



MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Donnerstag 08.06.2023 19 Uhr
Freitag 09.06.2023 20 Uhr

**MIKALOJUS K.
ČIURLIONIS**

»Miske«

RICHARD STRAUSS

Duett-Concertino für Klarinette
und Fagott

CLAUDE DEBUSSY

»La Mer«

MAURICE RAVEL

»Daphnis et Chloé«, 2. Suite

MIRGA GRAŽINYTĖ-TYLA

Dirigentin

ALEXANDRA GRUBER

Klarinette

RAFFAELE GIANNOTTI

Fagott

ALLEGRO

auf **BR-KLASSIK**

BR
KLASSIK



Montag bis Freitag
6.05 – 9.00 Uhr

br-klassik.de

Für Ihren guten Start in den Tag
Musik und Neues aus der
Klassikszene

MIKALOJUS KONSTANTINAS ČIURLIONIS

»Miške« (Der Wald)

Symphonische Dichtung für Orchester

Lento assai – Andante espressivo e cantabile – Lento assai

RICHARD STRAUSS

Duett-Concertino F-Dur für Klarinette, Fagott und Orchester

1. Allegro moderato

2. Andante

3. Rondo. Allegro man non troppo

– Pause –

CLAUDE DEBUSSY

»La Mer«

Trois esquisses symphoniques (Drei symphonische Skizzen)

1. »De l'aube à midi sur la mer«

(Von der Morgendämmerung bis zum Mittag auf dem Meer)

2. »Jeux de vagues« (Wellenspiele)

3. »Dialogue du vent et de la mer« (Wechselspiel zwischen Wind und Meer)

MAURICE RAVEL

»Daphnis et Chloé«

Symphonie chorégraphique en trois mouvements

Fragments symphoniques No. 2 (2. Suite)

1. »Lever du jour« (Tagesanbruch)

2. »Pantomime«

3. »Danse générale« (Allgemeiner Tanz)

MIRGA GRAŽINYTĖ-TYLA Dirigentin

ALEXANDRA GRUBER Klarinette

RAFFAELE GIANNOTTI Fagott

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

125. Spielzeit seit der Gründung 1893

LAHAV SHANI, designierter Chefdirigent

ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent

PAUL MÜLLER, Intendant

»Das Rauschen der Tannenwälder Litauens«

MIKALOJUS K. ČIURLIONIS: »MIŠKE«

VISIONÄR UND SYNÄSTHETIKER DER SYMBOLISTISCHEN MALEREI

Nicht nur unter den Komponist*innen des 20. Jahrhunderts, sondern überhaupt unter den herausragenden Persönlichkeiten der abendländischen Kunstgeschichte nimmt der Litauer Mikalojus Konstantinas Čiurlionis eine einzigartige Stellung ein, indem er so-

wohl als Maler als auch als Komponist zu den großen Erscheinungen seiner Epoche zählt. Außerdem schrieb er Poesie, interessierte sich lebhaft für die Erkenntnisse der Geistes- und Naturwissenschaften, nahm begierig die Ideen der Theosophie in sich auf und begriff die Künste – vergleichbar dem drei Jahre älteren Alexander Skrjabin – als synästhetische Einheit: Einige seiner Gemälde sind als mehrsätzigige Zyklen zu »Sonaten« zusammengeschlossen, und seine beiden Tondichtungen für Orchester tragen eindeutig bildhafte Titel. Darüber hinaus war Čiurlionis sowohl der »Vater der litauischen Musik«, der bedeutendste Komponist des kleinen baltischen Landes, als auch natürlich der identitätsstiftende Nationalkünstler, auf welchen seine Heimat so stolz ist wie auf keinen anderen.

International ist Čiurlionis vor allem als Maler bekannt, und hier kann man tatsächlich »auf den ersten Blick« sehen, dass es sich bei ihm über die souveräne Beherrschung des Handwerks hinaus um ein epochales Phänomen von höchster Originalität und visionärer Neuerungskraft handelt. Der Komponist Čiurlionis steht außerhalb Litauens im Schatten des Malers, auch wenn der viel zu früh verstor-

BLICK INS LEXIKON

MIKALOJUS KONSTANTINAS ČIURLIONIS

»Miške« (Der Wald)

Symphonische Dichtung für Orchester

Lebensdaten des Komponisten

* 10. (22.) September 1875 in Varėna

† 28. März (10. April) 1911 in Pustelnik

(Marki) bei Warschau

Entstehungszeit

1900/01

Widmungsträger

Eugeniusz Morawski (1875–1948)

Uraufführung

1912 in Warschau (genaues Datum unbekannt)



Mikalojus Konstantinas Čiurlionis

bene deutsche Pianist Nikolaus Lahusen seine komplette Klaviermusik eingespielt hat, so manches westliche Streichquartett seine Quartettkompositionen aufführt, und immer wieder Dirigentinnen und Dirigenten sich seiner beiden bekannten symphonischen Dichtungen »Miške« (Der Wald) und »Jura« (Das Meer) annehmen. Die Gründe hierfür sind vielfältig. Wir müssen aber verstehen, dass auch der Maler Čiurlionis hierzulande immer noch viel zu wenig wahrgenommen wird, wie überhaupt die bedeutenden Maler der osteuropäischen Länder. Die Einverleibung und Russifizierung der kleinen Länder durch die Sowjetunion in der Zeit des Kalten Krieges vom Ende des II. Weltkriegs bis zur Perestroika – also fast ein halbes Jahrhundert lang – erwirkte als Kollateralfolge die Überschattung ihrer Künstlerinnen und Künstler durch jene des großen russischen »Bruders«. Čiurlionis ist für die litauische Musik, was Jazeps Vītols (1863–1948;

zu seinen Lebzeiten in der deutschen Schreibweise Joseph Wihtol bekannt geworden) für Lettland und der deutschstämmige Rudolf Tobias (1873–1918) für Estland sind: der erste große Komponist des Landes.

