

DAS ORCHESTER DER STADT

# DIE MÜNCHNER PHILHARMONIKER



Valery Gergiev

*Mittwoch, 2. November 2011, 20 Uhr*



*Gergiev Schostakowitsch*

## Dmitrij Schostakowitsch

---

### **Symphonie Nr. 1 f-Moll op. 10**

1. Allegretto – Allegro non troppo
2. Allegro
3. Lento – Largo
4. Allegro molto

## Dmitrij Schostakowitsch

---

### **Symphonie Nr. 4 c-Moll op. 43**

1. Allegretto poco moderato – Presto
2. Moderato con moto
3. Largo – Allegro

Valery Gergiev, *Dirigent*

Mittwoch, 2. November 2011, 20 Uhr  
2. Abonnementkonzert g5

Spielzeit 2011/2012  
114. Spielzeit seit der Gründung 1893  
Lorin Maazel, *Chefdirigent (ab 2012/13)*  
Paul Müller, *Intendant*

# Ein Komponist wird entdeckt

*Marcus Imbsweiler*

**Dmitrij Schostakowitsch**  
(1906–1975)

Symphonie Nr. 1 f-Moll op. 10

1. Allegretto – Allegro non troppo
2. Allegro
3. Lento – Largo
4. Allegro molto

## Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 25. (12.) September 1906 in St. Petersburg; gestorben am 9. August 1975 in Moskau.

## Entstehung

Erste Pläne zum Scherzo stammen aus dem Jahr 1923 – da war Schostakowitsch noch keine 17 Jahre alt. Die eigentliche Komposition fällt in den Zeitraum von Oktober 1924 bis Mai 1925, ist also die Arbeit eines 18-jährigen. Im Dezember 1925 reichte Schostakowitsch die Symphonie bei der Prüfungskommission des Leningrader Konservatoriums ein, Anfang 1926 spielte er dem Direktorium die Klavierfassung vor.

## Uraufführung

Am 12. Mai 1926 in Leningrad im Großen Saal der Leningrader Philharmonie (Leningrader Philharmoniker unter Leitung von Nikolaj Malko). Schostakowitschs Symphonie wurde auf Empfehlung zahlreicher Konservatoriumsdozenten, vor allem aber auf Fürsprache seines Lehrers Alexander Glasunow aufgeführt; auf dem Programm standen gleich drei Werke sowjetischer Nachwuchskomponisten, von denen Schostakowitschs Symphonie den mit Abstand größten Erfolg hatte.



Dmitrij Schostakowitsch als 17-jähriger Student (1923)

Bis zum Alter von 9 Jahren deutete kaum etwas auf eine mögliche Hochbegabung Dmitrij Schostakowitschs hin. Mit dem Beginn des Klavierunterrichts aber wurden, wenn auch verspätet, die Weichen für eine Wunderkind-Karriere gestellt. Improvisationen und erste Kompositionsversuche verrieten ein enormes kreatives Potenzial, das dem 13-jährigen die Aufnahme am Konservatorium seiner Heimatstadt St. Petersburg (Petrograd) ermöglichte. Einen veritablen Triumph feierte er 1926, keine 20 Jahre alt, mit der Uraufführung seiner f-Moll-Symphonie. Das Werk machte den Namen Schostakowitsch schlagartig im ganzen Land bekannt – und in den Folgejahren auch in Europa und den USA.

## Schwierige Lebenssituation

Was diese kurze Übersicht allerdings verschweigt, das sind die prekären, zum Teil existenzbedrohenden Umstände, unter denen Schostakowitsch zum Komponisten reifte. So dürften seine zahlreichen Erkrankungen im Jugendalter wie Anämie und Tuberkulose auf die katastrophale Versorgungslage in den Jahren nach dem kommunistischen Umsturz zurückzuführen sein. Und als 1922 Dmitrijs Vater starb, war die Familie Schostakowitsch auf Unterstützung durch Verwandte angewiesen.

Auch musikalisch ging es keineswegs kontinuierlich bergauf. Nach Abschluss des Klavierexamens 1923 wurde Schostakowitsch die Weiterführung seiner Studien am Konservatorium verwehrt. Zwei Jahre lang schlug er sich als Pianist in Stummfilm-Kinos durch, was wiederum zu Lasten seiner Kompositionstätigkeit ging. In dieser Zeit war der 18-jährige Schostakowitsch nur einer von vielen hochtalentierten russischen Nachwuchsmusikern,

lückenhaft ausgebildet und zumindest kurzfristig ohne soziale Perspektive.

## Die Weitsicht des Alexander Glasunow

Die 1. Symphonie änderte in dieser Hinsicht nicht alles, aber vieles. Erste Pläne, nämlich der Entwurf des Scherzos, stammen aus jenem Jahr 1923, als Schostakowitsch vom Konservatorium flog, an Tuberkulose erkrankte und sich zum ersten Mal verliebte. Zwischen Herbst 1924 und Frühjahr 1925 wurde der Einzelsatz zum symphonischen Zyklus erweitert. Während drei der vier Sätze dem jungen Komponisten recht leicht von der Hand gingen, bereitete ihm das Finale Schwierigkeiten. Zudem forderte die Arbeit als Kinopianist immer wieder ihren Tribut.

Mit dem fertigen Werk bewarb sich Schostakowitsch erneut am Konservatorium, wo ihm nach wie vor einige Dozenten gewogen waren, allen voran Alexander Glasunow, der Direktor. Glasunow, damals 60 Jahre alt, galt als wichtigster russischer Komponist der Generation nach Tschai-kowsky, ein schwerfälliger, bisweilen exzentrischer, aber zutiefst humaner Alkoholiker mit genialen Zügen. Schon einige Jahre zuvor hatte er Schostakowitsch ein Stipendium erkämpft, mit dem legendären Stoßseufzer: „Die Zukunft gehört nicht mir, sondern diesem Jungen.“ Auch für die Symphonie setzte er sich ein und empfahl sie der Prüfungskommission des Konservatoriums als Diplomarbeit. Nicht ohne jedoch einige Änderungen zu verlangen – die Schostakowitsch bei der Drucklegung des Werks wieder rückgängig machte.



Alexander Glasunow in seinem St. Petersburger Direktionszimmer (1925)

## „Ein neues Kapitel in der Geschichte der Symphonie“

Auch die Professoren des Konservatoriums ließen sich durch Schostakowitschs Partitur überzeugen und empfahlen eine Aufführung der Symphonie. Niemand Geringerer als die Leningrader Philharmoniker unter ihrem Chefdirigenten Nikolaj Malko hoben das neue Werk im Mai 1926 aus der Taufe. Mit durchschlagendem Erfolg: Das Publikum war begeistert und verlangte die Wiederholung des Scherzos. Auch wenn sich die Presse eher zurückhaltend äußerte, wurden sogleich namhafte Musiker im In- und Ausland auf Schostakowitschs Erstling aufmerksam. Bruno Walter etwa, der sich die Symphonie vom Komponisten persönlich vorspielen ließ und sie daraufhin in Berlin aufs Programm setzte; später die Dirigenten Stokowski und Toscanini. Auch Komponisten wie Milhaud und Berg äußerten sich positiv über das Stück. Und: Schostakowitsch wurde noch im selben Jahr wieder zum Studium zugelassen, das er 1929 abschloss.

