

ENERGIE

MIT NEUER



Samstag 09.10.21 19 Uhr

THIERRY ESCAICH

»Arising Dances«,
Auftragswerk

LUDWIG VAN BEETHOVEN

4. Klavierkonzert
Klavierkonzert-Zyklus

HENRI DUTILLEUX

»Métaboles«

RODION SHCHEDRIN

Erster Satz aus
»Der versiegelte Engel«
für Chor und Solo-Flöte

MAURICE RAVEL

»Daphnis et Chloé«, 2. Suite

VALERY GERGIEV

Dirigent

DANIIL TRIFONOV

Klavier

PHILHARMONISCHER
CHOR MÜNCHEN

Isarphilharmonie

Eröffnung

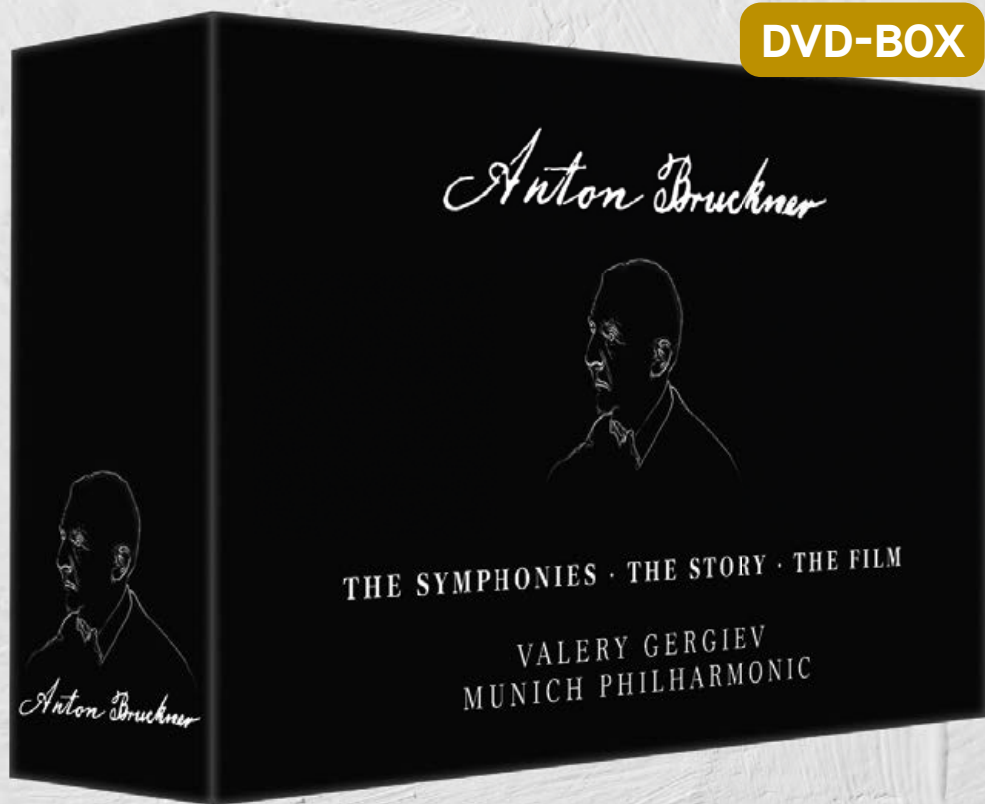


ANTON BRUCKNER

SYMPHONIEN NR. 1–9

Aufgenommen im Stift St. Florian

DVD-BOX



6 DVDs & 4 Blu-rays

THIERRY ESCAICH

»Arising Dances« für großes Symphonieorchester
Auftragswerk der Münchner Philharmoniker zur Eröffnung der Isarphilharmonie

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Klavierkonzert-Zyklus

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 G-Dur op. 58

1. Allegro moderato
2. Andante con moto
3. Rondo: Vivace

– Pause –

HENRI DUTILLEUX

»Métaboles« (Wechselspiele) für Orchester

1. »Incantatoire« (Beschwörend)
2. »Linéaire« (Linienförmig)
3. »Obsessionnel« (Besessen)
4. »Torpide« (Betäubt)
5. »Flamboyant« (Lodernd)

RODION SHCHEDRIN

»Zapechatlyonniy Angel« (Der versiegelte Engel)
für gemischten Chor und Solo-Flöte op. 75

1. Sostenuto assai

MAURICE RAVEL

»Daphnis et Chloé«

Fragments symphoniques No. 2 (2. Suite)

1. »Lever du jour« (Tagesanbruch)
2. »Pantomime«
3. »Danse générale« (Allgemeiner Tanz)

Konzertdauer: ca. 2 ¼ Stunden

VALERY GERGIEV, Dirigent

DANIIL TRIFONOV, Klavier

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN, Einstudierung: Andreas Herrmann

124. Spielzeit seit der Gründung 1893

VALERY GERGIEV, Chefdirigent

ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent

PAUL MÜLLER, Intendant

Unsere Isarphilharmonie

Um als Musiker*in unserer Kreativität im Musizieren Ausdruck zu verleihen, brauchen wir neben unserem eigenen Körper und Geist unser Musikinstrument und – ebenso wichtig – einen Resonanzraum, der die Qualität des Klanges ästhetisch an den Zuhörer überträgt und auf der Bühne ein gutes Zusammenspiel ermöglicht: den Konzertsaal. Ähnlich dem Musikinstrument, gewöhnt man sich über Jahre an die Akustik seines Saals, um das bestmögliche Klangerlebnis für das Publikum zu schaffen. Die Akustik eines Konzertsaals ist ein maßgebliches Element für die Entwicklung eines Orchesters.

Wir haben in den letzten Jahren zusammen mit unserem Chefdirigenten Valery Gergiev alles Erdenkliche unternommen, um die akustischen Schwächen der Philharmonie im Gasteig auszugleichen und das bestmögliche Klangerlebnis zu kreieren, was uns laut unserem Publikum und den Rezensionen wohl gelungen ist. Wir mögen unser Zuhause sehr, freuen uns aber nun umso mehr darüber, dass wir nach über zehn Jahren des Ringens um das Thema Gasteig-Umbau in der Saison 2021/22 nach Sendling in die Isarphilharmonie umziehen.

Einen neuen Saal entwickelt und gebaut zu bekommen, ist ein Traum für alle Musiker*innen. Dass dies ein großes Privileg, eine Herausforderung und ein Vertrauensbeweis für unsere Arbeit ist, dessen sind wir uns als Münchner Philharmoniker bewusst. Wie we-

nig selbstverständlich ein Heimatkonzertsaal ist, wird klar, wenn wir einen Blick zurück in die eigene Orchestergeschichte werfen. Schließlich hatte es nach der Zerstörung des »Odeon« über 40 Jahre gedauert, bis wir mit der Philharmonie im Gasteig wieder unseren eigenen Saal erhalten haben.

Die neue Isarphilharmonie bietet uns hervorragende Bedingungen für unser künstlerisches Schaffen. Mit den rund 1800 Sitzplätzen erhalten wir einen Raum mit deutlich intimerer Konzertatmosphäre. Zusätzlich dürfen wir uns auf die Saal-Konzeption Yasuhisa Toyotas, des wohl renommiertesten Akustikers der Welt, freuen.

An dieser Stelle möchten sich die Münchner Philharmoniker bei allen herzlich bedanken, die so unermüdlich an der Realisierung dieses Bauprojektes mitgewirkt haben und sich immer wieder für uns eingesetzt haben. Die namentliche Nennung würde an dieser Stelle jeglichen Rahmen sprengen. Ganz besonderer Dank gilt den Bürger*innen Münchens.

Jetzt fehlen nur noch Sie, unser Publikum! Wir wollen diesen Saal ab Oktober mit Ihnen teilen und hoffen, dass Sie sich so wohl fühlen werden, wie wir es bereits tun.

Ihre Münchner Philharmoniker



Die Münchner Philharmoniker auf der Bühne der neuen Isarphilharmonie

Zur Akustik der Isarphilharmonie

Das Akustikdesign der »Isarphilharmonie« stellte uns vor eine einmalige und neue Herausforderung: für die Stadt München und für die Münchner Philharmoniker, einer der weltweit bekanntesten und traditionsreichsten Klangkörper, war ein Konzertsaal mit höchsten akustischen Standards gewünscht, dessen Konstruktion so gestaltet sein sollte, dass er nach einigen Jahren wieder abgebaut und weiterverwendet werden könnte. Aus unserer langjährigen Zusammenarbeit mit Maestro Valery Gergiev war uns bewusst, dass die künstlerischen Ansprüche an die „Isarphilharmonie“ nicht weniger ambitioniert sein würden als die an einen Konzertsaal, der für Jahrhunderte gebaut ist. Im Frühling 2018 gingen wir in dieses Designabenteuer in enger Zusammenarbeit mit den renommierten Architekturbüros gmp architects und Kunkel Consulting. Die unverrückbare Zielsetzung war, potenzielle Kompromisse in maßgeschneiderte Lösungen für ein einmaliges Projekt zu verwandeln.

Um der musikalischen Qualität der Münchner Philharmoniker und zukünftig gastierender Ensembles gerecht zu werden, war es unser vorrangiges Ziel, eine gute Balance zwischen großer Klarheit des Klangs und einer reichen, einhüllend nachhalloptimierten Akustik zu schaffen, die dem Publikum den auf der Bühne produzierten Klang möglichst getreu vermittelt.