DER WEG ZUR MEISTERSCHAFT

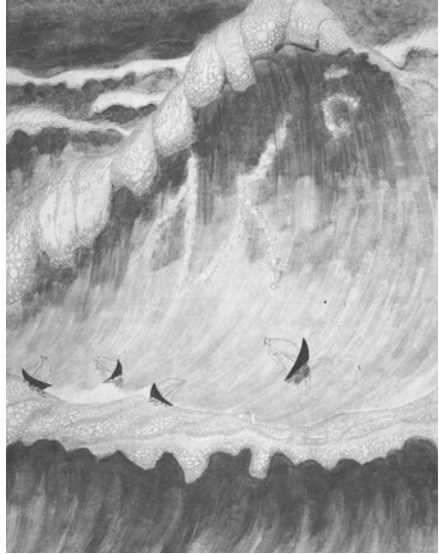
Mikalojus Konstantinas Čiurlionis wurde am 22. Dezember 1875 in der südlitauischen Kleinstadt Varėna geboren und wuchs in Druskininkai (im heutigen Länderdreieck Litauen-Polen-Belarus gelegen) auf, jenem Ort, den er zeitlebens als Heimat empfinden sollte. Er hatte das Glück, als hochbegabter Musiker von dem Fürsten Mykolas Oginski gefördert zu werden und wurde in dessen 35-köpfiges Orchester in Plungė unweit der Ostsee im Nordwesten Litauens aufgenommen, wo seine ersten Kompositionen entstanden. 1894 begann er mit dem Klavierstudium an der Warschauer Hochschule, wo er u. a. vom polnischen Nationalkomponisten Zygmunt Noskowski (1846–1909) in Komposition unterwiesen wurde. Noskowski hatte zwei Jahre zuvor sein berühmtestes Werk, die Tondichtung »Die Steppe«, vollendet, von dessen bildhafter Tonsprache sich durchaus Nachklänge in Čiurlionis' Orchestermusik finden lassen hinsichtlich des lyrisch-klangmalerischen Charakters, der farbenreichen Orchestration in klar gegliederter harmonischer Progression, auch des wehmütigen Grundtons – wenngleich Čiurlionis' Musik eine noch tiefere Melancholie ausstrahlt und herber und dunkler ist.

In die Übergangszeit zwischen dem Abschluss an der Warschauer Hochschule und der darauffolgenden weiteren Ausbildung am Leipziger Konservatorium, die gleichfalls noch vom Fürsten Oginski finanziert wurde, fällt 1900/01 die Entstehung von Čiurlionis' erstem vollendetem Orchesterwerk »Miške«

(Der Wald). In Leipzig studierte Čiurlionis bei dem großen Kontrapunktmeister Salomon Jadassohn (1831–1902), der ihm wie ein Vater war, und beim konservativen Altmeister Carl Reinecke, der seinen Drang zu Neuerungen sehr bremste. Dann starben der geliebte Jadassohn und bald darauf Fürst Oginski, und Čiurlionis kehrte, kompositorisch nunmehr vollkommen ausgebildet mit umfassender kontrapunktischer Meisterschaft, jedoch finanziell keineswegs gut aufgestellt, in die Heimat zurück. Dort vollendete er 1907 seine zweite, umfangreichere symphonische Dichtung »Jura« (Das Meer), die den Höhepunkt seines musikalischen Schaffens bildet. (Alle weiteren Orchesterwerke blieben unvollendet.) In jenen Jahren wandte er sich überwiegend der Malerei zu, mit der er 1901 begonnen hatte, und hinterließ im Laufe von weniger als einem Jahrzehnt ein gigantisches Œuvre sowohl hinsichtlich Qualität als auch Quantität – zumal viele seiner (auch musikalischen) Werke verloren gegangen sind. Doch hatte seine Gesundheit seit seiner Rückkehr sehr gelitten und verschlechterte sich zusehends, und am 10. April 1911 starb er in einem Sanatorium in der Nähe Warschaws an einer Lungenentzündung, nachdem er entgegen dem Rat der Ärzte zu leicht bekleidet einen Spaziergang unternommen hatte.

DIE GEHEIMNISVOLLE SPRACHE EINES JAHRHUNDERTS ALTEN WALDES

Während seiner Warschauer Zeit hatte sich Čiurlionis für Arthur Nikisch begeistert, den überragenden Dirigenten der Epoche, und beschäftigte sich intensiv mit den Möglichkeiten des Orchesters. Die 1901 vollendete Tondichtung »Miške« widmete er seinem polnischen Komponistenfreund und getreuen Weggefährten Eugeniusz Morawski (1875–1948). Mit diesem Werk gewann er



Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: »Meeres-sonate, Finale« (1908)

einen Kompositionswettbewerb und sollte 1902 in Warschau die erste Aufführung dirigieren, doch wurde das Konzert kurzfristig abgesetzt. So bekam Čiurlionis keines seiner Orchesterwerke je zu hören: »Miške« wurde anlässlich einer Ausstellung seiner Gemälde 1912 in St. Petersburg postum uraufgeführt, und »Jura« erklang gar erst 1936, ein Vierteljahrhundert nach seinem Tode, erstmals vor Publikum – allerdings in bearbeiteter Form. Erst vor wenigen Jahren wurde die Originalfassung veröffentlicht.

ZITAT

»Meine Kompositionen sind oft sehr traurig. Sie spiegeln die litauische Sehnsucht und unsere Volksmotive wider.«

*Čiurlionis, 1902 in einem Brief
aus Leipzig*

Die Musikwissenschaftler lokalisierten in »Miške« als Bauprinzip die Sonatenform, es kehrt also am Ende wieder, was zu Beginn vorgestellt wurde, und in der Durchführung erreicht die Musik ihren Spannungs-Höhepunkt. Maßgeblicher jedoch ist ein anderer Form-Archetyp, demzufolge das Werk eine A-B-A'-Gliederung aufweist: Den Rahmen des Ganzen bildet eine Art sehr langsames Walzer-Metrum (Lento assai), wogegen der Mittelteil im bereits zuvor sich einstellenden, dadurch organisch eingeführten 4/4-Metrum mit seiner ausgeprägten Dramatik bewegter (Andante espressivo e cantabile) ist und den chromatisch abwärtsstürzenden Höhepunkt herbeiführt. Über weite Strecken auf ruhig pulsierenden harmonischen Fortschreitungen beruhend, wird die Motivik taktweiser Imitation in stetem Wechsel der Klangfarben und Register unterzogen, wodurch sich eine sehr einheitliche, deutlich verfolgbare und zugleich abwechslungsreich abgetönte Entwicklung ergibt. Es ist, obwohl reich an Farben und feinen Valeurs, keine primäre Stimmungsmusik – so, wie auch in Čiurlionis' Gemälden die Farbe bei allem Zauber nicht über die Zeichnung dominiert, die Struktur stets prägnant und ausgewogen ist.

