

DIE MÜNCHNER PHILHARMONIKER

DAS ORCHESTER DER STADT



Lorin Maazel
Sol Gabetta

Donnerstag, 15. September 2011, 20 Uhr

Samstag, 17. September 2011, 19 Uhr

Sonntag, 18. September 2011, 11 Uhr



Pjotr Iljitsch Tschaikowsky

Suite Nr. 3 G-Dur für großes Orchester op. 55

1. „Élégie“: Andantino molto cantabile
2. „Valse mélancolique“: Allegro moderato
3. „Scherzo“: Presto
4. „Tema con variazioni“: Andante con moto

Dmitrij Schostakowitsch

Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 Es-Dur op. 107

1. Allegretto
2. Moderato
3. Cadenza
4. Allegro con moto

Alexander Skrjabin

„Le Poème de l'Extase“ für großes Orchester op. 54

Lorin Maazel, *Dirigent*
Sol Gabetta, *Violoncello*

Donnerstag, 15. September 2011, 20 Uhr

1. Abonnementkonzert h5

Samstag, 17. September 2011, 19 Uhr

1. Abonnementkonzert d

Sonntag, 18. September 2011, 11 Uhr

1. Abonnementkonzert m

Spielzeit 2011 / 2012

114. Spielzeit seit der Gründung 1893

Lorin Maazel, *Chefdirigent ab 2012 / 2013*

Paul Müller, *Intendant*

„Keinerlei Traditionen und musikalische Gesetze“

Nicole Restle

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky
(1840–1893)

Suite Nr. 3 G-Dur für großes Orchester op. 55

1. „Élégie“: Andantino molto cantabile
2. „Valse mélancolique“: Allegro moderato
3. „Scherzo“: Presto
4. „Tema con variazioni“: Andante con moto

Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 25. April (7. Mai) 1840 in Wotkinsk (Wjatka / Ural); gestorben am 25. Oktober (6. November) 1893 in St. Petersburg/Russland.

Entstehung

Wie aus Tagebucheintragungen hervorgeht, komponierte Tschaikowsky seine Suite Nr. 3 op. 55 zwischen dem 16. (28.) April und 23. Mai (4. Juni) 1884 während eines Besuchs bei seiner Schwester Alexandra, die mit ihrer Familie in der ukrainischen Provinzstadt Kamenka lebte. Die Orchestrierung des Werkes vollendete er am 19. (31.) Juli 1884.

Widmung

Tschaikowsky widmete seine Suite Nr. 3 dem aus Nürnberg stammenden Dirigenten und Komponisten Max Erdmannsdörfer (1847–1905), der seit 1882 Erster Dirigent der „Kaiserlich-Russischen Musik-Gesellschaft“ in Moskau und Professor am Moskauer Konservatorium war. Er hatte mehrere Werke Tschaikowskys uraufgeführt.

Uraufführung

Am 12. (24.) Januar 1885 in St. Petersburg im Rahmen des 5. Symphoniekonzerts der Russischen Musik-Gesellschaft (Orchester der Russischen Musik-Gesellschaft unter Leitung von Hans von Bülow). Widmungsträger Max Erdmannsdörfer dirigierte die Moskauer Erstaufführung am 19. (31.) Januar 1885.



Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (1893)

„Suche immer noch, schwanke und bummle herum“

„Werde nun 44. Wieviel erlebt und, ehrlich gesagt, ohne falsche Bescheidenheit, wie wenig geschafft ! Sogar in meinem eigentlichen Werk: Hand aufs Herz, da ist doch nichts Vollkommenes, Mustergültiges. Suche immer noch, schwanke und bummle herum“, notierte Pjotr Iljitsch Tschaikowsky am Vorabend zu seinem 44. Geburtstag ins Tagebuch. Solch abschätzigen Worte mögen einem Außenstehenden verwunderlich erscheinen, denn Tschaikowsky hatte zum damaligen Zeitpunkt bereits eine Reihe großer Meisterwerke geschrieben: darunter seine Symphonien Nr. 1 bis 4, die Klavierkonzerte Nr. 1 und 2, das Violinkonzert sowie die Opern „Eugen Onegin“ und „Mazeppa“. Nicht nur in seinem Heimatland, sondern in ganz Europa galt er als der führende Komponist Russlands.

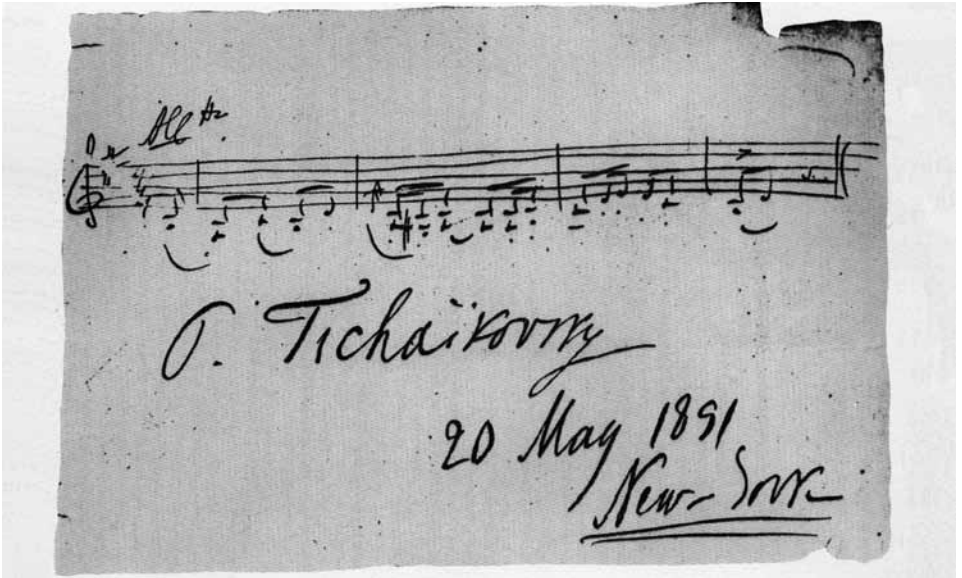
Tschaikowsky jedoch war mit sich und der Welt unzufrieden. Seit dem Fiasko seiner kurzen, unglücklichen Ehe 1877 führte er ein unstetes Wanderleben. Mehrmonatige Auslandsreisen, Aufenthalte auf den Landgütern seiner Gönnerin Nadeshda von Meck, längere Besuche bei verschiedenen Familienmitgliedern sowie Konzertverpflichtungen in Petersburg und Moskau ließen den Getriebenen nicht zur Ruhe kommen, er sehnte sich nach „eigenen vier Wänden“. Den April und Mai 1884 verbrachte er bei seiner Schwester Alexandra, die mit ihrer Familie in der ca. 300 km von Kiew gelegenen Provinzstadt Kamenka lebte. Er fühlte sich seiner Schwester und ihren Kindern zwar tief verbunden und dennoch – die bestimmenden Empfindungen jener Tage waren Hass und Wut. „Sehr unzufrieden

