

MÜNCHNER PHILHARMONIKER



IVES

»The Unanswered Question«

BENJAMIN

»Dream of the Song« für Countertenor,
Frauenchor und kleines Orchester

BERNSTEIN

2. Symphonie für Klavier und
Orchester »The Age of Anxiety«

NAGANO, Dirigent

WATTS, Countertenor

VONSATTEL, Klavier

**FRAUENCHOR DES PHILHARMO-
NISCHEN CHORES MÜNCHEN**

Mittwoch

15_03_2017 20 Uhr

Freitag

17_03_2017 20 Uhr

Die Blasmusik

DER
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

spuid auf

19. März • 11 Uhr

Festsaal Hofbräuhaus

Traudi Siferlinger (Moderation)

Albert Osterhammer (Leitung)

Karten über www.okticket.de (ohne VVK-Gebühr)
oder ZKV Tickets am Stachus und Marienplatz
Ticketpreis ab 39 € – Einlass 10 Uhr

Platzl
9



HOFBRÄUHAUS

Freibier für Josef und Josefine*
*Alle Besucher mit dem Namen Josef und Josefine
erhalten 0,5 l Hofbräubier gratis.

CHARLES IVES

»The Unanswered Question«

GEORGE BENJAMIN

»Dream of the Song«

für Countertenor, Frauenchor und kleines Orchester

1. »The Pen« – Fast, volatile
2. »The Multiple Troubles of Man« – Lento
3. »Gazing Through the Night« – Regular, moderately slow
4. aus: »Gacela del amor maravilloso« – Granitic
5. »The Gazelle« – Floating, very flexible
6. »My Heart Thinks As The Sun Comes Up« – Calm and luminous

LEONARD BERNSTEIN

Symphonie Nr. 2 für Klavier und Orchester »The Age of Anxiety«

Part I

- »The Prologue«: Lento moderato
- »The Seven Ages«: Variations I-VII
- »The Seven Stages«: Variations VIII-XIV

Part II

- »The Dirge«: Largo
- »The Masque«: Extremely fast
- »The Epilogue«: Adagio – Andante – Con moto

KENT NAGANO, Dirigent

ANDREW WATTS, Countertenor

GILLES VONSATTEL, Klavier

FRAUENCHOR DES PHILHARMONISCHEN CHORES MÜNCHEN,

Einstudierung: Andreas Herrmann

118. Spielzeit seit der Gründung 1893

VALERY GERGIEV, Chefdirigent

ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent

PAUL MÜLLER, Intendant

Das Schweigen der Druiden

WOLFGANG STÄHR

CHARLES IVES
(1874–1954)

»The Unanswered Question« (Die unbeantwortete Frage)

revidierte Ives den Notentext insbesondere der Holzbläser und trug eine Vielzahl an Vortragsbezeichnungen zur Dynamik und Artikulation nach. Auch der Titel des Werks variierte im Lauf der Entstehungszeit: »Largo to Presto: The Unanswered Question (A Cosmic Landscape)« – »A Contemplation of a Serious Matter or The Unanswered Perennial Question«, bis schließlich »The Unanswered Question« übrig blieb.