Quasi über Nacht und mit einem Paukenschlag war es dem jungen Mann also gelungen, sich auf der Bühne der sowjetischen Musikszene zurückzumelden. Zwar sollten materielle Schwierigkeiten ihn und seine Familie noch eine ganze Weile begleiten, ganz zu schweigen von den politischen Repressalien späterer Jahre; in der Folge aber zeigten Kompositionsaufträge von staatlicher oder privater Seite, dass er sich als Symphoniker einen Namen gemacht hatte. Um es in den geradezu prophetischen Worten des Uraufführungsdirigenten Malko zu sagen: „Mir scheint, ich habe ein neues Kapitel in der Geschichte der Symphonie eröffnet und einen neuen großen Komponisten entdeckt.“

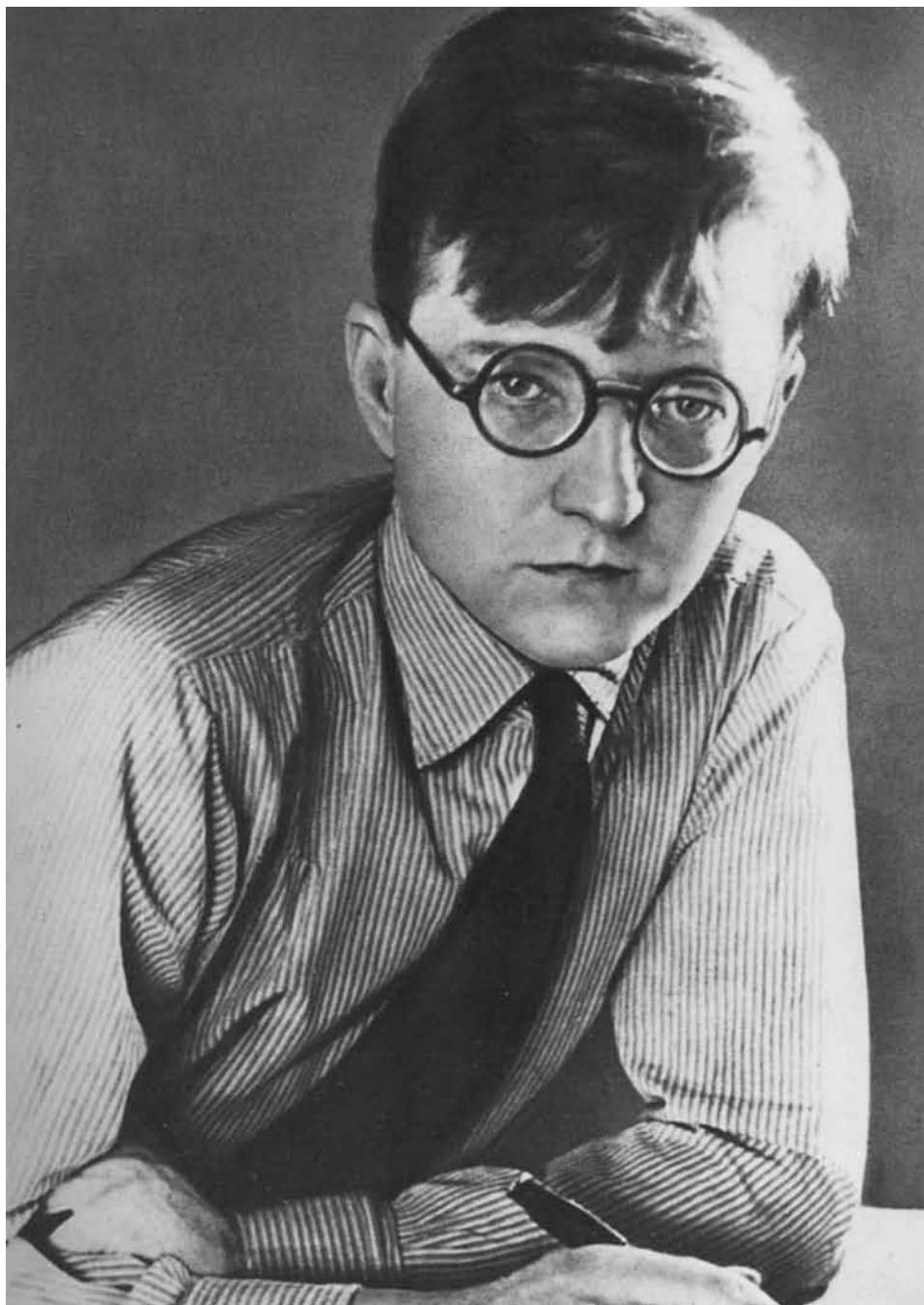
## Frühe Originalität

Worin bestand (und besteht) aber nun die Qualität von Schostakowitschs Erstling? Zu den wichtigsten Aspekten gehört sicherlich die Tatsache, dass sich die f-Moll-Symphonie in eine klassische Tradition stellt, ohne auch nur ansatzweise altbacken zu klingen. Umgekehrt gesagt: Bei aller Modernität und Frische unterwirft sie sich doch den Bedingungen, die an herkömmliche Symphonien gestellt wurden. Mit ihr trat Schostakowitsch den Beweis an, dass er sowohl sein Handwerk verstand, als auch neue Wege zu gehen bereit war. Seine Originalität, so die über Jahrzehnte einhellige Meinung, lugt aus jedem Takt.

Und das ist von Beginn an wörtlich zu nehmen. Denn gegen alle Konvention eröffnet eine Solotrompete das Stück, der sich ein Fagott beigesellt. Einzelne Holzbläser treten hinzu, die Streicher assistieren pizzicato, bis ein dumpfer Blechbläserakkord diese erste Episode beendet. Handstreichartig bricht der 18-jährige Komponist mit Hörgewohnheiten, die auf satten Streicher- und Bläsersound zielen, und bietet stattdessen ein in Individuen zersplittertes Ensemble. Auffällig auch die Nähe zu Militärmusik und Blasorchester, die sich in der Einleitung durch die Instrumentierung (Blechbläser, Schlagzeug) und im Hauptteil des 1. Satzes zusätzlich thematisch äußert (marschartiges Klarinetten-thema).