mit mir selber“, schrieb er, „weil alles, was mir in den Kopf kommt, so abgeschmackt ist.“ Es bekümmerte Tschaikowsky, zu nichts Wesentlichem zu kommen: „Nur für Whist vergeude ich eine Unmasse wertvoller Zeit.“

„Bonjour Tristesse“ statt wilder Kontraste

Trotz allen Unmuts und aller Frustrationen hatte er wenige Tage zuvor während eines Spaziergangs ein – wie er es ausdrückte – „Samenkorn“ gefunden, zwar nicht ausreichend für eine Symphonie, doch für eine Suite durchaus verwendbar. „Diese Form ist mir in letzter Zeit so sympathisch geworden, weil sie dem Komponisten die Freiheit einräumt, sich um keinerlei Traditionen und musikalische Gesetze zu kümmern“, gestand der Komponist, der bereits zwei Orchestersuiten geschrieben hatte, in einem Brief an Nadeshda von Meck.

Das „Samenkorn“ sollte schon bald Früchte tragen, innerhalb weniger Wochen stellte Tschaikowsky seine 3. Suite für Orchester fertig. Wie auch immer der erwähnte „Keimling“ musikalisch ausgesehen haben mag, ganz gewiss waren es nicht die Themen des ersten Satzes. Denn für ihn, der ursprünglich den Titel „Kontraste“ tragen sollte, hatte der Komponist in seinem Tagebuch zunächst zwei melodische Gedanken skizziert, die ihm jedoch „derart zuwider“ wurden, dass er beschloss, „sie liegen zu lassen und etwas ganz anderes zu schreiben“. Jenes „Andere“ war dann der als „Élégie“ bezeichnete Anfangssatz. Zärtlich verträumt, kantabel um den G-Dur-Dreiklang schwingend gestaltet Tschaikowsky dessen Hauptthema,



Autograph mit Thema des Finales der Suite Nr. 3

ihm zur Seite stellt er als zweites Thema eine im Stimmungsgehalt ähnliche Melodie, die jedoch durch das zur Grundtonart terzverwandte Es-Dur noch etwas entrückter wirkt. Die Elegie beginnt kammermusikalisch intim, präsentiert die beiden Themen in immer orchestraler werdenden Klangfarben, um schließlich mit einem wehmütigen Solo von Englischhorn und Erster Violine auszuklingen.

Melancholischer Walzer und Aufmarsch der Elfen

Der zweite Satz ist ein Walzer, aber kein überschwänglich mitreißender, sondern ein „Valse mélancolique“. Tschaikowsky setzt alles daran, um diesen ursprünglich schwungvollen Tanz zu konterkarieren: Verschobene Taktschwerpunkte, Einsätze der Begleitfiguren auf unbetonten Zählzeiten, rhythmische Zweierfiguren im Dreiertakt – all das verschleiert den typischen Walzerduktus.

Hinzu kommen bordunartige Liegetöne in den tiefen Holzbläsern sowie eine ostinate Drehfigur in den Celli, die Assoziationen an das monotone, verloren wirkende Spiel eines Leierkastens wecken. Das eigentliche Walzerthema mit seinem klagenden Sextaufschwung, das von den Bratschen eingeführt wird, besitzt trotz aller Melancholie einen anmutigen, tänzerischen Charakter. Eine besondere Stimmung lässt Tschaikowsky im Mittelteil des Satzes entstehen, der von Oktavsprüngen geprägt ist. Melodie und Rhythmus scheinen sich aufzulösen, die Instrumente geistern scheinbar orientierungslos dahin, eine gespenstische Atmosphäre beschwörend.

Dem schwermütigen Walzer folgt ein munteres Scherzo, das wieder in lichtere Klangwelten führt. Kostet Tschaikowsky im zweiten Satz vor allem die tiefen, dunklen Orchesterklänge aus, so verwendet er hier die hohen, strahlenden Register. Den Satz kennzeichnet eine gewisse

Aufgeregtheit, hervorgerufen durch die Tonrepetitionen des Hauptthemas und eine sehr kleinteilige Motivik. Das Trio erhält durch die Trompetenrufe sowie die Verwendung von Triangeln, Becken und Trommel einen militärischen Charakter, der jedoch nicht kriegerisch-bedrohlich sondern vielmehr grotesk-parodierend erscheint. Der Musikkritiker Hermann Laroche, ein Freund Tschaikowskys, dachte bei diesem Trio an einen „nicht ernst gemeinten, liliputanerhaften Soldatenaufzug, der ganz den Eindruck macht, wir hätten es nicht mit vorbeifilierenden Soldaten, sondern mit zarten, winzigen und braven Elfen zu tun“.

„So einen Triumph habe ich noch nie erlebt“

Das Finale gestaltet Tschaikowsky als Variationsatz. Den Ausgangspunkt bildet ein relativ schlichtes, marschartiges Thema, das in zwölf Variationen auf ganz unterschiedliche und immer brillanter werdende Weise verarbeitet wird. Dabei durchläuft es das gesamte Spektrum der musikalischen Stilistik: angefangen von der virtuos- en Umspieldung des Themas, über choralartige und kontrapunktische Satzweise, bis hin zu verschiedenen Tanzrhythmen und zum Solokonzert en miniature (Variation 10). Schluss- und Höhepunkt ist die triumphale, mitreißende Polonaise, die die melancholischen Stimmungen der voraus- gegangenen Sätze einfach hinwegfegt.

