen Vergrößerung (Maestoso).

Der 2. Satz, ein Andante, lebt weitgehend von der Gegenüberstellung von Holzbläsern und Streichern. Zunächst dominiert das Holz, mit einer strudelnden Klangfläche, bestehend aus Ganztönen. Die Oboen stimmen darauf ein burlisches Tanzmotiv an, das schon bald von den Streichern aufgegriffen wird. In einem ruhigeren Abschnitt werden die anfänglichen Figurationen als Begleitung fortgesetzt, dazu erklingt – zunächst in Flöte und Oboe – ein weit gespannter, lyrischer Melodiebogen, der von verschiedenen Instrumenten übernommen wird. In einer durchführungsartigen Episode schichtet sich die Musik immer höher empor – und mündet letztlich in den Wiedereinsatz der Trompeten (Maestoso): ein Freiheitssymbol, das die vorherigen Schrecken des Spielbergs sieghaft überstrahlt.

## Lyrisches Herzstück

Zunächst vom Streicherklang beherrscht ist der 3. Satz (Moderato), das lyrische Herzstück des Werks. In einer Art „Notturmo“ schildert Janáček eine Nacht in der Umgebung des Alt-Brünner Königin-Klosters. Die Musik ist von chromatischer Farbigkeit, ein Gegensatz zur Schroffheit des diatonischen 2. Satzes. Über einem Orgelpunkt in Tuba und Bassklarinette intonieren die gedämpften Violinen und Celli eine sehnsuchtsvolle Melodie, begleitet von Achtfeldfiguren in Harfe und Bratschen. Das Hauptmotiv wandert durch verschiedene Instrumente, scheint schließlich in Flöten und Celli zu verklingen. Plötzlich wechselt der Charakter: Im Mittelteil präsentieren die Posaunen ein dunkles, synkoptiertes Motiv, darüber sausende Einwürfe der Flöten; die Musik nimmt dramatische Züge an. Vogel deutete diesen nächtlichen Spuk als den „Reiterauftritt eines Fasnachtshusaren auf einem künstlichen Pferd“. Aber erinnerte sich Janáček hier nicht vielleicht auch an Strenge und Zucht seiner Internatszeit, die er in dem Augustinerkloster absolvierte, an sein „armes, dort verbrachtes Jünglingsdasein“?

Der 4. Satz (Allegretto) hat die Funktion eines Scherzos. Von zentraler Bedeutung ist ein kurzes, tanzartiges Ostinato-Motiv, das zu Beginn von den Trompeten vorgestellt wird. Unter ständiger Wiederholung wird es variiert, nimmt in verschiedenen Instrumenten immer neue Gestalt an. Dabei fehlt es nicht an musikalischem Witz: „Vorzeitige“ Einsätze in Trompete und Glockenspiel werden vom restlichen Orchester quasi „korrigiert“. Der bunte Charakter des Satzes wird durch unvermittelt einsetzende Presto-



Leoš Janáček (1924)

Passagen unterstrichen, die sich ebenso schnell wieder beruhigen – ein lebendiges Bild der „Straße und was in ihr wimmelte“.

## Persönliche Befreiung

Als Finale folgt ein Allegro (mitunter auch als Andante con moto bezeichnet), das zunächst eine Melodie der Holzbläser mit Figurationen der Streicher kombiniert. Das wehmütige Thema, das die Flöten in den Anfangstakten anstimmen, wird im weiteren Verlauf kunstvoll verarbeitet, in einzelne Motive aufgespalten, verwandelt. Die ständige, suggestive Steigerung der Musik mündet schließlich in den Unisono-Einsatz der Trompeten, welche die Wiederkehr der feierlichen Fanfaren des Kopfsatzes einleiten: Die Klänge von Blech und Pauken sind nun um flirrende Triller und Tremoli der Streicher und Holzbläser erweitert, das Orchester zum Tutti ergänzt. Das Werk gipfelt in einem kurzen, monumentalen Nachspiel (Adagio). Auch der Finalsatz lässt sich biographisch deuten: Schildert der Beginn die „düstere“ Atmosphäre des Rathauses, in dem Janáček die deutsche (!) Unterrealschule besuchte, so bedeuten die strahlenden Fanfaren am Satzende neben der politischen auch eine ganz persönliche Befreiung.

