27./28.09.2024

LUDWIG VAN BEETHOVEN Ouvertüre zu »Egmont« op. 84
DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 Es-Dur op. 107
LUDWIG VAN BEETHOVEN Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67

Dirigentin

KARINA CANELLAKIS

Violoncello

PABLO FERRÁNDEZ

MÜNCHNER PHILHARMONIKER


»GRAND VIBE STATION«
Immersives Konzerterlebnis
Halle E
9.10.2024
20:30 UHR
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER
In freundschaftlicher
Zusammenarbeit mit
ISARPHILHARMONIE
089 54 81 81 400
mphil.de

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Ouvertüre zu »Egmont« op. 84

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

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

— Pause —

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67

1. Allegro con brio
2. Andante con moto
3. Allegro
4. Allegro – Presto

Dirigentin KARINA CANELLAKIS
Violoncello PABLO FERRÁNDEZ

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

Im Anschluss an das Konzert am Samstag, 28. September 2024, findet in der Halle E ein »MPHIL Late« mit Pablo Ferrández und der Cellogruppe der Münchner Philharmoniker statt. Der Eintritt ist frei.

PROGRAMM

designierter Chefdirigent LAHAV SHANI
Ehrendirigent ZUBIN MEHTA
Intendant PAUL MÜLLER

126. SPIELZEIT SEIT DER GRÜNDUNG 1893

Die Siegessymphonie

LUDWIG VAN BEETHOVEN: »EGMONT«-OUVERTÜRE

Als Johann Wolfgang von Goethe seine Tragödie »Egmont« schrieb, in den Jahren von 1775 bis 1787, muss er eine Mischform zwischen Schauspiel und Musikdrama angestrebt haben. Denn die Handlung um den historisch verbürgten Titelhelden, einen flämischen Grafen aus dem 16. Jahrhundert, der in Brüssel die Oppositionsbewegung gegen die spanischen Besatzer und deren König Philipp II. anführt, sieht an etlichen Stellen musikalische Einlagen vor – und das nicht nur zwischen den einzelnen Aufzügen. Da wären zum Beispiel zwei Lieder, die Egmonts Geliebte Klärchen zu singen hat: »Die Trommel gerühret« im ersten Akt, später dann, im dritten, die berühmten Verse »Freudvoll und leidvoll«. Goethe verlangt aber auch eine Musikeinlage zu Klärchens Tod und vermerkt kurz darauf, wenn Egmonts letzte Nacht anbricht, die interessante Regieanweisung: »Egmont setzt sich aufs Ruhebett. Musik…«, was aus heutiger Sicht wie ein Passus aus einem Filmdrehbuch anmutet. Vor allem aber wünschte sich der Dichterfürst ausdrücklich, dass sein »Egmont« mit einer Siegessymphonie schließt – das letzte Wort im Trauerspiel sollte also der Tonkunst gebühren. Für den musikalischen Part hatte Goethe den befreundeten Komponisten Philipp Christoph Kayser (1755–1823) gewinnen können, der die Bühnenmusik für die Uraufführung schuf. Doch diese Premiere – sie fand am 7. Januar 1789 in Mainz statt – bescherte dem Duo nicht den erhofften Erfolg; inwiefern Kaysers Partitur daran Mitschuld trug, lässt sich nicht wirklich beurteilen, ist das Werk doch bedauerlicherweise verschollen. Die Tatsache,



LUDWIG VAN BEETHOVEN (JOSEPH WILLIBRORD MÄHLER, 1805)

5

LUDWIG VAN BEETHOVEN
*** 15. oder 16. Dezember 1770 in Bonn**
† 26. März 1827 in Wien

OUVERTÜRE ZU »EGMONT« OP. 84
Entstehungszeit: **1809/10**
Uraufführung: **am 15. Juni 1810 in Wien »im Theater nächst der k. k. Burg«**



LAMORAL GRAF VON EGMONT (FRANS POURBUS, 1579)

dass Kayser bald danach seine kreative Laufbahn beendete und für die letzten drei Jahrzehnte seines Lebens kompositorisch verstummen sollte, legt indes den Verdacht nahe, dass er damals bereits in eine schöpferische Krise geraten war. Und so blieb es einem anderen vorbehalten, die musikalischen Leerstellen, die Goethes »Egmont«-Tragödie enthielt, für die Zukunft adäquat zu füllen: Ludwig van Beethoven.

FREMDHERRSCHAFT UND FREIHEIT

Es geschah im Jahr 1809, genau zwanzig Jahre später. Napoleonische Truppen hatten seinerzeit Wien besetzt und die Stadt in einen Ausnahmezustand geführt: Viele Gebäude waren durch Brände zerstört, das Geld verlor dramatisch an Wert, die Lebensmittel wurden knapp. In dieser Situation galt es, die Moral der Bevölkerung zu stützen, wobei auch die Kultur ihre Rolle zu spielen hatte. Das Wiener Hoftheater etwa rückte eigens zwei Stücke auf den Spielplan, die jeweils vom Aufstand eines Volks gegen Fremdherrschaft handeln: Schillers »Wilhelm Tell« und Goethes »Egmont«. Beide sollten mit neuen Bühnenmusiken zur Aufführung gelangen, und so durfte Beethoven, an den sich Intendant Joseph Hartl als erstes gewandt hatte, entscheiden, welches der Dramen er sich lieber vornehmen wolle. Dass Beethoven gegen »Wilhelm Tell« und für »Egmont«

votierte, hatte sicher mehrere Gründe. Zum einen dürfte Egmonts Credo, die Freiheitsliebe, für die er am Ende sogar sein Leben opfert, voll und ganz mit Beethovens Wertekanon harmoniert haben – man denke nur an die Oper »Leonore«, den späteren »Fidelio«, die ebenfalls die Freiheit zu einem zentralen Gedanken erhebt. Zum anderen war Beethoven ein bekennender Goethe-Verehrer: Seine Bewunderung für den Dichter ging so weit, dass er nach eigenem Bekunden für die Komposition der »Egmont«-Musik nicht einmal ein Honorar verlangte. Und möglicherweise kommt noch ein ganz persönliches Motiv hinzu: Beethovens Vorfahren stammten aus Flandern, einige von ihnen sollen ebenfalls in der Befreiungsbewegung aktiv gewesen sein – eine biographisch begründete Affinität, gegen die Wilhelm Tells Schweiz naturgemäß nicht ankommen konnte.