Tschaikowsky ahnte, dass er mit dieser Suite den Geschmack des Publikums treffen würde. Doch die große Begeisterung, mit der die Zuhörer seine Komposition bei der Uraufführung

aufnahmen, überraschte ihn dann doch. „So einen Triumph habe ich noch nie erlebt“, schrieb er an Nadeshda von Meck, „solche Augenblicke sind die schönsten im Leben eines Künstlers. Um ihretwillen lohnt es sich, zu leben und zu schaffen.“

Eins hat Arten vielerlei

Sigrid Neef

Dmitrij Schostakowitsch

(1906–1975)

Konzert für Violoncello und Orchester
Nr. 1 Es-Dur op. 107

1. Allegretto
2. Moderato
3. Cadenza
4. Allegro con moto

Lebensdaten des Komponisten

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

Entstehung

Neben je zwei Konzerten für Violine und Klavier schrieb Schostakowitsch auch für das Violoncello zwei Solokonzerte. Das Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 Es-Dur op. 107 entstand in Komarowo in der Nähe von Leningrad, wo Schostakowitsch in den Sommermonaten des Jahres 1959 das Ferienhaus seiner Schwiegereltern bewohnte.

Widmung

Sein erstes (wie auch später sein zweites) Violoncellokonzert widmete Schostakowitsch Mstislaw Rostropowitsch (1927–2007), dem befreundeten russischen Cellisten und Dirigenten, für den zahlreiche Kammermusikwerke und Violoncellokonzerte sowjetischer Komponisten entstanden.

Uraufführung

Am 4. Oktober 1959 in Leningrad in der Leningrader Philharmonie (Leningrader Philharmonisches Orchester unter Leitung von Jewgenij Mrawinskij; Solist: Mstislaw Rostropowitsch).

Stürmische Sommermonate

Das erste der beiden Violoncellokonzerte Dmitrij Schostakowitschs entstand im Sommer des Jahres 1959 in Komarowo. Hier, im Ferienhäuschen der Schwiegereltern, hatte Schostakowitsch schon 1953 den Tod Stalins und die Befreiung von den Schrecken des Staatsterrors mit der Komposition der 10. Symphonie gefeiert. Hier verbrachte er mit seiner Frau Nina Warsar und den Kindern die Ferienmonate. Kaum war die Todesgefahr mit Stalins Abgang 1953 gebannt, da schlug der Tod zwei Jahre später ohne Vorwarnung zu – aber nun nicht mehr in Gestalt des Staates, sondern in Gestalt einer unheilbaren Krankheit. Es traf Schostakowitschs liebsten und nächsten Menschen, nämlich seine Frau Nina. Kaum war dieser Schock überwunden, näherte sich erneut das Verhängnis – langsam, aber unübersehbar, befahl eine todbringende Krankheit auch den Komponisten, sandte ihre Vorzeichen und Boten. Schostakowitsch flüchtete in eine junge Liebe, eine neue Ehe und – scheiterte. Im Sommer 1959 wurde das kleine Ferienhäuschen in Komarowo zur Zufluchtsstätte. Hier harrte der Komponist aus, bis die Scheidung vollzogen und seine Frau das Moskauer Heim verlassen hatte. Nun galt es, der „letzten Wahrheit“, dem Ende des irdischen Seins, als Mensch und als Musiker entgegenzugehen. Aus dieser Situation heraus entstand das 1. Violoncellokonzert.

Mysteriöser Prokofjew-Bezug

Im Juni 1959 gab Schostakowitsch in einem Zeitungsinterview zu Protokoll: „Mein nächstes größeres Werk wird ein Violoncellokonzert sein. Der erste Satz, ein Allegretto im Stil eines heiteren Marsches, ist schon fertig. [...] Ich kann nur sagen, dass ich dieses Konzert schon seit ziemlich langer Zeit plane. Der ursprüngliche Anstoß dazu kam, als ich Sergej Prokofjews ‚Symphonisches Konzert‘ für Violoncello und Orchester hörte, das nicht nur mein Interesse, sondern auch meinen Wunsch weckte, selbst etwas in diesem Genre zu schreiben.“ Wieso dieser erstaunliche, weder vorher noch nachher geäußerte Bezug zu Sergej Prokofjew? Er beruht auf einer biographischen Parallele. Auch Prokofjew hatte damals, während der Komposition seines „Symphonischen Konzerts“, das unabwendbare körperliche Ende gespürt und sich – angesichts des Todes – nach seinen Verstrickungen im Liebes- und Lebenskampf gefragt.

Musik als „letzte Instanz“

Außerdem gab es noch den jungen, hochbegabten Cellisten Mstislaw Rostropowitsch, dem schon Prokofjew sein „Symphonisches Konzert“ gewidmet hatte. Der junge Cellist hatte Prokofjew über schwere Stunden hinweggeholfen, über Krankheit und staatliche Repressionen, und mit seinem phänomenalen Können Einfluss auf die Gestaltung des Soloparts genommen. Zwar schätzte auch Schostakowitsch Rostropowitsch und rühmte ihn „als einen echt russischen Menschen: Er weiß alles, er kann alles, er versteht alles. Von Musik will ich gar nicht reden, er kann auch jede physische Arbeit ver-



Schostakowitsch auf dem Landsitz in Komarowo (1963)

richten...“ Aber im Unterschied zu Prokofjew, der mit dem jungen Cellisten seine Musik im Detail besprach, zeigte Schostakowitsch ihm „nur ein einziges Mal die noch unvollendete Partitur, und nur bezüglich einer ganz bestimmten Passage konnte ich ihm einen bescheidenen Vorschlag machen“. Aber auch ohne direkte Einflussnahme auf die Komposition kam die Persönlichkeit Rostropowitschs in Schostakowitschs Opus 107 zur Geltung. Denn Rostropowitsch war nicht nur ein hervorragender Cellist, der später auch als Dirigent Karriere machte. Er trat auch für Verfolgte und Verfemte ein, so für Alexander Solschenizyn, den Verfasser der epochalen Chronik „Archipel Gulag“ – dafür wurde Rostropowitsch 1974 des Landes verwiesen und 1978 ausgebürgert.