Die „Sinfonietta“ als eine Art klingende Autobiographie? Und zugleich eine patriotische Militärmusik? Das persönliche Schicksal ist in dieser Komposition eng mit dem nationalen verschränkt. Dies geht u. a. auch aus den verschiedenen Widmungen hervor, die Janáček dem Werk beifügte: Neben der „nationalen“ Widmung an die „tschechische Wehrmacht“

eignete er die Druckausgabe der „Sinfonietta“ der Musikschriftstellerin Rosa Newmarch zu, die sich in England für seine Werke einsetzte und der er sich freundschaftlich verbunden fühlte. Tschechische Nationalmusik in England? Der Patriotismus der „Sinfonietta“, wie der Spätwerke Janáčeks generell, ist vermutlich in einem größeren Zusammenhang zu sehen: etwa im Sinne des politischen Programms des „Sokol“-Vereins, das Vogel als ein „warmes nationales Fühlen mit Vermeidung jeglicher Unduldsamkeit gegen Menschen einer anderen Sprache und Nation“ beschrieb. Vor diesem Hintergrund stehen die Fanfaren der „Sinfonietta“ für die Befreiung von Unterdrückung ganz allgemein, der Optimismus des Werkes für eine grundsätzliche Freude über die wieder erlangte Freiheit. Dies wohl schloss Janáček mit ein, als er – in einer wieder anderen Widmung – erklärte, dass er in der „Sinfonietta“ „den freien tschechischen Menschen von heute zum Ausdruck bringen“ wollte, „seine geistige Schönheit und Freudigkeit, aber auch seine Kraft und seinen Mut, durch Kampf zum Sieg zu schreiten“.

# Alan Gilbert

*Dirigent*



Meilensteine in Alan Gilberts Dirigenten-Karriere waren außerdem sein hochgelobtes Debüt an der Metropolitan Opera mit John Adams' „Doctor Atomic“ im November 2008 sowie die Einspielung von Prokofjews „Skythischer Suite“ mit dem Chicago Symphony Orchestra, die für den Grammy Award nominiert wurde.

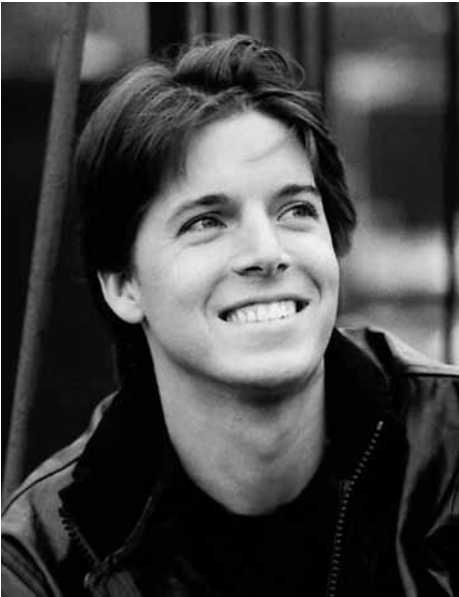
Als Music Director in New York führte Alan Gilbert die Positionen des composer-in-residence (Magnus Lindberg) und des artist-in-residence (in der Saison 2011/12: Anne-Sophie Mutter) ein und initiierte die Konzertserie CONTACT !, die der Neuen Musik gewidmet ist. Höhepunkte der Saison 2010/11 beim New York Philharmonic Orchestra waren eine Produktion von Janáčeks „Das schlaue Füchslein“ sowie Aufführungen von Mendelssohn Bartholdys „Elias“ und „In Seven Days“ von Thomas Adès.

Alan Gilbert ist seit der Saison 2009/10 Music Director des New York Philharmonic Orchestra. Nach seinem Studium in Harvard, am Curtis Institute of Music und an der Juilliard School war er zunächst zwei Jahre als Geiger im Philadelphia Orchestra engagiert, bevor er Assistant Conductor beim Cleveland Orchestra wurde. Chefpositionen hatte Alan Gilbert am Santa Fe Opera House und beim Royal Stockholm Philharmonic Orchestra inne, zu dessen Ehrendirigent er berufen wurde.