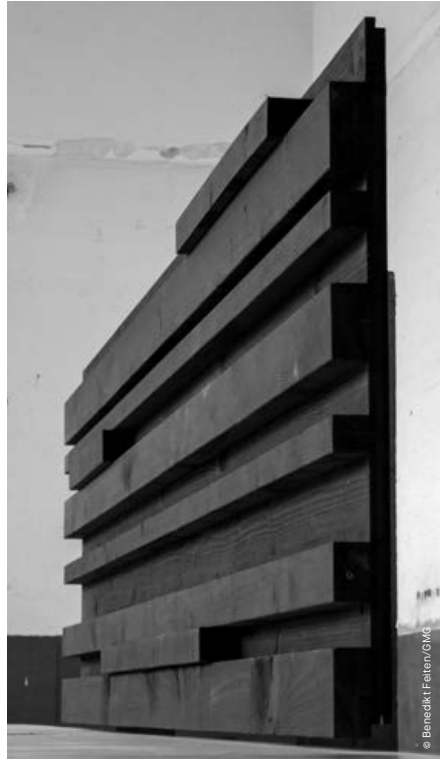
Die Gestaltung der Sitzreihen und der klangreflektierenden Flächen des Saals wurde bewusst gewählt, um eine enge Verbindung zwischen Publikum und Musikern entstehen zu lassen und eine ausgeglichene und gleichmäßige Verteilung der wesentlichen Schallreflexionen zu gewährleisten. Gemeinsam mit gmp architects zielte jeder Schritt der Gestaltung darauf ab, einerseits das Publikum so nah wie möglich am Geschehen auf der Bühne teilhaben zu lassen, andererseits die notwendigen schallreflektierenden Oberflächen optimal platzieren und ausrichten zu können. Die facettierten Wände und die Geometrie der Decke ergaben sich aus der Notwendigkeit, vorgefertigte einheitliche Elemente zu verwenden und gleichzeitig Schallreflexionen ohne nachteilige Schallbündelungen oder Echos im gesamten Konzertsaal zu verteilen. An Stelle von Beton wurden massive Holzverbundplatten und eine Stahlkonstruktion verwendet, um die nötige Masse für die Reflexion tiefer Frequenzen zu schaffen, während flache horizontale Latten auf den Oberflächen aufgebracht wurden, um die Reflexionen hoher Frequenzen zu verteilen.

Ein ausgefeiltes Design der Wände und der Decke über der Bühne liefert den Musiker*innen eine genaue und verlässliche akustische Rückmeldung. Der Bühnenbereich ist für große musikalische Ensembles dimensioniert und mit motorisierten im

Halbkreis ausgerichteten Stufen ausgestattet. Das ermöglicht eine kompakte, dreidimensional gestaffelte Anordnung der Musiker*innen, welche für gute Kommunikation und die Kohärenz des Klangkörpers notwendig ist. Die Bühnentiefe kann durch Absenken der Vorbühne reduziert werden, um mehr Sitzplätze für Crossover-Veranstaltungen zu schaffen. Der Boden der Bühne wurde aus sorgfältig ausgewähltem Holz hergestellt, und wird von einer flexiblen Struktur über einem Resonanzkörper getragen. Dies verleiht dem Boden die Fähigkeit als eine Erweiterung der Musikinstrumente zu dienen.

Man darf von diesem neuen Konzertsaal erwarten, dass er selbst mit seiner ursprünglich flüchtigen Mission den schönsten Klangraum bieten und sich für die kommenden Jahre ganz in den Dienst des Münchener Musiklebens stellen wird.

YASUHISA TOYOTA
Nagata Acoustics



**Hölzerne Wandverkleidung in der
Isarphilharmonie**

»Ich liebe den Groove!«

DER KOMPONIST, ORGANIST UND IMPROVISATOR THIERRY ESCAICH

In sich versunken und doch geistig hellwach sitzt er mit seinem Lockenkopf an dem vielmanualigen Instrument, mit dem er einen ganzen Saal zum Beben bringen kann. Wenn Thierry Escaich mit einer seiner grandiosen Orgel-Improvisationen loslegt, überträgt sich die rhythmische Energie seines Spiels unmittelbar auf das Publikum. Es ist eine sprechende, eine kommunikative Musik, die Escaich darbietet. Dabei ist es fast nebensächlich, ob er über große Meisterwerke der Orgelliteratur improvisiert oder eigene Kompositionen vorträgt. Thierry Escaich ist derzeit wohl der größte Rhythmiker unter den Organisten. Die Klangkaskaden und Harmoniefluten, die er durch den Raum brausen lässt, begeistern ein breites Publikum. Denn ob Klassik, Jazz, zeitgenössische Musik oder Rock – Escaich nutzt alle möglichen Einflüsse für seine ausgeklügelten musikalischen Diskurse.

MUSIKALISCHE ANFÄNGE

Geboren am 8. Mai 1965 in Nogent-sur-Marne, machte Thierry Escaich seine ersten richtigen Karriereschritte allerdings nicht auf der Orgel, sondern auf einem ganz anderen Instrument: »Mein erstes Instrument

war ein Akkordeon! Und es war nicht klassische Musik, die ich zunächst hörte und spielte, sondern Varieté-Musik und Tango. Ich spielte Piazzolla, sogar Disco auf dem Instrument. Da kommt der Groove her. Ich liebe den Groove!« Escaich hat in Varietés und auf Bällen aufgespielt. Und wie er einmal stolz erzählt hat, erspielte er sich sogar in Belgien bei einem Akkordeon-Wettbewerb den Weltmeister-Titel! Erst mit seinem Eintritt in die Hochschule legte Escaich das Akkordeon zur Seite und nahm Abschied von all den geliebten Tangos und Pop-Songs. Doch bis heute hat er sie weiter im Blut.

ENTSCHEIDUNG FÜR DIE ORGEL

Seine musikalische Ausbildung erhielt Escaich dann am Pariser Konservatorium, wo er neben Komposition und Orgelspiel auch als großer Improvisator hervortrat. Neben zahlreichen Auszeichnungen an der Hochschule war er auch Preisträger verschiedener internationaler Kompositions- und Improvisationswettbewerbe. Vor allem als Organist machte er sich schon bald einen Namen und sieht sich selbst in der Tradition der französischen Orgelschule von César Franck über Gabriel Fauré bis zu Louis Vierne.



© Guy Vivien

Der französische Komponist Thierry Escaich

»EIN ORCHESTER NAMENS ORGEL«

Endgültig für die Orgel entschied er sich, als er eingeladen wurde, erstmals das beeindruckende Instrument in Notre-Dame de Paris zu spielen: »Ich war ein Teenager, vielleicht achtzehn Jahre alt«, so Escaich. »Als ich anfing, dachte ich, ich steuere einen Jumbojet, so überwältigend war das Gefühl! Seither weiß ich: Die Orgel ist ein ganzes Orchester. Ich höre Violinen, Flöten, Hörner, die verschiedenen Mischungen und Kombinationen. Und entsprechend komponiere ich auch, für ein Orchester namens Orgel.«

»KOMPOSITIONEN IN ECHTZEIT«

Eines seiner Vorbilder als Improvisator auf der Königin der Instrumente war Maurice Duruflé. Seit 1997 ist Escaich dessen Nachfolger als Titularorganist der Pfarrkirche

Saint-Étienne-du-Mont in Paris. Er kann ohne Probleme während eines katholischen Gottesdienstes zwanzig Minuten lang im Stile Bachs oder im Stil der Spätromantik improvisieren. Seine Improvisationen bezeichnet er selbst als »Kompositionen in Echtzeit (real time)« und meint: »Wenn ich über Bach improvisiere, füge ich der Musik Bachs meine eigene musikalische Sprache hinzu«. In seinen Konzertprogrammen ist Escaich stets bemüht, einen Bezug zur musikalischen Tradition herzustellen. Geschickt verbindet er Repertoire aus vergangenen Jahrhunderten mit eigenen Werken und Improvisationen.

ORGEL UND ORCHESTER

Escaichs Karriere als Komponist ist eng mit seiner Laufbahn als Organist verbunden. Am liebsten komponiert er für sein Instrument,

Der Komponist, Organist und Improvisator Thierry Escaich

die Orgel. Dabei hat es ihm vor allem die Kombination des Orgelklangs mit einem großen Orchester angetan. Bereits mehrere Konzerte hat er für diese Besetzung veröffentlicht. Im Zusammenhang mit einem seiner Hauptwerke, »La Barque solaire« für Orgel und Orchester – entstanden 2008 zum 100. Geburtstag Olivier Messiaens –, spricht der Komponist von einem »Integrieren in beide Richtungen«.

Als Komponist steht Escaich in der genuin französischen Tradition, die von Debussy oder Ravel bis zu Messiaen und Dutilleux reicht. Sie ist geprägt durch einen immensen Reichtum an Klangfarben und einer Klarheit der Linienführung, die auch in seinen Improvisationen immer wieder besticht. Das zeigt sich etwa in »Vertiges de la croix« für Orchester von 2004 oder den bezaubernden »Les Nuits hallucinées« für Mezzosopran und Orchester von 2008. Auch als Komponist sakraler Werke ist Escaich her-

vorgetreten, am eindrucksvollsten wohl mit seinem Oratorium »Das letzte Evangelium« für Doppelchor, Orgel und Orchester.

AM ANFANG WAR DER RHYTHMUS

Escaich schreibt eine spannungsvolle Musik, die vom Hörer sofort Aufmerksamkeit fordert und Konzentration verlangt. Das gilt sowohl für leidenschaftliche Passagen voller vorantreibender Rhythmik, aber auch für die eher nachdenklichen, empfindsamen Abschnitte. Immer scheint er auf der Suche nach neuen klanglichen Horizonten zu sein. Dazu dient auch die Zusammenarbeit mit anderen Musikern wie dem Akkordeonisten Richard Galliano. Doch ganz gleich, ob in seinen Kompositionen oder Improvisationen: Stets scheint der obsessive rhythmische Antrieb das Markenzeichen seiner unverwechselbaren Klangwelt zu sein. Was mitunter leicht nachvollziehbar scheint, ist es oft gar nicht: »Die Rhythmen, die ich nutze, sind keineswegs einfach, sondern sehr komplex«, meint Escaich. Das verbindet ihn mit der Tonsprache Olivier Messiaens, der dabei gern auf Muster außereuropäischer Musiktraditionen zurückgriff.

Im März 2013 hatte Escaichs bislang einzige Oper »Claude« an der Opéra de Lyon Premiere. Das Libretto verfasste Robert Badinter, seinerzeit Justizminister in der ersten Regierung François Mitterrands. Der Text basiert auf einer Vorlage Victor Hugos und thematisiert den Aufstand der Seidenweber in Lyon, wird jedoch angereichert mit aktuellen Bezügen wie der Abschaffung der Todesstrafe in Frankreich oder der Einführung der Homo-Ehe. Was beim Lesen eher skurril erscheint, entpuppt sich auf der Bühne als fesselndes Vollblut-Drama, wozu nicht zuletzt die äußerst vielschichtige, motivisch fein gesponnene Musik Escaichs beiträgt.