»EINE GANZ UNGEBÄNDIGTE PERSÖNLICHKEIT«

Beethoven schuf für die Bühnenmusik zum »Egmont« insgesamt zehn musikalische Nummern, die Goethes Regieanweisungen penibel folgen und die aufgeheizte vorrevolutionäre Stimmung des Dramas kongenial einfangen. Diese Leistung ist umso erstaunlicher, als Beethoven zum damaligen Zeitpunkt Goethe noch überhaupt nicht persönlich kannte und auch während der Erarbeitung nicht in einen Briefwechsel mit ihm trat. Aber vielleicht war diese künstlerische Autonomie sogar die beste Voraussetzung für den Erfolg, denn die Begegnung der beiden »Titanen«, die sich im Sommer 1812 im böhmischen Badeort Teplitz ereignete, führte paradoxerweise eher zu einer Entfremdung. Goethe urteilte anschließend über den Komponisten: »Er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht.« Beethoven wiederum sah sich zu einer Relativierung seiner ehedem so schwärmerischen Haltung gegenüber dem Weimarer Geheimrat veranlasst: »Göthe behagt die Hofluft zu sehr, mehr als es einem Dichter ziemt«, lautete nun seine distanzierte Einschätzung. Hätte Beethoven bei seiner »Egmont«-Adaption wirklich so reichhaltig Anleihen aus der französischen Revolutionsmusik genommen, wenn er Goethe damals schon gekannt hätte?

»... WIE ICH EUCH EIN BEISPIEL GEBE«

Unter den zehn Nummern der Bühnenmusik kommt der Ouvertüre eine besondere Funktion zu, da sie das gesamte Drama in nuce vorwegnimmt. Gleich zu Beginn exponiert Beethoven zwei kontrastierende Klangwelten: eine für die Invasoren, die Spanier, die andere für die unterdrückten Flamen. Für beide Gruppen erfand er Chiffren, die vom Publikum leicht entschlüsselt werden können. Die Spanier symbolisiert er mit dem Rhythmus der Sarabande, einem gravitätischen Tanz aus Andalusien, der ein punktiertes Schreit-Metrum aufweist – für viele Exegeten Sinnbild des spanischen Stolzes. Beethoven betont diese Eigenart zusätzlich, indem er den Sarabanden-Rhythmus in äußerster Verlangsamung und mit geradezu brutaler Wucht vortragen lässt. Das geknechtete flämische Volk dagegen setzt er mit klagenden Bläsersoli in Szene. Diese beiden divergierenden Sphären prallen im Verlaufe der Ouvertüre immer weiter und verschärft aufeinander, sie streiten und kämpfen, ehe eine Generalpause Egmonts Tod markiert. Doch dann, in der Coda, brechen unvermittelt und in affirmativem C-Dur bereits die triumphalen Klänge der späteren Siegessymphonie herein, die eigentlich erst ganz am Ende des Dramas, nach Egmonts berühmten Schlussworten, zu Gehör kommt: »Und euer Liebstes zu erretten, fallt freudig, wie ich euch ein Beispiel gebe.« Mit diesem Kunstgriff zieht Beethoven bereits vor Beginn der Bühnenhandlung die Quintessenz und verkündet, worauf es ankommt: auf das unerschütterliche Bekenntnis zur Freiheit, für die kein Opfer groß genug sein kann. Es ist der »élan terrible« der französischen Revolutionsmusik,

den Beethoven hier mit Pauken und Trompeten, Fanfaren und Signalrufen, aktivistischem Pathos und militärischer Schlagkraft entfesselt. Und dieser Gestus lässt Beethovens »Egmont«-Musik zu einem politischen Fanal werden, das sehr viel enger der Entstehungszeit der Tragödie kurz vor Ausbruch der Französischen Revolution als den Ereignissen der Jahre 1809/10 verhaftet ist, als Beethoven seine Partitur zu Papier brachte.

—

Susanne Stähr

»Eins hat Arten vielerlei«

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH: 1. VIOLONCELLO-KONZERT

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, befiel 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.



DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH
*** 25. (12.) September 1906 in St. Petersburg**
† 9. August 1975 in Moskau

KONZERT FÜR VIOLONCELLO UND ORCHESTER NR. 1 ES-DUR OP. 107
Entstehungszeit: **1959**
Widmungsträger: **Mstislaw Rostropowitsch (1927–2007)**
Uraufführung: **am 4. Oktober 1959 in der Leningrader Philharmonie (Leningrader Philharmonisches Orchester; Dirigent: Jewgenij Mrawinskij; Solist: Mstislaw Rostropowitsch)**

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 (1927–2007), 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. 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 ent-

»Das Cellokonzert Nr. 1 war das erste Werk, das Schostakowitsch speziell für mich schrieb. Ich hatte seine Frau gefragt: ›Nina Wassiljewna, was kann ich tun, damit mir Dmitrij Dmitrijewitsch ein Cellokonzert schreibt?‹ – ›Slawa‹, antwortete sie, ›dafür gibt es nur ein Rezept: sprich ihn nie darauf an!‹ Es kostete mich große Überwindung, ihrem Rat zu folgen. Aber Schostakowitsch kannte meinen Wunsch, und er schrieb das Konzert.«

MSTISLAW ROSTROPOWITSCH

stelltes »alter ego«, das sich vom D-Es-C-H zum C-H-Es-D wandelt, zum zweimal fallenden Sekundschritt 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 tolldreisten musikalischen Szenerien des Cellokonzerts der Verzweiflung abgetrotzt.