Der Komponist beschrieb seine Absicht folgendermaßen: »Es fängt mit breit gefächerten und ruhigen Akkorden an, genauso breit gefächert und ruhig wie das Rauschen der Tannenwälder Litauens.« Oder, wie er über seine Orchestermusik ganz allgemein sagte: »Ich möchte eine Symphonie der rauschenden Wellen, der geheimnisvollen Sprache eines Jahrhunderte alten Waldes, der funkelnden Sterne, der heimischen Lieder und meiner unermesslichen Sehnsucht komponieren.«

Christoph Schlüren

Altersweise lächelnd

RICHARD STRAUSS: DUETT-CONCERTINO

Die konzertante und auch die Kammermusik ist im kompositorischen Schaffen von Richard Strauss eine Randerscheinung geblieben – und zwar in doppeltem Sinne. Zum einen hat er in diesen Bereichen überhaupt nur vergleichsweise wenig komponiert; zum anderen lag der Fokus seiner Arbeit über Jahrzehnte auf der Opernbühne und im Be-

reich der großformatigen, meist programmatischen Orchestermusik. Das pure »Spiel der Töne«, der konzertante Wettstreit instrumentaler Solist*innen mit dem orchestralen Tutti dagegen findet sich nur zu Beginn seines Schaffens sowie in Strauss' Spätwerk aus den 1940er-Jahren. Waren dabei die frühen Konzerte bei allem handwerklichen Können des jungen Genies noch ganz der klassisch-romantischen Tradition verpflichtet, mit der er als Sohn des Münchner Hofkapell-Hornisten und Kammermusikus Franz Strauss großgeworden war, so stehen die späten regelrecht darüber und repräsentieren den Geist einer altersweisen Abgeklärtheit, die ganz sich selbst genügt. Vor allem aber findet Strauss' Verehrung für den Leitstern Mozart in seinem späten Konzertschaffen, insbesondere im Oboenkonzert (1945) und im Duett-Concertino für Klarinette und Fagott (1947), ihre Wiederkehr und neue Wurzeln.

BLICK INS LEXIKON

RICHARD STRAUSS

Duett-Concertino F-Dur für Klarinette, Fagott und Orchester

Lebensdaten des Komponisten

* 11. Juni 1864 in München

† 8. September 1949 in Garmisch

Entstehungszeit

November/Dezember 1947

Widmung

»Hugo Burghauser dem Getreuen, Montreux 20.2.49«

Uraufführung

am 4. April 1948 in Lugano inkl. Rundfunkübertragung durch das Radio Lugano (Orchestra della Svizzera Italiana; Dirigent: Otmar Nussio; Klarinette: Armando Basile; Fagott: Bruno Bergamaschi)

»WERKSTATTARBEITEN«

Da er die 1942 vollendete Oper »Capriccio« als (offiziellen) Abschluss seines Lebenswerks empfand, sah Strauss seine in den folgenden, letzten Lebensjahren entstandenen Kompositionen lediglich als Beschäftigungstherapie für den Ruhestand an. So



**Richard Strauss vor seiner Villa in Garmisch
(um 1949)**

sprach er von »Werkstattarbeiten, damit das vom Taktstock befreite rechte Handgelenk nicht vorzeitig einschläft« – eine Perspektive, die er tatsächlich so empfunden haben mag, die angesichts der Qualität und durchaus auch gedanklichen Tiefe der Musik allerdings wie pures Understatement wirken muss.

Nachdem Strauss in den letzten Kriegswochen im Frühjahr 1945, zurückgezogen in seiner Villa in Garmisch, die »Metamorphosen für 23 Solostreicher« als klingendes Symbol menschlicher und kultureller Verwüstungen niedergeschrieben hatte, scheint es ihm selbst quasi überlebenswichtig gewesen zu sein, in den wenigen noch folgenden Werken Abstand zu gewinnen und sich einmal mehr dem reinen musikalischen Genuss hinzugeben – und damit einzutau-

chen in eine Welt, die die Realität der unmittelbaren Nachkriegszeit so weit wie möglich ausblendete. Als einen Pol dieser Versenkung komponierte der 84-jährige Strauss 1948 im Schweizer Exil seine »Vier letzten Lieder« – auf Empfehlung seines Sohnes Franz nicht zuletzt, der dem in Verzweiflung über die Verluste des Krieges und desillusioniert von den viel zu spät erkannten menschlichen Abgründen des Nazi-Regimes versinkenden Vater riet, anstelle des ständigen Grübelns doch lieber ein paar schöne Lieder zu Papier zu bringen. Was dieser dann auch tat: in Form eines wahren künstlerischen und persönlichen Vermächtnisses, als verklärtes Fazit und herrlichster Abgesang seines umfangreichen Liedschaffens.

Hatten jedoch seine insgesamt über 150 Lieder Strauss stets unlöslich an spätromantischen Schönheitssinn und Klangfülle gebunden, so finden Distanzierung und Objektivierung in den späten Instrumentalwerken auf ganz anderer Ebene statt. Hier nämlich streift Strauss die Trauer über Krieg und Verlust ab, indem er in ganz und gar unverfängliche vergangene Zeiten eintaucht – Zeiten, als das pure Spiel der Töne noch im Fokus des Komponierens überhaupt stand und als E und U (die ernste und die unterhaltende Musik) noch nicht als unvereinbare Pole, sondern als gleichwertige Seiten derselben Medaille galten. So ist Strauss' später Instrumentalstil primär klassizistisch, geprägt von filigranem Figurenspiel und durchsichtigster Klangkultur. Musik ganz ohne Netz und doppelten Boden.

EINE »KLEINE WELT REINER MÄRCHENSCHÖNHEIT«

Oder konnte der greise Strauss etwa doch das Geschichtenerzählen nicht lassen? Tatsächlich hat der Komponist, der seine Kriti-

ker stets gerne an der Nase herumführte und ihnen Stoff zu Spekulationen bot, Anspielungen hinterlassen, es handle sich beim Duett-Concertino um eine Vertonung des Anderse-Märchens vom Schweinehirten. Dem-

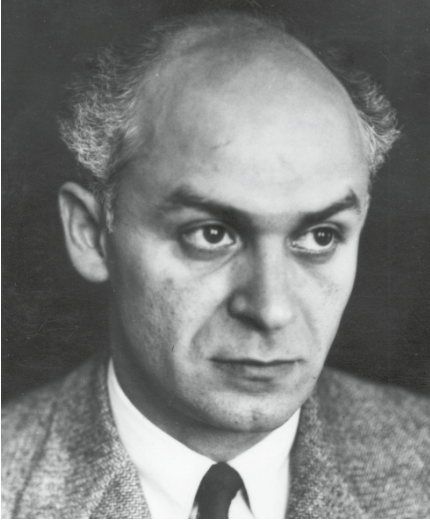
nach stünde der Fagott-Part für die Figur des als Schweinehirt verkleideten Prinzen, der um die kapriziöse Prinzessin in Gestalt der Klarinette wirbt, dabei jedoch keineswegs ihr Herz gewinnt, sondern vielmehr nach und

ÜBRIGENS...