URAUFFÜHRUNG

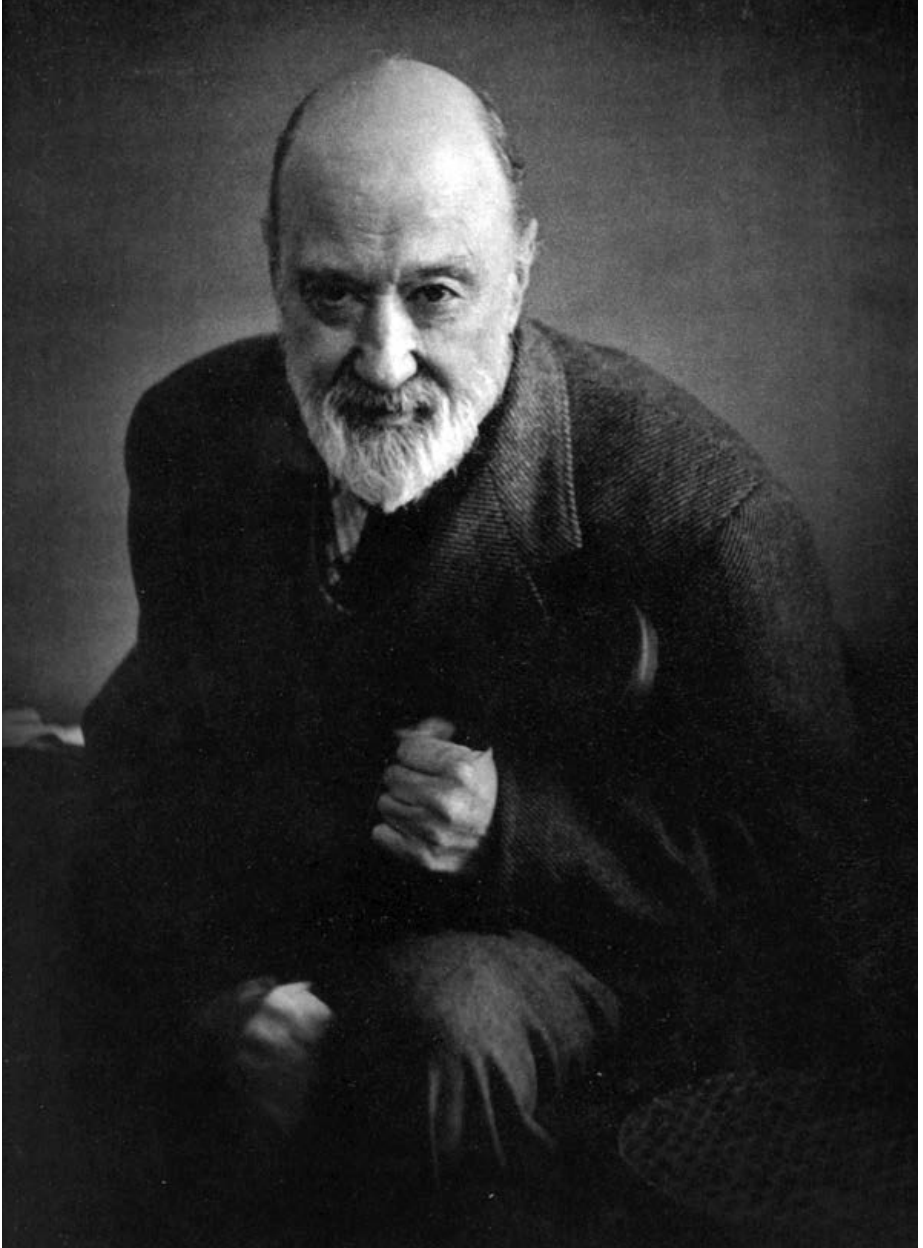
Am 11. Mai 1946 in New York im Rahmen des Second Annual Festival of Contemporary American Music der Columbia University (Hochschulorchester der Juilliard School New York unter Leitung von Edgar Schenckman als »on-stage conductor« bzw. Theodore Bloomfield als »off-stage assistant conductor«); im selben Konzert wurden Ives' »Central Park in the Dark« und sein zweites Streichquartett uraufgeführt. Uraufführung der Urfassung: Am 17. März 1984 in New York im Rahmen der Konzertreihe »Wall-to-Wall Ives« (American Composers Orchestra unter Leitung von Dennis Russell Davies).

LEBENS DATEN DES KOMPONISTEN

Geboren am 20. Oktober 1874 in Danbury / Connecticut; gestorben am 19. Mai 1954 in New York.

ENTSTEHUNG

Die Urfassung von Charles Ives' bekanntestem Werk ist auf einem einzelnen autographen Blatt als Entwurf überliefert, sie stammt vermutlich aus dem Jahr 1906; in einem Zeitraum, der sich nicht präziser als zwischen 1930 und 1935 eingrenzen lässt,



Charles Ives (photographiert von William Eugene Smith um 1945)

Charles Ives: »The Unanswered Question«

ALLES BLEIBT, WIE ES IST

Was wissen wir von der Musik ? Dass sie, die Zeit-Kunst par excellence, einen Anfang hat und ein Ende findet, dass sie flüchtig ist und vergänglich, von Takt zu Takt wie von Augenblick zu Augenblick vorübergeht, unwiederbringlich; dass ihre Dauer begrenzt und einer metrischen Ordnung unterworfen ist ? Diese selbstverständlichen Grundannahmen scheinen außer Kraft gesetzt, wenn Charles Ives' geheimnisvolle Komposition »The Unanswered Question« anhebt: mit einem ruhevoll-entrückten Klang der gedämpften Streicher, der den ebenso irritierenden wie erhabenen Eindruck erweckt, schon immer, ja ewig zu erklingen und, wer weiß, unendlich fortzubestehen, wenn die Aufführung des Werkes längst beendet ist.