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 Gewalteinbrüche 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 ungebrochen russischen Volksliedton. Vielleicht die russische Parallele zu Maurice Ravels »Pavane pour une infante défunte«? Die Stimmen im Untergrund verdichten sich, bis in einem expressiven Schub und mit einem Paukenschlag – »fortissimo«, »espressivo« und

Abonnier' das höchste der Gefühle

WAHL-ABO
AB 4 KONZERTEN 20 % RABATT

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

»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 einzi-



MSTISLAW ROSTROPOWITSCH, DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH UND SWJATOSLAW RICHTER (1968)

gen 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 Reminiszenzen 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 mit Zitaten verfemter oder verbotener Kompositionen wie seiner 1., 5. und 8. Symphonie, des Klaviertrios op. 67 und der »Lady Macbeth von Mzensk«. Aber auch das 1. Violoncellokonzert wird zitiert, obwohl es weder verboten noch verfemt war, sondern seit seiner Uraufführung zu den vielgespielten 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.

—

Sigrid Neef

Muster und Abweichung

LUDWIG VAN BEETHOVEN: 5. SYMPHONIE

Ta-ta-ta-taaa: Um den wohl berühmtesten Beginn einer Symphonie, ja eines klassischen Orchesterwerks überhaupt aufzuzeichnen, bedarf es keiner Noten. Drei Mal G, ein Mal Es – eine simple musikalische Chiffre, die im Verlauf von Ludwig van Beethovens Symphonie Nr. 5 so oft wiederkehrt, dass sie wie ein klingender Fingerabdruck funktioniert. Oder, modern gesprochen, wie ein »Jingle«.

DAS POCHEN DES SCHICKSALS

Aber damit sind wir schon bei einer Besonderheit von op. 67. Denn klassische Symphonien beginnen üblicherweise nicht mit einem »Jingle«. Sie beginnen entweder mit einer ausgefeilten Melodie, dem »Hauptthema«, oder mit einer Einleitung, die zu einem solchen Thema hinführt. Hier, in Beethovens »Fünfter«, ist das anders: Überfallartig geht es los, bricht aber sofort wieder ab – die kurze Pause, die den vier Anfangstönen folgt, wirkt wie eine Schrecksekunde. Und erst nach der Wiederholung dieses Vorgangs kommt die Musik ins Fließen. Beethoven arbeitet also mit einer musikalischen Geste, die doppelte Funktion hat: Sie erzwingt unsere Aufmerksamkeit, und sie bringt das Geschehen in Gang.

Warum ist das so? Welche Idee verfolgte der Komponist damit? Glaubt man seinem Sekretär Anton Schindler, verband Beethoven den Einstieg in die Symphonie mit einer klaren



LUDWIG VAN BEETHOVEN (CHRISTOPH HECKEL, 1815)

LUDWIG VAN BEETHOVEN
*** 15. oder 16. Dezember 1770 in Bonn**
† 26. März 1827 in Wien

SYMPHONIE NR. 5 C-MOLL OP. 67
Entstehungszeit: **1807/08**
(erste Skizzen: 1803)
Widmungsträger: **Fürst Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz (1772–1816) und Graf Andrej Kyrillowitsch von Rasumowsky (1752–1836)**
Uraufführung: **am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien (Dirigent: Ludwig van Beethoven)**

17

Bildvorstellung: »So pocht das Schicksal an die Pforte.« Zwar lernte Schindler den Komponisten erst 1822, also fast 15 Jahre nach Fertigstellung der Symphonie kennen und veröffentlichte seine Erinnerungen sehr viel später, zu einem Zeitpunkt, als die »Fünfte« bereits zahlreiche Deutungen erfahren hatte. Gleichwohl passt die Idee des Klopfens oder Hämmerns so gut zur gestischen Qualität der vier Töne, dass sich der Begriff »Schicksalssymphonie« rasch einbürgerte. Zudem ist gerade die Entstehung der »Fünften« von einigen schicksalshaften Ereignissen im Leben Beethovens flankiert – dazu später mehr.

VON DER GESTE ZUM THEMA

Verfolgen wir zunächst den musikalischen Ablauf. Nach der überraschenden, vielleicht sogar verstörenden Eröffnung geht es zunächst erwartbar weiter, mit einem Hauptthema nämlich, einem längeren, in sich gegliederten Gedanken, der immer wieder auf den markanten Rhythmus der Anfangstöne zurückgreift. Gleichzeitig stabilisiert sich all das, was zunächst noch offen geblieben war: Tonart (c-Moll), Tempo (Allegro con brio) und Metrum (2/4-Takt). Zudem werden nach und nach sämtliche Orchesterinstrumente ins Geschehen eingebunden.

Auch das zweite wichtige Thema des Satzes, das Seitenthema, gestaltet Beethoven regulär, fast könnte man sagen: lehrbuchmäßig. Durch die piano-dolce-Vorschrift, die legato-Viertel und die neue Tonart Es-Dur steht es in deutlichem Kontrast zum Hauptthema. Eingeleitet wird es jedoch ebenfalls durch das »Schicksalsmotiv«, hier von den beiden Hörnern geschmettert. Und auch danach treiben die vier markanten Töne, versteckt in den Unterstimmen, weiter ihr Unwesen. So sehr das sanfte Seitenthema also einen emotionalen Gegenpol bildet, kann es sich doch nicht komplett von der Anfangsgeste lösen – ein weiterer Aspekt von Schicksalshaftigkeit.