Richard Strauss und die Münchner Philharmoniker

Als Franz Kaim 1893 sein neues Orchester in München gründete, aus dem später die Münchner Philharmoniker hervorgehen sollten, setzte er einen deutlichen programmatischen Schwerpunkt auf »Novitäten«. Zu den Komponisten, die in den ersten Jahren nach der Orchestergründung überdurchschnittlich häufig auf den Programmen erschienen, zählt – neben Liszt, Bruckner und Mahler – auch der Münchner Richard Strauss. Zwischen 1899 und 1902 spielten die Münchner Philharmoniker sechs verschiedene Konzertprogramme, die – bis auf eine kleine Ausnahme – ausschließlich Werke von Strauss enthielten. Es versteht sich von selbst, dass Strauss in Personalunion als dirigierender Komponist und komponierender Dirigent die Leitung der Konzerte übernahm. Zu Beginn des Ersten Weltkriegs konnte Strauss für zwei sogenannte »Volks-Symphoniekonzerte« gewonnen werden, bei denen durch »erlesene künstlerische Genüsse, Dirigenten von Ruf und billige Eintrittspreise« Gelder für die Unterstützung hilfsbedürftiger Orchestermusiker gesammelt wurden. Im Oktober 1922 dirigierte Strauss wiederum zwei reine Strauss-Programme mit fünf seiner Tondichtungen. Abermals von seiner wohlthätigen Seite zeigte sich Strauss 1924: Nachdem die Stadt München die Trägerschaft des in finanzielle Schieflage geratenen Orchesters übernommen hatte, überließ er es dem Bürgermeister Eduard Schmid, über die Höhe seines ersten Honorars bei dem nun städtischen Orchester zu bestimmen. Zu den zwei Gastkonzerten, die Strauss 1929 und 1932 dirigierte, verschob sich der programmatische Schwerpunkt in Richtung Klassik: Neben eigenen symphonischen Dichtungen und Liszts »Mephisto-Walzer« enthielten die Programme auch Werke von Mozart und Beethoven. Zu seinem letzten Auftritt als Dirigent der Münchner Philharmoniker kam es im Januar 1934, als Strauss beim »Presse-Ball« im Deutschen Theater die Ballett-Pantomime »Die silberne Rose« dirigierte. Passend zu diesem Anlass und als Symbol für die langjährige, auf gegenseitige Wertschätzung beruhende Beziehung zwischen den Münchner Philharmonikern und Richard Strauss wurde dem nun 79-jährigen Komponisten eine in Silber getriebene Rose überreicht.





Hugo Burghauser, Fagottist und Widmungsträger des Duett-Concertino (um 1935)

nach die Arroganz der besser gestellten Gesellschaft enttarnt. Ein Stück weit Selbsterkenntnis des altersweisen Komponisten etwa? Dezent versteckte, zarte, brüchige Moral? An anderer Stelle allerdings ist auch von einem in die Prinzessin verliebten Bären die Rede – was allein schon zeigt, dass klare programmatische Deutungen bezüglich des Duett-Concertinos weder möglich noch wirklich gefragt sind. Vermutlich muss man in ihnen vor allem den Versuch des Komponisten sehen, den erwarteten Spekulationen (auch über die ungewöhnliche Besetzung) gleich vorab den Wind aus den Segeln zu nehmen.

Im Übrigen hatte Strauss schon ein gutes Jahr zuvor, im Herbst 1946, dem ehemaligen Fagottisten der Wiener Philharmoniker, Hugo Burghauser, von der Idee eines Konzerts für Klarinette und Fagott berichtet – ein Hinweis mehr dafür, dass hier von einem spontanen Gelegenheitswerk oder gar »Beschäfti-

gungstherapie« keine Rede sein kann. Zudem wirkt auch das die beiden Solo-Instrumente rahmende Orchester alles andere als konventionell, scheint vielmehr aufs Feinste kalkuliert und dosiert: »...nichts mehr von Mammutbesetzung und Instrumentations-Raffinement, von schwelgerischer Geigen- und strahlendem Bläserglanz; dies ist eine Klangkunst der Kürze und Beschränkung, der lächelnden und der Altersreife«, wie in einer zeitgenössischen Kritik zu lesen war. Strauss nämlich bettet Klarinette und Fagott lediglich in ein Streicherensemble plus Harfe ein und hebt aus dem Streicherorchester sogar noch ein Sextett aus zwei Violinen, zwei Bratschen, Cello und Bass hervor. Dies ermöglicht ihm zum einen ein stellenweises noch weiteres Dimmen des Klangs in Richtung Kammermusik, erlaubt zum anderen aber auch ein filigranes Aufsplitten des Streicherklangs in zahlreiche ineinander verflochtene Linien.

Unüberhörbar ist jedenfalls – Programmatik hin oder her –, dass in dieser Komposition des gewieften Musikdramatikers Strauss ein gewitzter Charakter in höherer Stimmlage

ÜBRIGENS...

Richard Strauss widmete das Duett-Concertino dem Fagottisten Hugo Burghauser, der von 1919 bis 1938 Solo-Fagottist der Wiener Philharmoniker war und ab 1932 als Orchestervorstand die Geschicke des Orchesters erfolgreich vorantrieb. Nach dem Anschluss Österreichs floh Burghauser aus politischen Gründen und durch Vermittlung von Arturo Toscanini zunächst nach Kanada. 1941 ging er nach New York, wurde Mitglied des von Toscanini geleiteten NBC Symphony Orchestra und spielte von 1943 bis 1965 im Orchester der Metropolitan Opera.

gegen einen traurigen in dunklerer Färbung ausgespielt wird. Die ersten beiden Sätze wären dabei vielleicht noch als Charakterbilder deutbar, spätestens das Finalrondo jedoch ergeht sich ausschließlich im reinen Spiel der Töne, indem Strauss sich »im schwebenden musikalischen Spiel eine kleine Welt reiner Märchenschönheit« erschafft.