BLICK INS LEXIKON

THIERRY ESCAICH

»Arising Dances«

Uraufführung, Auftragswerk der Münchner Philharmoniker zur Eröffnung der Isarphilharmonie

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 8. Mai 1965 in Nogent-sur-Marne

Entstehungszeit

2021

Widmung

Valery Gergiev gewidmet

Uraufführung

am 8. Oktober 2021 in der Isarphilharmonie in München (Münchner Philharmoniker unter der Leitung von Valery Gergiev)

ROMANTISCHE WURZELN

Escaich ist kein Avantgardist, kein Revolutionsär, dazu ist die Verbindung zur musikalischen Tradition bei ihm zu ausgeprägt. Die klare Linienführung, die vermutlich von seiner intensiven Beschäftigung mit dem Werk Johann Sebastian Bachs herrührt, verbindet sich in einem Schaffen mit einer Vorliebe für die Klangfülle und den Farbenreichtum der Spätromantik: »Meine Musik hat manchmal eine dunkle Seite, romantisch, sehr intensiv, bis hin zum Atonalen.« Das erklärt, weshalb die britische und französische Orgelromantik in seinen Konzertprogrammen eine zentrale Rolle spielt.

Seit 1992 unterrichtet Escaich Komposition und Improvisation am Pariser Konservatorium, dem Institut, an dem er selbst einst studierte. Die große, Jahrhunderte zurückreichende Tradition des freien Improvisierens auch der nächsten Generation mit auf dem Weg zu geben, ist ihm dabei ein besonderes Anliegen.

DER LEIDENSCHAFTLICHE CINEAST

Eine große Leidenschaft hat Thierry Escaich, der seit 2013 Mitglied der in Frankreich hoch angesehenen Académie des Beaux-Arts ist, auch für das Kino. Daher improvisiert er regelmäßig auf der Orgel oder am Klavier zu Stummfilmen wie »Das Phantom der Oper« oder »Metropolis«. 1998 komponierte er im Auftrag des Pariser Louvre eine Filmmusik zu »L'Heure suprême« von Frank Borzage. Doch ganz gleich, ob fürs Kino, die Kirche oder den Konzertsaal: stets ist es der universelle Groove, der seine Arbeiten so einzigartig und unverwechselbar macht.

Martin Demmler

DER KOMPONIST HAT DAS WORT

»Arising Dances« ist eine symphonische Dichtung mit drei Tanzepisoden: Echos eines lebhaften und frenetischen Walzers, aus dem lyrische und fieberhafte Impulse hervorgehen; ein pulsierendes und sich wiederholendes Ritual mit einem mechanischen und unversöhnlichen Aspekt; eine Art langsame und ekstatische Sarabande, die aus einer barocken Aria zu entstammen scheint. Vor zwanzig Jahren hatte ich einige dieser Tänze in meinem ersten Streichquartett »Scènes de Bal« skizziert und habe nun aus diesem Material eine neue Form konstruiert.

Während des gesamten formalen Verlaufs kann man sehen, wie diese gegensätzlichen Universen Gestalt annehmen, manchmal überraschend wie ganz am Anfang, manchmal durch allmähliche Transformation, manchmal in einem engen Dialog oder in Überlagerungen dieser antagonistischen Elemente. In Harmonik und Orchestrierung findet sich eine spielerische Abfolge von Licht und Schatten, wie in einem Bildwerk, bei dem man versucht, verschiedenen Farbschichten gleichzeitig darzustellen. Doch am Ende ist es tatsächlich das Element des barocken Lamento, das zu Beginn nur als schattenhafte Präsenz wahrgenommen wurde, das zwischen jeder der Tanzepisoden immer dichter, immer polyphoner wiederkehrt. Dies führt die symphonische Dichtung zu ihrem expressiven Höhepunkt, in dem nun die Trompeten diese barocke Melodie in einem Glanz entfalten, der manchmal durch dunklere Anschläge verdeckt wird, wie in einem Gemälde von Turner.

*Thierry Escaich über »Arising Dances«
(Übersetzung: Christine Möller)*

Der Auftritt des Solisten

LUDWIG VAN BEETHOVEN: 4. KLAVIERKONZERT

»DIE GANZE GESELLSCHAFT WAR ENTZÜCKT«

Als Beethoven im April 1797 sein Es-Dur-Quintett für Klavier und Bläser op. 16 – ein Stück, das man ohne Übertreibung als verknapptes Klavierkonzert bezeichnen kann – zum ersten Mal öffentlich vortrug, erschien auf dem Programmzettel der Uraufführung die vielsagende Formulierung: »Ein Quintett auf dem Fortepiano mit 4 blasenden Instrumenten akkompagnirt, gespielt und komponirt von Herrn Ludwig van Beethoven.« Man beachte die Gewichtung: »Gespielt und komponirt...«! Diese Reihenfolge dokumentiert – neben anderen Zeugnissen aus Beethovens frühen Wiener Jahren –, dass der Komponist sich zuerst und vor allem als Klaviervirtuose einen guten Namen erworben hatte: Er wurde von den Zeitgenossen ausdrücklich »wegen seiner besonderen Geschwindigkeit und wegen der außerordentlichen Schwierigkeiten bewundert, welche er mit so vieler Leichtigkeit exequirt«.

Bei einer späteren Aufführung desselben Quintetts op. 16 im Dezember 1804, von der sein Schüler Ferdinand Ries berichtet, scheint Beethoven allerdings die Rolle des Virtuosen – zumindest aus der Sicht der

»begleitenden« Bläser – etwas überzogen zu haben. Ries erzählt: »Am nämlichen Abend spielte Beethoven sein Clavier-Quintett mit Blasinstrumenten; der berühmte Oboist Ram [Friedrich Ramm] von München spielte auch und begleitete Beethoven im Quintett. – Im letzten »Allegro« ist einige-

BLICK INS LEXIKON

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4
G-Dur op. 58

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 15. oder 16. Dezember 1770 in
Bonn; gestorben am 26. März 1827 in Wien

Entstehungszeit

1805/06

Widmung

»Seiner Kaiserlichen Hoheit, dem / Erzherzog Rudolph von Oesterreich / unterthänigst gewidmet von / L. van BEETHOVEN.«

Uraufführung

am 22. Dezember 1808 in Wien im Theater an der Wien (Orchester des Theaters an der Wien; Dirigent und Solist: Ludwig van Beethoven)

mal ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt, bei einem derselben fing Beethoven auf einmal an zu phantasieren, nahm das Rondo als Thema und unterhielt sich und die Andern eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Diese waren ungehalten und Herr Ram sogar sehr aufgebracht. Wirklich sah es posirlich aus, wenn diese Herren, die jeden Augenblick erwarteten, dass wieder angefangen werde, die Instrumente unaufhörlich an den Mund setzten und dann ganz ruhig wieder abnahmen. Endlich war Beethoven befriedigt und fiel wieder in's Rondo ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt.«

VORTRITT FÜR DEN PIANISTEN

Beethovens op. 58 – diesmal ein offizielles und kein verkapptes Klavierkonzert – entstand in den Jahren 1805/06 – sieht man einmal von den frühen, in das Jahr 1802/03 zurückreichenden Skizzen ab. Damit prälu-dierte es die in zeitlicher Nachbarschaft entstandene 5. Symphonie op. 67, und tatsächlich ist beiden Werken das berühmte »Klopfmotiv« gemeinsam. Anders jedoch als in der c-Moll-Symphonie, deren eröffnendes »Allegro con brio« von jener elementaren rhythmischen Grundformel mit gewissermaßen totalitärer Macht beherrscht wird, entfaltet sich im G-Dur-Klavierkonzert ein Kopfsatz von denkbar entgegengesetzter Stil- und Geisteshaltung: »Einfach, ruhig, heiter und gemütlich« – mit diesen Worten hat Carl Czerny das »Allegro moderato« – wohl etwas einseitig – charakterisiert.

Selbstverständlich fungierte Beethoven höchstpersönlich als Solist bei der nicht-öffentlichen Uraufführung seines 4. Klavierkonzerts, die im März 1807 im Palais des Fürsten Lobkowitz stattfand. Und er verschaffte sich mit dieser neuen Komposition



Isidor Neugass: Ludwig van Beethoven (1806)

einen unerhörten und Staunen erregenden Auftritt, indem er – in selbstbewusstem Bruch mit der Gattungstradition – die Einleitungstakte als Klaviersolo konzipierte und somit dem Pianisten, also sich selbst, den Vortritt vor dem Orchester einräumte. »Ein Konzert ist eine Abmachung zwischen Solist und Orchester«, schrieb der amerikanische Beethoven-Forscher Joseph Kerman, »und von einem mit der ›Waldstein-Sonate‹ großgewordenen Pianisten war kaum anzunehmen, dass er zahn am Bühnenrand wartete, während sich das Orchester weitschweifig im Stil der ›Eroica‹ erging.«

ORPHEUS UND DIE FURIEN

Auffallend ist aber nicht allein die Tatsache, dass in Beethovens G-Dur-Konzert dem Klavier das Recht des ersten Einsatzes zusteht, sondern auch und vor allem wie dies ge-

schieht: nicht als virtuos-spektakulärer Überraschungscoup, nicht als gezielte Überrumpelung; vielmehr als zurückgenommener, tastender, sinnender Anfang. »Piano« und »dolce« lauten die Vortragsbezeichnungen. Damit führt Beethoven ein Moment des Intimen, Persönlichen und Empfindsamen in die nach herkömmlichem Verständnis extrovertierte, öffentliche und festliche Gattung des Konzerts ein. Diese Musik, meint Kerman, »beschwört in starkem Maße Gedanken an handelnde Kräfte oder Schauspieler. Besonders die Anfänge des 1. und 2. Satzes verlangen geradezu danach, als Zusammentreffen zweier Individuen oder eines einzelnen und einer Gruppe ausgelegt zu werden«.

Jener 2. Satz, das »Andante con moto«, bestätigt mit seiner Kontrastdramaturgie den außerordentlichen Rang, der dem Solisten in Beethovens 4. Klavierkonzert zuwächst. Schärfer, idealtypischer, unversöhnlicher könnten die Gegensätze nicht gestaltet sein: Tutti gegen Solo, Rezitativ gegen vokal inspirierte Melodik und – der wichtigste prinzipielle Unterschied – schroffe Objektivität gegen lyrische Subjektivität. Wenn am Ende dieser »Szene« – die immer wieder zum Vergleich mit Glucks »Orfeo ed Euridice« und der Begegnung des Orpheus mit den unerbittlichen Furien angeregt hat – der stille, erfüllte Gesang die unpersönliche Starrheit und Härte des Orchestertutti überwindet, offenbart sich das Klavier endgültig als Stimme menschlicher Individualität, mit der es in diesem Konzert buchstäblich vom ersten Takt an spricht.