KLASSISCHE DIMENSIONEN

Und diese Doppelstrategie bestimmt auch den Rest des Satzes. Rein formal gesehen entspricht dieses Allegro con brio dem klassischen Schema so genau wie nur selten ein Symphoniesatz Beethovens: Nach einem konfliktreichen Mittelteil, der Durchführung, folgen die Wiederholung des Anfangsabschnitts sowie eine Coda als Abrundung. Umso ungewöhnlicher ist die Tatsache, wie stark jede einzelne Passage vom »Schicksalsmotiv« geprägt ist, mal an der Oberfläche, mal untergründig. Zwar gibt es solche monothematischen Anlagen auch bei anderen Komponisten, etwa bei Haydn, aber nicht in der Dichte und Konsequenz wie hier. Das zeigt schon ein flüchtiger Blick in die Partitur: Den kompletten Kopfsatz der »Fünften« bestreitet Beethoven mit nur drei unterschiedlichen Notenwerten, Achteln, Vierteln und Halben – bereits im allerersten Takt des folgenden Satzes verwendet er mehr! Diese Tatsache trägt entscheidend zum Eindruck der Verknappung, aber auch des Manischen, Grobschlächtigen bei. Tatsächlich handelt es sich hier um den kompaktesten, kürzesten Eröffnungssatz aller Beethoven-Symphonien.

2. SATZ: LIED UND FANFARE

Der langsame Satz beginnt mit einem wunderbar geschmeidigen Liedthema, das allerdings nicht von den hohen Orchesterinstrumenten vorgestellt wird, sondern von Bratschen und Celli. Mit dieser neuen Klangfarbe schafft Beethoven ein Gegengewicht zur Schärfe des 1. Satzes, das er durch die Wahl der Grundtonart noch unterstreicht: As-Dur galt nach damaligem Verständnis als dunkel-verschattet. Ein neuer Kontrast entsteht, wenn das Liedthema unvermittelt in eine glanzvolle C-Dur-Bläserfanfare übergeht.

Zwei musikalische Ideen also, Lied und Fanfare, die in sich so geschlossen sind, so »rund« wirken, dass Beethoven es sich leisten kann, sie einfach zu

wiederholen und dabei nur minimal zu verändern. Im Mittelpunkt steht weiterhin der klangliche Kontrast: dunkel gegen hell, Streicher gegen Bläser, As gegen C. Erst nach der nächsten Wiederholung kommt Bewegung in die Sache: Jetzt beschränkt sich Beethoven auf das Hauptthema, reicht es an die Bläser weiter, bis es zuletzt mit dem Fanfarenmotiv verschmilzt. Eine Art Versöhnung – wenn auch auf dem Nebenschauplatz As-Dur.

DÜSTERE ERINNERUNGEN

Und c-Moll, die »Schicksalstonart«? Die ist mit den ersten Takten des 3. Satzes sofort wieder da. Auch die dunklen Klangfarben sind zurück, die Unsicherheit, das Vorwärtstasten. Gleich darauf intonieren die Hörner wie ein Fanal das pochende Schicksalsmotiv – ta-ta-ta-taaa, wenn auch rhythmisch leicht angepasst. Damit wird schlagartig klar, dass der musikalische Spannungsbogen in dieser Symphonie nicht an den jeweiligen Satzgrenzen endet, sondern über das gesamte Werk reicht. Die Konflikte des 1. Satzes wurden im 2. nicht überwunden, sie rückten nur für eine gewisse Zeit in den Hintergrund – und drängen jetzt wieder gewaltsam nach vorne.

Aus diesem Grund trägt der 3. Satz auch keine Gattungsbezeichnung; für ein Menuett ist er zu untänzerisch, für ein Scherzo zu düster. Seine Funktion liegt darin, die Verwerfungen und Gefährdungen des 1. Satzes in Erinnerung zu rufen, ja noch zu vertiefen. Nicht nur durch Rückgriff auf das Schicksalsmotiv, sondern auch durch Zuspitzung des Dur-/Moll-Gegensatzes. So verirrt sich der Allegro-Hauptteil schier im Gewirr der Moll-Harmonien: Von c geht es über es, b und f zurück nach c-Moll. Dem hält der Mittelteil robustes C-Dur entgegen: ein rumpelndes Fugato, das sämtliche Zweifel für einen kurzen Moment hinwegfegt.

Aber eben nur für einen kurzen Moment. Denn der Hauptteil ist ja zu wiederholen; mit ihm kehren Moll-Düsternis und Schicksalsahnung zurück. Und doch

ERSTE KOMPLETTEINSPIELUNG

Beethovens »Fünfte« ist die erste Symphonie, von der eine vollständige Einspielung gemacht wurde. Als im Jahr 1913 die Technik der Tonaufnahme so weit fortgeschritten war, dass auch längere Werke auf Schellack gebannt werden konnten, entschied sich die Deutsche Grammophon Gesellschaft dazu, mit Beethovens 5. Symphonie zum ersten Mal eine komplette Symphonie aufzunehmen. Am 10. November 1913 fanden sich die Berliner Philharmoniker im Studio ein und spielten unter der Leitung von Arthur Nikisch die »Fünfte« – beengt vor einem riesigen Schalltrichter sitzend – ein. Heute ist das historische Dokument wieder im Handel erhältlich und gibt einen interessanten Einblick in die Beethoven-Interpretation vergangener Tage.

hat sich etwas verändert: Die Dynamik verharrt im piano, aus einer legato-Linie wird schattenhaftes Pizzicato, statt der martialischen Hörner meldet sich eine schüchterne Klarinette zu Wort. Von den früheren Konflikten ist nur noch im Flüsterton die Rede. Und so findet dieser plötzlich entkräftete Satz auch kein reguläres Ende, sondern mündet nach einer Phase des Stillstands in einen kurzen, heftigen Aufschwung, auf dessen Höhepunkt gleißendes C-Dur einbricht: Das Finale beginnt.