## Strategisches Denken

So überraschend anders all dies klingt, bedient es sich doch streng symphonischer Strategien. Das betrifft zum einen die Gliederung des Satzes, die auf dem alten Modell von Einleitung plus drei-



Dmitrij Schostakowitsch als junger Komponist (1929)

**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 c-dur op. 60 »leningrad«  
symphonie nr. 9 es-dur op. 70

**ALLE KONZERTE + 20 UHR + PHILHARMONIE**

1111  
MÜNCHNER  
PHILHARMONIKER

**m**  
münchenmusik

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

\* 0,14 €/Min. aus dem dt. Festnetz, max. 0,43 €/Min. aus dem Mobilfunk

teiligem Hauptabschnitt beruht. Dem Klarinetten-thema folgt als Kontrast ein lyrischer Walzer (Flöte), in der Durchführung werden beide verarbeitet. Schostakowitschs ureigene Handschrift zeigt sich an der Art und Weise, wie er in diesem Hauptteil auch auf Motive der Einleitung zurückgreift. Er streut sie nicht bloß als Erinnerungspartikel in das Allegro ein, sondern nutzt sie konsequent zur Binnengliederung: als Überleitung zwischen Marsch und Walzer, als Rahmen für die Durchführung und sogar zum Ausklang des Satzes. Dadurch und durch die Tatsache, dass in der Reprise der Walzer dem Marsch vorausgeht, erhält dieser erste Symphoniesatz eine beispielhaft symmetrische Struktur.

Zum zweiten aber stellt sich Schostakowitsch auch bei der Ausformung seiner Themen ganz bewusst in eine bewährte Tradition. Mögen seine musikalischen Ideen noch so spontan und unverbraucht klingen: sie sind das Ergebnis planvollen Kalküls. Die Klarinettenmelodie etwa, mit der das Allegro einsetzt, greift nicht nur den punktierten Rhythmus der Einleitung, sondern auch deren Tonmaterial auf (zweiter Takt der Fagottbegleitung). Mit weitreichenden Folgen: Wenn im langsamen Satz eine sehnsüchtige Oboenmelodie erklingt, haben eben diese Töne ihren nächsten wichtigen Auftritt. Ihre Intervallfolge bleibt erhalten, nur die Rhythmisierung ändert sich.

## Ein Walzer ändert sein Gesicht

Fast noch frappierender ist dieses Verfahren in der Durchführung des 1. Satzes, wenn Schostakowitsch Marsch und Walzer übereinander schichtet. Vom Walzer ist freilich nur die nackte Tonfolge übrig geblieben, während sich der Rhythmus des Themas, Phrasierung, Spielart, kurz: die gesamte

Ausdrucksweise geändert hat. Der schwebend-eleganten Tanz ist zum schrillen Gestampfe mutiert – eine Thementransformation, wie sie Schostakowitsch von Liszt und Saint-Saëns gelernt haben könnte.

Auch die übrigen Sätze sparen nicht mit motivischen Vor- und Rückweisen. So scheint noch das Hauptthema des Finale, wieder in der Klarinette, aus Elementen der Einleitung zum 1. Satz gebildet. Und auf dem Höhepunkt des Scherzos, des 2. Satzes, gelingt es Schostakowitsch, die beiden völlig konträren Ausdruckswelten von Hauptteil und Trio – überschäumende Energie und Klagegesang – zusammenzuzwingen.

## Konzert für Orchester

Solche handwerkliche Souveränität eines 18-jährigen verblüfft bis heute. Sie wäre allerdings unvollständig ohne die Lust am klanglich-formalen Experiment, die Schostakowitschs „Erste“ bis in die letzten Takte zelebriert. Wer hätte zum Beispiel erwartet, dass sich das Klavier einen ganzen Satz lang gedulden muss, um im Scherzo dann eine spektakuläre Hauptrolle zu übernehmen? Wer hätte im Finale mit Soli von Glockenspiel und Pauke gerechnet? Überhaupt gibt es in diesem Stück kaum ein Orchestermitglied, das nicht irgendwann ins Rampenlicht träte: auch die Tuba, auch die dritte Trompete und sogar mehrere (!) Solobratschen. Spätere Komponisten prägten hierfür einen einprägsamen Begriff: „Konzert für Orchester“.

# Kunst und Gesellschaft: Der ewige Widerspruch

*Regina Back*

**Dmitrij Schostakowitsch**  
(1906–1975)

Symphonie Nr. 4 c-Moll op. 43

1. Allegretto poco moderato – Presto
2. Moderato con moto
3. Largo – Allegro

## Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 12. (25.) September 1906 in St. Petersburg; gestorben am 9. August 1975 in Kunzewo, einem vornehmen Vorort von Moskau, wo auch schon Josef Stalin 1953 in seiner Datscha gestorben war...

## Entstehung

Erste Pläne und Vorarbeiten zu Schostakowitschs „Vierter“ reichen ins Jahr 1934 oder früher zurück; Anfang November 1934 bekannte der Komponist, er habe einige neue Werke konzipiert, u. a. sei „ein Fragment des 1. Satzes meiner 4. Symphonie“ entstanden. Im Januar 1935 nannte er die Arbeit an der 4. Symphonie sein „wichtigstes Vorhaben für die nächste Zeit“; sie solle sich von ihren Vorgängerinnen hauptsächlich dadurch unterscheiden, dass sie kein „Programm“ habe und „absolute Musik“ sei. Im April 1935 schließlich heißt es: „Im Moment bin ich gerade dabei, die Arbeit an einer 4. Symphonie zu beginnen, die mein absolutes Credo als Komponist werden wird!“ Am 13. September 1935 nahm Schostakowitsch die konkrete Realisation der Partitur in Angriff und führte sie trotz der ab Januar 1936 einsetzenden stalinistischen Hetzkampagne gegen ihn fort, um sie am 20. Mai 1936 in Leningrad zu beenden. Zur Drucklegung kam es wegen des „Formalismus“-Verdikts gegen Schostakowitsch erst 1962 im Verlag „Sowetski Kompositor“.

## Uraufführung

Nach Vollendung der Partitur im Mai 1936 wurde die Uraufführung von Schostakowitschs „Vierter“ durch die Leningrader Philharmoniker unter Leitung von Fritz Stiedry noch im selben Jahr terminiert. Nach dem vernichtenden „Prawda“-Artikel „Chaos statt Musik“, der sich hauptsächlich gegen Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von

Mzensk“ richtete, zog der Komponist auf höheren Druck sein Werk allerdings noch während der Proben zurück und versteckte es vor der Öffentlichkeit; erst 25 Jahre später, am 30. Dezember 1961, fand im Großen Saal des Moskauer Tschaikowsky-Konservatoriums die Uraufführung statt (Moskauer Philharmoniker unter Leitung von Kyrill Kondraschin). Da Schostakowitsch selbst die Originalpartitur für „verschollen“ erklärte, musste sie aus den vorhandenen Orchesterstimmen der geplanten, aber nicht realisierten Aufführung von 1936 rekonstruiert werden. Die erfolgreiche Rehabilitation der Symphonie ist am hymnischen Tenor der Uraufführungskritiken abzulesen: „Am 30. Dezember 1961 wurde eine große Symphonie aus dem ‚Nicht-Sein‘ wiedergeboren, die in die Reihe der besten Symphonien des 20. Jahrhunderts einging...“

Die Geschichte der Musik spiegelt sich oft im Schicksal von Partituren – eine Tatsache, die im 20. Jahrhundert insbesondere für jene Komponisten galt, die in Staaten mit ausgeprägten Kulturideologien und Zensurbehörden lebten. Dmitrij Schostakowitsch, einerseits rasch zum Staatskomponisten avanciert, andererseits existentiell bedroht durch staatlichen Terror, fand dennoch immer wieder Kraft, diesen Zwiespalt in Musik umzusetzen, und so sind seine Symphonien stets auch als engagierte musikalische Aussage zu Geschehnissen der Zeitgeschichte zu verstehen. Gerade seine 4. Symphonie stellt ein Dokument von der bis zum Zerreißen starken Spannung zwischen Kunst und Gesellschaft dar, und ihre Entstehungsgeschichte spiegelt Schostakowitschs schwierige Gratwanderung zwischen persönlichem Bekenntnis und notwendiger Anpassung an die gegebenen Umstände.