Und zugleich eröffnet Beethovens op. 58 den Blick in die Zukunft des 19. Jahrhunderts, in dessen Verlauf das »Fortepiano« zum Träger geheimster Empfindungen und subjektivster Bekenntnisse werden sollte:

»Mein Klavier«, gestand Franz Liszt einmal, »ist für mich, was dem Seemann seine Freigatte, dem Araber sein Pferd ist – mehr noch! Es war bis jetzt mein Ich, meine Sprache, mein Leben! Es ist der Bewahrer all dessen, was mein Innerstes in den heißen Tagen meiner Jugend bewegt hat; ihm vertraute ich alle meine Wünsche, meine Träume, meine Freuden und Leiden an. Seine Saiten erbeben unter meinen Leidenschaften, und seine gefügigen Tasten haben jeder Laune gehorcht!«

Wolfgang Stähr

ÜBRIGENS...

Bei der Uraufführung am 22. Dezember 1808 standen neben dem 4. Klavierkonzert auch die Symphonien Nr. 5 und 6, Teile der Messe in C-Dur sowie die Chorfantasia op. 80 im komplett unbeheizten Theater an der Wien auf dem Programm. Der Komponist und Musikkritiker Johann Friedrich Reichardt berichtet in einem Brief: »Da haben wir denn auch in der bittersten Kälte von halb sieben bis halb eilf ausgehalten und die Erfahrung bewährt gefunden, daß man auch des Guten – und mehr noch, des Starken – leicht zu viel haben kann«.

Einzelgänger und Grandseigneur

HENRI DUTILLEUX: »MÉTABOLES«

KLANGFARBENREICHTUM UND DEZENZ

»In meiner Musik besitze ich viel Sinn und Gefühl für Farbe. Ich bin wahrscheinlich sehr viel stärker durch die Malerei meiner Epoche als durch die Literatur beeinflusst.« Henri Dutilleux, der große Einzelgänger der französischen Musik im 20. Jahrhundert, war ein Meister der Instrumentation und der Klangfarbe. Seine Musik wirkt stets wie durch einen dezent farbigen Glasfilter betrachtet. Pathos oder plakative Direktheit sucht man in seinem Œuvre vergebens. Dutilleux übte sich lieber in nobler Zurückhaltung und einer dezenten Gestik, die bei ihm stets mit Leidenschaft und einem großen Farbenreichtum einher ging.

1916 in Angers geboren, hat sich Dutilleux der Avantgarde ebenso entzogen wie Strömungen der Neoromantik, des Neoklassizismus oder in den 1950er Jahren der seriellen Musik. Als Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen in Darmstadt ihr Ideal einer neuen Musik verkündeten, gehörte Dutilleux für sie bereits zur Generation der Väter. »Die Epoche der seriellen oder postseriellen Mu-

sik erwies sich bald als ziemlich unangenehm. Eine Art ästhetischer Terrorismus setzte, von den Medien unterstützt, internationale Maßstäbe.« Nach Studium und Militärdienst arbeitete Dutilleux fast 20 Jahre lang beim französischen Rundfunk. Spä-

BLICK INS LEXIKON

HENRI DUTILLEUX

»Métaboles« (Wechselspiele) für Orchester

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 22. Januar 1916 in Angers/Frankreich; gestorben am 22. Mai 2013 in Paris

Entstehungszeit

1962–1964

Widmung

George Szell, dem Auftraggeber und Uraufführungsdirigenten der »Métaboles«

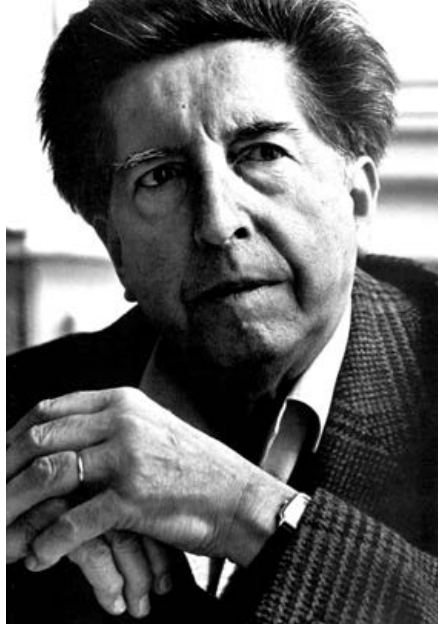
Uraufführung

am 14. Januar 1965 in Cleveland/Ohio (Cleveland Orchestra unter Leitung von George Szell)

ter übernahm er eine Professur für Komposition in Paris. International bekannt wurde er mit seiner 1951 entstandenen 1. Symphonie.

MUSIKALISCHE LEUCHTFEUER

Zentral für sein Komponieren ist das Spiel mit lediglich im Un(ter)bewussten wirksamen Motiv- und Klangvarianten, das Dutilleux einmal so beschrieben hat: »Ich installiere Markierungspunkte, die sich nur im Unbewussten des Hörers bemerkbar machen. Sie sind wie die Befeuerungslichter in der Luftfahrt oder auf dem Meer – das ist etwas anderes als die Leitmotive bei Wagner, mit deren Hilfe man vor allem Personen identifizieren kann. Meine Methode ist subtiler und erlaubt es mir, ganz unaufdringlich eine gewisse Stabilität der Form zu erreichen. Diese Art kaum wahrnehmbarer Formgestaltung findet sich schon bei Debussy – und das ist ein großes Mysterium seines Denkens.« »Métaboles« entstand 1964 als Auftragswerk für die Feierlichkeiten zum 40-jährigen Bestehen des Cleveland Orchestra und wurde im darauffolgenden Jahr unter der Leitung von George Szell uraufgeführt, dem das Werk auch gewidmet ist. Es ist eine Folge von fünf Orchesterstücken, klanglich äußerst raffiniert und von einem Farbenreichtum, wie ihn immer wieder vor allem die französische Musik hervorgebracht hat. Der Anlage nach entspricht »Métaboles« einem Konzert für Orchester, den Begriff »Symphonie« hat Dutilleux in diesem Fall bewusst vermieden. Dabei sind die fünf Teile oder Sätze untrennbar miteinander verbunden. In jedem dieser Abschnitte dominiert eine andere Instrumentengruppe, im ersten sind es die Holzbläser, im zweiten die Streicher. Der dritte Satz stellt die Blechbläser in den Vordergrund und der vierte das Schlagwerk. Der letzte Satz bringt die Synthese: Alle vier



Henri Dutilleux

zuvor exponierten Instrumentengruppen vereinigen sich nun zum kompletten Orchester.

PERMANENTE VARIATION

Der Titel »Métaboles« stammt aus der Rhetorik. Dort ist die »Metabole« eine rhetorische Figur, die es gestattet, durch die veränderte Anordnung der Ideen oder der Wörter innerhalb eines Satzes die Natur oder den Sinn desselben mehr oder weniger tiefgreifend abzuwandeln. Musikalisch lässt sich in diesem Zusammenhang durchaus von einer modernen Variante des älteren Begriffs der »Variation« sprechen.

In Dutilleux' Partitur findet das Prinzip der Metabole nicht nur auf das Verhältnis der fünf Teile zueinander Anwendung, sondern

auch im Hinblick auf die einzelnen Bestandteile eines jeden Teils: »In einem jeden wird die Grundidee – sei sie melodisch, rhythmisch, harmonisch oder einfach instrumental – einer Reihe von Abwandlungen unterworfen. In einem gewissen Entwicklungsstadium, gegen Ende der einzelnen Stücke, erweist sich die Abwandlung als so gravierend, dass sie zu einer neuen Idee führt, die filigran unter dem symphonischen Gewebe erscheint. Diese musikalische Idee leitet das folgende Stück ein. Das gilt für jeden der Sätze, bis im letzten die erste Grundidee des Werkes in einer lang ansteigenden Bewegung in die Coda mündet.« Die Neuansätze bei Einschnitten bestehen aus engen Verzahnungen – eine charakteristische Eigenart von Dutilleux' Variierungstechnik. Die Verwendung der musikalischen Elemente, etwa ausgewählte Intervalle und ihre sich immer wieder verändernden Konstellationen, sind dabei von struktureller Bedeutung. So kann ein Motiv fortschreitenden Veränderungen unterworfen werden, um schließlich am Ende zu seinem Ursprung zurückzukehren.

KLANGLICHE BESCHWÖRUNGEN

Schon der Beginn des Werks zeigt einige Besonderheiten der musikalischen Sprache Dutilleux': die Verwendung eines Zentraltons, eine eingängige Linie der Holzbläser, komplexe, Note für Note aufgebaute Akkorde über spiegelbildartig verwendeten Intervallen. Dieser 1. Satz, »Incantatoire« (Beschwörend) überschrieben, erinnert an einen Choral, der durch pizzicati der Streicher, später auch des gesamten Orchesters, rhythmisch strukturiert wird. Nach solistischen Passagen der hohen Holzbläser wird der choralartige Satz erneut aufgenommen, nun ausgeschmückt durch Figurationen der Trompete. Im 2. Satz »Linéaire« (Linienför-

ZITAT

»Für mich ist die Kunst des Komponierens eine Art Zeremonie. Man muss sie ernsthaft betreiben, etwa wie die Liebe. Es ist kein Scherz, Musik zu schreiben. Tiefe ist dazu nötig: eine Art Mystik. Ich bin kein religiöser Mensch, habe nie religiöse Musik geschrieben. Aber ich habe einen Sinn für das Mystische. Hoffe ich.«

Henri Dutilleux

mig) herrschen gedämpfte Farben der tiefen Streicher vor. Das Satzbild ist außerordentlich transparent, der Gestus fließend und fast süßlich, wenn eine Sologeige sich mit kantablen Linien über dem getragenen Fundament hören lässt. Nach einer dynamischen Steigerung wird gegen Ende wieder die ruhige Stimmung des Satzbeginns erreicht. Die Solo-Violine leitet zum 3. Satz »Obsessionnel« (Besessen) über, der vorwiegend rhythmisch geprägt ist. Die Blechbläser schieben sich gleich zu Beginn in den Vordergrund, gezupfte Töne der Kontrabässe verleihen dem Satz eine rhythmische Elastizität, die durch die vielen scharfen Akzente noch untermauert wird. Den 4. Satz »Torpide« (Betäubt) umgibt eine fast geheimnisvolle Aura. Über dumpfen Tupfern des Schlagzeugs erheben sich Melodiefragmente, die in sich zu kreisen scheinen und keine zielgerichtete Entwicklung erkennen lassen. Dutilleux breitet changierende Klangflächen aus, die in ihrer Unbestimmtheit ein Gefühl von Unruhe oder sogar Bedrohung vermitteln. Das virtuose Finale »Flamboyant« (Lodernd) nimmt die Idee des Chorals aus dem 1. Satz wieder auf, der jedoch nun fein ausfiguriert erscheint. Die glänzende und wirkungsvolle Instrumentation demonstriert nicht nur den souveränen

Umgang des Komponisten mit dem großen symphonischen Apparat, sondern führt das Werk in einer groß angelegten Steigerung, die alle Parameter des musikalischen Satzes betrifft, zu einem letzten Höhepunkt.