DER DURCHBRUCH

Zwei Dinge sind an diesem Beginn bemerkenswert. Zum einen die Tatsache, dass sich Beethoven hier der Rhetorik französischer Revolutionsmusik bedient: als nicht enden wollender Jubel von Fanfaren, Marschsignalen, aufschießenden Tonleitern ohne jegliche Trübung der Haupttonart. Wie von Geisterhand hat sich das Orchester vergrößert: Piccolo, Kontrafagott und drei Posaunen erwecken den Eindruck, hier seien regelrechte Volksmassen unterwegs.

Zweitens sind die Anfangstakte des Finalsatzes als exakter Gegenentwurf zum Symphoniebeginn gestaltet. Aus Dur wird Moll, aus Frage Antwort, aus einer fragmentarischen Geste ein komplexes Gebilde, aus einer Abwärts- eine Aufwärtsbewegung, aus dem Pochen des Schicksals fröhliches Marschieren. Damit ist die Hoffnung, das verhängnisvolle c-Moll mit all seinen negativen Begleiterscheinungen müsse nicht das letzte Wort behalten, endlich eingelöst. Sie ist eingelöst, weil auch die weiteren Themen des Satzes aus solchen jubelnden, bejahenden Gesten bestehen, die das Erreichte bestätigen.

DIE DRAMATURGIE DER »FÜNFTEN«

Aber Beethoven wäre nicht Beethoven, hätte er nicht noch einen letzten Trumpf in der Tasche. Denn auch im Finale gibt es eine Durchführung, in der die zuvor präsentierten Themen verarbeitet werden, was wie so oft mit Konflikten einhergeht: Die harmonische Stabilität gerät ins Wanken, Jubelfloskeln zersplittern, plötzlich herrscht Orientierungslosigkeit. Und dann, in einem Moment des Atemholens, kehrt das Schicksalsmotiv wieder. Zum Glück jedoch in der geflüsterten Version des 3. Satzes, die sich ja als überwindbar erwies. Hier im Finale wiederholt sich dieser Vorgang, und jetzt ist der Triumph unumkehrbar. Mit einer Presto-Coda schließt die Symphonie.

Blickt man vom Ende her auf das gesamte Werk, fällt zunächst die klare, satzübergreifende Dramaturgie ins Auge, dieses permanente musikalische Ringen, das Moll in Dur verwandelt, Dunkel in Licht. Bemerkenswert ist aber auch die Tatsache, dass sich alle Sätze der »Fünften« an herkömmlichen Formen und Strukturen orientieren, mehr noch: dass sie diese teilweise bis zur Mustergültigkeit erfüllen – um sich dann eben doch eine markante Abweichung zu gönnen. Im 1. Satz ist es die ungewöhnliche monothematische Gestaltung, im 2. die Annäherung von Gegensätzen, im 3. der Verzicht auf eine korrekte Wiederholung des Hauptteils und im Finale der Rückgriff auf die »Schicksalspassage« aus dem 3. Satz.

LEBENSKRISEN

Dass Beethoven mit diesem Werk künstlerisches Neuland betrat, liegt auf der Hand. Aber was mag ihn dazu bewogen haben? Endgültig zu beantworten ist diese Frage nicht, und zwar umso weniger, als die Entstehungsgeschichte der 5. Symphonie eine ungewöhnlich lange Zeitspanne umfasst. Erste Skizzen zu dem Werk stammen aus den Jahren 1803/04, also noch vor der »Vierten«; zur Vollendung kam es aber erst 1807/08, parallel zur 6. Symphonie. Dabei ging der Komposition ein konkreter schicksalshafter Moment voraus: das Gewahrwerden der fortschreitenden Ertaubung, erschütternd festgehalten im »Heiligenstädter Testament« (1802). Und noch einmal kurz zuvor, im November 1801, hatte Beethoven einem Freund geschrieben: »Ich will dem schicksaal in den rachen

»Ich konnte dieses unmöglich versäumen und nahm also den Mittag des Fürsten von Lobkowitz gütiges Anerbieten, mich mit hinaus in seine Loge zu nehmen, mit herzlichem Dank an. Da haben wir denn auch in bitterster Kälte von halb sieben bis halb elf ausgehalten, und die Erfahrung bewährt gefunden, daß man des Guten – und mehr noch des Starken – leicht zu viel haben kann. Ich mochte aber dennoch so wenig als der überaus gutmüthige, delicate Fürst, dessen Loge im ersten Rang ganz nahe am Theater war, auf welchem das Orchester und Beethoven dirigierend mitten darunter, ganz nahe bei uns stand, die Loge vor dem gänzlichen Ende des Concertes verlassen, obgleich manche verfehlte Ausführung unsre Geduld in hohem Grade reizte. Der arme Beethoven, der bei diesem seinem Concert den ersten und einzigen baaren Gewinn hatte, den er im ganzen Jahre finden und erhalten konnte, hatte bei der Veranstaltung und Ausführung manchen großen Widerstand und nur schwache Unterstützung gefunden. Sänger und Orchester waren aus sehr heterogenen Theilen zusammengesetzt, und es war nicht einmal von allen auszuführenden Stücken, die alle voll der größten Schwierigkeiten waren, eine ganze vollständige Probe zu veranstalten, möglich geworden.«