### „Chaos statt Musik“

In der Tat darf die 4. Symphonie unter den insgesamt 15 Werken dieser Gattung, die Schostakowitsch zwischen 1924 und 1971 komponierte, als das avantgardistischste angesehen werden, und dies war auch die Ursache für die um 25 Jahre verspätete Uraufführung. Schostakowitsch hatte am 22. Januar 1934 seine Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ zur Uraufführung gebracht, und bis zum Ende des Jahres wurde das Bühnenwerk insgesamt 97mal in Moskau und 83mal in Leningrad mit großem Erfolg bei Presse und Publikum aufgeführt. Dieser Erfolgskurs endete abrupt mit Stalins Besuch einer Moskauer Vorstellung gegen Ende Januar 1936, auf den eine der in totalitären Staaten üblichen Pressekampagnen folgte. In dem legendären Artikel „Chaos statt Musik“, der am

28. Januar 1936 in der „Prawda“ veröffentlicht wurde, hieß es über Schostakowitschs Oper: „Diese Musik ist ganz eindeutig auf ‚verneinende‘ Prinzipien aufgebaut: Sie verneint alles – die Einfachheit, die Verständlichkeit, den natürlichen Klang im Theater. (...) Es ist das pseudo-radikale Chaos statt natürlicher, menschlicher Musik. Die beabsichtigte Originalität gepaart mit billiger Schaumschlägerei ist eine gefährliche Richtung der sowjetischen Musik. Es ist ein für alle unverständliches Spiel und wird noch böse enden...“

Diese Drohung machte klar, dass Schostakowitsch von nun an vorsichtig sein musste. Bislang war eine Verurteilung wie diese, die einer öffentlichen Hinrichtung glich, von offizieller Seite nicht ausgesprochen worden, auch wenn die Doktrin des „Sozialistischen Realismus“ als offizielle Kulturideologie bereits von 1932 an proklamiert worden war, und sämtliche unerwünschten Entwicklungstendenzen mit dem als „Modernismus“ definierten Begriff des „Formalismus“ gebrandmarkt wurden. Der „Prawda“-Artikel endete demzufolge mit der Anmerkung, dass Schostakowitschs Oper nur von „gesundheitlich gestörten, formalistischen Ästheten“ geschätzt werden könne. Von da an existierte die „Lady Macbeth von Mzensk“ nur noch als Symbol der „Degeneration“ und des „Formalismus“ in der Musik.

## Der Rückzug

Bereits seit November 1934, also lange vor der Attacke der „Prawda“, arbeitete Schostakowitsch an seiner 4. Symphonie, gemäß seiner künstlerischen Überzeugung: „Ich scheue keine Schwierigkeiten. Es mag bequemer und sicherer sein, ausgetretenen Pfaden zu folgen, aber es ist langweilig,

uninteressant und nutzlos.“ Konsequenterweise führte er die begonnene Arbeit auch nach der Kampagne zu Ende – nicht zuletzt war die Aufführung des Werks noch im gleichen Jahr längst geplant. Unter Leitung des aus Deutschland emigrierten Dirigenten Fritz Stiedry begannen im Herbst die Proben mit den Leningrader Philharmonikern, die sich aufgrund der enormen spieltechnischen Schwierigkeiten als äußerst zäh erwiesen. Ob auf Druck seitens offizieller Institutionen oder als Vorsichtsmaßnahme in der prekären Situation, in der sich der Komponist befand – Schostakowitsch nahm die Symphonie noch während der Proben aus dem Programm. Denn eines war offensichtlich: An diesem kritischen Wendepunkt seiner Laufbahn war die 4. Symphonie mit ihrem extrem unruhigen Charakter und der unerhörten Komplexität ganz und gar nicht das klar Stellung beziehende, affirmative Werk, das man nach der Oper „Lady Macbeth“ sozusagen als Wiedergutmachung von ihm erwartete.

Erstaunlich ist immerhin, dass Schostakowitsch das zurückgezogene Werk als 4. Symphonie dennoch in die offizielle Zählung seiner Kompositionen aufnahm. Ebenso gut hätte er die Partitur in der Schublade verschwinden lassen und seine unmittelbar anschließend komponierte und als Nr. 5 gezählte Symphonie als „vierte“ veröffentlichen können. Das Beharren auf der Existenz der 4. Symphonie – der angespannten Lage, in der er sich befand, zum Trotz – bestätigt den künstlerischen Wert, den der Komponist ihr beimaß.



Dmitrij Schostakowitsch zur Entstehungszeit der 4. Symphonie (1935)

## „Des alten Bildes Herrlichkeit“

In diesen Tagen des Scherbengerichts entstand indes ein anderes Werk, das ebenso wie die 4. Symphonie zunächst im Verborgenen sein Dasein fristete. Die sechs Romanzen auf Gedichte von Alexander Puschkin, die Schostakowitsch aus Anlass der Jahrhundertfeier von Puschkins Todestag (1937) noch während des Jahres 1936 komponierte, werfen ein neues Licht auch auf die 4. Symphonie. Denn wie Schostakowitsch von Stalins Schergen war auch Puschkin von der zaristischen Zensur angegriffen worden. Eines der vertonten Gedichte trägt den Titel „Wiedergeburt“ und beschreibt sehr genau die Situation, in der sich der Komponist damals befand:

*Ein geniales Kunstwerk strahlte  
in wunderbarer Farbenpracht.  
Ein grober Kunstlump kam und malte  
ein andres drüber, schauderhaft.  
Doch seine dummen Kleckse fielen  
wie Schuppen ab nach ein'ger Zeit,  
von neuem sah man sich enthüllen  
des alten Bildes Herrlichkeit.  
So weicht auch Täuschung, die mich quälte,  
das Dunkel kann nicht immer sein.  
Und neu erwachen in der Seele  
die Jugendträume – groß und rein.*

Zum Zeitpunkt der gescheiterten Uraufführung der 4. Symphonie waren diese Gedichtvertonungen noch nicht bekannt; sie erschienen erst 1946 im Druck und schürten die Legenden um die nicht einmal als Partitur vorliegende, geschweige denn uraufgeführte 4. Symphonie weiter. Im gleichen Jahr publizierte Schostakowitsch aber eine Transkription der Symphonie für Klavier zu vier Hän-

den – die Partitur selbst war ebenso wie die der 5. und 6. Symphonie während der Belagerung Leningrads verloren gegangen. Für breite Kreise der Musikliebhaber blieb das Werk jedoch nach wie vor unzugänglich.