1. Satz: Eins hat Arten vielerlei

Der Anfang ist lapidar. Vier Töne für das Soloinstrument – so keck wie banal. Sie mausern sich zum Hauptthema, sind grundlegend für alle Sätze des Konzerts, Gestalt gebend vor allem im ersten und vierten Satz. Obwohl in nicht enden wollender Folge, immer und immer wieder präsent, sind diese flüchtigen Vierton-Visionen einander nie gleich – überall kommt es zu Steigerung und Übertreibung, zu tolldreistem Übermut. Ganz nach dem Motto: Eins hat Arten vielerlei. Wie sagte doch Schostakowitsch? „Der erste Satz, ein Allegretto im Stil eines heiteren Marsches, ist schon fertig.“ Doch wie so oft bei Schostakowitsch war dies nur eine Irreführung der Behörden. Denn heiter ist dieser Marsch mitnichten, eher karnevalesk, wechselnd im Ausdruck, immer übertreibend und in dieser Übertreibung ebenso ein- wie vieldeutig. Und

das Orchester? Es steht immer parat, ist zu jeder Maskierung bereit, sendet Echolaute zurück, wenn es hinab in die Tiefen der Trauer und Einsamkeit oder in die Höhe schriller Verzweiflung geht. Es verstärkt und kommentiert und hat dabei seinen ganz eigenen Part auf dem Weg zu spielerischer Klarheit.

Das entstellte „alter ego“

Seit dem Klaviertrio e-Moll op. 67 von 1943 liebte es Schostakowitsch, seine Initialen, das „D. Sch.“, als Tonfolge D-Es-C-H in seine Kompositionen einzubinden, wie in der 8. und 10. Symphonie und im 8. Streichquartett. Diesmal handelt es sich beim viertönigen Hauptthema des ersten Satzes nicht um die „reinen“ Initialen, sondern um ihre maskierte Gestalt, quasi um ein entstelltes „alter ego“, das sich vom D-Es-C-H zum C-H-Es-D wandelt, zum zweimal fallenden Sekundschrift und somit zum Klagemotiv. Thematische Arbeit und Instrumentalklang sind hier aufs Engste verwoben: denn mit dem Klagemotiv kommt der Hornklang ins Spiel und gewinnt solistische Qualität, ähnlich der Solotrompete im 1. Klavierkonzert. Schostakowitschs enger Freund Isaak Glikman meinte, dass die „ungewöhnliche Umgebung in Komarowo vielleicht zur ähnlich ungewöhnlichen Orchesterbesetzung, dem ‚Wald- und Naturklang‘ beigetragen haben könnte“, bei dem das Horn dominiert: „Das zweistöckige Holzhaus in Komarowo hatte sich der Schwiegervater in einer ausgedehnten Schlucht gebaut. Zahlreiche hohe schlanke Kiefern und Tannen wuchsen dort. Dieses Datscha-Grundstück war dem Wald abgetrotzt.“ Ähnlich sind die übermütigen musikalischen Szenarien des Cellokonzerts der Verzweiflung abgetrotzt.



Mstislav Rostropowitsch, Dmitrij Schostakowitsch und Swjatoslaw Richter (um 1960)

2. Satz: Russische Pavane mit Paukenschlag

Die Blechblasinstrumente – bis auf das Horn – fehlen in diesem Konzert. Bei aller Dramatik gibt es nie ein „hollywoodeskes“ Grummeln und Mummeln, kein effektvolles Zittern und Beben. Dafür ist keine Zeit. Die musikalischen Gewalt-einbrüche kommen überraschend, sind schnell und präzise. Die Pauke ist hierbei führend, so wie im zweiten Satz: Dieser gibt sich anfangs als Sarabande zu erkennen, als ein Schreittanz höfischen Herkommens. Hier ist alles gezügelte Form, Etikette, eine Übereinkunft des guten Willens: Im Angesicht des Chaos die Ordnung bewahren ! Violoncello und Klarinette stimmen Trauerweisen an und zwar in einem ganz ungebroschen russischen Volksliedton. Vielleicht die russische Parallele zu Maurice Ravel's „Pavane pour une infante défunte“ ? Die Stimmen im

Untergrund verdichten sich, bis in einem expressiven Schub und mit einem Paukenschlag – „fortissimo“, „espressivo“ und „tenuto“ – die liebliche Form zerbricht. Nun beginnt ein Hörbild, das keiner vergessen wird, der es je vernommen. Zwar baut sich das zerstückte melodisch-formale Gerüst wieder auf, aber die Instrumente haben ihren alten Klang verloren, tönen nun aus anderen Sphären.

Der Klang, die Klage, der Atem der Welt

Das betrifft vor allem das Soloinstrument selbst. Es hat hier durchgehend Flageolett zu spielen. Das ist erst einmal nur eine Technik, bei der der Finger leicht auf die Saite aufgesetzt wird, so dass der zwischen dem Sattel und der Aufsatzstelle des Fingers liegende Saitenteil am Mitschwingen nicht behindert wird. Die Saite schwingt in so viel Teilen, wie der kleine Teil in der ganzen Saite

enthalten ist. Die Reihe der Flageolett-Töne, die sich durch loses Berühren der Saite in halber Länge, Drittel-, Viertel-, Fünftellänge usw. ergibt, ist mit der Reihe der Obertöne identisch. Schostakowitsch nutzt diese Technik für einen totalen Ausdruckswandel. Das Violoncello gewinnt einen unheimlich suggestiven, schwer einzuordnenden Klang, als wenn der Wind über Wiesen, Felder, über weite Landschaften oder enge Friedhöfe streicht, als wenn die gepresste Erde leidvoll aufstöhnt und klagt. In Parenthese: Dmitrij Schostakowitsch war ein durchaus kritischer Verehrer seines Komponistenkollegen Igor Strawinsky. Wie dieser strebte er nach mehr als nur „lyrisch-sentimentalen Gefühlen“, nach Musik jenseits eines psychologisierenden Subjektivismus. Dazu gehört, dass die Celesta – an dieser einzigen Stelle des Konzerts! – ins Spiel kommt und mit leichtem, silberhellem Glockenton die klagenden Weisen umspielt. Die Celesta gilt in der Musikgeschichte seit Hector Berlioz und Gustav Mahler als Instrument des Wunderbaren und Übersinnlichen, einer nicht allein auf das Gesellschaftliche reduzierten Welt...