DER MUSIKSCHRIFTSTELLER FRIEDRICH REICHARDT ÜBER DAS MAMMUTKONZERT AM 22. DEZEMBER 1808, BEI DEM U. A. BEETHOVENS 5. SYMPHONIE URAUFGEFÜHRT WURDE

greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht.«

Ob diese Lebenskrise samt trotziger Reaktion tatsächlich Auslöser für die Entstehung von op. 67 war, muss offen bleiben. Schließlich gab es in den folgenden Jahren noch weitere Ereignisse, die Anlass für eine künstlerische Auseinandersetzung mit den Launen des Schicksals hätten sein können: der Krieg gegen Napoleon, die Besetzung Wiens, Beethovens vergebliche Liebe zur Gräfin Josephine von Brunsvik, sein erbitterter Kampf um die Oper. Spätestens im Kompositionsprozess dürften konkrete Erlebnisse nur noch eine geringe Rolle gespielt haben, was auch dadurch unterstrichen wird, dass Beethoven alles daran setzte, die Symphonien Nr. 5 und 6 gleichzeitig fertigzustel-

len. »Schicksals-« und »Pastoralsymphonie« sind im Ausdruck, vor allem aber in kompositorischer Hinsicht so gegensätzlich, dass sie als zwei Seiten einer symphonischen Medaille betrachtet werden können. Die Überwindung des Schicksals ist ein wesentlicher Aspekt von Beethovens Schaffen, aber eben längst nicht der einzige.

ERST GESCHEITERT, DANN POPULÄR

Auch die Uraufführung der Symphonien 5 und 6 erfolgte am selben Tag: in einem Konzert Ende Dezember 1808, das aufgrund seiner Länge, mangelnder Probenarbeit und bitterer Kälte einen spektakulären Misserfolg darstellte. Für die Popularität der »Fünften« sorgte vor allem die enthusiastische Besprechung E.T.A. Hoffmanns in der Allgemeinen musikalischen Zeitung (1810), der sich Komponisten wie Berlioz und Wagner anschlossen. Mit der Folge, dass op. 67 trotz oder vielleicht gerade wegen all ihrer Besonderheiten zum Muster wurde: Wer auch immer im 19. Jahrhundert eine Symphonie konzipierte, die mit dem Begriff des Schicksals spielte oder den Weg »per aspera ad astra« (über raue Pfade zu den Sternen) nachzeichnete, kam an der »Fünften« nicht vorbei.

—

Marcus Imbsweiler

ERLEBEN SIE VERWÖHNKINO VON SEINER SCHÖNSTEN SEITE!



GLORIA PALAST – IHR PREMIUM-KINO AM STACHUS

Der Gloria Palast steht für **Kinogenuss auf höchstem Niveau**, mit besonders breiten und bequemen Ledersesseln, neigbaren Rückenlehnen, eigenem Fußhocker und Tisch je Sitzplatz. Unsere edlen, in rotem Samt gehaltenen Logenplätze auf dem Balkon geben Ihnen das Gefühl einer privaten Veranstaltung.

Genießen Sie unseren **exklusiven Service** im Kinosaal und bestellen Sie aus unserer facettenreichen Speisekarte. Neben aktuellen Filmen bietet Ihnen der Gloria Palast besondere Klassiker, Matineen sowie Live-Übertragungen klassischer Konzerte und Opern aus den großen Häusern dieser Welt.









GLORIA PALAST

GLORIA PALAST Karlsplatz 5, 80335 München
www.gloria-palast.de

Karina Canellakis **DIRIGENTIN**

Die aus New York stammende Karina Canellakis ist seit 2019 Chefdirigentin des Netherlands Radio Philharmonic Orchestra (Radio Filharmonisch Orkest) und seit 2021 Erste Gastdirigentin des London Philharmonic Orchestra. In der Welt der klassischen Musik bereits als virtuose Geigerin bekannt, wurde Karina Canellakis von Sir Simon Rattle ermutigt, sich dem Dirigieren zu widmen, während sie in der Orchester-Akademie der Berliner Philharmoniker spielte. Sie trat mehrere Jahre lang als Solistin, Gastdirigentin und Kammermusikerin auf und verbrachte viele Sommer beim Marlboro Music Festival, bis das Dirigieren schließlich ihr Schwerpunkt wurde.



Nachdem sie 2016 mit dem Sir Georg Solti Conducting Award ausgezeichnet worden war, baute Karina Canellakis enge Beziehungen zu mehreren führenden Orchestern der Welt auf. Sie kehrt regelmäßig zu europäischen Orchestern wie dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Orchestre de Paris, den Wiener Symphonikern und den Münchner Philharmonikern zurück und ist immer wieder Gast bei den amerikanischen Spitzenorchestern wie dem Boston, Chicago und San Francisco Symphony Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic und den Orchestern von Cleveland und Philadelphia. Von 2019 bis 2023 war sie Erste Gastdirigentin des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin und 2023/24 Artist-in-Residence im Wiener Musikverein.

Zu den Gastauftritten in dieser Saison gehören ihr Debüt beim Royal Concertgebouw Orchestra, das im Fernsehen übertragene Silvesterkonzert der Staatskapelle Dresden sowie Wiedereinladungen bei den Münchner Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Orchestre de Paris, dem New York Philharmonic, dem Chicago Symphony und dem National Symphony Orchestra in Washington, D.C.

