

DIE
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

DAS ORCHESTER DER STADT



Ion Marin
Frank Peter Zimmermann

23. November 2009, 20 Uhr
24. November 2009, 19 Uhr
25. November 2009, 20 Uhr

Igor Strawinsky

„*Feu d'artifice*“ (Feuerwerk)

Fantasie für Orchester op. 4

Bohuslav Martinů

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 H 293

1. *Andante – Poco Allegro – Moderato – Andante*

2. *Andante moderato*

3. *Poco Allegro*

Maurice Ravel

Spanisches Triptychon:

1. „*Alborada del Gracioso*“ (*Morgenlied des Spaßmachers*)

2. „*Pavane pour une Infante défunte*“ (*Pavane für eine verstorbene Infantin*)

3. „*Boléro*“, *Ballett für Orchester*

Ion Marin Dirigent
Frank Peter Zimmermann Violine

Montag, 23. November 2009, 20 Uhr
3. Abonnementkonzert E

Dienstag, 24. November 2009, 19 Uhr
1. Jugendkonzert

Mittwoch, 25. November 2009, 20 Uhr
3. Abonnementkonzert A

Spielzeit 2009/2010
112. *Spielzeit seit der Gründung 1893*
Christian Thielemann Generalmusikdirektor
Paul Müller Intendant

Feuerwerk zum Aufbruch

Michael Kube

Igor Strawinsky

(1882-1971)

„Feu d’artifice“ (Feuerwerk)
Fantasie für Orchester op. 4

sätzliche „Feu d’artifice“ op. 4 innerhalb von nur sechs Wochen im ukrainischen Ustilug, wo er den Sommer des Jahres 1908 wie üblich auf dem Landgut seiner Familie verbrachte. Die Fertigstellung des Werks fiel mit dem Tod seines verehrten Kompositionslehrers Nikolaj Rimskij-Korsakow zusammen, der am 8. (21.) Juni 1908 in Ljubensk bei St. Petersburg gestorben war. 1927 berichtete Strawinsky, er hätte daraufhin die Partitur zugunsten eines heute verschollenen „Chant funèbre“ zurückgestellt; 1936 erinnerte er sich jedoch, dass er die an Rimskij-Korsakow übersandte fertige Partitur mit dem Vermerk „verstorben“ zurückerhielt.

Widmung

Die Komposition entstand anlässlich der Hochzeit von Nadeschda Rimskij-Korsakowa, der Tochter von Strawinskys Lehrer und Vorbild, mit dem aus Vilnius gebürtigen jüdischen Komponisten Maximilian Steinberg (1883–1946).

Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 5. (17.) Juni 1882 in Oranienbaum (seit 1948: Lomonossow) bei St. Petersburg; gestorben am 6. April 1971 in New York.

Entstehung

Gleich nach dem „Scherzo fantastique“ op. 3 komponierte Strawinsky das ebenfalls ein-

Uraufführung

Am 25. Januar (6. Februar) 1909 im Saal der St. Petersburger Adelsversammlung (Orchester des Kaiserlich-Russischen Opernhauses unter Leitung von Alexander Siloti, eines Cousins von Sergej Rachmaninow); im selben Konzert stand auch die Uraufführung von Strawinskys „Scherzo fantastique“ op. 3 auf dem Programm.



*Igor Stravinsky in
Ustilug (um 1908)*

Komponierender Jurist

Gemeinsam mit dem 1907/08 entstandenen „Scherzo fantastique“ op. 3 bildet der ebenfalls als Scherzo angelegte, gerade mal vier Minuten in Anspruch nehmende Satz „Feu d’artifice“ (Feuerwerk) einen ersten Wendepunkt in Strawinskys schöpferischer Biographie. Schon während seines Jurastudiums, auf das der Vater (ein angesehener Opernsänger) gedrängt hatte, widmete er sich intensiv einer systematischen kompositorischen Ausbildung. Vor allem der Kontakt zu Nikolaj Rimskij-Korsakow sollte sich als förderlich herausstellen. Bei ihm entstanden in rascher Folge zahlreiche Lieder sowie eine vier Sätze umfassende Klaviersonate in fis-Moll. Als erstes großes Orchesterwerk wurde 1907 die Symphonie op. 1 abgeschlossen – ein Werk, über das sich Strawinsky bereits vier Jahre später selbstkritisch äußerte (inzwischen hatte er das Ballett „Pétrouchka“ zur Aufführung gebracht): „Es ist mein erstes Werk. Es hat ein paar hübsche Stellen, aber der Rest folgt gehorsam dem Glasunow-Tschaikowsky-Stil und die Instrumentation ist akademisch. Das Stück ist nicht wirklich interessant, aber kann immerhin als Dokument gelten, um wieder einmal zu zeigen, wie man nicht komponieren sollte.“

Fantasie und Scherzo

Von Strawinsky im Untertitel als „Fantasie für Orchester“ bezeichnet, handelt es sich bei „Feu d’artifice“ um eine Art von Charakterstück in der Dimension eines symphonischen Scherzos – wie man es terminologisch eindeutiger im „Scherzo fantastique“ op. 3 findet. Dass Strawinsky gerade auf diesen Satztyp

zurückgriff, um sich von der traditionellen Symphonie zu lösen, hat verschiedene Ursachen. Möglicherweise waren ihm ähnliche Werke bekannt, wie etwa Michail Glinkas „Kamarinskaja“ (1866) oder die Scherzi op. 1 und op. 2 (1888) von César Cui – auch Hans Pfitzner eröffnete sein Werkverzeichnis mit einem Scherzo op. 1 (1905). Vor allem aber war es die gestalterische Freiheit, die Strawinsky suchte – und die er in diesem Rahmen fand. Darüber hinaus wählte er mit „Feuerwerk“ einen quasi programmatischen Titel, in dem das Experimentelle der Komposition aufgefangen werden konnte: flirrend starre Klangflächen, mechanisch wirkende Einwürfe der Blechbläser, vielfache Sequenzierungen, in sich kreisende Tonfolgen und der exponierte Einsatz des Schlagwerks. Der Satz gleicht mit seinem Klangrausch einer Art Orchester-Etüde, bei der sich der Komponist als Regisseur versteht und schlaglichtartig vielfach differenzierte Farben und straffe Rhythmen aufblitzen lässt. Grundlage bildet dabei eine bemerkenswert aufwändige, über die große Standardbesetzung hinausgehende Disposition des Orchesters, die aber nicht zur Massierung der Partitur führt, sondern – ganz im Gegenteil – das beeindruckend leichte Lichterspiel überhaupt erst ermöglicht.

Entscheidende Begegnung

Der Uraufführung von „Feu d’artifice“ kommt für Strawinskys weiteres Schaffen die Bedeutung einer Initialzündung zu (im selben Konzert erklang auch das noch weit stärker dem überkommenen symphonischen Duktus verhaftete „Scherzo fantastique“ op. 3). Denn während Aleksandr Glasunow, Direktor des Konservatoriums in St. Petersburg, über das „Feu



*Valentin Serov: Nikolaj
Rimskij-Korsakov, Stravinskys
Lehrer und Vorbild (um 1898)*

d'artifice“ die markigen Worte „kein Talent, nur Dissonanz“ geprägt haben soll, war Sergej Diaghilew, der nachmalige Direktor der Ballets Russes, von der gestischen Ausdruckskraft der Musik und ihrer Instrumentierung fasziniert und erkannte das in ihr auflodernde schöpferische Potenzial. Er bestellte bei Strawinsky zunächst – man könnte den Eindruck gewinnen: auf Probe – die Orchestrierung einiger Klavierstücke von Edvard Grieg und Frédéric Chopin für die Ballette „Le Festin“ (Das Festessen) und

„Les Sylphides“. Kurz danach kam es dann zum ersten eigentlichen Kompositionsauftrag, der Musik für das Ballett „L'Oiseau de Feu“ (Der Feuervogel). Strawinsky nahm bereits im November 1909 die Arbeit an diesem für ihn wegweisenden Projekt auf. Mit der Pariser Premiere vom 25. Juni 1910 wurde dann von Diaghilew und Strawinsky, die sich in kürzester Zeit zu einem der produktivsten und innovativsten Künstler-Gespanne des 20. Jahrhunderts entwickelten, eine neue Ära eingeläutet...



Hermann + Stefan Wörz
Geigenbaumeister
Kreittmayrstr. 23
80335 München
Tel. 5259888
Fax. 5236886

GEIGEN- UND BOGENBAU

**Neubau und Reparaturen
von Streichinstrumenten
und Bogen**
Vermietung von Streichinstrumenten



Markus Wörz
Bogenbaumeister
Kreittmayrstr. 17
80335 München
Tel. 5231240
Fax. 5231179

Geschäftszeiten:

Dienstag bis Freitag von 8.30 bis 13.00 Uhr und 14.30 bis 18.30 Uhr
Samstag von 9.30 bis 13.00 Uhr – Montag geschlossen

„Ein Violinkonzert ist das Allerschwierigste“

Klaus Döge

Bohuslav Martinů

(1890-1959)

Konzert für Violine und Orchester
Nr. 2 H 293

1. Andante – Poco Allegro – Moderato
– Andante
2. Andante moderato
3. Poco Allegro

Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 8. Dezember 1890 in Polička (Böhmen); gestorben am 28. August 1959 in Liestal bei Basel (Schweiz).