EIN LETZTES AUGENZWINKERN

Der spezifische Reiz des Duett-Concertinos liegt letztlich in seinen rein musikalischen Besonderheiten, den feinen Stimmungsnuancen und charakteristischen Farbvalours. Sie zelebriert Strauss, genüsslich festhaltend an tonaler Stimmigkeit, in sanfter Wehmut und klanglich zurückhaltender Noblesse, wobei die weit ausschwingenden Melodien die quadratisch-praktische Periodisierung der Klassik mit Lust außer Kraft setzen. So dürfen die Instrumente in kammermusikalisch verdichteter Intensität schwelgen und schwärmen, wobei Momente des Sanft-Bukolischen mit burlesken Abschweifungen gekonnt in der Waage gehalten werden.

Den rhapsodischen Charakter der Musik stärkt auch die Tatsache, dass die drei Abschnitte des Konzerts pausenlos ineinander übergehen. Dabei führt im lebendigen 1. Satz über weite Strecken die Klarinette, während im Andante das Fagott im Vordergrund steht. Im Rondo-Finale dann vereinigen sich beide Instrumente zu einem gleichberechtigten, heiter verspielten Miteinander, was den Bezug zum ohne Happy End ausgehenden »Schweinehirten« zusätzlich in Frage stellt. Die alternative Geschichte der Prinzessin und des Bären, die miteinander tanzen, bis der Bär sich in einen Prinzen verwandelt, würde demnach näher liegen – und so mag jeder Zuhörer für sich entscheiden, ob er die

Musik mit Handlung unterlegen oder die Komposition pur erleben möchte. Die »wunderbare Abgeklärtheit des Stils bei höchster innerer Lebendigkeit« (Willi Schuh) erlaubt jedenfalls beides gleichermaßen und belegt zudem, dass das Werk, auch wenn Strauss es als »Nachlass ohne musikgeschichtliche Bedeutung« abtat, zutiefst persönliches Gewicht in sich trägt. Ein Abgesang auch dies, nun ein ganz und gar unpathetischer. Ein letztes Augenzwinkern vielmehr, bevor der Meister für immer Abschied nimmt.

Kerstin Klaholz

Licht auf den Wellen

CLAUDE DEBUSSY: »LA MER«

Der Komponist György Ligeti (1923–2006) war 14 Jahre alt, als er erstmals der Musik von Claude Debussy begegnet ist. »Ich sagte: ›Das ist Quatsch, das ist keine Musik!‹«, so erinnerte er sich später. »Das war weder Dur noch Moll. Ich war wie jeder Banause: Was nicht Dur oder Moll ist, war keine Musik.«

In der Tat: Debussys Musik hat Dur und Moll hinter sich gelassen. Der Komponist hasste alle diese Kategorien in der Musik, die Gesetze und Dogmen, das Schulwissen, die Zurichtung der Töne. Die auf dem Konservatorium gelehrt Regeln nannte er »lächerlich und pompös«. 1902 schrieb er: »Was der französischen Musik am dringlichsten zu wünschen wäre, ist die Abschaffung des Studiums der Harmonielehre, wie man es an den Musikschulen betreibt.« Denn die Musik, so meinte er später in einem Interview, sei eine ungebunden sprudelnde, freie Kunst: »eine Kunst nach Art der Elemente, des Windes, des Himmels, des Meeres! Man darf aus ihr keine Schulstubenkunst machen.«

MUSIKALISCHER IMPRESSIONISMUS

Passenderweise wurde »La Mer«, Debussys orchestrale Meeres-Musik, eines seiner berühmtesten Werke – und geradezu Inbegriff des musikalischen Impressionismus. Übrigens hat Debussy diesen Begriff für seine

Musik abgelehnt. Doch noch heute nennt man sie »impressionistisch«, und das mit Recht – schließlich hatte der Komponist seine Werke selbst immer wieder mit Farb- und Lichtstudien in der Malerei verglichen. Nicht die Kontur der materiellen Dinge wollte er einfangen, sondern wechselnde Beleuchtungen und Bewegungsmuster, den subjektiven Eindruck – ganz so wie die impressionistischen Maler. Nur dass Debussy eben andere Favoriten in der Malerei hatte, etwa den Amerikaner James McNeill Whistler oder den Engländer William Turner – Romantiker,

BLICK INS LEXIKON

CLAUDE DEBUSSY

»La Mer«

Lebensdaten des Komponisten

* 22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye
† 25. März 1918 in Paris

Entstehungszeit

1903–05

Widmung

dem Verleger Jacques Durand
(1865–1928) gewidmet

Uraufführung

am 15. Oktober 1905 in Paris
(Orchester der »Concerts Lamoureux«;
Dirigent Camille Chevillard)

deren Seestücke (Meeresbilder) den Impressionismus eines Claude Monet freilich schon vorwegnehmen. Im Fall von »La Mer« wurde Debussy noch von einem anderen Bild inspiriert, der berühmten »Welle« des Japaners Katsushika Hosukai (ca. 1760–1849). Eine Kopie davon hatte er in seinem Arbeitszimmer hängen. Hosukais Bild zierte dann auch die ersten Notenausgaben von »La Mer«.

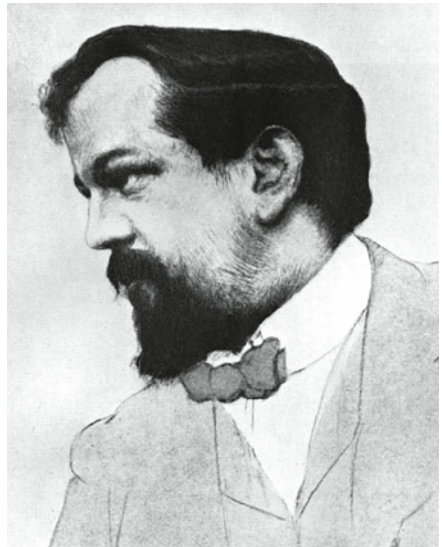
Es ist wahr: Debussy ließ sich beim Komponieren von »La Mer« nicht vom direkten Anblick des Meeres anregen, sondern von solchen Kunstwerken – und von seinen vielen Erinnerungen an die See, die er immer geliebt hat. Ein Jahr nach der Uraufführung von »La Mer« zum Beispiel schrieb er in einem Brief aus der Normandie: »Da bin ich wieder bei meiner alten Freundin, dem Meer. Es ist unergründlich und schön. Unter allen Phänomenen der Natur ist es am besten imstande, einen wieder auf die Beine zu bringen.« Doch ausgerechnet in Burgund, weit drinnen im Binnenland, hatte er mit der Komposition von »La Mer« begonnen – »wie ein Maler, der eine Landschaft im Atelier malt«, so Debussy. Die Instrumentierung immerhin machte er am Atlantik, auf der Kanalinsel Jersey und nahe bei Dieppe.