BIS SEP

Karina Canellakis kehrt an das Théâtre des Champs-Élysées in Paris zurück, um Poulencs »Dialogues des Carmélites« mit Les Siècles im Orchestergraben zu dirigieren. Jedes Jahr leitet sie mindestens eine Oper konzertant mit dem Radio Filharmonisch Orkest im Concertgebouw. In dieser Spielzeit ist es Janáčeks »Aus dem Totenhaus«, womit sie einen Zyklus von Janáček-Opern abschließt, der in den letzten Jahren »Katja Kabanowa«, »Das schlaue Füchslein« und »Die Affäre Makropulos« umfasste. In der letzten Spielzeit leitete sie auch Wagners »Siegfried«, nachdem sie zuvor bereits Akte aus Wagners »Tristan und Isolde« und »Die Walküre« dirigiert hatte. Ihr Debüt an der Santa Fe Opera gab sie im vergangenen Sommer mit einer umjubelten Inszenierung und Aufführung von Richard Strauss' »Der Rosenkavalier«.

Pablo Ferrández **VIOLONCELLO**



Pablo Ferrández stammt aus einer spanischen Musikerfamilie und wurde mit 13 Jahren als Schüler der prestigeträchtigen Escuela Superior de Música Reina Sofía in seiner Heimatstadt Madrid angenommen, wo er bei Natalia Shakhovskaya ausgebildet wurde. Danach schloss er seine Studien an der Kronberg Academy bei Frans Helmerson ab und war Stipendiat der Anne-Sophie Mutter Stiftung. Er ist Preisträger des XV. Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerbs.

Im März 2021 veröffentlichte er sein Debütalbum »Reflections«, das von der Kritik einhellig gelobt wurde und einen Opus Klassik gewann. 2022 erschien sein zweites Album mit dem Doppelkonzert von Brahms, gemeinsam mit Anne-Sophie Mutter und der Tschechischen Philharmonie unter Manfred Honeck.

Höhepunkte der jüngeren Vergangenheit umfassen seine Konzertauftritte mit dem Los Angeles Philharmonic, der Tschechischen Philharmonie, dem Santa Cecilia Orchester, dem Seoul Philharmonic, dem Royal Philharmonic, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem London Philharmonic, der Academy of St. Martin in the Fields, dem Israel Philharmonic und der Philharmonie Rotterdam sowie Positionen als Artist-in-Residence bei der Filarmonica Arturo Toscanini, dem Symphonieorchester von Teneriffa und dem Orquesta de Valencia. Pablo Ferrández ist häufig Gast bei international renommierten Festivals wie Verbier, Salzburg und dem Dvořák-Festival in Prag.

In der Saison 2024/25 ist er Gastsolist der Bamberger Symphoniker, des Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, des London Philharmonic, des Spanischen Nationalorchesters und des Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, wo er an der Seite von Anne-Sophie Mutter und unter der Leitung von Kazuki Yamada das Doppelkonzert von Brahms spielen wird.

Pablo Ferrández debütiert in dieser Saison u. a. mit der NDR Radiophilharmonie und dem Bergen Philharmonic und ist Artist-in-Residence beim Tongyeong International Music Festival in Südkorea. Darüber hinaus wird er im Trio mit Anne-Sophie Mutter und Martha Argerich in der Hamburger Elbphilharmonie auftreten, zusammen mit Anne-Sophie Mutter und Yefim Bronfman auf Tournee in den Vereinigten Staaten gehen und mit Janine Jansen und Denis Kozhukhin im Wiener Musikverein konzertieren.

Pablo Ferrández spielt das Stradivarius-Cello »Archinto« von 1689, eine großzügige, lebenslange Leihgabe eines Mitglieds der Stretton-Gesellschaft.

Vorschau

SO. 29.09.2024 11 Uhr
Festsaal,
Münchner Künstlerhaus

»BRUCKNER ZUM 200. GEBURTSTAG«
1. KAMMERKONZERT

ANTON BRUCKNER **Streichquartett c-Moll WAB 111**
WOLFGANG AMADEUS MOZART **Hornquintett Es-Dur KV 407**
ANTON BRUCKNER **Streichquintett F-Dur WAB 112**

Horn MATÍAS PIÑEIRA
Violine GEORG PFIRSCH
Violine BERNHARD METZ
Viola BURKHARD SIGL
Viola JULIO LÓPEZ
Violoncello THOMAS RUGE

FR. 18.10.2024 19:30 Uhr
2. Abo C
SO. 20.10.2024 11 Uhr
2. Abo M

ANTON BRUCKNER **Symphonie Nr. 8 c-Moll WAB 108**

Dirigent TUGAN SOKHIEV

VORSCHAU

»Ein Brahms-Fest«

— Münchner Merkur

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

Brahms

DIE KLAVIERKONZERTE UND SÄMTLICHE SYMPHONIEN

YEFIM BRONFMAN
ZUBIN MEHTA







Ab Oktober 2024 digital und im Handel erhältlich

mphil.de

Designierter Chefdirigent
LAHAV SHANI

Ehrendirigent
ZUBIN MEHTA

1te Violinen
JULIAN SHEVLIN KONZERTMEISTER
NAOKA AOKI KONZERTMEISTERIN
ODETTE COUCH STV. KONZERTMEISTERIN
IASON KERAMIDIS STV. KONZERTMEISTER
WOLFRAM LOHSCHÜTZ
CÉLINE VAUDÉ
YUSI CHEN
FLORENTINE LENZ
VLADIMIR TOLPYGO
GEORG PFIRSCH
VICTORIA MARGASYUK
YASUKA SCHMALHOFER
MEGUMI OKAYA
OHAD COHEN
ZSUZSA ZSIZSMANN*
YURIKO TAKEMOTO*
ANNIKA BERNKLAU°
MITSUHIRO SHIMADA°