Entstehung

Martinůs 2. (und gleichzeitig letztes) Violinkonzert verdankt seine Entstehung einem Auftrag des weltberühmten Geigers ukrainisch-jüdischer Herkunft Mikhail Saulowitsch „Mischa“ Elman (1891-1967), der unter dem (ihn überwältigenden) Eindruck von Martinůs 1. Symphonie Anfang 1943 wegen eines neuen Violinkonzerts an den damals in USA lebenden Komponisten herangetreten war. Innerhalb zweier Monate, vom 23. Februar bis 26. April 1943, komponierte Martinů in New York das dreisätzig Werk; auf Bitten Elmans fügte er im ersten Satz nachträglich eine Solo-Kadenz ein.

Widmung

„To Mischa Elman“, dem Auftraggeber und Uraufführungssolisten des Konzerts.

Uraufführung

Am 31. Dezember 1943 in Boston (Boston Symphony Orchestra unter Leitung von Serge Koussewitzky; Solist: Mischa Elman).

Im amerikanischen Exil

Aufgrund des dramatischen Kriegsverlaufs mit der bevorstehenden deutschen Besetzung von Paris, wo Martinů seit 1923 lebte, verließ der tschechische Komponist zusammen mit seiner Frau am 11. Juni 1940 Hals über Kopf die französische Metropole. Neun Monate dauerte die abenteuerliche Flucht, die ihn zunächst nach Aix-en-Provence und Marseille und von dort Anfang 1941 über Barcelona und Madrid nach Lissabon führte, bevor er am 31. März 1941 als europäischer Exilant den Boden Amerikas betrat. Freunde von ihm, wie etwa der Pianist Rudolf Firkusny oder der erste Martinů-Biograph Miloš Šafránek hatten seine Ankunft in den New Yorker Musikkreisen entsprechend vorbereitet: Die American League of Composers veranstaltete ihm zu Ehren einen Empfang; er lernte Serge Koussewitzky kennen, machte die Bekanntschaft von George Szell; und er kam in Kontakt mit dem geigespielenden Albert Einstein, für den er 1943 die „Fünf Madrigal Stanzas“ für Violine und Klavier komponierte.

Höchst erfolgreiche Konzerte wie jenes vom 14. November 1941 mit der Uraufführung des „Concerto grosso“ sorgten für Bekanntheit in ganz Amerika, und diverse Kompositionsaufträge – etwa der Koussewitzky Music Foundation (1. Symphonie) oder des Pianisten-Duos Pierre Luboschutz – Genia Nemenoff (Konzert für zwei Klaviere) – sowie Anstellungen als Kompositionslehrer an amerikanischen Universitäten befreiten ihn von finanziellen Sorgen. Verinnerlicht hat er den „american way of life“ eher nicht: „Die neue Lebensweise strengt mich sehr an und läßt mir nicht genug Zeit, mich mit mir selbst zu befassen.“

Aber er schätzt das Leben in den USA ohne jenes permanente Gefühl der Angst, das die neun Monate seiner Flucht so tief geprägt hatte.

Mischa Elman

Mischa (eigentlich Mikhail Saulowitsch) Elman, als Sohn eines Hebräischlehrers am 20. Januar 1891 in Talnoie (Ukraine) geboren, lernte Geige in Odessa, wo er von Leopold Auer, einem der großen Geiger des 19. Jahrhunderts entdeckt und zum Studium ans St. Petersburger Konservatorium eingeladen wurde. Von 1904 an reüssierte Elman als Geigenvirtuose in Berlin, London und New York. 1911 übersiedelte er in die Vereinigten Staaten, deren Staatsbürgerschaft er bald darauf erwarb. An seinem Violinspiel, in dessen Mittelpunkt zwar das romantische Repertoire stand, das Werken der Moderne aber keineswegs aus dem Weg ging, wurden neben technischer Brillanz und Vollkommenheit insbesondere das Gefühl fürs Poetische sowie der sensibel-expressive Ton und die pulsierende Vitalität bewundert.

Eigentlich ging Elman Anfang Januar 1943 in ein Konzert des Boston Symphony Orchestra, um dort Schostakowitschs 7. Symphonie zu hören. Aber Schostakowitsch wurde gar nicht gespielt; statt dessen erklang die 1. Symphonie von Bohuslav Martinů. Elman war von dieser Musik derart begeistert, dass er Martinů zu sich nach Hause einlud und um die Komposition eines Violinkonzerts bat. Da Martinů Elman noch nie gehört hatte, spielte Elman ihm „eine halbe Stunde lang vor. Martinů hörte schweigend zu und verließ den enttäuschten Geiger ohne ein Wort der Zu-



*Bohuslav Martinů als Emigrant
in den USA (um 1943)*

stimmung. Elman glaubte schon, auf das Werk verzichten zu müssen, aber zwei Monate später brachte ihm Martinů die fertige Partitur“ (Harry Halbreich).

Faszination der Gattung „Konzert“

Schiebt man das Anekdotische dieser Erzählung beiseite, so bleiben dennoch wichtige Hinweise für die Entstehungsgeschichte:

Das Geigenspiel von Elman muss bei Martinů, der selbst Geiger war und als solcher gegen Ende seiner Prager Jahre sowohl im erweiterten Orchester des Tschechischen Nationaltheaters als auch in der Tschechischen Philharmonie mitgewirkt hatte, einen tiefen Eindruck hinterlassen haben. In Zusammenhang mit der Uraufführung äußerte er denn auch, dass Elman „mit Leib und Seele Geiger sei, dessen Spiel, das niemals die Grenzen eines schönen Geigenklanges überschreite, einen ganz besonderen Zauber habe“.

Martinů, den seit den 30er Jahren (im Zuge seiner „neobarocken“ Kompositionen) das konzertante Prinzip und die Gattung „Konzert“ in all ihren Varianten zu begeistern begann, muss von Anfang an vom kompositorischen Reiz des Auftrags angetan gewesen sein. Schon Anfang 1941, auf dem Weg in die Neue Welt, hatte der Dirigent Paul Sacher wegen eines Violinkonzerts angefragt und als Antwort erhalten, dass „ein Violinkonzert das Allerschwierigste“ sei – für Paul Sacher schrieb er dann immerhin sein „Concerto da Camera“ für Violine und Streichorchester mit Klavier und Schlagzeug, und zum Anfang 1943 ebenfalls im Sinne der „concerto grosso“-Technik komponierten Konzert für

zwei Klaviere und Orchester meinte er: „Das Timbre zweier gleicher [Solo-]Instrumente ruft neue Tonfarben und neue Klangarten hervor.“

Die Solovioline und „das Ganze“

Warum aber hielt Martinů ein Solokonzert für Geige für das „Allerschwierigste“? Weil, wie er in seinem Programmheftbeitrag zur Uraufführung ausführte, im Gegensatz zum Klavier mit seinen harmonischen und polyphonen Möglichkeiten „alles, was wir durch das Violinsolo ausdrücken wollen, auf eine einzige melodische Linie festgelegt sein [muss], die gleichzeitig alles Restliche zu ersetzen hat. Mit anderen Worten – die eine Stimme der Sologeige muss in sich selbst schon das musikalische Schema enthalten, das ganze Konzert nämlich.“

Des weiteren sei ein Violinkonzert das „Allerschwierigste“, weil uns „das Arbeiten mit dem Orchester die Eigenschaften des Soloinstruments [der Geige] vergessen hat lassen. Wir haben uns an die mannigfaltigen Möglichkeiten des Orchesters gewöhnt, was jedoch oft genug dazu führt, dass wir etwas auszudrücken bestrebt sind, das nicht der Stärkung des wirklichen musikalischen Gehalts dient, sondern nur der Übertreibung von Tondynamik, Klang und Stärke. Eine Melodie, deren Struktur sie eher für das Streichorchester geeignet macht, muss noch nicht eine Melodie sein, die dem Charakter der Solovioline Rechnung trägt. Wir verwechseln eine einzige Geige mit einer ganzen Gruppe dieser Instrumente, und daraus entsteht der Konflikt zwischen unseren Wünschen und den realen Möglichkeiten. Und gerade dies erfordert einen anderen

*Bohuslav Martinů zurück
in Europa (um 1955)*



musikalischen Gedankengang – sowohl hinsichtlich der Struktur als auch bezüglich des Inhalts des Gedankens.“

Konflikt – Beruhigung – Freude

Martinůs Überlegungen waren notwendige Überlegungen, „mit denen sich der Komponist beschäftigt, wenn er an einem Violinkonzert

arbeitet“, das speziell für den Violinvirtuosen Misha Elman mit dem „schönen Geigenklang“ und dem „besonderen Zauber“ bestimmt war. Manche Auffälligkeiten und Besonderheiten in Martinůs Konzert dürften damit in engem Zusammenhang stehen: Der Solo-Part, der vom Solisten traditionellerweise virtuose Elemente wie Doppelgriffe und Akkorde ebenso wie Arpeggio, zweistimmiges

BESONDERE HÖREMPFEHLUNGEN VON

LUDWIG BECK
Ludwig Beck
KAUFHAUS DER SINNE

88697439992



FRANK PETER ZIMMERMANN BEEINDRUCKENDE VIOLINKONZERTE DER MODERNE

Die neue CD mit Szymanowskis und Brittens Violinkonzerten, kongenial begleitet von den Warschauer Philharmonikern und vom Schwedischen Rundfunk-Symphonieorchester.