Noch 1956 bekannte Schostakowitsch in einem autobiographischen Abriss, er halte seine 4. Symphonie für einen „Fehlschlag“: „Was die Form betrifft, ist sie ein sehr unvollkommenes, langatmiges Werk, das – wenn man so sagen darf – unter einer Art ‚Grandioso-Mania‘ leidet. Doch enthält die Partitur einiges, was mir gefällt.“

## „Kann gespielt werden“

Erst 1961 konkretisierten sich Pläne zu einer Rehabilitierung der Symphonie und ihres Komponisten. Kyrill Kondraschin, der Dirigent der Uraufführung schrieb in seinen Erinnerungen: „Schostakowitsch empfing mich sehr herzlich und sagte: ‚So viele Jahre sind vergangen, und ich habe viel vergessen, die Partitur ist verschollen. Lassen Sie mir bitte den Klavierauszug da, ich werde ihn durchsehen. Und kommen Sie bitte übermorgen, dann werden wir entscheiden, ob das so aufgeführt werden kann oder ob es umgearbeitet werden muss.‘ Zwei Tage später kam ich zur verabredeten Stunde, und Schostakowitsch meinte, als er mir den Klavierauszug zurückgab: ‚Kann gespielt werden. Muss ich nicht umarbeiten. Die Symphonie ist mir auch heute noch wichtig...!‘ “

Aus dem noch vorhandenen Stimmenmaterial der stornierten Aufführung von 1936 wurde nun zunächst die Partitur rekonstruiert. Die Uraufführung fand am 30. Dezember 1961 im Großen Saal des Tschaikowsky-Konservatoriums in Moskau mit den



„Jugendträume – groß und rein“: Das Ehepaar Nina und Dmitrij Schostakowitsch (1935)

Moskauer Philharmonikern statt und wurde von Presse und Publikum begeistert aufgenommen. „Dies ist ein Werk mit einem mächtigen, tragischen Atem, stürmischen Leidenschaften, voller Bewegung und Vitalität“, hieß es in einer Rezension. „In dem Labyrinth oft komplizierter Gedanken findet sich der Zuhörer nicht sofort zurecht. Es ist auch nicht einfach, die Grundkonzeption des Werkes zu erfassen. Aber die Kraft der schöpferischen Suggestion [...] und das Temperament des Komponisten halten den Zuhörer in ständiger Spannung und durchdringen ihn. Dies beweist der enorme Erfolg dieser Symphonie beim gewöhnlichen Abonnements-Publikum, das den Konservatoriumssaal bis an die Grenzen seines Fassungsvermögens füllte. Trotz der Kompliziertheit und Aggressivität einiger Stellen in der Exposition des ersten Satzes fesselt die Musik den Zuhörer durch ihre Schärfe, Dynamik und mutige Gegenüberstellung von dramatischen und lyrischen Bildern sowie Sittengemälden, durch die Frische der Farben und den großen Reichtum der Orchesterpalette.“

Die 4. Symphonie genießt ihren Ruf als Avantgarde-Werk nicht umsonst: Denn bereits die Äußerlichkeiten der Komposition – die gigantische, doppelte Orchesterbesetzung mit vierfach besetzten Bläsern und die monumentalen Dimensionen ihrer Ausdehnung – weisen sie, so Boris Schwarz, als „gewaltigen Wurf“ aus. Klassische Strukturen wie Formschemata oder traditionelle Entwicklungsprinzipien haben nur noch rudimentäre Geltung; stattdessen ist die ständige Veränderung das erklärte Motto der Symphonie. Eine geradezu tragische Grundstimmung, die durch lyrische oder ironische Partien allenfalls episodische Aufhellungen erfährt, durchzieht alle drei Sätze.

## 1. Satz: Allegretto poco moderato – Presto

Der 1. Satz beginnt mit einem ostinaten Achtelpuls in den Streichern, wie man ihm sehr häufig in Schostakowitschs Symphonien begegnet. Über diesem starren Bewegungsmuster erhebt sich dann ein schwermütiges Thema in den Bläsern, das den düsteren Grundcharakter des Satzes festlegt. Die dramatische Anfangsgeste beruhigt sich nach und nach in einer kammermusikalischen Rücknahme der Mittel. Der Satz lebt in der Folge jedoch nicht von der Verarbeitung des exponierten Themas, sondern von der Reihung stets neuer Gedanken – nicht die Wiederkehr des Bekannten ist also entscheidend, sondern ständige Veränderung. Polyphone Satzstrukturen setzen nun an und steigern sich zu einer Dichte, die beim Hören Transparenz bewusst vermissen lässt. In einer kaleidoskopartigen Folge schließen sich scherzoartige Holzbläserpassagen und Streicherpizzicati ebenso an wie lyrische Solopassagen des Fagotts und der Flöte. Damit kommen bereits im 1. Satz verschiedenste Satzcharaktere zum Ausdruck, die immer wieder in die Abgründe einer fast lautlosen Stille abstürzen und damit besonders plastische Kontrastwirkungen hervorbringen.

Schostakowitsch wartet freilich mit ungewohnten Klangkünsten auch in kleinerer Besetzung auf, die den verzweifelten dramatischen Ausbrüchen der Tutti immer wieder gewisse Hoffnungsschimmer entgegensetzen – so auch die Dialogpartie von Harfe, Bassklarinette und Celesta: Die Flöte intoniert hier zunächst pizzicato eine tänzerische Melodie, die mit ihrer schlichten Heiterkeit auf das düstere Vorangegangene wie eine ironische Persiflage wirkt. Sie wird polyphon weitergeführt



Stalin mit Andrej Schdanow bei der Beisetzung des von ihm ermordeten Parteisekretärs Sergej Kirow (1934)



Schostakowitsch mit Ivan Sollertinskij, dem Musikwissenschaftler und engen Freund des Komponisten (1936)

und von der gestopften Trompete übernommen – ein traditioneller Topos der Ironie –, bevor die Episode in eine groteske „Presto“-Fuge der Streicher mündet.

Auffällig unverändert in diesem Strom stetiger Veränderung kehrt das Ostinato des Anfangs wieder. Das Thema, das nun in den Posaunen und Trompeten erklingt, ist freilich variiert, und auch die Folge zeigt, dass es sich nicht etwa um die Reprise eines Sonatensatzes handelt, sondern allenfalls um eine nostalgische Reminiszenz. Denn die Musik zieht sich nun mehr und mehr auf ein reduziertes Instrumentarium zurück: Mit einem intimen Holzbläser-Dialog, einem melancholischen Violinsolo unter Begleitung der Harfe und abschließenden Floskeln von Fagott und Englisch Horn entschwinden die Klänge in der Ferne.