IN DER TRADITION RAMEAUS

Mit »Métaboles« hatte Dutilleux endgültig seinen unverwechselbaren Personalstil gefunden. Das von ihm hier benutzte Variationsprinzip entwickelte er von diesem Punkt an konsequent weiter und legte es den meisten seiner großen Orchesterwerke zugrunde. Entfaltung, Erneuerung und Wiederkehr der musikalischen Elemente wird zum vorherrschenden Gestaltungsprinzip. Die einsätzig angelegte Anlage und die fließenden Übergänge sollen den Hörer, wie Dutilleux es formulierte, möglichst in keinem Augenblick aus der »Verzauerung« durch die Musik entlassen.

Die Art seiner Orchesterbehandlung, der große Reichtum an Klangfarben und die subtile Form der motivischen Verknüpfung sind häufig als typisch französisch beschrieben worden, was Dutilleux, der vor allem Couperin, Rameau und Debussy bewunderte, auch unumwunden zugab: »Ich kann nicht leugnen, dass ich ein französischer Musiker bin. Aber jeder Musiker, ob Franzose, Deutscher, Engländer, Japaner, muss sich vollsaugen, muss neugierig sein auf die Musik, die man in anderen Ländern macht. Er muss sie kennen, auch wenn er sie ablehnt. Es gibt so etwas wie ein Ferment, ein Gärungsmittel, das erlaubt, dass ein Werk in einem Nationalstil seine wahre Kraft findet. Ich bin sehr französisch, aber ich glaube, dass eine nationale Kunst nur im Kontakt mit ausländischer Kunst entstehen kann.«

Martin Demmler

Schillernde Klangwelten

DAS MUSIKALISCHE UNIVERSUM DES RODION SHCHEDRIN

»In der Kunst sollte man einen eigenen Weg gehen. Er kann kurz, breit, lang oder eng sein, aber er sollte ein eigener sein.« Der russische Komponist Rodion Shchedrin hat zeitlebens seinen eigenen Weg verfolgt. Er führte ihn von einer Ästhetik des sozialistischen Realismus in seinen frühen Jahren und einer intensiven Auseinandersetzung mit der Folklore seiner Heimat bis in die Sphären einer gemäßigten Moderne, die damals in der Sowjetunion durchaus kritisch beäugt wurde. Ob Zwölftontechnik oder Jazz – Shchedrin hat mit allen Stilen und Ausdrucksformen experimentiert und kam dabei immer zu höchst originellen und individuellen musikalischen Lösungen.

KÜNSTLERISCHE PRÄGUNGEN

Geboren 1932 als Sohn eines Geigers und Musikwissenschaftlers sowie einer leidenschaftlichen Musikliebhaberin, wurde Shchedrin schon in frühen Jahren in das Moskauer Konservatorium aufgenommen, musste seine Ausbildung jedoch bald darauf kriegsbedingt unterbrechen. Aber seine schöpferische Begabung war geweckt und 1955 schloss er sein Studium in den Fächern Klavier und Komposition bei Jurij Schaporin

und Jakow Flier mit Auszeichnung ab. Schaporin sei für ihn als Mensch sehr wichtig gewesen, mit all seinen Freundschaften zu Persönlichkeiten des Kulturlebens, vor allem unter den Literaten, von Alexander Blok bis Maxim Gorki, so Shchedrin. Seine

BLICK INS LEXIKON

RODION SHCHEDRIN

»Zapechatlyonnyy Angel«
(Der versiegelte Engel)

für gemischten Chor und Solo-Flöte op. 75
1. Sostenuto assai

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 16. Dezember 1932 in Moskau

Entstehungszeit

1988

Textvorlage

»Der versiegelte Engel« von Nikolaj
Leskow

Uraufführung

am 18. Juni 1988 in Moskau (Moskauer
Kammerchor; Staatlicher Akademischer
Chor der UdSSR unter der Leitung von
Vladimir Minin, Solist: Alexander Golyshev)



Rodion Shchedrin

technischen Kenntnisse in der Komposition verdanke er jedoch Schostakowitsch. Shchedrins Vater war in der Kriegszeit Sekretär Schostakowitschs gewesen, daher waren die Familien eng befreundet, seit Rodion Shchedrin neun Jahre alt war. Auf Schostakowitschs Bitte hin, die von ihm gegründete russische Sektion des Sowjetischen Komponistenverbandes zu leiten, wurde er schließlich 1973 sein Nachfolger als Präsident. Nach langjähriger Freundschaft wurde ihm zuletzt die Ehre zuteil, die Grabrede auf den großen Meister zu halten.

ERSTE ERFOLGE

Bereits gegen Ende seiner Studienzeit hatte Shchedrin sein erstes Klavierkonzert vorgelegt, in dem er Themen russischer Scherzlieder in einer Folge von Variationen verarbeitete. Moskaus berühmtes Bolschoi-Theater trug dem 22-jährigen Studenten die Zusammenarbeit an und brachte seine ersten Opern »Nicht nur Liebe« (1961) und »Die toten Seelen« (1977) und schon ab 1955 alle fünf Ballette mit der gefeierten Primaballerina Maya Plisetskaya zur Uraufführung. Ihr sind sie gewidmet; 1958 wurde sie seine Ehefrau. Lange Zeit bildete die russische Volksmusik den Fokus seines kompositorischen Denkens und auf seine Anregung hin mussten die Studenten des Moskauer Konservatoriums über Jahrzehnte Volkslieder sammeln und Werke komponieren, in denen volksliedhafte Elemente Verwendung finden.

Die Zensur des Radioempfangs nach dem Krieg ließ zeitgenössische westliche Musik zunächst die Grenze nicht passieren, persönliche Kontakte waren unmöglich. Ältere Literatur wurde hingegen überall gespielt und gesendet. Mit der Kenntnis tradierter Kompositionstechniken ging daher die russische Musik ihren eigenen Weg, unbeeirrt von Moden, bei Shchedrin auch unberührt von propagandistischen Vorgaben. Die eigenen Erfahrungen, Erlebnisse und Begegnungen mit Menschen sind das Material, das für Shchedrin entscheidend für die Kunst ist.

NEUE WEGE

Obwohl er mit seinen frühen Arbeiten in der damaligen Sowjetunion viel Anerkennung fand, ging Shchedrin in den 1960er Jahren neue Wege. Seinen ganz persönlichen Stil entwickelte er erstmals in der 1965 entstandenen 2. Symphonie. Es ist ein Werk der

Extreme, geprägt durch zwölftönige Klangfelder und grelle Dissonanzen. Auch formal orientiert sich Shchedrin hier nicht mehr an der klassischen viersätzigen Form, sondern fasste die Symphonie in eine Folge von 25 Präludien.

KRITISCHES VERHÄLTNIS ZUR AVANTGARDE

Im Jahr darauf entstand sein 2. Klavierkonzert, das der Virtuose Shchedrin sich gewissermaßen auf den Leib schrieb. Als glänzender Pianist hob er seine konzertanten Werke stets selbst aus der Taufe und reiste mit ihnen durch die Welt. Wie in der 2. Symphonie, spielt auch hier die Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik eine entscheidende Rolle. Dennoch hat sich Shchedrin nie als Komponist verstanden, der sich ausschließlich dem Fortschritt verpflichtet fühlte: »Viele zeitgenössische Komponisten haben den Kontakt zum Publikum vollständig verloren. Sie komponieren für Komponisten, sozusagen für ein Ghetto, für die kleinen Festivals, wo 50, 100 oder 200 Menschen zuhören.« Er selbst habe »viel Avantgarde verdaut«, aber sich von ihr »weder irre, noch kirre« machen lassen, so Shchedrin.

DIE BEDEUTUNG DER INTUITION

Jede Form von Dogmatik oder stilistischer Eingrenzung ist ihm suspekt: »Für mich sind die Grenzen nicht eindeutig, zwischen dem, was konservativ, modernistisch oder sonst wie ist. Für mich existiert nur gute und schlechte Musik, interessante und langweilige. Mich interessieren keine Systeme. Die geben ja keine Garantie«, bringt Shchedrin seine Haltung auf den Punkt. Er habe auch die zeitgenössischen westlichen Kompositionstechniken kennenlernen können und sie seiner musikalischen Sprache einver-

leibt. Doch als entscheidend sieht er die Intuition an: »Das schlechteste, was einem Komponisten passieren kann, ist, dass er das Vertrauen in sich selbst verliert.« Viele Komponisten würden sich etwa an Kollegen, Lehrern oder Kritikern orientieren. Daraus könne keine gute Musik entstehen. »Wenn in mir eine Musik erklingt, will ich glauben, dass das, was in mir erklingt, auch richtig ist.« Und ob es nun tonal, traditionell oder anders geartet ist, sei zweitrangig.