88697527012



VLADIMIR HOROWITZ DAS LEGENDÄRE BERLINER KONZERT

Eine Sensation: die Welt-Erstveröffentlichung des Konzerts aus der Berliner Philharmonie vom 18. Mai 1906. Limitierte 2 CD-Luxusausgabe in Buchform mit umfangreichen Texten, unveröffentlichtem Bildmaterial und Nachdruck des Originalplakats.

88697443612



MURRAY PERAHIA BACH-PARTITEN 1, 5 & 6

Volume 2 der Referenzeinspielung von Bachs Partiten, für die Murray Perahia 2008 mit dem ECHO Klassik ausgezeichnet wurde. „Am Klavier ist Murray Perahia einer der wichtigsten Bach-Interpreten“ Welt am Sonntag

88697523552



SOL GABETTA HOFMANN, HAYDN, MOZART

Mit elegantem und virtuosem Bogenstrich bringt Sol Gabetta auf ihrer aktuellen CD das Cellokonzert D-Dur von Leopold Hofmann, Haydns Cellokonzert C-Dur und Mozarts Oboenkonzert D-Dur (KV 314) für das Cello zum Klingen. Mit dem Kammerorchester Basel unter Sergio Ciomei.

LUDWIG BECK
Ludwig Beck
KAUFHAUS DER SINNE

www.ludwigbeck.de

Spiel, schnelle Läufe, Trillerketten und den unvermittelten Wechsel zwischen extrem hohen und extrem tiefen Lagen fordert, ist in erster Linie auf Kantabilität und lyrischen Ton hin ausgerichtet. Emotionale Ballungen und dramatische Entwicklungen dagegen bleiben dem Orchester vorbehalten.

Dieses Gegenüber zwischen dunklem Ton (Orchester) und hellem Ton (Solovioline) prägt als strukturelle Idee den ersten Satz. Geradezu aggressiv in seiner dissonanten Setzung, akzentuierten Fortissimo-Dynamik und die hohe Lage forcierenden melodischen Gestik (die an den langsamen Satz der 1. Symphonie ebenso denken lässt wie an das „Memorial to Lidice“) setzt das Orchester im Tutti ein. Die sich daran anschließenden Holzbläserakte versuchen den aggressiven Impetus (der in den sforzato gespielten Streicherakkorden nachwirkt) zu nivellieren. Versöhnend jedoch wirkt erst der darauffolgende Einsatz der Solovioline. Sie ist es, die in ihrem Spiel auf einem Ton gleichsam rezitativisch beruhigend spricht; sie ist es, die im Lauf des ersten Satzes Tänzerisches und böhmisch Folkloristisches anklingen lässt; und sie ist es, die dem Schlag des Tam-Tam – jenes Instruments, dessen Erklingen Hector Berlioz in seiner Instrumentationslehre als Moment „höchsten Entsetzens“ beschrieb – mit ihrer Kadenz ein ausdrucksmäßiges Pendant bietet.

Das Auseinanderklaffen des ersten Satzes zwischen dunklem und hellem Ton überträgt Martinů auch auf die großformale Anlage. Kennzeichnet Unruhe den ersten Satz, so ist es eine beinahe idyllische Pastorale, die die Ausdruckswelt des zweiten Satzes (Martinů:

„eine Art Ruhepunkt“) prägt: 6/8-Takt, viele Bläsersoli, fast dissonanzfreie Dur-Moll-Tonalität, das freudig klingelnde Triangel und ein konfliktloses Kommunizieren zwischen Solovioline und Orchester. Statt spannungsgeladener Kontraste und dramatischer Dichte also unbeschwert „Schönes“, in dem die Solovioline ihren „besonderen Zauber“ ungestört zur Geltung bringen kann.

Doch nicht nur dem „schönen Ton“ und dem Verhaltenem, Versöhnenden von Elmans Spiel, sondern auch seiner oft beschriebenen geistigen Vitalität bietet Martinů Platz in seinem Violinkonzert – und dies insbesondere im dritten Satz. Dessen Rondo- und Kehraus-Charakter ähnelt dem Schlusssatz von Dvořáks Violinkonzert: Hier wie dort treibt die Solovioline das Orchester an, hier wie dort diktiert sie ihm den Ton des Folkloristischen und des Witzigen, und hier wie dort infiziert sie die orchestrale Umgebung mit einer Art des „Spielerischen“, das zwar „einfach“ klingt, aber höchstes technisches Können erfordert. Ein technisches Können allerdings, das nicht Selbstzweck ist, sondern von Martinů im Sinne einer sinnvollen dramaturgischen Steigerung eingesetzt wird, die „Konflikt – Beruhigung – Freude“ heißen könnte.

Kosmopolit aus Böhmen

Jakob Knaus

Genie der Vielseitigkeit

Es fasziniert immer wieder zu wissen, dass er seine Jugendzeit 42 Meter über dem Erdboden auf einem Kirchturm verlebt hat – im kleinen Städtchen Polička in Nordost-Böhmen –, weil sein Vater dort Turm- und damit auch Feuer-Wächter war. Den Überblick hat sich Bohuslav Martinů auch später immer wieder verschafft: Sein Gesamtwerk umfasst über 400 Kompositionen! Alle Gattungen sind vertreten, für alle Medien hat er komponiert – für den Film, für das Radio und für das Fernsehen –, in den verschiedensten Stilen hat er sich ausgedrückt. Bohuslav Martinů war ein Meister im Parodieren.

Früher Ruhm in Paris

Vor allem in den Zwanziger Jahren hat Martinů im musikalischen Schmelztiegel von Paris die Grundlagen zu seinem Ruhm gelegt. 1919 war er nach Paris gekommen, als zweiter Geiger der Tschechischen Philharmonie. 1923 kam er erneut – diesmal aber allein, um bei Albert Roussel zu studieren. Er war offen für alle Formen, die in den Tempeln der Kunst und den Bretterbuden des Variétés vorgeführt wurden. Martinů war unvoreingenommen und immer auf der Suche nach neuen Möglichkeiten. Seine ausgeprägte Gabe, Stile nachzuzahlen, und

sein phänomenales Klanggedächtnis halfen ihm, sich alles dienstbar zu machen: die große Geste der Symphonischen Dichtung, die bewegten Formen der Ballettmusik, den Jazz, die Unterhaltungsmusik. Vor kurzem ist ein Klavierstück mit dem Titel „Par T. S. F.“ zum Vorschein gekommen, das Martinů 1928 dem soeben erfundenen Radio gewidmet hatte, dem „Télégraphe sans fil“. Der kleine Tscheche vom Lande hatte offene Augen und Ohren, und doch verließ ihn die Sehnsucht nach seiner Heimat nie!

Zwischen Kunstmusik und Variété

Martinů blieb in Frankreich und musste dann, nachdem Hitler sein Heimatland besetzt hatte und später auch in Frankreich einzog, 1941 nach Amerika emigrieren. In der Begabung, die Musik seiner ländlichen Heimat mit der Aura der Großstadt in Einklang zu bringen, hat er sich zeitlebens ein Stück Unverwechselbarkeit bewahrt: Im Finalsatz seiner Ballettmusik „La Revue de Cuisine oder Die Versuchung des heiligen Kochtopfs“ z. B. gelang es ihm, „klassische“ Melodien mit „volkstümlichen“ zu kombinieren und wie selbstverständlich einem Jazzrhythmus zu unterlegen. Andererseits hat ihn in den 30er Jahren das barocke Concerto grosso fasziniert: die Instrumentalmusik dieser Zeit, vom Konzert für Streichquartett und Orchester (1931)

Bohuslav Martinů
(um 1950)



bis hin zum Doppelkonzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauken (1938), ist davon geprägt.

Unerfüllte Sehnsucht nach der Heimat

Mit der frühen Radio-Oper „Komödie auf der Brücke“ (1935) hatte er zwar erst 1951 in New York Erfolg, dann aber so nachhaltig, dass sie ihm den Zugang zum damals neuesten Medium verschaffte: seine beiden Opern

„Wovon die Menschen leben“ (nach Tolstoj) und „Die Heirat“ (nach Gogol) sind Auftragswerke des Fernsehens ! Martinůs bedeutendste Bühnenwerke sind aber die fantastische Oper „Julietta oder Der Traumschlüssel“ (1937) nach Georges Neveux und die „Griechische Passion“ (1957) nach dem Roman „Der wieder gekreuzigte Christus“ von Nikos Kazantzakis. Nach Abschluss seiner letzten, der 6. Symphonie, und nachdem er die amerikanische Staatsbürgerschaft erhalten hatte, ist Martinů 1953 endgültig in die Alte Welt zurückgekehrt – aber nie wieder nach Böhmen oder Prag, denn dort waren 1948 die Kommunisten an die Macht gelangt. Martinů blieb vorerst in Frankreich und ging dann in die Schweiz, wo er bei Paul Sacher, der auch der Mäzen Béla Bartóks und Arthur Honeggers gewesen war, seine zwei letzten Lebensjahre verbrachte. Am 28. August 1959 ist er im Krankenhaus von Liestal bei Basel einem Krebsleiden erlegen.