## 2. Satz: Moderato con moto

Der 2. Satz ist, ganz im Gegensatz zum ersten, von einem einzigen Thema bestimmt, das gleich zu Anfang erklingt und stets präsent bleibt. Das schlichte, absteigende Terzmotiv mit der folgenden aufsteigenden Skala, das durch verschiedene Stimmen wandert und variiert verarbeitet wird, findet auf satztechnischer Ebene ein Pendant im zurückhaltenden Grundcharakter des Satzes und seiner eher reduzierten Instrumentation.

Nach einem Mittelteil in kammermusikalischer Faktur kehrt das Motiv des Beginns in polyphoner Verarbeitung wieder. Imitatorisch übernehmen es Flöte und Klarinette von den Streichern, bis ein neues, mehr hymnisches Thema in den Hörnern die polyphonen Strukturen mit gedehnten Notenwerten apothetisch überstrahlt. Den

unvermuteten Schluss des Satzes bildet freilich die – für Schostakowitsch wiederum typische – melancholische Klangwirkung eines Klopfrhythmus aus Kastagnetten und Trommel-Schlägen, der den Satz leise beschließt.

## 3. Satz: Largo - Allegro

„Allein das Finale“ – so Krzysztof Meyer – „hat eine Form, die an keine klassischen Vorbilder erinnert. Es wird durch einen düsteren Trauermarsch eröffnet, danach folgt gleichsam ein zweites Scherzo, und schließlich erscheint eine Ansammlung humoristischer Episoden – groteske Galoppe, Märche, Walzer und Polkas. Eine tragische Coda, die fast zehn Minuten dauert, knüpft wieder an den Trauermarsch vom Anfang an und exponiert das tonale ‚c‘ auf eine geradezu obsessive Weise.“

Der Trauermarsch, der das gewaltige Finale eröffnet, wird durch Trommel und Kontrabässe markiert, während das Fagott das chromatisch geprägte Thema aus punktierten Noten intoniert. Mit dem Hinzutreten des Orchestertutti steigert sich der Trauermarsch zu dramatischer Eindringlichkeit. Doch im Ganzen ist der Finalsatz nicht auf äußeren Pomp und Wirkung bedacht, sondern enthält viele nachdenkliche und melancholische Momente. Mit dem solistischen Dialog zweier Oboen mit dem Kontrabass etwa erzeugt Schostakowitsch noch einmal eine eindringliche Klangwirkung, die dem ständigen Fluss der Entwicklungen eine Insel der Ruhe und Hoffnung entgegensetzt.

Eine großangelegte Steigerungspassage bereitet schließlich auf den Einsatz eines Themas in Streichern und Bläsern vor, das auf dem Höhepunkt der



Nikolaj Akimow: Dmitrij Schostakowitsch im Alter von 27 Jahren (1933)

Entwicklung hervortritt, um sogleich wieder in den Abgrund der Stille zu stürzen. Wie aus dem Nichts entsteht nun aus einem Dialog von Piccoloflöte, Harfe und Violoncello ein neuer Aufschwung, der – in Anlehnung an den 1. Satz – ein zweites Scherzo voller ironisch-grotesker Momente hervorbringt und den Einfluss des von Schostakowitsch hochgeschätzten Gustav Mahler verrät: Die lyrisch-heitere Streicherepisode mit dem barocken Flötentriller und dem auffallend „tonalen“ Kadenzakkord mündet in eine Walzerepisode von Fagott und Streichern, die in der Folge bombastisch von den Posaunen übernommen wird und dadurch eine satirische Umdeutung erfährt.

Mit grandiosem Pathos setzen nun Pauke und Trommel ein und markieren den Beginn der Coda. In den Blechbläsern erklingt ein hymnisches Fanfarenthema, das trotz reibender Dissonanzen zu einer bekräftigenden, apotheotischen Wirkung gebracht wird, bevor es in einen leisen Bläserchoral übergeht. Der Rhythmus der Pauken wird in einem schier endlosen Ausklang immer schwächer, bis er kaum mehr wahrnehmbar in Harfe und Kontrabass verdämmert, während zugleich die weicheren Streicher den Bläserchoral übernehmen. Mit dem Einsatz der Celesta erreicht Schostakowitsch am Ende eine schier jenseitige Klangwirkung – Antwort auf eine Tragik, der nichts mehr entgegengesetzt werden kann.

### Prometheischer Kraftakt

„Die Symphonie erinnert an einen Vulkanausbruch“ – so Boris Schwarz –, „an die Explosion einer ungezügelt Phantasie, die Musik fast willkürlich, ohne einen Anschein von Absicht oder Logik herausschleudernd: zuckende Blitze, aber kein dauerndes Licht. Alles jagt ohne erkennbares Ziel voran, und es ist, als ob der junge Komponist – kaum 30 Jahre alt – ausgezogen wäre, die erhabene Welt der Symphonie – die Stratosphäre Beethovens und Mahlers – mit einem gewaltigen Wurf neu zu erschaffen.“

## „Chaos statt Musik“

*Der Bannstrahl der „Prawda“ gegen Dmitrij Schostakowitsch*

Im Zusammenhang mit dem Wachstum der Kultur in unserem Lande hat das Bedürfnis nach guter Musik zugenommen. Niemals und nirgendwo haben die Komponisten ein so dankbares Publikum gehabt. Die Volksmassen erwarten schöne Lieder, aber zugleich auch gute Instrumentalmusik und Opern.

Wegen der kulturellen Entwicklung des sowjetischen Publikums favorisieren manche Theater das „Neue“ und bieten deshalb Dmitrij Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ als besondere Leistung des Neuen an. Die opportunistische Musikkritik verherrlicht die Oper und misst ihr aufsehenerregende Bedeutung bei. Der junge Komponist hört statt sachlicher und ernsthafter Kritik, die ihm beim Komponieren in der Zukunft helfen könnte, nur entzückende, liebedienerische Komplimente.

Das Publikum aber hört in erster Linie einen völlig unsicheren, absichtlich unharmonischen Strom an Klängen. Der Melodienfluss wird von abgerissenen Einlagen und tönenden Phrasen buchstäblich zerrissen, um sich immer wieder unter Krachen, Knirschen und Gewinsel zu verflüchtigen. Es ist schwer, dieser Musik zu folgen; Rückbesinnung ist fast unmöglich, und so geht es fast durchgängig den ganzen Abend. Plötzlich gelingt es dem Komponisten, seine Musik sinnfällig zu machen, doch dann stürzt er sich wieder in musikalisches

Chaos, als wäre er über sich selbst in Schrecken geraten. Stellenweise verwendet er sogar bewusste Kakophonien! Die vom Hörer geforderte Ausdrucksfähigkeit von Musik ist ersetzt durch flüchtige Rhythmen: Lärm statt Musik, und das letztlich nur, um uns einzuschüchtern!