3. Satz: Kadenz für einen Einsamen

Die Kadenz, normalerweise ein solistisches Bravourstück innerhalb eines größeren Ganzen, ist hier in Form wie Gehalt in den Rang eines selbstständigen Satzes erhoben. Sie beginnt mit Reminiscenzen an frühere Themen und Motive, mit einem konzentrierten Nachhören und Befragen des Vorherigen. Dann folgen Pizzicato-Akkorde, durch Mauern des Schweigens und der Einsamkeit voneinander getrennt. Schließlich kommt es zum Umschwung, zur Flucht aus stiller Nachdenklichkeit in lärmende Geschäftigkeit,

zurück ins karnevaleske Treiben, in den Mahler'schen Typus des Weltenlaufs.

4. Satz: Apotheose des beschädigten Ich

Waren im ersten Satz Violoncello und Horn noch partnerschaftlich geeint, trennen sich hier ihre Wege. Das Violoncello stürzt sich ins hektische Getriebe, beginnt wie ein Hamster im Rad zu laufen. Also war alles Vorangegangene umsonst, die Leiden, die Klagen, die Nachdenklichkeit, die Einsichten? Nicht ganz. Denn der Hornpart bleibt ruhig, zurückhaltend. Wenn mit der Reprise der alte Spuk wieder hereinbricht, der Cellist sich mit den verrückten Initialen „D. Sch.“ abzuarbeiten hat, fällt es dem Hornisten zu, das kleine Viertonmotiv nachdrücklich Ton für Ton zu präsentieren im Sinn einer Apotheose des beschädigten Ich. Hier erfährt es keine Ablehnung mehr, sondern Akzeptanz. Nicht mehr aber auch nicht weniger. Wie heißt es doch bei einem alten Zen-Meister? „Der höchste Weg ist gar nicht schwer, / Nur abhold wählerischer Wahl. / Doch, wo man weder hasst noch liebt, / Ist Klarheit, offen wolkenlos.“ Um diese Klarheit ging es Schostakowitsch im Violoncellokonzert op. 107.

Seelenrettung durch Spurensicherung

Es ist in der Musikgeschichte nicht allzu häufig, dass ein Komponist ein Werk durch ein anderes kommentiert. Zu einem solchen Glücksfall kam es 1960, als Schostakowitsch sein 8. Streichquartett op. 110 komponierte. Mit diesem 8. Streichquartett wollte Schostakowitsch sich selbst und seine Musik vor dem Vergessen retten und legte Spuren



Dmitrij Schostakowitsch in seinem Arbeitszimmer (1963)

mit Zitaten verfemter oder verbotener Kompositionen wie seiner 1., 5. und 8. Symphonie, des Klaviertrios op. 67 und der Oper „Lady Macbeth von Mzensk“. Aber auch das 1. Violoncellokonzert wird zitiert, obwohl es weder verboten noch verfemt war, sondern seit seiner Uraufführung zu den viel gespielten und auch offiziell anerkannten Werken gehörte. Grundlegend für das 8. Streichquartett als einer „Vermächtniskomposition“ ist das Viertonmotiv D-Es-C-H, die „reinen“ Initialen des Komponistennamens. Wenn Schostakowitsch nun im dritten Satz des Quartetts mit dem Hauptmotiv seines Violoncellokonzerts die „entstellten“ Initialen zitiert, dann bekennt er sich bei seinem musikalischen Nachdenken über die „letzten Dinge“ auch zu dem kleinen beschädigten Ich, anerkennt es als Teil seines Lebens und als Teil seines unausweichlichen Wegs in den Tod.

„...bis zur äußersten Grenze“

Susanne Stähr

Alexander Skrjabin

(1872–1915)

„Le Poème de l’Extase“
für großes Orchester op. 54

Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 25. Dezember 1871 (julianischer Kalender) bzw. am 6. Januar 1872 (gregorianischer Kalender) in Moskau / Russland; gestorben am 14. (27.) April 1915 in Moskau.

Entstehung

Alexander Skrjabin begann die Komposition seiner einsätzigen symphonischen Dichtung „Le Poème de l’Extase“ (Poem der Ekstase), die außerhalb Russlands rasch zum bekanntesten (und meistgespielten) seiner Werke aufstieg, im Laufe des Jahres 1904; er beendete sie im Mai 1907, nahm aber bis Januar 1908 noch einzelne Änderungen vor.

Uraufführung

Am 10. Dezember 1908 in New York (Russian Symphony Orchestra unter Leitung von Modest Altschuler).

Zerbrechlicher Messias

Alexander Skrjabin war von kleiner, zierlicher Gestalt. Selbst seine Hände wirkten zart und filigran und hatten überhaupt nichts Prankenhaftes an sich, wie man es bei einem gefeierten Klaviervirtuosen wohl hätte vermuten können. Der Dirigent Sir Henry Wood beschrieb ihn als einen „vornehmen Mann mit schwerem Schnurrbart und kleinem Kinnbart und sehr träumerischen Augen. Ich fand, er sehe bei weitem nicht so aus, als gehe es ihm gut; er schien mir ein einziges Nervenbündel zu sein.“ Früh schon hatte Skrjabin damit begonnen, seine zerbrechliche Erscheinung durch einen aufwändigen, eleganten Kleidungsstil und ein penibel gepflegtes Äußeres zu kaschieren, vom perfekten Stand des aufgestellten Hemdkragens bis zur apart gewirbelten Bartspitze. Größten Wert legte er auf den korrekten Sitz des Haars, weshalb er auch immer einen Kamm bei sich trug, und niemals betrat er die Bühne, ohne zuvor im Spiegel jedes Detail sorgsam überprüft und justiert zu haben.