**Klavier
Hirsch**
... seit 1888

**Fachmännische
Beratung**

**Zuverlässiger
Kundendienst
im Meisterbetrieb**

Große Auswahl

**Stummschaltungen
von Pianodisc**

**Eigenes
Übungsstudio**

Lindwurmstraße 1
80337 München
Telefon: 2 60 95 23
Fax: 26 59 26
Nähe U-Bahn
Sendlinger Tor
www.klavierhirsch.de
piano@klavierhirsch.de



„Im duftenden Land, das die Sonne liebkost...“

Hans Köhler

Maurice Ravel

(1875-1937)

Spanisches Triptychon:

1. „Alborada del Gracioso“
(Morgenlied des Spaßmachers)
2. „Pavane pour une Infante défunte“
(Pavane für eine verstorbene
Infantin)
3. „Boléro“, Ballett für Orchester

Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 7. März 1875 in Ciboure südlich von Saint-Jean-de-Luz im französischen Baskenland (Département Pyrénées-Atlantiques / Südwestfrankreich); gestorben am 28. Dezember 1937 in Paris.

„Alborada del Gracioso“

Entstehung

Von Ende 1904 bis Ende 1905 entstand in Paris der 5-teilige Klavierzyklus „Miroirs“ (Spiegel), neben „Gaspard de la Nuit“ (1908) Ravels klavieristisches Hauptwerk, das fast ausnahmslos musikalische „Nachtschattengewächse“ aufreißt. Drei Nummern wurden später für großes Orchester instrumentiert, darunter die einzige, die in den „Miroirs“ die „Sonnenseiten“ des Lebens spiegelt: „Alborada del Gracioso“ (Morgenlied des Spaßmachers). Ravels Bearbeitung entstand 1918, knapp eineinhalb Jahrzehnte nach der originalen Klavierfassung.

Widmung

Michel Dimitri Calvocoressi (1877-1944), dem Angestellten einer spanischen Bank in Paris, der wie Ravel Mitglied des avantgardistischen Künstlerklubs „Les Apaches“ war; Calvocoressi betätigte sich u. a. als Musikwissenschaftler, Kritiker und Verfasser von seinerzeit viel gelesenen Büchern über Liszt, Mussorgskij, Glinka und Schumann.

Uraufführung

Am 17. Mai 1919 in Paris (Orchester der „Concerts Padeloup“ unter Leitung von Rhené-Baton, d. i. René Baton). Uraufführung der originalen Klavierfassung: Am 6. Januar 1906 in Paris im Rahmen eines Konzerts der Société Nationale de Musique in der Salle Érard (Solist: Ricardo Viñes).

„Pavane pour une Infante défunte“

Entstehung

Seine höchst persönliche Variante des gravitätischen Schreitanzes „Pavane“ (von lat. pavo = der Pfau) schrieb Ravel Anfang 1899 in Paris und versah sie mit einem melancholisch-ironischen Titel, der an die durch Diego Rodríguez de Silva y Velázquez verewigten Prinzessinnen des spanischen Königshofes denken lässt. Die Orchesterbearbeitung des populären Klavierstücks entstand 1910 in Paris.

Widmung

„Madame la Princesse Edmond de Polignac“, d. i. Winnaretta Singer (1865-1943), der Erbin des gleichnamigen amerikanischen Nähmaschinen-Konzerns und Gattin des französischen Kunstmäzens Edmond de Polignac; sie führte einen stadtbekanntesten Pariser Salon, in dem die wichtigsten Künstler der Zeit verkehrten.

Uraufführung

Am 25. Dezember 1911 in Paris (Orchester der „Concerts Hasselmans“ unter Leitung von Alfredo Casella). Uraufführung der originalen Klavierfassung: Am 5. April 1902 in Paris im Rahmen eines Konzerts der Société Nationale de Musique in der Salle Pleyel (Solist: Ricardo Viñes).

„Boléro“

Entstehung

Der „Boléro“ ist Maurice Ravels letztes Orchesterwerk, dem bis zum Tod des Komponisten nur noch die beiden Klavierkonzerte und der Orchesterlieder-Zyklus „Don Quichotte à Dulcinée“ folgten; er entstand in den Monaten Juli bis Oktober 1928 hauptsächlich in Montfort-l'Amaury, dem Wohnsitz Ravels ca. 50 km westlich von Paris. Der originalen Orchesterfassung ließ Ravel 1929, ein Jahr nach der Pariser Uraufführung, zwei Klaviertranskriptionen folgen: eine für zweihändiges, eine für vierhändiges Klavier.

Widmung

Ida Lwowna Rubinstein (1885-1960), der russisch-jüdischen Tänzerin, Pantomimin, Schauspielerin und Choreographin, die Ravels Ballett anregt und mit ihrer privaten Pariser Ballett-Compagnie uraufgeführt hatte.

Uraufführung

Als „Ballett für Orchester“: Am 22. November 1928 in der Pariser Opéra (Palais Garnier) durch die Ballett-Compagnie Ida Rubinsteins (Orchester des Théâtre National de l'Opéra de Paris unter Leitung von Walther Straram; Ausstattung und Kostüme: Alexandre Benois; Choreographie: Bronislawa Nijinska). Konzertante Erstaufführung: Am 11. Januar 1930 in Paris (Orchester der „Concerts Lamoureux“ unter Leitung von Maurice Ravel).

Maurice Ravel (um 1925)



Sehnsuchtswelt Spanien

Seit frühester Jugend sind Klang und Rhythmik bei Ravel vernetzt mit einer musikalischen Bewusstseinschicht, die von lebenslanger, ja geradezu obsessioneller Bedeutung für sein Schaffen war: die geistige Verwurzelung im Ausdrucksrepertoire der spanischen Folklore, das ihm seine baskische Mutter durch Vorsingen spanischer Volkslieder schon als Kind vermittelt hatte. Ihr verdankte Ravel seine Liebe zu Spanien, und Spanisch entwickelte sich für ihn gleich mehrfach zu einer Art zweiten „Mutter“-Sprache. Ravels Freund Manuel de Falla, der die „raffiniert authentische Qualität“ mancher „spanischen“ Werke Ravels bewunderte, erklärte sich ihre unbestreitbare Authentizität über die notorische Mutter-Bindung des Komponisten: „Ravels Spanien war ein ideales Spanien, wie es seine Mutter repräsentierte; ihre geschliffene Konversation, immer in vorzüglichem Spanisch, machte mir viel Freude, besonders wenn sie sich an ihre in Madrid verbrachten Jugendjahre erinnerte.“

In den „Sites auriculaires“ (Landschaftsbilder zum Anhören) von 1895/97 verbinden sich das grotesk-tänzerische Element und die Fixiertheit auf Melodiebildungen der spanischen Folklore erstmals mit Ravels Hang zu statischer Landschaftsmystik. Über das erste Stück des kurzen Diptychons, eine „Habanéra“, äußerte sich Ravel später: „Ich glaube, dieses Werk mit seinem Ostinato-Orgelpunkt und vielfache Vorschläge enthaltenden Akkorden trägt den Keim verschiedener Elemente in sich, die meine späteren Kompositionen beherrschen sollten.“ Damit spielte der Komponist weniger auf die Tatsache an, dass die

„Habanéra“ zwölf Jahre später zum 3. Satz der „Rapsodie espagnole“ wurde; er dürfte sich vielmehr daran erinnert haben, dass er mit diesem Jugendwerk erstmals seine Vorliebe für klanglichen Exotismus und stilisierte Tanzrhythmen bekundet hatte. Auf Ravels Sehnsuchtswelt Spanien ist auch das literarische Motto gemünzt, das er Baudelaires „Les Fleurs du Mal“ entnommen und seiner „Habanéra“ vorangestellt hat: „Au pays parfumé que le soleil caresse“ (Im duftenden Land, das die Sonne liebkost).

„Alborada del Gracioso“

„Im duftenden Land, das die Sonne liebkost“: Landschaftsmystik, klanglich gespiegelt und mit vielen perspektivischen Brechungen hörbar gemacht, rückt in den „Miroirs“ zum alles mit allem verbindenden musikalischen, aber auch inhaltlichen Element auf. Ravels 5-teiliger Klavierzyklus aus den Jahren 1904/05 entwirft nicht nur Klangbilder von bisweilen befremdender Eindringlichkeit; er entrollt auch von Bild zu Bild das ganze Panoptikum von Ravels Natursicht. Stets sind es die Momente der Entrücktheit, Mystik, oder der Gefährdung durch Dämonie und Einsamkeit, die sich in diesen visionär getönten Landschaftsbildern spiegeln. „Noctuelles“ (Nachtfalter), „Oiseaux tristes“ (Traurige Vögel) und „Une Barque sur l’Océan“ (Ein Boot auf dem Ozean) schildern, so verschieden die jeweils angewandten musikalischen Strukturierungsverfahren auch sein mögen, dieselbe beklemmende, kaum aufgehellte Szenerie: Nachtstücke, von denen der Komponist feststellte, dass sie „einen ziemlich beträchtlichen Wandel in meiner harmonischen Entwicklung bedeuteten, der auch die Musiker irritierte, die an meinen Stil gewöhnt



*Arbeitszimmer in Ravels Villa in
Montfort-l'Amaury, über dem
Flügel das Portrait seiner Mutter*

waren“. Irritierend mussten indes nicht nur die harmonisch avancierten Klangmittel wirken, sondern auch die fast schon improvisatorisch freien Formgebungen, mit denen Ravel die „Miroirs“ vom überlieferten Formenvorrat für Klavierwerke abrückte.