Das alles soll nicht besagen, dass der Komponist unbegabt sei; aus Ungeschicklichkeit produziert er nicht dieses ganze Chaos. Er versucht, starke und einfache Gefühle zu erzeugen, aber die Musik wagt absichtlich „hin und her“. Sie soll nicht an klassische Opernmusik erinnern, sie soll nichts gemein haben mit dem üblichen symphonischen Klang, sie verleugnet bewusst eine einfache und verständliche musikalische Sprache. Diese Musik ist ganz eindeutig auf „verneinende“ Prinzipien aufgebaut: Sie verneint alles – die Einfachheit, die Verständlichkeit, den natürlichen Klang im Theater. Es ist die Übernahme der ausdruckslosen Musik Meyerholds, nur noch in potenziert Form. Es ist das pseudo-radikale Chaos statt natürlicher, menschlicher Musik. Die beabsichtigte Originalität gepaart mit billiger Schaumschlägerei ist eine gefährliche Richtung der sowjetischen Musik. Es ist ein für alle unverständliches Spiel und wird noch böse enden...

Die pseudo-radikale Missbildung dieser Musik entspringt im übrigen derselben Quelle wie pseudo-radikale Missbildungen in der Malerei, Poesie,

Pädagogik und Wissenschaft. Das kleinbürgerliche „Neuerertum“ entfernt sich von echter, authentischer Kunst, Wissenschaft und Literatur.

Der Komponist hat überdies vom amerikanischen Jazz eine nervöse, verkrampfte, letztlich krankhafte Musik übernommen, um seinen Protagonisten und uns allen Furcht und Schrecken einzuflößen.

In derselben Zeit, in der wir uns um sozialistischen Realismus bemühen, bieten uns die Werke Schostakowitschs den größten Naturalismus. Die Kaufleute und das Volk – alle werden monoton und grausam geschildert. So wird die Titelgestalt, die durch Mord Reichtum und Macht gewinnt, letztlich als Opfer der bürgerlichen Gesellschaft dargestellt.

Und alles ist immer wieder grob, primitiv und vulgär. Die Musik schnattert, saust, keucht, erstickt, mit dem Ziel, eine Liebesszene möglichst drastisch auszudrücken. Die Liebe in dieser Oper ist überhaupt mit Vulgarität beschmiert. Das Doppelbett des Kaufmanns steht als Mittelpunkt auf der Bühne; im Bett werden alle „Probleme“ gelöst. In demselben grob naturalistischen Stil wird auch der Tod durch Vergiftung gezeigt, nicht minder grob eine wüste Prügelzene.

Anscheinend hat sich der Komponist nicht darauf eingestellt, was die sowjetische Zuhörerschaft von ihm erwartet, was sie in seiner Musik sucht. Er chiffriert die Musik, er hat ihren Klang so durcheinandergebracht, dass nur gesundheitlich gestörte, formalistische Ästheten ihn begreifen können. Er kümmert sich nicht um die Förderung der sowjetischen Kultur und bietet stattdessen nur Grob-

heit und Wildheit. Einige Kritiker nennen die Lobpreisung der kaufmännischen Gier bewusste „Satire“. Doch ist es für das Publikum unmöglich, dies als Satire zu verstehen. Mit größtmöglichen und vulgärsten Mitteln, mit musikalischen wie dramaturgischen, bemüht sich der Komponist, im Publikum Sympathien für Katerina Ismailowa zu wecken.

„Lady Macbeth“ hat Erfolg beim bürgerlichen Publikum im Ausland. Vielleicht lobt sie das bürgerliche Publikum von Zeit zu Zeit deshalb, weil sie voller Chaos ist und dabei absolut unpolitisch bleibt? Vielleicht deshalb, weil sie den pervertierten Geschmack des bürgerlichen Publikums mit einer morbiden, auffällig neurasthenischen Musik aufgeilt?

Unsere Theater haben viel Mühe aufgebracht, um Schostakowitschs Oper aufzuführen. Die Sängerdarsteller haben ihr bemerkenswertes Talent für Lärm, Knirschen und Schreien demonstriert. Mit unzureichenden dramatischen Mitteln haben sie sich bemüht, die melodische Armut der Musik auszugleichen. Leider ist aber dadurch noch deutlicher die grob naturalistische Tendenz der Oper hervorgehoben worden. Ihre darstellerischen Bemühungen hätten Dankbarkeit verdient, doch leider waren und sind sie vergebens.

*Erschienen am 28. Januar 1936 in der „Prawda“, dem offiziellen Parteiorgan der KPdSU*

# СУМБУР ВМЕСТО МУЗЫКИ

## Об опере «Леди Макбет Мценского уезда»

Вместе с общим культурным ростом в нашей стране выросла и потребность в хорошей музыке. Никогда и нигде композиторы не имели перед собой такой благодарной аудитории. Народные массы жгут хорошие песни, но также и хорошие инструментальных произведений, хорошие оперы.

Некоторые театры как новичку, как достижение преподносят новую, выросшую культурные советской публике оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Услужливая музыкальная критика возносит до небес оперу, создает ей громкую славу. Молодой композитор вместо деловой и серьезной критики, которая могла бы помочь ему в дальнейшей работе, выславливает только восторженные комплименты.

Слушатели с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодий, зачатая музыкальная фраза то тут, вырывается, слова исчезают в грохоте, скрежете и визге. Следить за этой «музыкальной» труднее, запомнить ее невозможно.

Так в течение почти всей оперы. На сцене певие замечено вонюк. Если композитору случается попасть на дорожку простой и понятной мелодии, то он немедленно, словно испугавшись такой безы, бросается в дебри музыкального сумбура, не ставя преградующего в каледонии. Выразительности, которой требует слушатель, заменена бешеным ритмом. Музыкальный шум должен выразить страсть.

Это все не от бездарности композитора, не от его неумения в музыке выразить простые и сильные чувства. Это музыка, умышленно сделанная «шпигором наизыворот», — так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью. Это музыка, которая построена по

тому же принципу отрицания оперы, по явлению дельцовое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это — перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт «миферхольдовщины» в умноженном виде. Это леванский сумбур вместо естественной, человеческой музыки. Способность хорошей музыки захватывать массы приписывается в жертву мелкобуржуазным формалистическим потугам, претензиям 'создать оригинальность приемами дешевого оригинальничанья. Это игра в заумные вензи, которая может кончиться очень плохо.

Опасность такого направления в советской музыке ясна. Леванское искусство в опере растет из того же источника, что и леванское искусство в живописи, в поэзии, в педагогике, в науке. Мелкобуржуазное «новаторство» ведет к отрыву от подлинного искусства, от подлинной науки, от подлинной литературы.

Автору «Леди Макбет Мценского уезда» пришлось заикствоваться у дмаза его нервозную, судорожную, шпигачную музыку, чтобы првалить «страсть» своим горю.