»SYMPHONISCHE SKIZZEN«

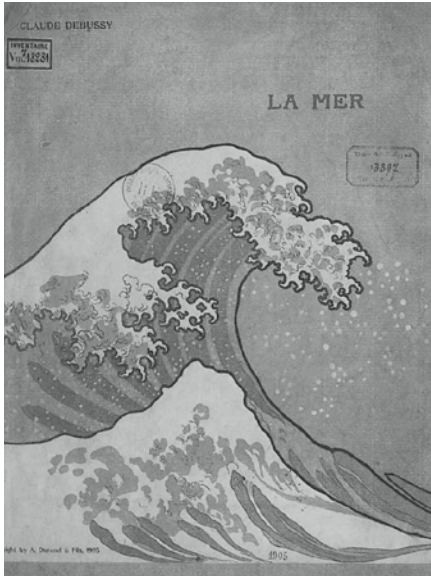
»Von der Morgendämmerung bis Mittag auf dem Meer« – so heißt der erste Satz. Es fällt schwer, in den Anfangstakten nicht an einen Sonnenaufgang zu denken, nicht das frische Licht des Tages auf den Wellen tanzen zu sehen. Beim Hören des dritten Satzes – »Dialog zwischen Wind und Meer« – assoziiert man unwillkürlich ein aufziehendes Unwetter. Dennoch ist »La Mer« keine Programm Musik, das Werk hat keine Erzählstruktur. Daher war es Debussy wichtig, es nicht als »Symphonische Dichtung« zu be-

zeichnen. Es ist viel eher ein Tongemälde, eine Folge von Klangbildern. Debussy nannte die drei Sätze deshalb »Symphonische Skizzen«. Sie fangen das wechselnde Licht ein, die schillernden Farbtöne, die schwankende Oberfläche – eigentlich etwas Immaterielles. Bei der Uraufführung 1905 hofften die Zuhörer noch auf eine kräftige Portion Naturalismus, ein gewaltiges, rauschendes Meeres-Porträt. Debussy musste sie enttäuschen.

Auch die Bezeichnung »Symphonie« hat er bewusst nicht gewählt. Denn so, wie er die konventionelle Harmonielehre hinter sich gelassen hat, hat sich Debussy auch von den üblichen Bauformen verabschiedet. Die drei Sätze von »La Mer« kennen keine Haupt- und Nebenthemen, keine Durchführungsteile oder Reprisen. Die Musik befindet sich vielmehr in einem ständigen Entwicklungsprozess. Viele kleine Motive stoßen einander an. Mehrere Klangschichten bewegen sich



Ivan Thièle: Claude Debussy (um 1905)



Notendruck von Debussys »La Mer« mit der berühmt gewordenen Welle von Hokusai auf dem Titelblatt (1905)

übereinander, streckenweise polyrhythmisch – und ohne dabei herkömmliche Harmonien zu bilden. Der Debussy-Spezialist Barraqué schreibt über »La Mer«: »Man muss die gewohnten Methoden der klassischen Analyse aufgeben. Die Musik wird zu einem geheimnisvollen, rätselhaften Universum, das sich aus sich selbst erzeugt und wieder zerstört.« Debussy hatte eine Zukunftsvision: eine Musik ganz ohne Motive, ein klingendes Kontinuum, in dem sich gar nichts mehr wiederholt.

EMANZIPATION DER KLANGFARBEN

Trotz allem lässt sich »La Mer« fast wie eine dreisätzigte Symphonie hören – mit einem Scherzo in der Mitte. Der erste Satz ist ständige Veränderung, ein wechselndes Farben- und Lichtspiel über dem Wasser. Die Musik befreit sich dabei vom Gewicht der Formen

und Tonarten und emanzipiert stattdessen die Klangfarben. 25 Bläser sind im Orchester, zwei Harfen, reichlich Perkussion, vielfach geteilte Streicher. Immer wieder tritt eine andere Instrumentengruppe hervor. Debussys musikalischer Impressionismus schillert und schwebt. Im zweiten Satz – »Spiel der Wellen« – wechseln die Gedanken und Instrumente schneller, fröhlicher. Alles ist kleinteiliger, auch perkussiver. Gut hört man das Glockenspiel. Der dritte Satz – »Dialog zwischen Wind und Meer« – beginnt mit dramatischer Geste. Die Klangfiguren streiten sich, die Musik pendelt zwischen Erregung und Beruhigung. Viele dieser Motive prägen sich tief ein in Herz und Hirn. Ihr Tonfall, ihr Charakter ist ganz speziell – tonal-modal, aber eben nicht Dur oder Moll.

Für György Ligeti war die Begegnung mit Debussys Musik ein prägendes Erlebnis. In seinen eigenen Werken zielte er später auf Wirkungen eines »statischen Flimmerns«, einer »irisierenden Ungenauigkeit«. Ligeti verglich seine Musik einmal mit der Malerei Cézannes, in der Licht- und Farbwirkungen die Gegenstände vergessen lassen.

Hans-Jürgen Schaal

ÜBRIGENS...

Die handschriftliche Partitur trug ursprünglich die Widmung »Pour la p. m. [= petite mienne] dont les yeux rient dans l'ombre« (Für meine Kleine, deren Augen sogar im Schatten lachen). Diese sehr private und bewusst verklusulierte Zueignung war gedacht für Debussys Geliebte und spätere (zweite) Ehefrau Emma Moyses-Bardac (1862–1934). Die Widmung wurde auf dem handschriftlichen Titelblatt im Nachhinein getilgt und erschien auch nicht in der gedruckten Partitur, die der Komponist seinem Verleger Jacques Durand widmete.