Lediglich mit dem 4. Satz des Zyklus, „Alborada del Gracioso“ (Morgenlied des Spaßmachers), hellt sich die Szenerie der „Miroirs“ ins Folkloristische und damit ins musikalisch Altvertraute auf, um dann allerdings mit „La Vallée des Cloches“ (Das Tal der Glocken) einen unerwarteten, mystisch-verrästelten Schlusspunkt zu setzen. Die Sonderstellung von „Alborada del Gracioso“ innerhalb der „Miroirs“ ergibt sich nicht nur aus der taghellen Atmosphäre und der geradezu orchestral gehandhabten Brillanz der Satztechnik, die dieses Stück kennzeichnen; es ist vor allem die Rückkehr zur klanglichen Transparenz und federnden Rhythmik der spanischen Volksmusik, die den 4. Satz der „Miroirs“ als Vorläufer der in den Jahren 1907 und 1908 komponierten „Rapsodie espagnole“ erscheinen lässt.

„Pavane pour une Infante défunte“

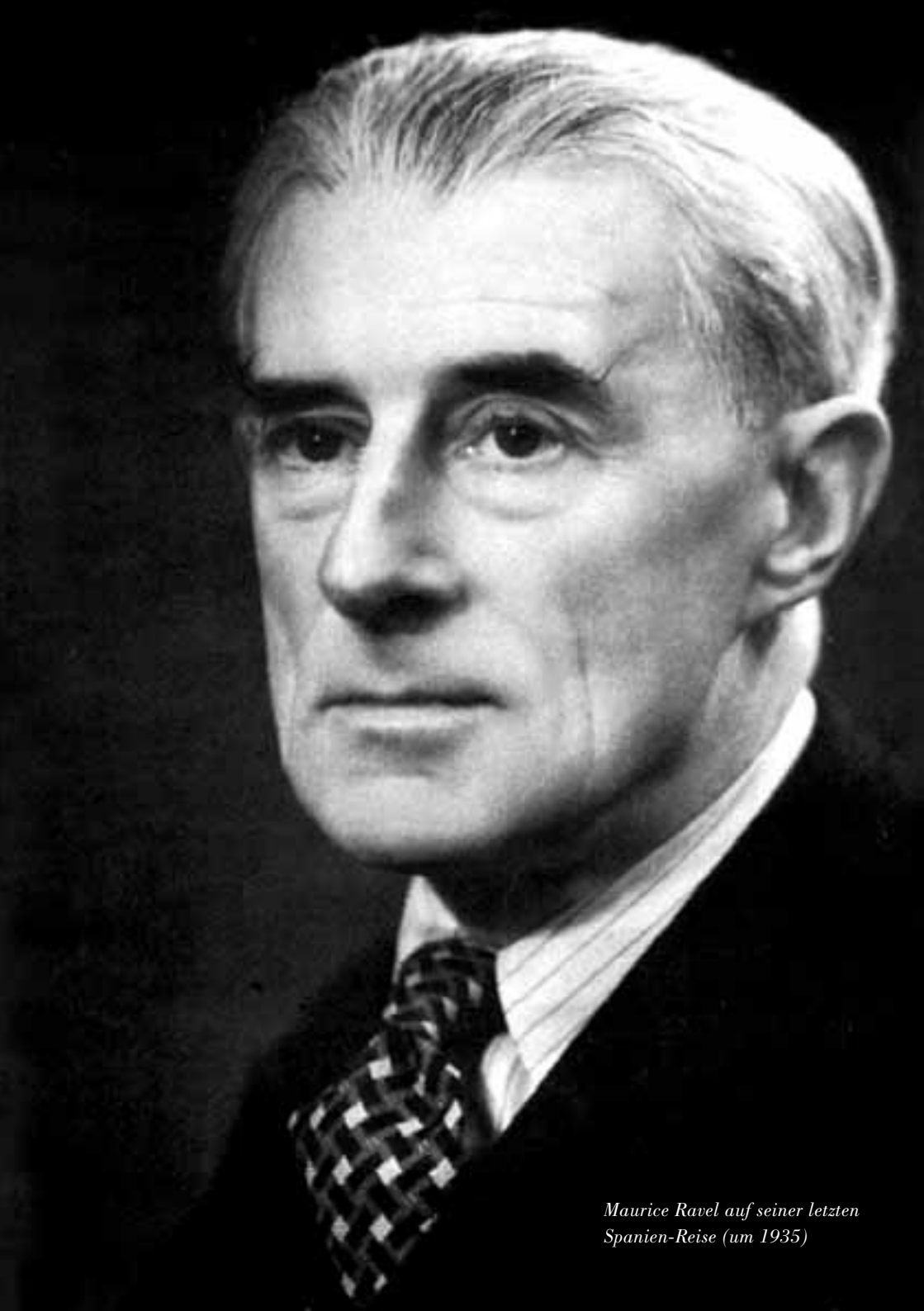
Das spanische Idiom, nunmehr auf die mehr lyrische, ganz und gar nicht groteske Ebene transponiert, beherrscht auch die zart und getragen, ausschließlich im piano-Bereich sich ausströmende Tanz-Paraphrase „Pavane pour une Infante défunte“ von 1899. Das Rhythmus-Modell des alten gravitatischen Schreitanzes schimmert noch durch, wird aber überlagert von einem stillen, fast meditativen Lyriismus, für den möglicherweise, wie so oft, Emmanuel Chabrier, Ravels

großes Vorbild, Pate stand. Der Titel „pour une Infante défunte“ (für eine verstorbene Infantin) fängt, obwohl er völlig frei gewählt ist, den Stimmungsgehalt des kurzen Stückes genau ein: aristokratische Noblesse und stille Melancholie – philosophische Erkenntnisse, denen Ravels Komposition mit ihrer aphoristischen Knappheit und Prägnanz musikalisch zu entsprechen sucht.

Das mysteriöse, enigmatisch verklusulierte Stück gibt viele Rätsel auf; wahrscheinlich ist es als reines Phantasieprodukt gedacht, worauf die spielerische Alliteration „*Infante défunte*“ verweist. Hier wie andernorts wird eine stets vorhandene, oft aber bewusst verschleierte Dimension der Musik Maurice Ravels offenbar: ihr Hang zu Mystik und Transzendenz, der die Klangsinnlichkeit zu einer Metaphysik der Diesseitigkeit überhöht.

„Boléro“

Am 27. April 1928 legte der Ozeandampfer „Paris“ am Pier von Le Havre an, unter den Passagieren Maurice Ravel, der eine ausgedehnte Konzerttournee durch die Vereinigten Staaten absolviert hatte. Was Ravel in den folgenden Sommermonaten komponierte, sollte eines der berühmtesten Musikstücke aller Zeiten werden und ein elektrisierender Orchestercoup bis in die Hitparaden von heute. Kaum nachzuvollziehen, dass der Komponist den unerwarteten Welterfolg des „Boléro“ mit äußerst gemischten Gefühlen aufnahm, zumal er noch kurz vor der Uraufführung prophezeit hatte, „seriöse“ Symphonieorchester würden dieses Stück nie und nimmer in ihr Repertoire aufnehmen. „Alle Welt preist den ‚Boléro‘ als mein bestes



*Maurice Ravel auf seiner letzten
Spanien-Reise (um 1935)*

Werk“, beklagte er sich gegenüber seinem jungen Kollegen Arthur Honegger, „obwohl er doch keine einzige Note Musik enthält...!“ Als nach einer von Ravel dirigierten Aufführung eine ältere Dame im Saal aufschrie, das sei ja wohl das Werk eines „Verrückten“, meinte der Komponist resigniert, sie allein habe die Musik wahrscheinlich verstanden...

Synonym für Spanien

Was man heute kaum noch weiß: Der seit etwa 1780 nachweisbare Bolero ist ein Ableger der älteren und schnelleren Seguidilla; die „Seguidilla bolera“, später verkürzt „Bolero“ genannt, bewahrt im Allgemeinen mehr Maß und Kontrolle. Etymologisch bedeutet „bolero“ dasselbe wie „volar“, nämlich „fliegen“; gemeint war die sozusagen „fliegend“ getanzte Seguidilla, deren Tänzer man in der Folge „bolero“ nannte, den (Über-)Flieger. In seiner schlichten Form war der Tanz an den Höfen der spanischen Könige ebenso beliebt wie beim Volk. Im 19. Jahrhundert wurde er zum Lieblingstanz für alles und jeden: für die Theater, die ihre Schauspiele gern mit Boleros auflockerten, für die Musikbühnen mit ihren Zarzuelas, Sainetes und Tonadillas, für Grotesktänzer, die mit spektakulären Auftritten auf sich aufmerksam machen wollten, und vor allem für die Franzosen, die mit Napoleon ins Land gekommen waren und den Bolero, in welcher Ausprägung auch immer, für den spanischen Nationaltanz schlechthin hielten.