Neben seinen Verpflichtungen in New York dirigiert Alan Gilbert als Gastdirigent u. a. das Philadelphia Orchestra, das Chicago Symphony Orchestra, das Orchestre Philharmonique de Radio France, die Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, das Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam und das NDR-Sinfonieorchester Hamburg, dessen Erster Gastdirigent er ist.

# Joshua Bell

## *Violine*



Der amerikanische Geiger Joshua Bell gilt als einer der bedeutendsten Geiger seiner Generation und ist gleichermaßen als Solist, Kammermusiker und Orchesterleiter erfolgreich. Erst kürzlich trat er sein neues Amt als Music Director der Academy of St. Martin in the Fields an.

Geboren in Bloomington / Indiana (USA), erhielt Joshua Bell mit vier Jahren seinen ersten Geigenunterricht. Ab seinem zwölften Lebensjahr studierte er bei Joseph Gingold, der sein prägender Lehrer und Mentor wurde. Mit nur 14 Jahren

gab er sein viel beachtetes Debüt in der Carnegie Hall mit dem Philadelphia Orchestra unter Riccardo Muti.

Seitdem gastierte Joshua Bell bei allen führenden Orchestern weltweit und arbeitete mit Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnanyi, Charles Dutoit, Christoph Eschenbach, John Eliot Gardiner, James Levine, Roger Norrington, Seiji Ozawa, Leonard Slatkin, Franz Welser-Möst und David Zinman zusammen.

Mit zahlreichen Preisen wurde Joshua Bell ausgezeichnet, darunter der renommierte Avery Fisher Prize sowie der Grammy Award für seine Einspielung des Violinkonzerts von Nicholas Maw. Die Aufnahme in die Hollywood Bowl Hall of Fame festigte seinen Ruf als einer der bekanntesten amerikanischen Musiker; zudem wurde er von der Zeitschrift Musical America zum „Instrumentalist of the Year 2010“ ernannt.

Joshua Bell spielt auf der 1713 gefertigten „Gibson ex Huberman“-Stradivarius.

## Die Münchner Philharmoniker

### **Chefdirigent** (ab 2012/13)

Lorin Maazel

### **Ehrendirigent**

Zubin Mehta

### **1. Violinen**

Sreten Krstić

Lorenz Nasturica-

Herschcovici

Julian Shevlin

*Konzertmeister*

Karel Eberle

Odette Couch

*stv. Konzertmeister/in*

Manfred Hufnagel

Masako Shinohe

Claudia Sutil

Philip Middleman

Nenad Daleore

Peter Becher

Regina Matthes

Wolfram Lohschütz

Martin Manz

Céline Vaudé

Yusi Chen

Ching-Ting Chang

Helena Madoka Berg

N. N.

N. N.

### **2. Violinen**

Simon Fordham

Alexander Möck

*Stimmführer*

Ilona Cudek

*stv. Stimmführerin*

Matthias Löhlein

*Vorspieler*

Josef Thoma

Katharina Reichstaller

Nils Schad

Clara Bergius-Bühl

Esther Merz

Katharina Triendl

Ana Vladanovic-Lebedinski

Bernhard Metz

Namiko Fuse

Qi Zhou

Clément Courtin

Traudel Reich

Domas Juskys

N. N.

### **Bratschen**

Vincent Aucante

N. N.

*Solo*

Burkhard Sigl

Julia Rebekka Adler

*stv. Solo*

Max Spenger

Herbert Stoiber

Wolfgang Stingl

Gunter Pretzel

Wolfgang Berg

Dirk Niewöhner

Beate Springorum

Agata Józefowicz-Fiotek

Konstantin Sellheim

Thaïs Coelho

Julio Lopez

### **Violoncelli**

Michael Hell

*Konzertmeister*

N. N.

*Solo*

Stephan Haack

Thomas Ruge

*stv. Solo*

Herbert Heim

Veit Wenk-Wolff

Sissy Schmidhuber

Elke Funk-Hoever

Manuel von der Nahmer

Isolde Hayer  
Sven Faulian  
David Hausdorf  
Joachim Wohlgemuth

### **Kontrabässe**

Matthias Weber  
Sławomir Grenda  
*Solo*

Alexander Preuß  
*stv. Solo*

Stephan Graf  
*Vorspieler*

Holger Herrmann  
Stepan Kratochvil  
Shengni Guo  
Emilio Yepes Martinez  
N. N.  
N. N.