VON RUSSLAND IN DIE WELT

Politische Hindernisse und ideologische Zwänge konnten nicht verhindern, dass Shchedrin bereits zu Sowjetzeiten international präsent war. So führte Leonard Bernstein 1968 sein Orchesterkonzert »Glockenklänge« mit den New Yorker Philharmonikern auf. Als Vorsitzender des russischen Komponistenverbandes ab 1973 war er zudem nicht ohne politischen Einfluss. Im Westen konnte er mit seinen Orchesterwerken, Opern und vor allem mit seiner »Carmen Suite« für großes Streichorchester und vier Schlagzeuger große Erfolge verbuchen. 1992 verlieh Präsident Boris Jelzin Shchedrin

GESANGSTEXT

I.
Istinno...
Angel da proljutsja slězy tvoja
amože shoščeši
Angel gospoden'...
Istinno...

I.
Wahrlich...
Engel Gottes, Deine Tränen ergießen sich,
als Du herabgestiegen...
Wahrlich...

rin den Staatspreis Russlands für sein monumentales Chorwerk »Der versiegelte Engel«, dessen erster Satz heute auf dem Programm steht. Als einer der meist gespielten Komponisten seines Landes reiste Shchedrin nach der Perestrojka durch die ganze Welt. Seine Werke fanden sich auf den Spielplänen aller wichtigen musikalischen Institutionen. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion übersiedelte der Komponist nach München. Heute lebt er abwechselnd in der bayerischen Hauptstadt und in Moskau.

das Gefühl, dass mir irgendeiner die Hand geführt hat. Irgendwer nimmt meine Hand und schreibt mit ihr. Wenn mir etwas nicht so gelingt, war ich es selbst.«

Martin Demmler

DIE RUSSISCHE SEELE

Rodion Shchedrin ist polyglott und welterfahren. Trotzdem bleibt Russland in seiner Musik immer allgegenwärtig. Seine Bühnen- und Vokalwerke sind ohne die russische Literatur und ihre Autoren undenkbar. Und die schillernde Vielfalt seiner Klangwelt, in der er in postmoderner Manier virtuos auf der Klaviatur aller möglichen Techniken und Mittel spielt, überdeckt ihren Nationalcharakter keineswegs. Die frechen Scherzlieder der frühen Werke, die Glockenklänge, Zirkusmärsche und Gesichter russischer Märchen in den Orchesterstücken, die Traditionen slawischer Kirchenmusik und Anklänge an Mussorgskijs großen Choropern sind fester Bestandteil seiner musikalischen Sprache, die ihre russische Seele nie verleugnet.

Über die Entstehung seiner Werke spricht Shchedrin nur höchst ungern. »Der Prozess des kompositorischen Schaffens ist meiner Meinung nach ein Geheimnis. Darüber zu reden, wie man komponiert, würde dasselbe bedeuten, als wenn man öffentlich darüber reden sollte, wie man liebt. Ich weiß nicht, wie ich Musik schreibe. Wenn mir etwas gelingt und ich zufrieden bin, habe ich immer

»Ausladendes musikalisches Fresko«

MAURICE RAVEL: »DAPHNIS ET CHLOÉ«, SUITE NR. 2

»BALLETS RUSSES«

Nachdem der russische Impresario Sergej Diaghilew 1906 in Paris eine Kunstausstellung mit Werken aus seinem Heimatland organisiert hatte, danach Konzerte russischer Musik und Aufführungen der Oper »Boris Godunow« von Modest Mussorgskij vorführte, brachte die vierte »Saison russe« 1909 mit einer Ballettpremiere den Durchbruch. Der überwältigende Erfolg dieses Tanztheaters, das einer neuen, Bildende Kunst und Dichtung integrierenden Ästhetik verpflichtet war, führte zur Gründung der so genannten »Ballets russes« in der französischen Hauptstadt. Zum Ausbau seines Unternehmens wandte sich Diaghilew mit Ballett-Aufträgen vor allem an die Avantgarde-Komponisten seiner Zeit.

Noch im Juni 1909, am Ende der damaligen Saison, sprach er Maurice Ravel wegen der Vertonung von »Daphnis et Chloé« nach einem Libretto seines damaligen Chefchoreographen Michail Fokin an. Der französische Komponist war sofort begeistert; allerdings waren seine Vorstellungen keineswegs deckungsgleich mit den Choreographie-Plä-

nen Fokins und den Bühnenbildern von Léon Bakst, die einer in den Mitteln konzentrierten, suggestiven Expressivität huldigten. In seiner autobiographischen Skizze erinnerte sich Ravel später: »Was mir vorschwebte, war ein ausladendes musikalisches Fresko, weniger archaisierend als voll Hingabe an das Griechenland meiner Träume, welches

BLICK INS LEXIKON

MAURICE RAVEL

»Daphnis et Chloé«
Fragments symphoniques No. 2

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 7. März 1875 in Ciboure im französischen Baskenland; gestorben am 28. Dezember 1937 in Paris

Entstehungszeit

1909–1913

Uraufführung

Ballett: am 8. Juni 1912 in Paris im Théâtre du Châtelet durch Sergej Diaghilews »Ballets russes« (Dirigent: Pierre Monteux; Choreographie: Michail Fokin; Ausstattung: Léon Bakst)

sich sehr leicht mit dem identifizieren lässt, was die französischen Künstler des späten 18. Jahrhunderts nach ihren Vorstellungen gemalt haben.«

STRAWINSKYS KOLLEGENLOB

Wenn die Auflösung der »Ballets russes« nach dem Tod Diaghilews mit den Worten kommentiert wurde, »ein Laboratorium für moderne Kunst« sei verloren gegangen (Darius Milhaud), so gilt dies nicht nur für Choreographie und Bühnengestaltung, sondern in besonderer Weise auch für die dazu komponierte Musik. Für Diaghilews Unternehmen sind maßgebliche Partituren der Musik des 20. Jahrhunderts entstanden; erinnert sei etwa an Igor Strawinsky »Pétrouchka« (1911) und »Le Sacre du Printemps« (1913)



Maurice Ravel (1910)

oder Erik Saties »Parade« (1917), an Claude Debussys »Jeux« (1912) oder eben an Ravels »Daphnis et Chloé«, dessen umfangreichstes Bühnenwerk überhaupt, das Strawinsky einmal »eines der schönsten Produkte der gesamten französischen Musik« nannte.

Die verhaltene Reaktion auf die Ballettpremiere hatte zum einen mit der Überbelastung des Personals und mit Querelen innerhalb der Truppe während der Probenzeit zu tun, die dazu führten, dass Fokin die »Ballets russes« verließ. Zum anderen standen die Differenzen zwischen Ravels verschwenderischer Musik und der auf Reduktion angelegten Bühnenbehandlung einem Erfolg im Wege. Der Hauptgrund für die geringe Beachtung dürfte jedoch die unglückliche Kombination des neuen Balletts mit einer Wiederholung der Aufsehen erregenden Interpretation von Debussys »Prélude à l'Après-midi d'un Faune« durch Vaclav Nijinsky, Diaghilews neuem Startänzer, am gleichen Abend gewesen sein. Größerer Erfolg war dagegen den beiden Orchesterseiten beschieden, der vor allem für den zweiten Auszug aus der Ballettmusik bis heute unvermindert anhält.

BALLETT UND SUITEN

Fokin konzentrierte den antiken Roman, der als Schlüsselwerk der bukolischen Dichtung und deren Neuentdeckung in der Renaissance gilt, auf wenige, für die Bühne wirkungsvolle Szenen, wobei Ravel selbst bei der Ausarbeitung von Details mitwirkte: Während eines Huldigungsfestes für Pan, den Hirtengott, bezeugen Daphnis und Chloe ihre Liebe zueinander. Plötzlich überfallen Piraten die Festgesellschaft und entführen Chloe. Verzweifelt fleht Daphnis Pan um Hilfe an (1. Bild). Die Piraten feiern mit einem ausgiebigen Kriegstanz ihren Sieg,

werden jedoch durch den bedrohlichen Schatten Pans vertrieben (2. Bild). Hirten führen am nächsten Morgen Daphnis zu Chloe. Nachdem das Paar von der Rettung Chloes durch Pan erfahren hat, feiert es seine Verlobung am Altar des Gottes mit einem rauschenden Fest (3. Bild).

Anders als bei sonst üblichen Suiten stellte Ravel nicht einzelne, abgetrennte Szenen neu zusammen, sondern grenzte jeweils dreiteilige, aber in sich ungekürzte Ausschnitte als »Fragments symphoniques« gegeneinander ab. Der Ausschnitt der 1. Suite reicht vom Ende des 1. Bildes bis zum Anfang des 2. Bildes: »Nocturne« (»Nacht-

szene«, in der Daphnis Pan um Hilfe für Chloe bittet), »Interlude« (»Zwischenspiel«, Übergang zum 2. Bild) und »Danse guerrière« (»Kriegstanz« der Piraten zu Beginn des 2. Bildes). Die 2. Suite umfasst dagegen das vollständige 3. Bild: »Lever du jour« (»Tagesanbruch«), »Pantomime« und »Danse générale« (»Allgemeiner Tanz«). Damit geben die beiden Suiten zusammen etwa die Hälfte der gesamten Ballettmusik wieder. Ravels Bearbeitung beschränkte sich auf die Partien des textlos, als bloße Klangfarbe eingesetzten gemischten Chores, die in den Konzertsuiten (alternativ) instrumental ausgeführt werden können.

SYMPHONISCHER BAUPLAN

»Mein Werk ist nach einem sehr strengen tonalen Plan symphonisch gebaut, und zwar mittels einer kleinen Zahl von Motiven, deren Entwicklungen die symphonische Homogenität des Werks gewährleisten.« So charakterisierte Ravel selbst die Musik zu



Der Tänzer und Choreograph Mikhail Fokine (1905)

ZITAT

»Ich muss Ihnen sagen, dass ich soeben eine närrische Woche hinter mir habe: Vorbereitung eines Ballettlibrettos, das für die kommende russische Spielzeit bestimmt ist. Fast jede Nacht Arbeit bis 3 Uhr morgens. Was die Dinge kompliziert macht, ist die Tatsache, dass Fokine kein Wort Französisch kann. Ich aber kann Russisch nur fluchen. Obwohl Dolmetscher anwesend sind, können Sie sich vorstellen, in welcher Atmosphäre diese Zusammenkünfte stattfinden.«

Maurice Ravel über die Zusammenarbeit mit Michail Fokine zum Libretto für »Daphnis et Chloé«

»Daphnis et Chloé«, deren Partitur bezeichnenderweise den Untertitel »Symphonie chorégraphique« trägt. Auf den ersten Blick mag diese Eigenart ein großer Nachteil für die Konzeption von Suiten für den Konzertsaal sein, da die Zuordnungsmöglichkeit und damit Verstehbarkeit der wiederkehrenden Motive durch das Bühnengeschehen wegfällt. Um dennoch die motivische Entwicklung verfolgen zu können, muss man in der Tat über den Handlungsverlauf der jeweiligen Suite Bescheid wissen. Unter dieser Voraussetzung bereitet es kaum Mühe, etwa das Quinten-Motiv des Liebespaares, das Hauptmotiv der ganzen Partitur, gegen Ende von »Lever du jour« als musikalisches Pendant für das Wiedersehen von Daphnis und Chloé zu deuten – auch wenn man die Vorgeschichte dieses Motivs, d. h. seine Präsentation im 1. Bild, nicht kennt.