Ritualtanz und Experiment

Von den zahlreichen Werken Ravels, die seiner Sehnsuchtswelt Spanien huldigen, sind die 1908 komponierte „Rapsodie espagnole“ und

der 20 Jahre später entstandene „Boléro“ nicht nur die bekanntesten, sondern auch die gegensätzlichsten. Von der schillernden Klangwelt der „Rapsodie“ scheint zunächst kein Weg zum melodisch eher unergiebigem, dafür rhythmisch unerbittlichen Ritualtanz des „Boléro“ zu führen, vor dessen Überbewertung schon Ravel selbst gewarnt hatte; er hielt ihn für „reinen Orchesterstoff ohne Musik“ und wollte ihn ausschließlich als „Experiment in einer sehr speziellen und begrenzten Richtung“ aufgefasst wissen. Das Experimentelle des „Boléro“ äußert sich nach Ravels eigener Einschätzung in einer höchst ungewöhnlichen Verlaufsstruktur, die aus nichts anderem besteht als aus einem einzigen, sich langsam steigernden Crescendo: „Es gibt keine Gegensätze und praktisch keine Erfindung. Die Themen sind unpersönlich – Volksmelodien der üblichen spanisch-arabischen Art. Die Orchesterbehandlung ist stets einfach und unkompliziert – ohne den geringsten Versuch, ‚Virtuosität‘ zu produzieren...“

„Ballett für Orchester“

Die Entstehung des „Boléro“ ist untrennbar mit der Tänzerin Ida Rubinstein verbunden, die für einen an der Pariser Oper geplanten Ballett-Abend Arthur Honegger, Darius Milhaud und nicht zuletzt Ravel gebeten hatte, Werke von Bach, Schubert, Liszt und Isaac Albéniz zu orchestrieren. Ravels Aufgabe war es, sechs Tänze aus Albéniz' berühmten Klavierzyklus „Ibéria“ zu transkribieren, was schließlich aus Copyright-Gründen verworfen werden musste. An die Stelle der Transkription trat ein zunächst „Fandango“ betiteltes Originalwerk, das wenig später in „Boléro“



Zeitgenössische Illustration zu einem traditionell getanzten Bolero (um 1920)

umbenannt und im Oktober 1928 in Paris fertiggestellt wurde. Mit „Ballett für Orchester“ entschied sich Ravel für einen rätselhaften, höchst ambivalenten Untertitel, der wohl auf die „Inhaltslosigkeit“ und den hohen Abstraktionsgrad der Musik anspielen und konzertante Aufführungen von vornherein legitimieren sollte. Dennoch gab es 1928 in Bronislawa Nijinskas Choreographie der Uraufführung eine regelrechte „Handlung“: Sie spielte sich in einem nur mäßig erleuchteten und ausschließlich von Männern besuchten Café in Spanien ab, wo eine junge Frau, von den Gästen des Lokals zunächst völlig unbeachtet, auf einer Art Podium einen Boléro tanzt. Erst nach und nach weckt sie das Interesse der Männer, die von der Schönheit der Tänzerin immer mehr fasziniert und vom Boléro-Rhythmus allmählich hypnotisiert sind. Die „Danse générale“ aller Beteiligten verdichtet sich zu einer ekstatischen Apotheose.

Klarheit statt Hektik

Ravel selbst dirigierte den „Boléro“ stets in einem eher gemäßigten und vor allem gleichbleibenden Tempo. Er reagierte wütend auf hektische, ja reißerische Darbietungen, unter denen Toscaninis Dirigat mit dem New Yorker Philharmonikern 1930 in Paris einen interpretatorischen Tiefpunkt für ihn darstellte. Der Komponist bevorzugte Furtwänglers Temponahme und prägte, auf den extremen Gegensatz zwischen beiden Versionen anspielend, den Aphorismus: „Wenn man den ‚Boléro‘ schnell spielt, so scheint er lang; wenn man ihn aber langsam spielt, so scheint er kurz.“ Ravels Votum für eine romanisch-

klare Interpretation sollte ernst genommen werden, weil im „Boléro“ tänzerische Struktur, spanisches Idiom und satztechnische Raffinesse so eng verwoben sind, dass das Resultat eine einzigartige Symbiose französischer Imaginationskraft und spanischer Klangwirklichkeit darstellt. Frankreich blickt in einen magisch-bunten Spiegel, aus dem es geheimnisvoll verwandelt als Spanien zurückblickt. Und so trägt das vielleicht schönste, phantasievollste Geschenk, das Frankreich Spanien je gemacht hat, den Namen Maurice Ravel.

Das Rätsel Ravel

Hans Köhler

Französische Gegenwelten

Wer war Maurice Ravel ? So einfach zunächst die Beantwortung dieser Frage zu sein scheint, so diffizil wird sie bei näherem Umgang mit Biographie und Musik des in aller Welt als Schöpfer des „Boléro“ bekannten Komponisten. Nicht der geniale „Boléro“ selbst, sondern der trivialisierte Gebrauch, den die Musikindustrie von ihm machte, hat nach und nach die besonderen Qualitäten der Musik Ravels verdeckt, ihr sogar den Stempel der Unterhaltungsmusik aufzudrücken vermocht. Da Ravels Lebenszeit (1875–1937) ihn sowohl als Zeitgenossen der deutschen Spätromantiker als auch der Wiener Schule um Arnold Schönberg erscheinen ließ, musste Ravels Position, die unbestreitbar eine Gegenposition zu diesen beiden sehr deutschen Musikströmungen darstellte, in doppelter Hinsicht befremden: als Inkarnation eines in spezifisch französischen Traditionen verharrenden, sensualistischen Selbstverständnisses von Musik, das ohne die Materialschwere, erst recht ohne die Hybris der nachwagner’schen Musikphilosophie auskommen wollte (und konnte); aber auch nicht minder als Ausdruck eines dezidierten Konservativismus, der sich im Festhalten an der Tonalität gefiel, diese Fixiertheit gleichwohl verschleierte und durch äußerste Raffinesse, vor allem im klanglichen und rhythmischen Bereich, geschickt zu überspielen verstand.

Timider Einzelgänger

Die zahlreichen Klischee-Vorstellungen, die auch heute noch von der Musik Ravels existieren, beweisen im Grunde nur die allseits verbreitete Unkenntnis ihrer wahren Prämissen und Absichten. Der timide Einzelgänger Ravel war allerdings alles andere als ein bemühter Propagandist seiner selbst; er lebte scheu und zurückgezogen, sich jeder Vereinnahmung durch die Öffentlichkeit verweigernd, und liebte es nicht, ideologisch verbrämte oder gar nationalistisch verklärte Funktionsbestimmungen seiner Musik der Mit- und Nachwelt, wie es etwa Claude Debussy tat, an die Hand zu geben. Aus diesem Grunde hat Ravel, obschon ein völlig uneitler, altruistisch gesinnter Förderer jüngerer Kollegen, nie Schule gemacht, zur Gruppenbildung beigetragen oder eine eigene Stilrichtung begründet.

Kühle, Schärfe, Klarheit

Dieses unbeirrbare Unabhängigkeitsstreben, verbunden mit einem stark ausgeprägten Hang zur Selbstkritik, formte Ravel zum Gegenteil eines selbstgefälligen Komponiervirtuosen, als den ihn die Öffentlichkeit aufgrund der äußerlichen Perfektion und Brillanz seiner Orchestertechnik nur allzu gern einstuft. Die stupende Beherrschung der Ausdrucksmittel, der an Richard Strauss oder

Ottorino Respighi gemahnende Einfallsreichtum von Ravels Instrumentationskunst, die scheinbare Mühelosigkeit seines Produzierens und nicht zuletzt der viele Zeitgenossen peinigende Erfolgskurs mancher Stücke bildeten Irritationsmomente, denen nicht nur die deutsche, sondern auch zeitweise die französische Musikkritik mit Unverstand und Ignoranz begegnete. Das formal Unantastbare, der Feinschliff und die Konturenfülle von Ravels Musik wurden als bloße Äußerlichkeit abgetan, obwohl sie sich gerade in der architektonischen Kühle ihrer Formbildungen, in der reißbrettartigen Schärfe ihrer Verlaufsstrategien am deutlichsten von der Musik Debussys unterscheidet, mit der sie lediglich ein gewisses gemeinsames Repertoire an Klangidiomen verbindet. Über einzelne atmosphärische Analogien, hervorgerufen durch die zeitgebundene Verwurzelung beider Komponisten im Pariser Fin-de-Siècle, geht die oft gedankenlos kolportierte „Abhängigkeit“ Ravels von Debussy aber kaum hinaus.

Am Anfang war der Rhythmus

Man hat in der Vergangenheit den Komponisten des „Daphnis“ jedoch immer wieder mit dem des „Pelléas“ in einem Atemzug genannt, als handle es sich bei Ravel und Debussy um ein ähnliches Dioskurenpaar wie bei Bach und Händel, Schumann und Mendelssohn oder gar Pfitzner und Strauss. Dies ist mitnichten der Fall: Zahlreiche Stileigentümlichkeiten Ravels verweisen weniger auf Zeitgenossenschaft zu Debussy denn auf Vorläuferschaft zu Strawinsky und zur „Groupe des Six“. Beriefen sich die französischen Neoklassizisten auf eine bewusst anti-romantische Musizierhaltung, scheuten sie vor klanglichen

Härten und bruitistischen Akzenten in der Musik nicht zurück, und erhoben sie Einfachheit und Klarheit zu ihren bevorzugten Stilpostulaten, so verdankten sie die meisten dieser Forderungen der Vorbereitung, ja Vorwegnahme durch die Musik Ravels. Klangliche Transparenz, Tendenz zur Einfachheit von Form, Melodie und harmonischem Grundmuster, sowie eine bis dahin nicht gekannte Vorrangstellung rhythmischer Parameter in der musikalischen Komposition zeichneten bereits die Musik Maurice Ravels aus, dessen Mittlerrolle zwischen Impressionismus und Neoklassizismus, zwischen Fin-de-Siècle und Moderne, noch keineswegs in vollem Umfang erkannt ist.