Ives' Stück über die offene, »unbeantwortete Frage«, das er 1906 entwarf und in den frühen 1930er Jahren in eine endgültige Fassung brachte – dieses Werk wäre demnach nur ein Fragment, ein willkürlicher, zeitlich limitierter Ausschnitt aus einem unvergänglichen, unermesslichen Klang. Für die Streicher schreibt Ives in seiner Partitur ein unwandelbares Tempo (»Largo molto sempre«) und einen gleichbleibenden Tonstärkegrad (dreifaches Piano) vor. In demselben unveränderlichen Tempo ertönt sieben Mal in der Solotrompete ein Motiv, das aber, so scheint es, ebenfalls nur die nicht mehr zählbare Wiederholung eines seit Menschengedenken sich stets erneuernden Vorgangs ist, der fort dauern wird, solange es menschliches Bewusstsein gibt. Während Streicher und Solotrompete folglich das statische Prinzip repräsentieren, wird durch ein Flötenquartett (die 3. und 4. Flöte können gegen eine Oboe und eine Klarinette getauscht werden) das dynamische

Prinzip etabliert. Die Einsätze dieser vier Holzbläser, von denen die stille Ereignislosigkeit durchbrochen wird, steigern sich im Tempo von anfänglichen »Adagio« über »Andante«, »Allegretto«, »Allegro« und »Allegro molto« bis zum »Presto«; zugleich verläuft die Entwicklung vom Piano zum vierfachen Forte. Um die Unabhängigkeit und Eigenbewegung der in dieser Komposition sich überlagernden Zeitschichten noch zu betonen, schlägt Ives im Geleitwort zu seiner Partitur vor, die Streicher in räumlicher Distanz, möglicherweise sogar »off stage«, zu platzieren.

DIE EWIGE FRAGE DES DASEINS

Das von der Trompete solistisch vorgetragene Motiv symbolisiert – so hat es Charles Ives entschlüsselt – die »ewige Frage des Daseins«. Die ungeduldrigen, drängenden, zunehmend hektischer und aggressiver sich gebärdenden Einwürfe der Holzbläser dagegen vergegenwärtigen die rastlose Jagd des Menschen nach der »unsichtbaren Antwort«. Gegen Ende des Stückes – signalisiert durch eine unvermittelte dynamische Zurücknahme ins Pianissimo – vereinen sich die vier Flöten (oder die zwei Flöten, die Oboe und die Klarinette) zu einer »geheimen Beratung«. Ein jäher Umschlag ins Fortissimo verrät das Ergebnis dieser Unterredung: Sie, die nach der Antwort, der Lösung des Rätsels Suchenden, glauben die Sinnlosigkeit ihres Ringens erkannt zu haben. Hämisch und spöttisch imitieren sie die Tonfolge der »ewigen Frage« und brechen in einer stürmischen Bewegung (»Molto agitando« und »Con fuoco«) ihre vergebliche Jagd ab. Die Streicher aber, unberührt von allem Geschehen, verkörpern nach Ives' Worten »das Schweigen der Druiden – die nichts wissen, nichts sehen

und nichts hören«. Am Schluss der Komposition (wenn von einem Schluss überhaupt die Rede sein kann) bleiben sie in tiefer Stille zurück: in »ungestörter Einsamkeit«.

Als Charles Ives mit den Revisionen des Notentextes befasst war, nach 1930, überlegte er, das Werk mit der Titelvariante »A Contemplation of a Serious Matter or The Unanswered Perennial Question« zu versehen: »Betrachtung einer ernststen Angelegenheit oder Die unbeantwortete ewige Frage«. Überdies zog er in Erwägung, das Stück mit dem im selben Jahr (1906) entstandenen Orchestersatz »Central Park in the Dark« zu verbinden, den er als »A Contemplation of Nothing Serious« bezeichnen wollte: ein Spaziergang durch das nächtliche New York, erfüllt von den Stimmen, Klängen und Geräuschen der Nacht – wie »The Unanswered Question« ebenfalls eine »vielschichtige« Komposition. Der experimentelle Neuheitswert dieser beiden Partituren sollte allerdings nicht überschätzt werden: Mehrchörigkeit, Raummusik, Polymetrik, Zitat und Collage, instrumentale Rollenspiele und Allegorien besaßen in der (europäischen) Musik schon eine jahrhundertalte Tradition, als der Amerikaner Charles Ives seine »ewige Frage des Daseins« stellte. Und auch die doppelbödige Kunst des unbestimmten Anfangs und offenen Endes war nicht ohne Beispiel in der Geschichte.