В то время как наша критика — в том числе и музыкальная — является именем социалистического реализма, сцена преподносит нам в творении Шостаковича грубейшей натурализм. Однотонно, в зверином облике представлено все — и куш и изрод. Хищница-купчиха, дорвавшаяся путем убийств к богатству и власти, представляется в виде какой-то «жертвы» буржуазного общества. Вытовой повести Лескова навалана смысл, какого в ней нет.

И все это грубо, примитивно, вульгарно. Музыка крикает, ухает, шмытит, задм-

хаетсь, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены. И «любовь» размазана по всей опере в самой вульгарной форме. Купеческая душальная кровать заднимает центральное место в оформлении. На ней разрешаются все «проблемы». В таком же грубо-натуралистическом стиле показана смерть от отравления, сечение ножи на самой сцене.

Композитор, видимо, не поставил перед собой задачи прислушаться к тому, чего жлет, чего ищет в музыке советская аудитория. Он словно нарочно зашифровал свою музыку, перепутал все звучания в ней так, чтобы дошла его музыка только до потерявших здоровый вкус эстетов-формалистов. Он прошел мимо требований советской культуры выгнать грубость и дичность из всех углов советского быта. Это восприятие купеческой похотливости некоторые критики называют сатирой. Ни о какой сатире здесь и речи не может быть. Всими средствами и музыкальной и драматической выразительности автор старается привлечь симпатии публики к грубым и вульгарным стремлениям и поступкам купчихи Катерины Измайловой.

«Леди Макбет» имеет успех у буржуазной публики за границей. Не потому ли похваливает ее буржуазная публика, что опера эта сумбурна и абсолютно аморальна? Не потому ли, что она эскочет изощренные вкусы буржуазной аудитории своей тергаошнейшей, крикливой, неврастенической музыкой?

Наше театры приложили немало труда, чтобы тщательно поставить оперу Шостаковича. Актеры обнаружили значительный талант в преодоления шума, крика и скрежета оркестра. Драматической игрой они старались возместить мелодийное убожество оперы. К сожалению, от этого еще ярче выступили ее грубо-натуралистические черты. Талантливая игра заслуживает признательности, затраченные усилия — сожаления.

Der Leitartikel der „Prawda“ (= Wahrheit) vom 28. Januar 1936 im russischen Original



30 Jahre später: Shostakowitsch immer noch auf Wahrheitssuche in der „Prawda“...

# Valery Gergiev

## *Dirigent*



Valery Gergiev leitet seit über 20 Jahren das legendäre Mariinskij-Theater in St. Petersburg (früher: Kirow-Theater), das in dieser Zeit zu einem der wichtigsten Zentren der russischen Musikkultur wurde.

Darüber hinaus ist Valery Gergiev Chefdirigent des London Symphony Orchestra, Leiter des 1995 von Georg Solti gegründeten World Orchestra for Peace, Initiator und Künstlerischer Leiter des „Festivals der Weißen Nächte“ in St. Petersburg, des Moskauer Osterfestivals sowie des Gergiev Rotterdam Festivals. Der gebürtige Moskauer

absolvierte sein Dirigierstudium bei Ilya Musin am St. Petersburger Konservatorium und war bereits als Student Preisträger des Herbert-von-Karajan-Dirigierwettbewerbs in Berlin. 1978 wurde Gergiev 24-jährig Assistenzdirigent von Yuri Temirkanow am Mariinskij-Theater, wo er mit Prokofjews Tolstoi-Vertonung „Krieg und Frieden“ debütierte.

Seither präsentierte er mit seinem Mariinskij-Ensemble Höhepunkte des russischen Ballett- und Opernrepertoires, Wagners „Ring des Nibelungen“ sowie sämtliche Symphonien von Schostakowitsch und Prokofjew in mehr als 45 Ländern. 2003 dirigierte Gergiev als erster russischer Dirigent seit Tschaikowsky das Saisonöffnungskonzert der Carnegie Hall.

In der Saison 2007/08 war er Mittelpunkt der Carnegie Hall-Reihe „Perspectives: Valery Gergiev“ und leitete Konzerte mit dem Orchester des Mariinskij-Theaters, den Wiener Philharmonikern und dem Orchester der Metropolitan Opera New York. Zahlreiche Auszeichnungen begleiteten Valery Gergievs bisherige Karriere, so z. B. der Grammy Award, der Polar Music Prize und der Herbert-von-Karajan-Preis.

## 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  
*Bassklarinetten*

### **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  
N. N.  
*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 Münchener 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 Münchener 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)

### 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 Förschl

Jörg Hannabach

Walter Schwarz

Guido Rückel

Stefan Gagelmann

Claudius Lopez-Diaz

### 17. November 2011

2. Abonnementkonzert b

### 18. November 2011

1. Abonnementkonzert k5

### 20. November 2011

2. Abonnementkonzert h5

### 21. November 2011

2. Abonnementkonzert e5

### Franz Schubert

Ouvertüre zu „Rosamunde“  
C-Dur D 644

### Moritz Eggert

„Puls“ (Uraufführung)

### Gustav Mahler

„Das Lied von der Erde“

Zubin Mehta, *Dirigent*

Peter Seiffert, *Tenor*

Thomas Hampson, *Bariton*

### 25. November 2011

Öffentliche Generalprobe

### 25. November 2011

2. Abonnementkonzert f

### 26. November 2011

3. Abonnementkonzert d

### 27. November 2011

3. Abonnementkonzert m

### Franz Schubert

Symphonie Nr. 5 B-Dur D 485

### Gustav Mahler

Symphonie Nr. 4 G-Dur

Ivan Fischer, *Dirigent*

Juliane Banse, *Sopran*

### **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**

Marcus Imbsweiler und Regina Back schrieben ihre Texte als Originalbeiträge für die Programmhefte der Münchner Philharmoniker. Den „Prawda“-Artikel „Chaos statt Musik“ vom 28. Januar 1936 zitieren wir in der von Stephan Kohler redigierten Übersetzung von Gundula Bahro, erschienen im Ausstellungskatalog „Dmitrij Schostakowitsch und seine Zeit – Mensch und Werk“, Duisburg 1984. Die lexikalischen Angaben und Kurzkomentare zu den aufgeführten Werken redigierte bzw. 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 Dmitrij Schostakowitsch: Jürgen Fromme (Hrsg.), Dmitri Schostakowitsch und seine Zeit – Mensch und Werk (Ausstellungskatalog), Duisburg 1984; Krzysztof Meyer, Schostakowitsch – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Bergisch Gladbach 1995; Detlef Gojowy, Dimitri Schostakowitsch – mit Selbstzeugnissen und Bild dokumenten dargestellt, Reinbek bei Hamburg 1983; Solomon Wolkow, Stalin und Schostakowitsch – Der Diktator und der Künstler, Berlin 2004.

### **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



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



Landeshauptstadt  
München