### **Flöten**

Michael Martin Kofler  
N. N.  
*Solo*

Burkhard Jäckle  
*stv. Solo*

Martin Belič  
Gabriele Krötz  
*Piccoloflöte*

### **Oboen**

Ulrich Becker  
Marie-Luise Modersohn  
*Solo*

Lisa Outred

Bernhard Berwanger  
Kai Rapsch  
*Englischhorn*

### **Klarinetten**

Alexandra Gruber  
Laszlo Kuti  
*Solo*

Annette Maucher  
*stv. Solo*

Matthias Ambrosius

Albert Osterhammer  
*Bassklarinette*

### **Fagotte**

Lyndon Watts  
Bence Bogányi  
*Solo*

Jürgen Popp  
Barbara Kehrig

Jörg Urbach  
*Kontrafagott*

### **Hörner**

Jörg Brückner  
N. N.  
*Solo*

David Moltz  
Ulrich Haider  
*stv. Solo*

Robert Ross  
Alois Schlemmer  
Hubert Pilstl  
Maria Teiwes

### **Trompeten**

Guido Segers  
Florian Klingler  
*Solo*

Bernhard Peschl  
*stv. Solo*

Franz Unterrainer  
Markus Rainer

**Posaunen**

Dany Bonvin  
David Rejano Cantero  
*Solo*

Matthias Fischer  
*stv. Solo*

Bernhard Weiß  
Benjamin Appel  
*Bassposaune*

**Tuba**

Thomas Walsh

**Pauken**

Stefan Gagelmann  
Guido Rückel  
*Solo*

Walter Schwarz  
*stv. Solo*

**Schlagzeug**

Sebastian Förtschl  
*1. Schlagzeuger*

Jörg Hannabach

**Harfe**

Sarah O'Brien  
*Solo*

**Orchestervorstand**

Stephan Haack  
Wolfgang Berg  
Konstantin Sellheim

**Orchesterakademie**

Martha Cohen  
Oleksandra Fedosova  
Anne Schinz  
*Violine*

Yushan Li  
Barbara Weiske  
*Viola*

Nikola Jovanovic  
Kristina Urban  
*Violoncello*

Soohyun Ahn  
Johanna Blumenkamp  
*Kontrabass*

Agnes Mayr  
*Flöte*

Yukino Thompson  
*Oboe*

Christoph Zimmer  
*Klarinette*

Pierre Gomes  
*Fagott*

Gábor Vanyó  
*Trompete*

Andreas Schiffler  
*Posaune*

Markus Nimmervoll  
*Tuba*

Claudius Lopez-Diaz  
*Schlagzeug*

Severine Schmid  
*Harfe*

## Kurze Geschichte der Münchener Philharmoniker

Ihre Gründung verdanken die Münchner Philharmoniker der Privatinitiative von Franz Kaim, Sohn eines in Kirchheim/Teck ansässigen Klavierfabrikanten.

### **13. Oktober 1893**

*Hans Winderstein*

Der erste Chefdirigent leitet das Gründungskonzert.

### **Herbst 1895**

*Hermann Zumpe*

wird Leiter des Orchesters – bis 1897.

### **27. März 1897**

*Gustav Mahler*

Erstes Auftreten als Gastdirigent.

### **1897**

*Ferdinand Löwe*

Der Bruckner-Schüler und Begründer der Bruckner-Tradition der Münchner Philharmoniker übernimmt die Chefposition – bis 1898.

### **1898**

*Felix von Weingartner*

wird zum Chefdirigenten berufen – bis 1905.

### **1898**

*Volkssymphonie-Konzerte*

werden eingerichtet, um allen Bevölkerungsschichten Konzertbesuche zu ermöglichen.

### **25. November 1901**

*4. Symphonie von*

*Gustav Mahler*

Uraufführung unter Leitung des Komponisten.