Kostüm-Entwurf von Léon Bakst zu »Daphnis et Chloé«

Aber so wichtig das motivische Gerüst für die Geschlossenheit der Ballettmusik und ihrer Suiten-Auszüge auch sein mag, der wichtigste Parameter für die Gestaltung des »ausladenden musikalischen Freskos« ist doch Ravels Orchesterklang mit seinem schier unerschöpflichen Farbenreichtum. Zusammen mit der mannigfaltigen Rhythmik ist er für die angestrebte Suggestion von idealisierter Antike verantwortlich, bei der Ravel tatsächlich die höfische Welt der »Fêtes galantes« des 18. Jahrhunderts vorgeschwebt sein mag. Insofern lassen sich die symphonischen Fragmente auch ohne Kenntnis des Balletts rezipieren, einzig auf der Basis der assoziativen Kraft ihrer Satzüberschriften.

VIRTUOSE ORCHESTERTECHNIK

In der Musik zu »Daphnis et Chloé« zeigt sich Ravel als Meister der Instrumentierung, was unter Ausschöpfung der enormen Möglichkeiten des riesigen Orchesters mit erweitertem Holzbläser-Ensemble und reichhaltigem Schlagwerk in der 2. Suite vielleicht noch deutlicher als in der ersten zu Tage tritt. »Lever du jour« ist zu Recht aufgrund seiner klangmagischen Naturbeschwörung zum bekanntesten Abschnitt der ganzen Ballettmusik geworden. Trotz tonmalerischer Mittel für Bachrauschen und Vogelrufe zielt die Partitur jedoch nicht auf naturalistische Illustration ab, sondern auf Evokation einer idyllischen Stimmung während des Tagesanbruchs, auf Präsentation eines künstlichen Paradieses, wie es die französische Malerei des Rokoko und Klassizismus dargestellt hat. Das hier zu beobachtende Verfahren, gleiche Melodien bei ihren Wiederholungen jeweils anders zu harmonisieren, erinnert unmittelbar an Debussys »Prélude à L'Après-midi d'un Faune«, dessen Textvorlage ja ebenfalls die antike Hirten-Szene-

rie thematisiert. Die Nähe zu der fast 20 Jahre älteren Komposition scheint in der nachfolgenden »Pantomime«, in der Daphnis und Chloe aus Dankbarkeit für die Hilfe Pans dessen Abenteuer mit Syrinx nachstellen, durch die ausgedehnten Flöten-Soli noch größer – die Nymphe Syrinx wird auf der Flucht vor dem sie bedrängenden Pan in Schilfrohr verwandelt, aus dem dieser dann die berühmte »Panflöte« schnitzt.

Aber nicht nur in diesen Passagen, deren vorherrschende Diatonik mit Debussys lasziver Chromatik kontrastiert, sondern in seiner Orchestertechnik insgesamt unterscheidet sich Ravel sehr deutlich von seinem älteren Komponistenkollegen. Ravel kommt es nicht in erster Linie auf neue Klangmischungen an, auf raffinierte, unerhörte Klangkombinationen, sondern auf klare Konturen im Wechsel zwischen Massierung und vielfach differenzierten Soli. Gerade die 2. Suite veranschaulicht gegenüber Debussys schwebenden Klängen die permanente Einbindung von Ravels Klangfarben in eine scharf markierte Rhythmik – am eindrucksvollsten sicherlich im abschließenden Bacchanale der »Danse générale«, deren Tanzrhythmen im Wechsel von 5/4- und 3/4-Takt verlaufen.

Peter Jost

Valery Gergiev

DIRIGENT



© Marco Borggreve

In Moskau geboren, studierte Valery Gergiev zunächst Dirigieren bei Ilya Musin am Leningrader Konservatorium. Bereits als Student war er Preisträger des Herbert-von-Karajan Dirigierwettbewerbs in Berlin. 1978 wurde Valery Gergiev 24-jährig Assistent von Yuri Temirkanov am Mariinsky Opernhaus, wo er mit Prokofjews Tolsstoi-Vertonung »Krieg und Frieden« debütierte. Seit mehr als zwei Jahrzehnten leitet er nun das legendäre Mariinsky Theater in St. Petersburg, das in dieser Zeit zu einer der wichtigsten Pflegestätten der russischen Opernkultur aufgestiegen ist.

Mit den Münchner Philharmonikern verbindet Valery Gergiev seit der Saison 2011/12 eine intensivere Zusammenarbeit, seit der Spielzeit 2015/16 ist er Chefdirigent der Münchner Philharmoniker. Reisen führten sie bereits in zahlreiche europäische Städte sowie nach Japan, China, Korea, Taiwan und in die USA.

Programmatische Akzente setzte Valery Gergiev durch die Aufführungen symphonischer Zyklen von Schostakowitsch, Strawinsky, Prokofjew und Rachmaninow sowie durch neue Formate wie das Festival »MPHIL 360°«. Regelmäßig werden Konzerte via Livestream, Radio und Fernsehen weltweit übertragen.

Seit September 2016 liegen die ersten CD-Aufnahmen des orchestereigenen Labels »MPHIL« vor, die seine Arbeit mit den Münchner Philharmonikern dokumentieren. Zuletzt spielten die Münchner Philharmoniker unter Valery Gergiev alle Symphonien Anton Bruckners in der Stiftskirche St. Florian ein, die Gesamtaufnahme ist seit dem Frühjahr 2020 sowohl als CD- als auch als DVD-Box erhältlich.

Daniil Trifonov

KLAVIER

Der russische Pianist Daniil Trifonov erhielt seine Ausbildung zunächst am Moskauer Gnessin-Institut in der Klasse von Tatiana Zelikman, bevor er 2009 ans Cleveland Institute of Music zu Sergei Babayan wechselte. Neben der Ausbildung zum Pianisten studierte er auch Komposition und schreibt seither Klavier-, Kammer- und Orchesterwerke. Sein eigenes Klavierkonzert spielte er zuletzt mit Valery Gergiev und dem Mariinsky Orchester 2019 in der Carnegie Hall. Daniil Trifonovs internationale Karriere als Pianist begann 2011, als er innerhalb weniger Wochen bei zwei weltweit renommierten Klavierwettbewerben als Gewinner hervorging: Beim Arthur-Rubinstein-Wettbewerb in Tel Aviv errang er den 1. Preis, und beim Moskauer Tschaikowsky-Wettbewerb wurde er zusätzlich zur »Goldmedaille im Fach Klavier« mit dem »Grand Prix« des Gesamtwettbewerbs ausgezeichnet. Seither spielt er regelmäßig mit Spitzenorchestern in Europa, den Vereinigten Staaten, Asien und Australien.

Zu den Höhepunkten der Saison 2020/21 zählten Aufführungen bzw. Live-Streams von Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 und Prokofjews Klavierkonzert Nr. 1 mit den Berliner Philharmonikern und Kirill Petrenko in der Berliner Philharmonie sowie Brahms' Klavierkonzert Nr. 1 mit dem Philharmoni-



schen Orchester Rotterdam und Lahav Shani in Rotterdam und Essen. Im Rahmen des Festprogramms zur Eröffnung der Isarphilharmonie wird Daniil Trifonov zum ersten Mal sämtliche Beethoven-Klavierkonzerte in einem Zyklus zur Aufführung bringen.

Im Februar 2013 gab Deutsche Grammophon den Abschluss eines Exklusivvertrags mit Daniil Trifonov bekannt. Für sein Liszt-Album »Transcendental« erhielt er 2018 den Grammy Award. Zuletzt erschien die CD »Silver Age« mit Werken russischer Komponisten, die er zusammen mit Valery Gergiev und dem Mariinsky Orchester eingespielt hat.

Andreas Herrmann

CHORDIREKTOR



Als künstlerischer Leiter des Philharmonischen Chores München realisierte Andreas Herrmann zahlreiche Einstudierungen für Dirigenten wie Valery Gergiev, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Kent Nagano, Christian Thielemann, James Levine und viele andere. Über sein Engagement bei den Münchner Philharmonikern hinaus entfaltet Andreas Herrmann eine rege Konzerttätigkeit: Konzertreisen als Chor- und Oratoriendirigent führten ihn u. a. nach Österreich an die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, nach Frankreich zum Chœur de Radio France und in viele weitere europäische Länder sowie nach Ägypten, in die USA und die Volksrepublik China.

Die mit dem »Echo Klassik« ausgezeichnete BR-Klassik-Produktion »Merlin« von Carl Goldmark, bei der Andreas Herrmann für die Choreinstudierung verantwortlich war, viele weitere Aufnahmen sowie die erfolgreiche Zusammenarbeit mit verschiedensten Orchestern, Ensembles und Rundfunkchören dokumentieren die internationale Reputation seiner musikalischen Arbeit.

Andreas Herrmann unterrichtet seit 1996 als Professor an der Hochschule für Musik und Theater in München in den Hauptfächern Chordirigieren und Kirchenmusik. Er leitete in dieser Zeit Oratorienkonzerte, Operaufführungen und a cappella-Programme in allen musikalischen Stilrichtungen. Seine vielfältigen Konzertprogramme, von Alter Musik bis hin zu Uraufführungen mit zeitgenössischem Repertoire, wurden festgehalten in Rundfunk-, CD- und TV-Aufnahmen.

Pädagogische Erfolge erzielt Andreas Herrmann weiterhin als Gastprofessor bei der Ausbildung junger Chordirigenten anlässlich verschiedener internationaler Meisterkurse, wie der Sommerakademie Isa Allegra in Bulgarien oder einem Austauschprogramm am College Conservatory of Music der University of Cincinnati, Ohio, USA.