VISIONÄR ODER DILETTANT ?

Das Urteil über Charles Ives blieb folgerichtig (nicht nur in diesem Fall) gespalten bis zum Extrem. Der im Brotberuf überaus erfolgreiche Versicherungsagent, der nur des Nachts oder am Wochenende (und ab 1927 gar nicht mehr) komponierte – war er ein verkanntes, spät entdecktes Genie oder

ein musikalischer Dilettant, der arglos im stillen Kämmerlein experimentierte und für sich entdeckte, was in der Alten Welt längst der Vergangenheit angehörte ? War er ein Avantgardist wider Willen, ein Pionier, ein Visionär ? Oder doch nur ein Spinner, ein weltfremder Sonderling ? Oder »alles in einem« ? Auch »The Unanswered Question« erlaubt keine eindeutige Bewertung, schon gar keine einhellige Meinung. Hören wir den Prototyp eines neuen Werk- und Zeitbegriffs oder nur die naive Bastellei eines Freizeitkomponisten ? Ein esoterisches Ritual, das den Konzertbesucher in die Geheimnisse von Existenz und Ewigkeit einweihet oder eine verspätete Tondichtung von unfreiwilliger Komik und Banalität ? Wäre es nicht sogar vorstellbar, dass der Spott zuletzt dem Hörer gilt, der auf eine Persiflage von Tiefsinn und hochtrabender Symbolik hereingefallen ist ? Die Trompete wiederholt unbeirrt ihre ewig gleiche, sinn- und seelenlose Frage. Aber keine Antwort ist ja auch eine Antwort.

Aus dem Geist arabischer Poesie

MARTIN DEMMLER

GEORGE BENJAMIN
(Geboren 1960)

»Dream of the Song«
für Countertenor, Frauenchor und kleines
Orchester

1. »The Pen« – Fast, volatile
2. »The Multiple Troubles of Man« – Lento
3. »Gazing Through the Night« – Regular,
moderately slow
4. aus: »Gacela del amor maravilloso« –
Granitic
5. »The Gazelle« – Floating, very flexible
6. »My Heart Thinks As The Sun Comes
Up« – Calm and luminous

LEBENS DATEN DES KOMPONISTEN

Geboren am 31. Januar 1960 in London.

TEXTVORLAGE

Das Werk basiert auf Gedichten bzw. Gedichtfragmenten dreier Autoren, die wichtige Jahre ihres Lebens im spanischen Granada verbracht haben. Dabei handelt es sich um die beiden hebräischen Dichter Samuel HaNagid (auch Schmueel ha-Nagid oder Schmueel ibn Naghrela, 993–1056) und Solomon Ibn Gabirol (auch Solomon ben Jehuda ibn Gabirol oder Schlomo ibn Gevirol, 1021–1058) aus dem 11. Jahrhundert sowie um Federico García Lorca (1898–1936), der im spanischen Bürgerkrieg von der faschistischen Miliz ermordet wurde.

ENTSTEHUNG

»Dream of the Song« entstand in den Jahren 2014/15 als gemeinsames Auftragswerk des Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, des BBC Symphony Orchestra und des Festival d'Automne Paris. Das Abschlussdatum der Partitur lautet auf den 15. Januar 2015.

WIDMUNG

»For Naz, with deepest gratitude and affection«.

URAUFFÜHRUNG

Am 25. September 2015 in Amsterdam im Königlichen Concertgebouw (Niederländischer Kammerchor und Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam unter Leitung von George Benjamin; Solist: Bejun Mehta, Countertenor).

KOMMUNIKATION DURCH KLANG

»Ich skizziere sehr viel. Ich habe eine Idee, wie die Harmonik eines Stückes sich entwickeln soll, die Klangfarben oder bestimmte Übergänge. Das kann auch den Rhythmus, die Gestalt oder Bewegung der Linien, die Form generell betreffen. Aber ich folge nicht notwendigerweise der Logik des Papiers. Ich versuche vielmehr, auf möglichst direktem Wege durch die Klänge zu kommunizieren, denn das gefällt mir. Oft skizziere ich einen sehr groben harmonischen Umriss, die Details kommen dann später. In diesem Stadium entstehen häufig bis zu zehn Skizzen von einer Passage.« George Benjamin ist kein Komponist, der beim Schreiben streng nach einem zuvor entworfenen Plan vorgeht. Der Aspekt der Kommunikation mit dem Zuhörer ist ihm viel wichtiger, als dass er ihn einer formalen Konzeption wegen preisgeben oder vernachlässigen würde.