### **3. April 1903**

*Hans Pfitzner*

tritt zum ersten Mal als Komponist und Dirigent bei den Philharmonikern auf.

### **Oktober 1905**

*Georg Schnéevoigt*

übernimmt die Position des Chefdirigenten – bis 1908.

### **15. Dezember 1905**

*Max Reger*

Erstes Auftreten mit Werken von Franz Liszt und Hugo Wolf.

### **19. Februar 1906**

*Wilhelm Furtwängler*

Der 20-Jährige gibt sein Debüt als Dirigent.

### **6. April 1907**

*Edvard Grieg*

dirigiert eigene Werke.

### **Herbst 1908**

*Ferdinand Löwe*

übernimmt zum zweiten Mal die Chefposition – bis 1914.

### **12. September 1910**

*Mahlers „Achte“*

Der Komponist leitet die Uraufführung seiner zweiteiligen Vokalsymphonie.

**20. November 1911**

„Lied von der Erde“

Uraufführung von Mahlers nachgelassenem Werk unter Bruno Walter.

**Sommer 1915**

*Erster Weltkrieg*

Stilllegung des Orchesters.

**Saison 1919/20**

*Neubeginn mit Pfitzner*

Der Komponist Hans Pfitzner übernimmt die Leitung des Orchesters.

**Oktober 1920**

*Siegmond von Hausegger*

wird Chefdirigent – bis 1938.

**21. Februar 1924**

*Anton Bruckners*

*100. Geburtstag*

Die Philharmoniker feiern ihn mit einer Reihe von Sonderkonzerten.

**7. Oktober 1924**

*Ethel Leginska*

Zum ersten Mal tritt eine Frau vor das Orchester – als Dirigentin, Pianistin und Komponistin.

**13. November 1930**

*Igor Strawinsky*

Der Komponist dirigiert eigene Werke.

**2. April 1932**

*9. Symphonie von*

*Anton Bruckner*

Uraufführung der Originalfassung unter Leitung von Siegmund von Hausegger, der am 28. Oktober 1935 auch die Uraufführung der Originalfassung der 5. Symphonie dirigiert.

**3. Februar 1937**

*Oswald Kabasta*

stellt sich mit Bruckners „Achter“ erstmalig in München vor und wird ab 1938 künstlerischer Leiter – bis 1944.

**Herbst 1938**

*„Orchester der Hauptstadt der Bewegung“*

Auf Wunsch Hitlers tragen die Philharmoniker fortan diesen „Ehrentitel“ – bis 1944.

**25. April 1944**

*Katastrophe*

Ein Bombenangriff auf München legt die Tonhalle und den Odeonssaal in Schutt und Asche.

**9. August 1944**

*Letztes Konzert*

Das Orchester wird zum zweiten Mal stillgelegt.

**8. Juli 1945**

*Erstes Konzert*

Eugen Jochum dirigiert im Prinzregententheater das erste Konzert nach dem Zweiten Weltkrieg.

**Herbst 1945**

*Hans Rosbaud*

wird erster Chefdirigent der Nachkriegszeit – bis 1948.

**Herbst 1949**

*Fritz Rieger*

wird Chefdirigent – bis 1966.

**Saison 1953/54**

„Konzerte für die Jugend“  
Die Tradition der heutigen  
„Jugendkonzerte“ wird  
begründet.

**25. März 1953**

*Herkulesaal*  
Der Herkulesaal wird vor-  
übergehend Heimstätte der  
Münchener Philharmoniker.

**1. Januar 1967**

*Rudolf Kempe*  
wird Generalmusikdirektor  
– bis zu seinem Tod 1976.

**19. Juni 1979**

*Sergiu Celibidache*  
übernimmt die Leitung  
des Orchesters – bis zu  
seinem Tod 1996.

**10. November 1985**

*Philharmonie im Gasteig*  
Die Münchener Philharmoni-  
ker beziehen nach über  
40 Jahren wieder einen  
eigenen Konzertsaal.

**25. April 1988**

*Luigi Nono*  
leitet die Uraufführung seiner  
Komposition „Caminantes ...  
Ayacucho“.