Vor allem aber vertraute Skrjabin auf die Kraft des Willens und der Selbstbehauptung, die über die Materie triumphiert. Sein Schlüsselerlebnis ereignete sich Anfang der 1890er Jahre, als er – damals noch Student am Moskauer Konservatorium – sich durch übertriebene Exerzitien am Klavier eine Verletzung an der rechten Hand zugezogen hatte. Die Ärzte machten ihm wenig Hoffnung, dass sich sein Leiden auskurieren lasse, aber Skrjabin trotzte allen düsteren Prognosen und konnte schließlich seinen Siegeszug als Virtuose antreten. Auch gegen die nervösen Attacken, die Angstzustände und Halluzinationen, die

ihm seit Kindheitstagen zu schaffen machten, ging er unverdrossen mit immer neuen Methoden vor, mit Badekuren, Baldrian, Stutenmilch und alkoholischen Getränken, bis er selbst diese Dämonen niedergerungen hatte. „Aufbegehren gegen das Schicksal und gegen Gott“ – so lautete fortan sein Lebensmotto, und er glaubte, dass seiner Willensstärke keine Grenzen gesetzt seien. Einmal versuchte Skrjabin sogar, wie weiland Jesus Christus über die Wasseroberfläche zu laufen: Tatkräftige Fischer retteten ihn vor dem Ertrinken – in ihnen erkannte er seine künftigen Jünger...

Sein oder Nicht-Sein

1905 fiel Skrjabin eine Schrift der russisch-deutschen Okkultistin Helena Blavatsky (1831–1891) mit dem Titel „Der Schlüssel zur Theosophie“ in die Hände, die ihn sofort fesselte und sein Weltbild stark beeinflusste. „Ich lese gerade ein interessantes Buch“, meldete er seiner Lebensgefährtin Tatjana de Schloezer. „Du wirst erstaunt sein, wie nahe es meinen eigenen Ideen ist.“ Blavatsky erläuterte darin, dass sich das Universum in stetem Wechsel zwischen Sein und Nicht-Sein befinde: „So wie die Sonne von unserem Horizont verschwindet“, führte die Autorin aus, „so verschwindet in regelmäßigen Zeitabschnitten, wenn die ‚universale Nacht‘ anbricht, das Universum. Die Hindus nennen diesen Wechsel die Tage und Nächte Brahmas.“ Im Unterschied zu Helena Blavatsky, die davon ausging, dass noch Millionen von Jahren vergehen müssten, ehe es wieder dunkel werde im All, war Skrjabin jedoch davon überzeugt, dass der letzte Augenblick des Seins schon unmittelbar bevorstehe. Und anders als die theosophische Schule



Alexander Skrjabin (1909), handsignierte Photographie mit Thema aus „Le Poème de l'Extase“

glaubte er, dass der Mensch selbst mit seiner Willenskraft den Gezeitenwechsel einläuten könne, den großen „Weltenbrand“, der die Erlösung der Menschheit, die Vollendung der Schöpfung und die Vereinigung der Natur bewirke. Er selbst werde dabei, so zeigte sich Skrjabin gewiss, „in einem letzten Tanz in Millionen von Schmetterlingen aufgehen“.

Den dramatischen Wendepunkt vom Sein zum Nicht-Sein umriss Skrjabin mit dem Begriff der Ekstase: „Ekstase ist höchste Steigerung der Tätigkeit, Ekstase ist ein Gipfel“, heißt es in seinem Tagebuch. „In der Form des Denkens ist Ekstase – höchste Synthese. In der Form des Fühlens ist Ekstase – höchste Wonne. In der Form des Raumes ist Ekstase – höchste Entfaltung und Vernichtung.“ Eine weitere Notiz, in der Skrjabin verklausuliert von sich selbst spricht, verrät unschwer, wer seines Erachtens die „universale Nacht“ herbeiführen sollte: „Wenn eine Persönlichkeit die Fähigkeit gewinnt, in der Weise auf die Außenwelt zu wirken, dass sie das System der Beziehungen in jedem gegebenen Augenblick willkürlich verändern kann, so hat sie göttliche Macht erlangt. Solch eine Persönlichkeit wird das Weltall in einen göttlichen Organismus verwandeln. Sie wird den Zustand vollkommener Harmonie erreichen, Steigerung der Schöpferkraft bis zur äußersten Grenze, Ekstase.“

„Ich bin !“

Freilich beließ es Skrjabin nicht beim theoretischen Postulat, sondern versuchte auch künstlerisch die Probe aufs Exempel zu geben. 1906 wurde in Genf sein literarisches „Poème de l'Extase“ in russischer und französischer Sprache

veröffentlicht, 370 endlose Verse, in denen er den kühnen Flug des Geistes aufzeichnet, der sich in höchste Höhen aufschwingt, von Triumph zu Triumph eilt und schließlich zur freudigen Erkenntnis gelangt: „Ich bin !“ Parallel dazu arbeitete er bereits an einer Tondichtung gleichen Namens, die er im Mai 1907 vollenden konnte. Obwohl diverse Querbeziehungen zwischen den Versen und der Musik nachzuweisen sind, wollte Skrjabin den Text nicht unbedingt als Programm verstanden wissen und verzichtete auf einen Abdruck in der Partitur: Er wüschte, dass sich die Dirigenten „auf die reine Musik beziehen“, ließ er seinen Verleger wissen. Später konzidierte er indes, dass auch das Gedicht bei Konzerten an das interessierte Publikum verkauft werden dürfe.

Formal legte Skrjabin sein musikalisches Poem als einen einzigen groß dimensionierten Satz von gut zwanzigminütiger Spieldauer an, in dem man mit etwas gutem Willen sogar noch die traditionelle Sonatenform erkennen mag: mit einer langsamem Einleitung, der Exposition und der Reprise, zwei Durchführungen und schließlich der Coda. Allerdings verzichtet Skrjabin weitgehend auf eine thematische Verarbeitung oder variative Entwicklung seines motivischen Materials – er verfolgt vielmehr eine gewaltige Steigerungsdramaturgie, die ganz auf den orgiastischen Schluss- und Zielpunkt ausgerichtet ist. Elf thematische Gestalten, die er zum Teil auch mit Namen versehen hat, lassen sich in der Partitur unterscheiden: Da wäre etwa gleich zu Anfang eine Wendung in der Flöte, „mit tragem Verlangen“ zu spielen, die das „Thema der Sehnsucht“ bildet, oder, zu Beginn der Exposition, eine Klarinettenfigur, die als „Traumthema“ bezeichnet wird. Die zentrale Rolle aber spielt eine markante



Skrjabin am Klavier, Skizze von Leonid Pasternak (1909)

Trompetenfanfare, das „Thema der Selbstbehauptung“, dessen Bedeutung im Verlaufe des Stücks stetig zunimmt und das am Ende, in der Schlussapothese, von den acht Hörnern und der ersten Trompete über einem C-Dur-Orgelpunkt des gesamten Orchesters intoniert wird: „Und es hallte das Weltall / Vom freudigen Rufe: / „Ich bin !““, lautet die parallele Passage aus Skrjabins Dichtung.