»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-Plänen Fokins und den Bühnenbildern von Léon

Bakst, die einer in den Mitteln konzentrieren, suggestiven Expressivität huldigten. In seiner autobiographischen Skizze erinnerte sich Ravel später: »Was mir vorschwebte, war ein ausladendes musikalisches Fresko, weniger archaisierend als volle Hingabe an das Griechenland meiner Träume, welches sich sehr leicht mit dem identifizieren lässt,

BLICK INS LEXIKON

MAURICE RAVEL

»Daphnis et Chloé«

Fragments symphoniques No. 2

Lebensdaten des Komponisten

* 7. März 1875 in Ciboure südlich von Saint-Jean-de-Luz (Südwestfrankreich)

† 28. Dezember 1937 in Paris

Entstehungszeit

Ballettmusik: 1909–1912

Suite Nr. 2: 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)

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 Strawinskys »Pétrouchka« (1911) und »Le Sacre du Printemps« (1913) oder Erik Saties »Parade« (1917), an Claude



Maurice Ravel (1910)

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 Orchestersuiten 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 Hirten Gott, 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« (»Nachtszene«, 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 »Daphnis et Chloé«, deren Partitur bezeichnenderweise den Untertitel »Symphonie chorégraphique« trägt. Auf den ersten Blick mag diese Eigenart ein großer Nachteil für die Kon-



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

zeption 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 Chloe zu deuten – auch wenn man die Vorgeschichte dieses Motivs, d. h. seine Präsentation im 1. Bild, nicht kennt.

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-Szenerie thematisiert. Die Nähe zu der fast 20 Jahre älteren Komposition scheint in der nachfolgenden »Pantomime«, in der Daphnis und Chloé 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 laziver 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

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 Fokin 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 Fokin zum Libretto für »Daphnis et Chloé«

Mirga Gražinytė-Tyla

DIRIGENTIN



© Frans Jansen

Mirga Gražinytė-Tyla wurde 2016 zur Musikdirektorin des City of Birmingham Symphony Orchestra ernannt, in der Nachfolge von Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Sakari Oramo und Andris Nelsons. Das CBSO bestritt seitdem unter ihrer Leitung auch auf Gastspielen und Tourneen weltweit zahlreiche gefeierte Auftritte. Zum Ende der Spielzeit 2021/22 trat sie als Musikdirektorin zurück, führt das Orchester jedoch in dieser Saison als Erste Gastdirigentin unter anderem auf US- und Europatournee. Neben ihren Auftritten mit dem CBSO zählen zu den aktuellen Höhepunkten Britten's »War Requiem« bei den Salzburger Festspielen und die Neuproduktion von Janáček's »Das schlaue Fuchslein« an der Bayerischen Staatsoper München. In dieser Spielzeit gastiert Mirga Gražinytė-Tyla unter anderem beim Orchestre Philharmonique de Radio France, der Accademia di

Santa Cecilia und dem Concertgebouw Orchester.

Als Kind einer Musikerfamilie in Vilnius, Litauen aufgewachsen, studierte Mirga Gražinytė-Tyla zunächst Chor- und Orchesterdirigieren an der Grazer Universität für Musik und darstellende Kunst. Anschließend vertiefte sie ihre Studien am Konservatorium in Bologna, an der Musikhochschule Leipzig und an der Zürcher Hochschule der Künste. Nach Stationen in Heidelberg und Bern wechselte sie ans Salzburger Landestheater, wo sie von 2015–2017 Musikdirektorin war.

Im Frühjahr 2019 erschien Mirga Gražinytė-Tylas Debüt-CD bei der Deutschen Grammophon, die als maßgeblicher Beitrag zur Wiederentdeckung von Mieczysław Weinbergs Œuvre gefeiert und 2020 sowohl mit dem Opus Klassik als auch dem Gramophone Award ausgezeichnet wurde. Es folgten ein Porträt-Album der litauischen Komponistin Raminta Šerkšnytė und »The British Project« mit Werken von Britten, Elgar, Walton und Vaughan Williams. Auf der jüngsten Veröffentlichung widmet sich die junge Dirigentin wieder den Werken Weinbergs.

Alexandra Gruber

KLARINETTE

Alexandra Gruber wurde in Freudenstadt/Schwarzwald geboren, begann bereits fünfjährig mit dem Klavierspiel, mit neun Jahren folgte dann die Klarinette. Ihr Studium im Hauptfach Klarinette absolvierte sie an der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart und wirkte in dieser Zeit schon regelmäßig in Konzerten des Bachkollegiums Stuttgart und des Stuttgarter Kammerorchesters mit. Bereits vor Abschluss ihres Studiums wurde Alexandra Gruber 1998 zur Soloklarinetistin der Münchner Philharmoniker gewählt. Als Solistin, Kammermusikerin und Pädagogin ist die Künstlerin weltweit gefragt – neben Meisterkursen u. a. in Japan, Korea, China, Brasilien und Chile betreute sie von 2000–2005 und 2016–2019 die Hauptfachklassen Klarinette am Richard-Strauss-Konservatorium München und der Hochschule für Musik und Theater München. Ein besonderes Anliegen ist Alexandra Gruber auch die Orchesterakademie der Münchner Philharmoniker, in der sie sich engagiert um den musikalischen Nachwuchs kümmert.



Raffaele Giannotti

FAGOTT

Raffaele Giannotti wurde in Italien geboren und erhielt den ersten Fagottunterricht im Alter von zehn Jahren bei Antonio Vergine und Claudio Gonella. Seine Diplomprüfung schloss er mit 15 Jahren am Giuseppe Verdi Konservatorium Turin mit Auszeichnung ab. Ab 2011 studierte er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei Professor Richard Galler. Er erhielt

Unterricht bei Milan Turkovic und besuchte Meisterkurse bei Dag Jensen, Klaus Thunemann, O.K. Dahl und Lyndon Watts. Raffaele Giannotti ist Preisträger nationaler und internationaler Wettbewerbe sowie Kulturpreisträger seiner Heimatstadt Lecce in Italien. Als Solist war er unter anderem mit dem Sinfonieorchester Bari, dem Collegium Musicum, dem Czech Chamber Philharmonic und dem Orchestra Paradubice zu hören und tourte als Solist mit den Young Masters Players durch Chile. Aufnahmen erschienen beim Bayerischen Rundfunk und in ORF 3. Der Komponist Damiano Dambrosio widmete ihm ein Fagottkonzert. Raffaele Giannotti war von 2014 bis 2016 Solo-Fagottist des Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino und ist seit 2016 in gleicher Position Mitglied der Münchner Philharmoniker.