Klavierbesessenheit

Ein Großteil von Ravels nicht eben zahlreichen Kompositionen – Selbstkritik ließ ihn nicht zum Vielschreiber werden – liegt bemerkenswerterweise in zwei verschiedenen Versionen vor: als Orchesterstück und als Klavierwerk. In vielen Fällen entstand die Klavierfassung (variantenreich oft parallel für zwei- bzw. vierhändiges Klavier oder auch für Klavier-Duo komponiert) im zeitlichen Ablauf vor der entsprechenden Orchesterfassung, so dass es im Werkkatalog Ravels erstaunlich wenig originale, d. h. von allem Anfang an orchestral konzipierte Orchesterwerke gibt. Ravels Klaviermusik darf daher ohne Übertreibung als lebenslanges und in seiner Bedeutung kaum hoch genug einzuschätzendes Bezugssystem gelten, von dem die musikalische Phantasie des Komponisten stets ihren Ausgang genommen hat, zu dem sie auch immer wieder zurückgekehrt ist. So wie man bei Bruckner die Tiefenstruktur seines musikalischen Denkens

*Maurice Ravel in den
Pyrenäen (um 1901)*



als „Orgel-Denken“ definiert hat, so darf man als inneres Movens auch und gerade für Ravel's orchestrale Phantasie eine Art „Klavier-Denken“ ansetzen; wie ließe sich sonst erklären, dass die orchestrierten Fassungen sich durch dieselbe klare Linearität und Logik auszeichnen, die für den Ravel'schen Klaviersatz charakteristisch sind ?

Spielen, nicht interpretieren

Der Kontrastreichtum der sparsameren „Registrierung“ des Klaviers, der Zeichenstift anstelle des breiten Pinselstrichs, kurz: die intellektuelle Schärfe der Schwarz-Weiß-Einstellung des Klavierklangs ist noch in den farbigsten und nuancenreichsten Instrumentierungen Ravel's als klangliches Regulativ zu spüren.

Selbstverständlich bedingt die kontrollierte Ekstase der späteren Orchestrierung aber schon im Klaviersatz ein Höchstmaß an klanglicher Raffinesse, technischer Perfektion und Virtuosität. Nicht anders als bei den orchestral erdachten Klavierstücken Franz Liszts stellt sich allerdings auch bei Ravel das eigentliche Sujet der Musik erst auf dem Rücken ihrer virtuoson Bewältigung her: „Technik“ bildet nach wie vor die *conditio sine qua non* des Klavierspiels, aber Technik *allein* bleibt ohne Aussagekraft. Dennoch, so warnte Ravel angesichts zunehmender Interpretewillkür, genüge es vollauf, seine Klavierwerke zu „spielen“; die richtige Art, sie zu „interpretieren“, ergebe sich dann ganz von allein...

*Maurice Ravel mit dem Pianisten
Ricardo Viñes (um 1909)*



Ion Marin

Dirigent



Der österreichische Dirigent rumänischer Herkunft erhielt seine musikalische Ausbildung als Komponist, Dirigent und Pianist an der George Enescu-Akademie in Bukarest, an der Universität Mozarteum in Salzburg und an der Accademia Chigiana in Siena. Während seines ersten Engagements als „Resident Conductor“ an der Wiener Staatsoper in den Jahren von 1987 bis 1991 erarbeitete sich Ion Marin ein breites Repertoire von Mozart bis Alban Berg. Seinen hervorragenden Ruf auf symphonischem Gebiet, vor allem mit Werken der Spätromantik und des 20. Jahrhunderts, bestätigte Marin bei Auftritten mit Orchestern wie z. B. mit dem London Philharmonic Orchestra, dem Israel Philharmonic Orchestra, dem Philadelphia Orchestra, dem Leipziger Gewandhausorchester und der Staatskapelle Dresden. Ion Marin musizierte dabei mit so herausragenden Solisten wie Yo-Yo Ma, Gidon Kremer, Martha Argerich und Frank Peter Zimmermann. Marin ist aber ebenso ein gefragter Operndirigent und leitete zahlreiche Neuproduktionen u. a. an der Metropolitan Opera New York, an der Deutschen Oper Berlin und an der Opéra Bastille Paris; er trat dabei mit Sängern wie Jessye Norman, Cecilia Bartoli und Plácido Domingo auf. Ion Marin ist Träger der Alfred Schnittke-Medaille, die ihm im Jahr 2004 für seine großen Verdienste um die zeitgenössische Musik verliehen wurde.

Frank Peter Zimmermann

Violine



Der in Duisburg geborene Geiger begann 5-jährig mit dem Geigenspiel und trat bereits im Alter von 10 Jahren erstmals mit einem Orchester auf. Nach Studien bei Valery Gradov, Saschko Gawriloff und Hermann Krebbers begann 1983 sein kontinuierlicher Aufstieg als Solist, im Jahr 2005 feierte er sein 30-jähriges Bühnenjubiläum. Frank Peter Zimmermann gastiert weltweit bei allen wichtigen Festivals und berühmten Orchestern und Dirigenten. Zu den Höhepunkten der Saisons 2008/2009 und

2009/2010 zählen Konzerte mit den Berliner Philharmonikern und dem Royal Concertgebouw Orchestra jeweils unter Bernard Haitink, den Wiener Philharmonikern unter Simon Rattle, dem NDR-Sinfonieorchester (in Hamburg und China) und dem Philharmonia Orchestra jeweils unter Christoph von Dohnányi, dem Chicago Symphony Orchestra unter Pierre Boulez (darunter auch ein Konzert in der New Yorker Carnegie Hall), dem New York Philharmonic Orchestra unter Alan Gilbert (inklusive einer Fernost-Tournee), dem London Symphony Orchestra unter Daniel Harding, der Staatskapelle Berlin unter Daniel Barenboim und der Staatskapelle Dresden unter Fabio Luisi. Das besondere Interesse Frank Peter Zimmermanns gilt der Pflege zeitgenössischer Violinliteratur; so spielte er 2007 bei den Münchner Philharmonikern die deutsche Erstaufführung des Violinkonzerts von Brett Dean und brachte 2009 das Violinkonzert der amerikanischen Komponistin Augusta Read Thomas zur Weltaufführung. Frank Peter Zimmermann spielt eine Stradivari aus dem Jahr 1711, die einst Fritz Kreisler gehörte.

Die Münchner Philharmoniker

Generalmusikdirektor

Christian Thielemann

Katrin Schirrmeister

Persönliche Mitarbeiterin
im Büro des Generalmusik-
direktors

Ehrendirigent

Zubin Mehta

1. Violinen

Sreten Krstić

Lorenz Nasturica-Herschovici

Julian Shevlin

Konzertmeister

Karel Eberle

Odette Couch

stv. Konzertmeister/in

N. N.

Vorspieler

Manfred Hufnagel

Theresia Ritthaler

Katharina Krüger

Masako Shinohe

Claudia Sutil

Philip Middleman

Nenad Daleore

Peter Becher

Regina Matthes

Wolfram Lohschütz

Mitsuko Date-Botsch

Martin Manz

Céline Vaudé

Yusi Chen

2. Violinen

Simon Fordham

Alexander Möck

Stimmführer

Ilona Cudek

stv. Stimmführerin

Matthias Löhlein

Vorspieler

Josef Thoma

Zen Hu-Gothoni

Katharina Reichstaller

Nils Schad

Clara Bergius-Bühl

Esther Merz

Katharina Triendl

Ana Vladanovic-Lebedinski

Bernhard Metz

Namiko Fuse

Qi Zhou

Clément Courtin

N. N.

N. N.

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-Fiolek

Konstantin Sellheim

Thaïs Coelho

Julio Lopez

Violoncelli

Michael Hell

Konzertmeister

N. N.

Solo

Stephan Haack

Thomas Ruge

stv. Solo

Das Orchester

Herbert Heim	N. N.	Fagotte
Veit Wenk-Wolff	stv. Solo	Lyndon Watts
Sissy Schmidhuber		Bence Bogányi
Elke Funk-Hoever	Martin Belič	Solo
Manuel von der Nahmer		
Isolde Hayer	N. N.	Jürgen Popp
Sven Faulian	Piccoloflöte	Barbara Kehrig
David Hausdorf		
Joachim Wohlgemuth	Oboen	Jörg Urbach
	Ulrich Becker	Kontrafagott
Kontrabässe	Marie-Luise Modersohn	
Matthias Weber	Solo	Hörner
Sławomir Grenda		Ivo Gass
Solo	Lisa Outred	Jörg Brückner
		Solo
Alexander Preuß	Bernhard Berwanger	
stv. Solo	Kai Rapsch	David Moltz
	Englischhorn	Ulrich Haider
Stephan Graf		stv. Solo
Vorspieler	Klarinetten	
	Alexandra Gruber	Robert Ross
Holger Herrmann	Laszlo Kuti	Alois Schlemer
Erik Zeppezauer	Solo	Hubert Pilstl
Stepan Kratochvil		Waltraud Prinz
Jesper Ulfenstedt	Annette Maucher	
Shengni Guo	stv. Solo	Trompeten
N. N.		Guido Segers
	Peter Flähmig	Florian Klingler
Flöten		Solo
Michael Martin Kofler	Albert Osterhammer	
Burkhard Jäckle	Bassklarinette	Bernhard Peschl
Solo		stv. Solo