**September 1999**

*James Levine*  
wird Chefdirigent – bis 2004.

**Juli 2000**

„Klassik am Odeonsplatz“  
Erstes Open-Air-Konzert  
– seit 2002 jährlich.

**Januar 2004**

*Zubin Mehta*  
wird zum ersten „Ehrendiri-  
genten“ in der Geschichte  
des Orchesters ernannt.

**Oktober 2004**

*Christian Thielemann*  
wird Generalmusikdirektor  
– bis 2011.

**Januar 2009**

*Festspielhaus Baden-Baden*  
Unter Christian Thielemann  
wird Strauss' „Rosenkavalier“  
aufgeführt, dem ein Jahr  
später die „Elektra“ folgt.

**Oktober 2010**

*Christian Thielemann*  
leitet die Festkonzerte zum  
100-jährigen Uraufführungs-  
jubiläum der 8. Symphonie  
von Gustav Mahler.

**18. Mai 2011**

*Gustav Mahlers 100. Todestag*  
Christian Thielemann diri-  
giert drei Gedenkkonzerte  
mit Werken von Wolfgang  
Rihm und Gustav Mahler.

## Die nächsten Konzerte

Besuchen Sie uns auch unter [mphil.de](http://mphil.de)

### 28. Oktober 2011

2. Abonnementkonzert c

### 29. Oktober 2011

2. Abonnementkonzert d

### 30. Oktober 2011

1. Abonnementkonzert e5

#### Carl Philipp Emanuel Bach

Symphonie D-Dur Wq 183/1

#### Johann Sebastian Bach

Brandenburgisches Konzert  
Nr. 2 F-Dur BWV 1047

#### Carl Philipp Emanuel Bach

Symphonie G-Dur Wq 183/4

#### Wolfgang Amadeus Mozart

Symphonie C-Dur KV 551  
„Jupiter-Symphonie“

Ton Koopman, *Dirigent*

Michael Martin Kofler, *Flöte*

Ulrich Becker, *Oboe*

Florian Klingler, *Trompete*

Sreten Krstić, *Violine*

### 2. November 2011

2. Abonnementkonzert g5

#### Dmitrij Schostakowitsch

Symphonie Nr. 1 f-Moll op. 10  
Symphonie Nr. 4 c-Moll op. 43

Valery Gergiev, *Dirigent*

### 13. November 2011

2. Kammerkonzert  
„Schlag 11“

#### Maurice Ohana

„Études chorégraphiques“  
für Percussion-Quartett

#### Christopher Deane

„Mourning Dove Sonnet“  
für Vibraphon solo

#### Nebojša Živković

„Trio per uno“  
für Percussion-Trio

#### Gavin Bryars

„One Last Bar Then Joe  
Can Sing“ für Percussion-  
Quintett

#### Christopher Rouse

„Ku-ka-Ilimoku“  
für Percussion-  
Quintett

#### Javier Alvarez

„Temazcal“ für Maracas  
solo und Tonband

#### John Cage

„Third Construction“  
für Percussion-Quartett

Sebastian Förtsch

Jörg Hannabach

Walter Schwarz

Guido Rückel

Stefan Gagelmann

Claudius Lopez-Diaz

### **Herausgeber**

Intendanz der Münchner Philharmoniker  
 Lorin Maazel, Chefdirigent (ab 2012/13)  
 Paul Müller, Intendant  
 Stephan Kohler, Musikdramaturg  
 Kellerstraße 4, 81667 München

### **Lektorat und Gestaltung**

Auswahl, Zusammenstellung und Gesamtredaktion: Stephan Kohler (verantwortlich)  
 Redaktionelle Mitarbeit: Christine Möller

### **Textnachweise**

Klaus Döge, Jakob Knaus, Adam Gellen, Michael Kube und Tobias Niederschlag schrieben ihre Texte als Originalbeiträge für die Programmhefte der Münchner Philharmoniker. Die lexikalischen Angaben und Kurzkommentare zu den aufgeführten Werken verfasste Stephan Kohler, die Künstlerbiographien Christine Möller. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber genehmigungs- und kostenpflichtig.