Ein Abendessen nach dem „Weltenbrand“

Vergegenwärtigt man sich noch einmal Skrjabins Definition der Ekstase, so finden sich in der Partitur tatsächlich zu jedem Stichpunkt Analogien. Einen „Gipfel“ markiert „Le Poème de l'Extase“ schon aufgrund seines gigantischen Orchesterapparats mit vierfach besetzten Holzbläsern sowie gewaltigem Blech- und Schlagzeugreservoir, zu denen am Ende auch noch die Orgel tritt. Die „höchste Synthese“ des Denkens versucht

Skrjabin zu erreichen, indem er die Musik nicht nur philosophisch auflädt und literarisch spiegelt, sondern über die Instrumentation auch eine bemerkenswerte Bildkraft und Farbigkeit vermittelt; dass er in der kurz danach komponierten symphonischen Dichtung „Prométhée. Le Poème du Feu“ zusätzlich noch ein Farbenklavier vorgesehen sollte, ist nur die Manifestation der hier bereits erzielten synästhetischen Effekte. „Höchste Wonnen“ wiederum verheißt Skrjabin mit einer zuweilen erotisierend wirkenden Harmonik und einer rauschhaften Klangaura, die er durch Spielanweisungen wie „avec une volupté de plus en plus extatique“ (mit immer ekstatischer werdenden Wollust) zusätzlich schürt. Und eine stärkere Entfaltung als die Klangkulmination, die am Ende des „Poème de l'Extase“ auf die Hörer wartet, ist wirklich kaum mehr denkbar.

Die Uraufführung der Tondichtung fand übrigens nicht in Russland statt, sondern in New York mit dem Russian Symphony Orchestra unter der Leitung von Modest Altschuler, der seinen ehemaligen Kommilitonen Skrjabin zuvor schon bei der Instrumentation des Werks unterstützt und beraten hatte. Erst einige Wochen nach dieser Premiere vom 10. Dezember 1908 folgte in St. Petersburg die erste russische Aufführung, die Skrjamins Ruf als eines kühnen Avantgardisten stärkte – und die dortige Musikszene in zwei Lager spaltete: Während sich Skrjamins einstiger Lehrer Sergej Tanejew fühlte, als sei er „mit dem Stock geprügelt“ worden, schwärmte der junge Sergej Prokofjew von einem „Geniestreich“...

Eines allerdings hatte Alexander Skrjabin nicht erreicht: Sein „Poème de l'Extase“ war zwar mit beachtlichem Erfolg über die Bühne gegangen, aber der „Weltenbrand“ ließ weiter auf sich warten. Und so blieb er auch von ironischen Seitenhieben nicht verschont, die ihm selbst Freunde wie der Dirigent Sergej Koussevitzky nicht ersparen mochten: „Es war doch einzig und allein Alexander Nikolajewitsch, der daran glaubte, etwas völlig Ungewöhnliches würde sich ereignen. Das war doch schon beim ‚Poème de l'Extase‘ der Fall. Damals dachte er, alle würden in einen ekstatischen Zustand fallen. Stattdessen sind wir, er übrigens auch, ins Restaurant gegangen und haben dort beim Abendessen gemütlich zusammengesessen.“

Lorin Maazel

Dirigent



Orchester. 1953 gab er sein europäisches Debüt als Dirigent am Teatro Massimo Bellini in Catania. Rasch entwickelte er sich zu einem führenden Dirigenten, trat 1960 (als erster Amerikaner) in Bayreuth auf, debütierte 1961 beim Boston Symphony und 1963 bei den Salzburger Festspielen.

Seither hat Lorin Maazel mehr als 150 Orchester in 5.000 Opern- und Konzertaufführungen dirigiert, darunter zahlreiche Uraufführungen. Lorin Maazel war Chefdirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks (1993–2002), Music Director des Pittsburgh Symphony (1988–1996), als erster Amerikaner Direktor und Chefdirigent der Wiener Staatsoper (1982–1984), Music Director des Cleveland Orchestra (1972–1982) und künstlerischer Leiter und Chefdirigent der Deutschen Oper Berlin (1965–1971).

Seit über 50 Jahren ist Lorin Maazel einer der meist geschätzten Dirigenten weltweit. Zuletzt leitete er als Musikdirektor das Opernhaus in Valencia sowie von 2002 bis 2009 die New Yorker Philharmoniker. Außerdem ist er Gründer und Künstlerischer Direktor des viel beachteten Castleton Festivals. Ab September 2012 übernimmt Lorin Maazel für drei Jahre die Position des Chefdirigenten der Münchner Philharmoniker.

1985 ernannte das Israel Philharmonic Lorin Maazel zum Ehrenmitglied, außerdem ist er Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker und erhielt die Hans von Bülow-Medaille der Berliner Philharmoniker.

Der in Paris geborene Amerikaner erhielt mit fünf Jahren Violin- und mit sieben Jahren Dirigierunterricht. Bereits als Jugendlicher stand Lorin Maazel am Pult aller großen amerikanischen

Sol Gabetta

Violoncello



Internationales Aufsehen erregte Sol Gabetta im Jahr 2004, als sie als Gewinnerin des *Crédit Suisse Young Artist Award* bei den Luzerner Festspielen mit den Wiener Philharmonikern unter Valery Gergiev debütierte. Zuvor hatte die 1981 in Cordoba / Argentinien geborene Cellistin bereits Auszeichnungen beim Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau und beim ARD-Wettbewerb in München erhalten.