Philharmonischer Chor München

Der Philharmonische Chor München ist einer der führenden Konzertchöre Deutschlands und Partnerchor der Münchner Philharmoniker. Er wurde 1895 von Franz Kaim, dem Gründer der Münchner Philharmoniker, ins Leben gerufen. Seit 1996 wird er von Chordirektor Andreas Herrmann geleitet. Der Philharmonische Chor München musizierte u. a. unter der Leitung von Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Krzysztof Penderecki, Herbert von Karajan, Rudolf Kempe, Sergiu Celibidache, Zubin Mehta, Mariss Jansons, James Levine, Christian Thielemann, Lorin Maazel und Valery Gergiev. Das Repertoire erstreckt sich von barocken Oratorien über a cappella- und chorsymphonische Literatur bis hin zu konzertanten Opern und den großen Chorwerken der Gegenwart.

In den vergangenen Jahren haben neben dem klassisch-romantischen Kernrepertoire auch Alte und Neue Musik deutlich an Bedeutung gewonnen und sind dem Chor ein Anliegen: Äußerst erfolgreich wurden dabei Werke wie Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe, sein Magnificat, sein Weihnachtssoratorium und seine Passionen – auch in kleineren Kammerchor-Besetzungen – unter der Leitung von Dirigenten wie Frans Brüggen, Christopher Hogwood, Thomas Hengelbrock und Ton Koopman gesungen. In dieser Spielzeit wird es im Bereich Alte Musik zu einer ersten Zusammenarbeit mit Philippe Herreweghe in der Isarphilharmonie kommen. Mit Neuer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts war der Philharmonische Chor

München neben der Pflege der klassischen Moderne auch bei zahlreichen Ur- und Erstaufführungen zu hören, wie zum Beispiel bei der Münchner Erstaufführung der »Sieben Zaubersprüche« von Wolfram Buchenberg und der Uraufführung von Jan Müller-Wielands »Egmonts Freiheit oder Böhmen liegt am Meer«, einer Auftragskomposition der Münchner Philharmoniker.

Neben dem Spektrum des gesamten Konzertchor-Repertoires ist der Chor auch ein gefragter Interpret von Opernchören und setzte die mit James Levine begonnene Tradition konzertanter Opernaufführungen auch unter dem aktuellen Chefdirigenten der Münchner Philharmoniker, Valery Gergiev, z. B. mit Richard Wagners »Der fliegende Holländer« fort. Ein schönes Beispiel, wie die Liebe zur Neuen Musik und zur Oper zusammengeführt wurden, war die Aufführung der Oper »The Enchanted Wanderer« von Rodion Shchedrin in der Münchner Gasteig-Philharmonie.

Neben zahlreichen Radio- und TV-Übertragungen ist die Arbeit des Chores in vielen Einspielungen bei allen großen Labels dokumentiert. Mit Chefdirigent Valery Gergiev und Ehrendirigent Zubin Mehta wurden in den vergangenen Jahren mit dem Philharmonischen Chor München zahlreiche Bild- und Ton-Aufnahmen, z. B. mit Symphonien von Gustav Mahler (2. Symphonie 2016, 8. Symphonie 2020) oder Joseph Haydns Oratorium »Die Schöpfung« (2021), beim haus-eigenen Label »MPHIL« veröffentlicht.

Die Münchner Philharmoniker

CHEFDIRIGENT VALERY GERGIEV
EHRENDIRIGENT ZUBIN MEHTA

1. VIOLINEN

Lorenz Nasturica-Herschcowici,
Konzertmeister
Julian Shevlin, Konzertmeister
Naoka Aoki, Konzertmeisterin
Odette Couch, stv. Konzertmeisterin
Iason Keramidis, stv. Konzertmeister
Nenad Daleore
Wolfram Lohschütz
Martin Manz
Céline Vaudé
Yusi Chen
Florentine Lenz
Vladimir Tolpygo
Georg Pfirsch
Victoria Margasyuk
Yasuka Morizono
Megumi Okaya
Laura Handler
Ryo Shimakata

2. VIOLINEN

Simon Fordham, Stimmführer
Alexander Möck, Stimmführer
Ilona 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
Yemi Gonzales°

BRATSCHEN

Jano Lisboa, Solo
Diyang Mei, Solo
Burkhard Sigl, stv. Solo
Wolfgang Berg
Beate Springorum
Konstantin Sellheim
Julio López
Valentin Eichler
Julie Risbet
Theresa Kling
Jannis Rieke
Pascal Schwab°°
Marcello Enna°°

VIOLONCELLI

Michael Hell, Konzertmeister
Floris Mijnders, Solo
Thomas Ruge, stv. Solo
Veit Wenk-Wolff
Sissy Schmidhuber
Elke Funk-Hoever
Manuel von der Nahmer
Sven Faulian
David Hausdorf
Joachim Wohlgemuth
Shizuka Mitsui
Korbinian Bubbenzer
Anne Keckeis°°

KONTRABÄSSE

Sławomir Grenda, Solo
 Fora Baltacıgil, Solo
 Alexander Preuß, stv. Solo
 Stepan Kratochvil
 Shengni Guo
 Emilio Yepes Martinez
 Ulrich von Neumann-Cosel
 Umur Kocan
 Alexander Weiskopf
 Clara Heilborn^{oo}

FLÖTEN

Michael Martin Kofler, Solo
 Herman van Kogelenberg, Solo
 Martin Belič, stv. Solo
 Gabriele Krötz, Piccoloflöte
 Bianca Fiorito^{oo}

OBOEN

Marie-Luise Modersohn, Solo
 Bernhard Berwanger
 Lisa Outred
 Kai Rapsch, Englischhorn

KLARINETTEN

Alexandra Gruber, Solo
 László Kuti, Solo
 Annette Maucher, stv. Solo
 Matthias Ambrosius
 Albert Osterhammer, Bassklarinette
 Stephan Mayrhuber^{oo}

FAGOTTE

Raffaele Giannotti, Solo
 Romain Lucas, Solo
 Johannes Hofbauer
 Jörg Urbach, Kontrafagott
 Nicolò Biemmi^{oo}

HÖRNER

Matias Piñeira, Solo
 Ulrich Haider, stv. Solo
 Maria Teiwes, stv. Solo
 Alois Schlemmer
 Hubert Pilstl
 Mia Schwarzfischer
 Christina Hambach

TROMPETEN

Guido Segers, Solo
 Bernhard Peschl, stv. Solo
 Florian Klingler
 Markus Rainer

POSAUNEN

Dany Bonvin, Solo
 Matthias Fischer, stv. Solo
 Quirin Willert
 Benjamin Appel, Bassposaune
 Tolga Akman^{oo}

TUBA

Ricardo Carvalhoso

PAUKEN

Stefan Gagelmann, Solo
 Guido Rückel, Solo

SCHLAGZEUG

Sebastian Förschl, 1. Schlagzeuger
 Jörg Hannabach
 Michael Leopold
 Theresia Seifert^{oo}

HARFE

Teresa Zimmermann, Solo
 Mathilde Wauters^{oo}

ORCHESTERVORSTAND

Alexandra Gruber
 Matthias Ambrosius
 Konstantin Sellheim

INTENDANT

Paul Müller

^o Zeitvertrag, ^{oo} Orchesterakademie

IMPRESSUM**Herausgeber:**

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

Redaktion:

Christine Möller

Titelgestaltung:

Fienbork Design
Frank Fienbork &
Nicole Elsenbach
Utting am Ammersee
fienbork-design.de

Graphik:

dm druckmedien
München

Druck:

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

TEXTNACHWEISE

Einführungstexte: Martin Demmler, Wolfgang Stähr, Peter Jost. Nicht namentlich gekennzeichnete Infoboxen: Christine Möller. Künstlerbiographien: nach Agenturvorlagen. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

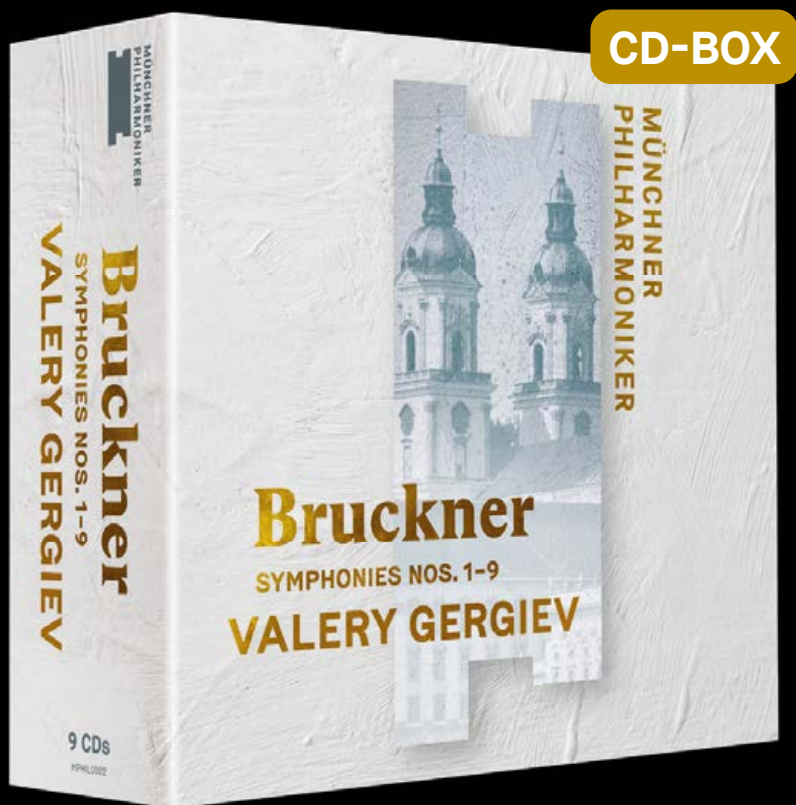
Judith Buss (Orchesterfoto); Abbildung zu Thierry Escaich: escaich.org, credit: Guy Vivien. Abbildung zu Ludwig van Beethoven: Joseph Schmidt-Görg und Hans Schmidt (Hrsg.), Ludwig van Beethoven, Bonn/Hamburg/Braunschweig 1969. Abbildung zu Henri Dutilleux: Hans Jörg Jans (Hrsg.), Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung, Basel 1986. Abbildung zu Rodion Shchedrin: Schott Music, credit: Milan Wagner. Abbildungen zu Maurice Ravel: wikimedia commons; Theo Hirsbrunner, Maurice Ravel – Sein Leben, Sein Werk, Laaber 1989. Künstlerphotographien: Marco Borggreve (Gergiev), Dario Acosta (Trifonov), Dora Drexel (Herrmann).

VALERY GERGIEV

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Ab sofort im Handel erhältlich



9 CDs

21
22