### **Bildnachweise**

Abbildungen zu Antonín Dvořák: Antonín Hořejš, Antonín Dvořák – Sein Leben und Werk in Bildern, Prag 1955. Abbildungen zu Jean Sibelius: Michael Raeburn und Alan Kendall, Geschichte der Musik, Band III: Die Hochromantik, München 1993; Erik Tawaststjerna, Sibelius, Stockholm 1968. Abbildungen zu Leoš Janáček: Jaroslav Vogel, Leoš Janáček – Leben und Werk, Kassel 1958.

### **Corporate Design**

peterschmidt ●●

### **Graphik und Druck**

Kosch Werbeagentur GmbH · München  
 Color-Offset GmbH · München

### **Marketing und Vertrieb**

Tel +49 (0)89/480 98-5100  
 Fax +49 (0)89/480 98-5130  
 presse.philharmoniker@muenchen.de

### **Anzeigenverkauf**

G.o.MediaMarketing und Vertriebs GmbH  
 Heydornweg 1, 22587 Hamburg  
 Ansprechpartnerin: Angela Großmann  
 Tel 040/28 57 63 09, Fax 040/28 57 63 10  
 a.grossmann@go-mediemarketing.de

### **Abonnementbüro**

Tel +49 (0)89/480 98-5500  
 Fax +49 (0)89/480 98-5400  
 abo.philharmoniker@muenchen.de  
 Mo–Do 9:30–18:00 Uhr, Fr 9:30–13:00 Uhr

### **Einzelkartenverkauf**

München Ticket GmbH  
 Postfach 20 14 13, 80014 München  
 Tel 0180 54 81 81 8 (€ 0,14 pro Minute)  
 Fax +49 (0)89/54 81 81 54  
 Mo–Fr 9:00–20:00 Uhr, Sa 9:00–16:00 Uhr  
 www.muenchenticket.de  
 KlassikLine (Kartenverkauf mit Beratung)  
 Tel 0180 54 81 810 (€ 0,14 pro Minute)  
 Mo–Fr 9:00–18:00 Uhr

VALERY GERGIEV + MÜNCHNER PHILHARMONIKER

MI + 02.11.2011  
symphonie nr. 1 f-moll op. 10  
symphonie nr. 4 c-moll op. 43

MI + 21.12.2011  
DO + 22.12.2011  
symphonie nr. 14 op. 135  
symphonie nr. 5 d-moll op. 47

olga sergeeva, sopran  
mikhail petrenko, bass

MI + 18.07.2012  
DO + 19.07.2012  
symphonie nr. 11 g-moll op. 103 »das jahr 1905«  
symphonie nr. 15 a-dur op. 141

# GERGIEVS SCHOSTA KOWITSCH

VALERY GERGIEV + ORCHESTER DES MARIINSKI THEATERS ST. PETERSBURG

SA + 24.03.2012  
symphonie nr. 2 h-dur op. 14 »dem oktober gewidmet«  
symphonie nr. 3 es-dur op. 20 »der 1. mai«  
symphonie nr. 13 b-moll op. 113 »babi yar«  
mikhail petrenko, bass  
chor des mariinski theaters st. petersburg

SO + 25.03.2012  
symphonie nr. 12 d-moll op. 112 »das jahr 1917«  
symphonie nr. 8 c-moll op. 65

SA + 05.05.2012  
symphonie nr. 10 e-moll op. 93  
symphonie nr. 6 h-moll op. 54

SO + 06.05.2012  
symphonie nr. 7 e-dur op. 60 »leningrad«  
symphonie nr. 9 es-dur op. 70

ALLE KONZERTE + 20 UHR + PHILHARMONIE

MÜNCHNER  
PHILHARMONIKER



MünchenMusik: Tel. 089-93 60 93  
Klassikline: Tel. 0180-54 81 81 0  
[www.gergievs-schostakowitsch.de](http://www.gergievs-schostakowitsch.de)

\* 0,19 € / Min. aus dem D. Festnetz, max. 0,42 € / Min. aus dem Mobilfunk



114. Spielzeit seit der Gründung 1893  
Lorin Maazel, *Chefdirigent (ab 2012/13)*  
Paul Müller, *Intendant*



Landeshauptstadt  
München