Sol Gabetta studierte in Madrid, anschließend bei Ivan Monighetti in Basel und zuletzt bei David Geringas in Berlin. Sie gastierte bei zahlreichen großen Orchestern und ist regelmäßig

bei renommierten Festivals zu hören. Neben ihrer zunehmenden Konzertpräsenz in Europa bereiste sie 2010 mit großem Erfolg zum ersten Mal auf Tournee die USA und Südamerika, 2011 auch Japan und Australien.

Neben ihrer Solokarriere widmet sich Sol Gabetta intensiv der Kammermusik. Seit Juni 2006 veranstaltet sie das Solsberg-Festival in ihrer Schweizer Wahlheimat, wozu sie verschiedene ihrer Kammermusikpartner zu gemeinsamen Konzerten einlädt.

Nach ihrem ersten ECHO Klassik, den sie 2007 für eine CD mit Werken von Tschaikowsky und Ginastera erhielt, wurde die Cellistin im Herbst 2009 für ihre Live-Aufnahme mit den Münchner Philharmonikern und Schostakowitschs 2. Cellokonzert mit einem weiteren ECHO ausgezeichnet.

Sol Gabetta spielt eines der seltenen Violoncelli von G.B. Guadagnini von 1759.

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

Magdalena Brune
Barbara Weiske
Viola

Nikola Jovanovic
Kristina Urban
Violoncello

Soohyun Ahn
Johanna Blumenkamp
Kontrabass

Agnes Mayr
Flöte

Yukino Thompson
Oboe

Christoph Zimper
Klarinette

Johannes Hofbauer
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 zweiseitigen 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 Philharmoniker
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 „Ehren-
dirigenten“ in der Geschichte
des Orchesters ernannt.

Oktober 2005

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 dirigiert
drei Gedenkkonzerte mit
Werken von Wolfgang
Rihm und Gustav Mahler.

ab Saison 2012/13

Lorin Maazel
wird Chefdirigent der
Münchener Philharmoniker.

Die nächsten Konzerte

Besuchen Sie uns auch unter mphil.de

Do. 22. September 2011

1. Abonnementkonzert g5

Fr. 23. September 2011

1. Abonnementkonzert c

Sa. 24. September 2011

1. Abonnementkonzert f

Igor Strawinsky

„Psalmsymphonie“

Johannes Brahms

„Ein deutsches Requiem“

op. 45

Lorin Maazel, *Dirigent*Jeanine De Bique, *Sopran*Michael Volle, *Bariton*

Philharmonischer Chor

München,

Einstudierung:

Andreas Herrmann

So. 02. Oktober 2011

1. Kammerkonzert

„Klarinettenquintettin **(A)**“**Wolfgang Amadeus Mozart**

Quintett für Klarinette, zwei

Violinen, Viola und Violoncello

A-Dur KV 581

Franz Schmidt

Quintett für Klarinette, Violine,

Viola, Violoncello und Klavier

A-Dur

Alexandra Gruber,

Klarinette

Janus-Quartett:

Nenad Daleore, *Violine*Philip Middleman, *Violine*Konstantin Sellheim, *Viola*Herbert Heim, *Violoncello*Lukas Maria Kuen, *Klavier***So. 16. Oktober 2011**

2. Abonnementkonzert m

Di. 18. Oktober 2011

1. Abonnementkonzert b

Mi. 19. Oktober 2011

1. Abonnementkonzert a

Antonín Dvořák

„Das goldene Spinnrad“

op. 109

Jean Sibelius

Konzert für Violine und

Orchester d-Moll op. 47

Leoš Janáček

„Sinfonietta“

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

Herausgeber

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

Lektorat und Gestaltung

Auswahl, Zusammenstellung und Gesamtredaktion: Stephan Kohler (verantwortlich)
Redaktion dieses Heftes: Christine Möller

Textnachweise

Nicole Restle, Sigrid Neef und Susanne Stähr 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 Pjotr Iljitsch Tschaikowsky: Herbert Weinstock, Peter Iljitsch Tschaikowsky, Adliswil 1993; Abbildungen zu Dmitrij Schostakowitsch: Krzystof Meyer, Schostakowitsch – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Bergisch Gladbach 1995; Abbildungen zu Alexander Skrjabin: Sergej Fedjakin, Skrjabin, Moskau 2004. Künstlerphotographien: Chris Lee, Bill Bernstein (Lorin Maazel); Marco Borggreve (Sol Gabetta).

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

DIE MÜNCHNER PHILHARMONIKER

DAS ORCHESTER DER STADT

Die Kammerkonzerte der Münchner Philharmoniker im Festsaal des Münchner Künstlerhauses

Sonntag, 02.10.2011, 11:00 Uhr | 1. Kammerkonzert „Klarinettenquintett in “

Wolfgang Amadeus Mozart Quintett für Klarinette, zwei Violinen,
Viola und Violoncello A-Dur KV 581

Franz Schmidt Quintett für Klarinette, Violine, Viola, Violoncello und Klavier A-Dur

Alexandra Gruber, *Klarinette* | Janus-Quartett: Nenad Daleore, *Violine*

Philip Middleman, *Violine* | Konstantin Sellheim, *Viola* | Herbert Heim, *Violoncello*

Lukas Maria Kuen, *Klavier*

Sonntag, 13.11.2011, 11:00 Uhr | 2. Kammerkonzert „Schlag 11“

Maurice Ohana „Études chorégraphiques“ für Percussion-Quartett

Christopher Deane „Mourning Dove Sonnet“ für Vibraphon solo

Nebojsa Zivkovic „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 Förtschl | Jörg Hannabach | Walter Schwarz | Guido Rückel

Stefan Gagelmann | Claudius Lopez-Diaz

Karten zu € 21,60 bei München Ticket oder in den angeschlossenen Vorverkaufsstellen

KlassikLine: 0180 / 54 81 810

(0,14 €/Min. aus dem dt. Festnetz, max. 0,42 €/Min. aus dem Mobilfunk)

www.mphil.de

Konzerte
Oktober
November



Landeshauptstadt
München

Mit freundlicher Unterstützung der
Münchner Künstlerhaus-Stiftung





114. Spielzeit seit der Gründung 1893
Lorin Maazel, *Chefdirigent ab 2012 / 2013*
Paul Müller, *Intendant*



Landeshauptstadt
München