Franz Unterrainer
Markus Rainer

Posaunen

Dany Bonvin
N. N.
Solo

Matthias Fischer
stv. Solo

Bernhard Weiß
Benjamin Appel
Bassposaune

Tuba
Thomas Walsh

Pauken
Stefan Gagelmann
Guido Rückel
Solo

Walter Schwarz
stv. Solo

Schlagzeug
Arnold Riedhammer
1. Schlagzeuger

Jörg Hannabach

Harfe

Sarah O'Brien
Solo

Orchestervorstand

Stephan Haack
Wolfgang Berg
Konstantin Sellheim

**Stipendiaten der
Orchesterakademie
2009/2010**

Violine

Ching-Ting Chang
Julia Simon
Katarzyna Woznica
Julia Zyzik

Viola

Julia Barthel
Johannes von Bülow

Violoncello

Caroline Busser
Lidija Cvitkovic

Kontrabass

Johanna Blumenkamp
Dominik Luderschmid

Flöte

Daniela Koch

Oboe

N. N.

Klarinette

Claudia Mendel

Fagott

Johannes Hofbauer

Posaune

Andreas Oblasser

Tuba

Markus Nimmervoll

Schlagzeug

Sebastian Förschl

Harfe

N. N.

Kurze Geschichte der Münchener Philharmoniker

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

13. Oktober 1893

Hans Winderstein

Der erste Chefdirigent leitet das Gründungskonzert.

Herbst 1895

Hermann Zumpe

wird neuer Leiter des Orchesters – bis 1897.

27. März 1897

Gustav Mahler

Erstes Auftreten als Gastdirigent.

1897

Ferdinand Löwe

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

1898

Felix von Weingartner

wird zum neuen 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 „Symphonie der Tausend“.

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 die Münchner Philharmoniker – 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.

28. Oktober 1935

5. Symphonie von Anton Bruckner
Uraufführung der Originalfassung unter Leitung von Siegmund von Hausegger.

3. Februar 1937

Oswald Kabasta
stellt sich mit Bruckners „Achter“ erstmalig in München vor und wird ab 1938 neuer 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 neuer Chefdirigent der Münchner Philharmoniker – bis 1948.

16.–18. Oktober 1947

Wilhelm Furtwängler
Erste Konzertserie des Dirigenten im Nachkriegs-München.

Herbst 1949

Fritz Rieger
wird neuer Chefdirigent – bis 1966.

Saison 1953/54

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

25. März 1953

Herkulesaal
Erstes Konzert in der Residenz. Der Herkulesaal wird vorübergehend Heimstätte der Münchner Philharmoniker.

1. Januar 1967

Rudolf Kempe
tritt sein Amt als Generalmusikdirektor an – bis 1976.

14. Februar 1979

Erste Begegnung
Sergiu Celibidache dirigiert erstmals das Orchester.

19. Juni 1979

Sergiu Celibidache
wird zum Generalmusikdirektor der Landeshauptstadt München berufen.

10. November 1985

Philharmonie im Gasteig
Die Münchner Philharmoniker beziehen nach über 40 Jahren wieder einen eigenen Konzertsaal.

25. April 1988

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

1988–1994

Musikalische Botschafter
Die Münchner Philharmoniker werden wiederholt eingeladen, die Bundesregierung oder den Bundespräsidenten auf Auslandsreisen zu begleiten.

13. Juli 1991

Christian Thielemann
dirigiert zum ersten Mal die Münchner Philharmoniker.

August 1996

Sergiu Celibidache
stirbt im Alter von 84 Jahren.

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 „Ehrendirigenten“ in der Geschichte des Orchesters ernannt.

29. Oktober 2004

Christian Thielemann
dirigiert sein Antrittskonzert als neuer Generalmusikdirektor der Münchner Philharmoniker.

20. Oktober 2005

Vatikan-Konzert
Die Münchner Philharmoniker geben unter Christian Thielemann ein Konzert vor Papst Benedikt XVI. in Rom.

November 2007

Asien-Tournee
In Japan, Korea und China werden die Philharmoniker bei Konzerten mit Christian Thielemann am Pult bejubelt.

12. Juli 2008

850 Jahre München
Bei freiem Eintritt für alle Bürger feiern die Münchner Philharmoniker den Stadtgeburtstag mit einem Konzert in der Philharmonie im Gasteig: Unter Christian Thielemann erklingt Beethovens 9. Symphonie.

Januar 2009

Festspielhaus Baden-Baden
Nach längerer Pause treten die Münchner Philharmoniker wieder in einem Opernhaus auf: Unter Christian Thielemann interpretieren sie Strauss' „Rosenkavalier“, der anschließend in Paris und München auch konzertant zu hören ist.

Die nächsten Konzerte

Besuchen Sie uns auch unter www.mphil.de

Donnerstag, 3. Dezember
2009, 20 Uhr

4. Abonnementkonzert B

Freitag, 4. Dezember
2009, 20 Uhr

4. Abonnementkonzert C

Samstag, 5. Dezember
2009, 19 Uhr

3. Abonnementkonzert D

Gustav Mahler

„What the Wild Flowers Tell
Me“, 2. Satz aus der Sympho-
nie Nr. 3 d-Moll (Version für
verkleinertes Orchester von
Benjamin Britten)

Béla Bartók

Konzert für Violine und
Orchester Nr. 1 Sz 36
Rhapsodie für Violine und
Orchester Nr. 1 Sz 87

Dmitrij Schostakowitsch

Symphonie Nr. 6 h-Moll
op. 54

Paavo Järvi

Dirigent

Janine Jansen

Violine

Samstag, 12.12.09, 19 Uhr

3. Abonnementkonzert F

Sonntag, 13.12.09, 11 Uhr

3. Abonnementkonzert M

Montag, 14.12.09, 20 Uhr

4. Abonnementkonzert E

Dienstag, 15.12.09, 19 Uhr
2. Jugendkonzert

Detlev Glanert

„Vier Präludien und Ernste
Gesänge“ für Bass-Bariton
und Orchester, nach den
„Vier ernsten Gesängen“ op.
121 von Johannes Brahms

Dmitrij Schostakowitsch

Symphonie Nr. 7 C-Dur
op. 60 „Leningrader“

Semyon Bychkov

Dirigent

Christian Gerhaher

Bariton

Donnerstag, 31.12.09,
17 Uhr

Silvesterkonzert

Samstag, 2.01.10, 19 Uhr

4. Abonnementkonzert D

Sonntag, 3.01.10, 11 Uhr

4. Abonnementkonzert M

Richard Wagner

Vorspiele zum I. und III. Auf-
zug von „Lohengrin“ | Grals-
erzählung des Lohengrin |
Monolog des Siegmund aus
„Die Walküre“ | Vorspiele
zum I. und III. Aufzug von
„Die Meistersinger von
Nürnberg“ | Preislied des
Walther von Stolzing

Felix Mendelssohn

Bartholdy

„Die Hebriden“, Konzert-
ouvertüre op. 26 | Sympho-
nie Nr. 4 A-Dur op. 90
„Italienische“

Christian Thielemann

Dirigent

Ben Heppner

Tenor

Herausgeber

Intendanz der Münchner Philharmoniker
Generalmusikdirektor: Christian Thielemann
Intendant: Paul Müller
Musikdramaturg: Stephan Kohler
Kellerstraße 4, 81667 München

Lektorat und Gestaltung

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

Textnachweise

Michael Kube, Klaus Döge, Jakob Knaus und Hans Köhler schrieben ihre Texte als Originalbeiträge für die Programmhefte der Münchner Philharmoniker. Die lexikalischen Angaben und Kurzkomentare 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 Igor Strawinsky: Theodore Stravinsky, Catherine & Igor Stravinsky – A family album, London 1973; Christoph Rueger, Igor Strawinsky – Für Sie porträtiert, Leipzig 1988. Abbildungen zu Bohuslav Martinů: Hans Jörg Jans / Felix Meyer / Ingrid Westen (Hrsg.), Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung, Basel 1986; Otto Tomek / Eric Marinitsch (Hrsg.), Universal Edition 1901 – 2001, Wien 2000; Sammlung Stephan Kohler, München. Abbildungen zu Maurice Ravel: Michael Raeburn and Alan Kendall (Hrsg.), Heritage of Music, Vol. IV: Music in the Twentieth Century, Oxford / New York 1989; Roger Nichols, Maurice Ravel im Spiegel

seiner Zeit – Portraitiert von Zeitgenossen, Zürich / St. Gallen 1990.

Corporate Design

peterschmidt ●
christian von der heide ●

Satz und Layout

dm druckmedien gmbh · München

Druck und Herstellung

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 GmbH
Sedelhofstraße 7, 81247 München
Ansprechpartnerin: Angela Großmann
Tel 089/89 12 88-0, Fax 089/89 12 88-90
office@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 81 0 (€ 0,14 pro Minute*)
Mo-Fr 9:00–18:00 Uhr

(*) aus dem deutschen Festnetz, gegebenenfalls abweichende Preise aus dem Mobilfunk

'09

mphil.de

'10

112. Spielzeit seit der Gründung 1893
Christian Thielemann Generalmusikdirektor
Paul Müller Intendant



Landeshauptstadt
München