2te Violinen
SIMON FORDHAM STIMMFÜHRER
ALEXANDER MÖCK STIMMFÜHRER
IIONA CUDEK STV. STIMMFÜHRERIN
ANA VLADANOVIC-LEBEDINSKI STV. STIMMFÜHRERIN
MATTHIAS LÖHLEIN
KATHARINA REICHSTALLER
NILS SCHAD
CLARA BERGIUS-BÜHL
ESTHER MERZ
KATHARINA SCHMITZ
BERNHARD METZ
NAMIKO FUSE
QI ZHOU
CLÉMENT COURTIN
TRAUDEL REICH
ASAMI YAMADA
JOHANNA ZAUNSCHIRM

Bratschen
JANO LISBOA SOLO
BURKHARD SIGL STV. SOLO
JANNIS RIEKE STV. SOLO
WOLFGANG BERG
BEATE SPRINGORUM
KONSTANTIN SELLHEIM
JULIO LÓPEZ
VALENTIN EICHLER
JULIE RISBET
THERESA KLING
GUELI KIM
OTOHA TABATA*
ELENA LASHERAS GONZÁLES°

Violoncelli
FLORIS MIJNDERS SOLO
THOMAS RUGE STV. SOLO
FRIEDERIKE ARNHOLDT STV. SOLO
VEIT WENK-WOLFF
SISSY SCHMIDHUBER
ELKE FUNK-HOEVER
MANUEL VON DER NAHMER
SVEN FAULIAN
DAVID HAUSDORF
JOACHIM WOHLGEMUTH
SHIZUKA MITSUI
KORBINIAN BUBENZER
LUCA GIOVANNINI°

Kontrabässe
SŁAWOMIR GRENDA SOLO
FORA BALTACIGIL SOLO
ALEXANDER PREUSS STV. SOLO
STEPAN KRATOCHVIL
SHENGNI GUO
EMILIO YEPES MARTINEZ
ULRICH VON NEUMANN-COSEL
UMUR KOÇAN
ALEXANDER WEISKOPF

*Zeitvertrag °Orchesterakademie

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

MICHAEL NEUMANN
DANIEL KAMIEN°

Flöten

MICHAEL MARTIN KOFLER SOLO
HERMAN VAN KOGELENBERG SOLO
MARTIN BELIČ STV. SOLO
BIANCA FIORITO
GABRIELE KRÖTZ PICCOLOFLÖTE
JAKOB SLAVKOV°

Oboen

MARIE-LUISE MODERSOHN SOLO
ANDREY GODIK SOLO
LISA OUTRED
KAI RAPSCH ENGLISCHHORN

Klarinetten

ALEXANDRA GRUBER SOLO
LÁSZLÓ KUTI SOLO
ANNETTE MAUCHER STV. SOLO
MATTHIAS AMBROSIUS
ALBERT OSTERHAMMER
BASSKLARINETTE

Fagotte

RAFFAELE GIANNOTTI SOLO
ROMAIN LUCAS SOLO
JOHANNES HOFBAUER
JÖRG URBACH KONTRAFAGOTT
ADRIANA GONCALVES°

Hörner

MATIAS PIÑEIRA SOLO
BERTRAND CHATENET SOLO
ULRICH HAIDER STV. SOLO
MARIA TEIWES STV. SOLO
ALOIS SCHLEMER
HUBERT PILSTL
MIA SCHWARZFISCHER
CHRISTINA HAMBACH

Trompeten

GUIDO SEGERS SOLO
ALEXANDRE BATY SOLO
BERNHARD PESCHL STV. SOLO
FLORIAN KLINGLER
MARKUS RAINER
JOŠT RUDMAN°

Posaunen

DANY BONVIN SOLO
MATTHIAS FISCHER STV. SOLO
QUIRIN WILLERT
BENJAMIN APPEL BASSPOSAUNE
MAXIMILIAN BRUCKNER°

Tuba

RICARDO CARVALHOSO

Pauken

STEFAN GAGELMANN SOLO
GUIDO RÜCKEL SOLO

Schlagzeug

SEBASTIAN FÖRSCHL
1. SCHLAGZEUGER
JÖRG HANNABACH
MICHAEL LEOPOLD

Harfe

TERESA ZIMMERMANN SOLO

Orchestervorstand
ALEXANDRA GRUBER
SVEN FAULIAN
MANUEL VON DER NAHMER

Intendant
PAUL MÜLLER

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

HERAUSGEBER
Direktion der Münchner Philharmoniker
Paul Müller, Intendant
Kellerstraße 4, 81667 München

REDAKTION
Christine Möller

KONZEPT & GESTALTUNG
Karl Anders, Hamburg/Paris
Marcel Häusler

SATZ
dm druckmedien, München

DRUCK
Gebr. Geiselberger GmbH
Martin-Moser-Straße 23
84503 Altötting

Gedruckt auf holzfreiem und
FSC-Mix zertifiziertem Papier
der Sorte Magno Volume

TEXTNACHWEISE
– Einführungstexte: Susanne Stähr, Sigrid Neef, Marcus Imbsweiler
– nicht namentlich gekennzeichnete Texte und Infoboxen: Christine Möller
– Künstlerbiografien: nach Agenturvorlagen
Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren.
Jeder Nachdruck ist seitens der Urheberrechtsinhabenden genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE
– Ludwig van Beethoven: wikimedia commons
– Dmitrij Schostakowitsch: Krzysztof Meyer, Schostakowitsch – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Bergisch Gladbach 1995; wikimedia commons
– Karina Canellakis: © Mathias Bothor
– Pablo Ferrández: © Kristian Schuller

IMPRESSUM


<CONTINUE.MUSIC>
MUSIC IN PROGRESS, AI IN CONCERT
12./13.10.2024
19 UHR
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER
BRAINLAB FIRMENZENTRALE RIEM
OLOF-PALME-STRASSE 9, 81829 MÜNCHEN
BRAINLAB
myt
Hochschule für Musik und Theater München
mphil.de
089 54 81 81 400

mphil.de

GASTEIG **HP8**