22
Wahrheiten
23

1984

Oper von Lorin Maazel

MUSIKALISCHE LEITUNG

Tom Woods

INSZENIERUNG

Sebastian Ritschel

BÜHNE

Kristopher Kempf

KOSTÜME

Sebastian Ritschel

CHOREOGRAFIE

Gabriel Pitoni

DRAMATURGIE

Ronny Scholz

Vorstellungen

3., 7., 10., 13., 20., 22.6.

7., 11., 15., 19.7.

Karten +49 (941) 507 24 24

www.theaterregensburg.de

Deutsche
Erstaufführung

3.6.23

Bismarckplatz



T Theater **R**
Regensburg

Mittwoch 14.06.2023 20 Uhr °
Donnerstag 15.06.2023 20 Uhr °

ROBERT SCHUMANN

»Manfred« op. 115 Ouvertüre zu Lord Byrons
gleichnamigen Schauspiel

MANFRED TROJAHN

»Achérôn«
für Schlagwerk und Orchester,
Auftragswerk und Uraufführung

PETER I. TSCHAIKOWSKY

»Manfred«, Symphonie h-Moll op. 58
in vier Bildern nach Lord Byron

OMER MEIR WELLBER Dirigent

Sonntag 18.06.2023

AUF DA OIM

Kammermusik mit den Münchner Philharmonikern auf den Frasdorfer Niederalmen

RAUCHALM

11.30 Uhr
Duo Flöte & Harfe

13.30 Uhr
Streicherduo

SCHMIEDALM

13.30 Uhr
Klarinette & Streichquartett

16.00 Uhr
MPhil Jazz & Henning Sieverts

LAMSTOAHALLE

15.00 Uhr
Kinderkonzert »Karneval der Tiere«

19.00 Uhr
»GoldMund« (Blechbläserquintett
und Schlagzeug)

° Konzerteinführung
weitere Infos unter www.spieltefeld-klassik.de

Alle Infos und Tickets gibt es online unter
<https://frasdorf.de/tourismus/aktuelles/almkonzerte/>

Die Münchner Philharmoniker

DESIGNIERTER CHEFDIRIGENT LAHAV SHANI
EHRENDIRIGENT ZUBIN MEHTA

1. VIOLINEN

Julian Shevlin, Konzertmeister
Naoka Aoki, Konzertmeisterin
Odette Couch, stv. Konzertmeisterin
Iason Keramidis, stv. Konzertmeister
Nenad Daleore
Wolfram Lohschütz
Céline Vaudé
Yusi Chen
Florentine Lenz
Vladimir Tolpygo
Georg Pfirsch
Victoria Margasyuk
Yasuka Schmalhofer
Megumi Okaya
Zsuzsa Zsizsmann[°]
Alejandro Carreño[°]
Yuriko Takemoto^{°°}
Annika Fuchs^{°°}

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 Schmid
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
Jana Metasch[°]
Alexa Beattie[°]
Caroline Spengler^{°°}
Otoha Tabata^{°°}

VIOLONCELLI

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 Bubenzer
Ines Paiva^{°°}

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
 Michael Neumann
 Daniel Kamien^o

FLÖTEN

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

OBOEN

Marie-Luise Modersohn, Solo
 Andrey Godik, Solo
 Bernhard Berwanger
 Lisa Outred
 Kai Rapsch, Englischhorn
 Gülin Atakli^{oo}

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^{oo}

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

POSAUNEN

Dany Bonvin, Solo
 Jonathon Ramsay, Solo
 Matthias Fischer, stv. Solo
 Quirin Willert
 Benjamin Appel, Bassposaune
 Florian Strasser^{oo}

TUBA

Ricardo Carvalhoso
 Jakob Hagen^{oo}

PAUKEN

Stefan Gagelmann, Solo
 Guido Rückel, Solo

SCHLAGZEUG

Sebastian Förschl, 1. Schlagzeuger
 Jörg Hannabach
 Michael Leopold
 Seokjung Park^{oo}

HARFE

Teresa Zimmermann, Solo
 Johanna Görißen^{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:

Frank Fienbork
Utting am Ammersee
fienbork-design.de
Nicole Elsenbach
Hückeswagen
elsenbach-design.de

Graphik:

dm druckmedien
München

Druck:

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

TEXTNACHWEISE

Einführungstexte: Christoph Schlüren, Kerstin Klaholz, Hans-Jürgen Schaal und Peter Jost. Nicht namentlich gekennzeichnete Texte und Infoboxen: Christine Möller. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheberrechtsinhabenden genehmigungs- und kostenpflichtig. Sollten wir Rechteinhabende übersehen haben, bitten wir um Nachricht.

BILDNACHWEISE

Abbildungen zu Mikalojus K. Čiurlionis: wikimedia commons; Abbildungen zu Richard Strauss: Gisela Jaacks/Andres W. Jahnke (Hrsg.), Richard Strauss: »Musik des Lichts in dunkler Zeit« – Vom Bürgerschreck zum Rosenkavalier (Dokumentationen zu Theater und Musik 5), Mainz 1979; Abbildungen zu Claude Debussy: Michael Raeburn / Alan Kendall (Hrsg.), Heritage of Music, Volume IV, Oxford 1989; François Lesure, Claude Debussy (Iconographie musicale IV), Genève 1975. Abbildungen zu Maurice Ravel: wikimedia commons; Theo Hirsbrunner, Maurice Ravel – Sein Leben, Sein Werk, Laaber 1989. Künstlerphotographien: Frans Jansen (Gražinytė-Tyla), Sebastian Widmann (Gruber, Giannotti).

ZUM TITELMOTIV

Das Plakatmotiv illustriert Claude Debussys »La Mer« in Form einer Boje auf hoher See. Der Komponist bringt in seinem Werk das Meer in seiner Unfasslichkeit zum Ausdruck. So darf das Publikum die Boje als eine Art Sicherheit, als einen Orientierungspunkt in der respekt-einflößenden Weite des Meeres sehen.

Regenbogen- Konzert



**STREICHQUINTETT DER
MÜNCHNER PHILHARMONIKER
RAINBOW SOUND ORCHESTRA
MUNICH**

Werke von Sophie Gail, Giuseppe Verdi,
Cathy Dennis, Florence Price, Samuel Barber
und Peter Tschaikowsky

22.06.2023 19.30 Uhr
Alter Rathaussaal
Schirmherrschaft:
Oberbürgermeister Dieter Reiter

mphil.de
089 54 81 81 400



Münchner
Regenbogen
Stiftung



22
23