UNMITTELBARER AUSDRUCK

Dieser Drang nach musikalischem Ausdruck, nach Mitteilung, war von Anfang an für das Schaffen Benjamins charakteristisch. Das ist vielleicht auch der Grund, weshalb seine musikalischen Formulierungen oft so unverstellt und direkt wirken. Dieses Ausdrucksbedürfnis scheint sich nicht allein auf die Musiker, sondern sogar auf das Publikum zu übertragen. Nur so ist es zu erklären, dass George Benjamin bereits im Alter von 20 Jahren Werke schuf, die trotz seiner Jugend signalisierten, dass es sich hier um einen Komponisten handelte, der nicht nur hochbegabt war und es exzellent verstand, für Orchester zu schreiben, sondern der darüber hinaus auch unmissverständlich klar machte, dass er etwas zu sagen hatte.



George Benjamin

George Benjamin: »Dream of the Song«

JUGENDLICHER SENKRECHTSTARTER

George Benjamin, 1960 in London geboren, erhielt ersten Klavierunterricht im Alter von sieben Jahren. Zwei Jahre später entstanden bereits frühe Kompositionsversuche. Nach ersten Unterrichtsstunden in London ging er 1976 nach Paris, wo er bei Olivier Messiaen Komposition und Klavier bei Yvonne Loriod studierte. Anschließend setzte er seine Ausbildung bei Alexander Goehr am King's College in Cambridge fort. 1980 war er der jüngste Komponist, der je mit einem Orchesterwerk in einem der BBC Promenade Concerts vertreten war. Diese Aufführung von »Ringed by the Flat Horizon« machte Benjamin gewissermaßen über Nacht bekannt. Innerhalb kurzer Zeit wurde das Stück von vielen namhaften Orchestern nachgespielt und brachte es schon bald auf mehr als 60 Aufführungen.

KOMPONIST, LEHRER UND ORCHESTERLEITER

Auch die beiden kleiner besetzten Werke, die bald darauf entstanden, »A Mind of Winter« und »At First Light«, wurden zu regelrechten Erfolgsstücken, derer sich so prominente Dirigenten wie Simon Rattle, Pierre Boulez oder Esa-Pekka Salonen annahmen. George Benjamin lebt heute in London, wo er als Professor für Komposition am Royal College of Music unterrichtet. Gelegentlich tritt er auch als Pianist auf, hat sich aber in den vergangenen fünfzehn Jahren stärker aufs Dirigieren verlegt und mit vielen renommierten Orchestern zusammengearbeitet.

Der Entstehungsprozess der Werke Benjamins verläuft keineswegs linear, sondern es braucht mitunter viel Zeit, bis die end-

gültige Konzeption vorliegt: »Ich kann nicht mit der Arbeit an einem neuen Stück beginnen, bevor ich nicht einen Klang im Ohr habe, oft ist es eine harmonische Idee. Das sind normalerweise nicht die ersten Akkorde eines Stücks, sondern eine Passage, die erst im weiteren Verlauf erscheint.«

HOMMAGE AN DIE LYRIK ARABIENS

Benjamin lässt sich häufig durch Literatur oder Arbeiten der bildenden Kunst zu seinen Werken anregen. So auch im Falle von »Dream of the Song« für Countertenor, Frauenchor und Orchester aus den Jahren 2014/15. Hier waren es zwei mittelalterliche, hebräisch schreibende Dichter aus dem Granada des 11. Jahrhunderts sowie Texte Federico Garcías Lorcás, die zum Ausgangspunkt der Komposition wurden. Benjamin kommentiert diese Auswahl: »Trotz der Jahrhunderte, die diese Dichter trennen und der unterschiedlichen Sprachen, sind alle diese Texte von einer gemeinsamen Quelle inspiriert: der arabischen Lyrik in Andalusien, die ab dem 9. Jahrhundert eine Blüte erlebte. In meinem Werk singt der Countertenor die hebräischen Texte in Englisch, während die Gedichte Lorcás vom Frauenchor in Spanisch vorgelesen werden.« Der Chorpast kann, so Benjamin, auch von acht Solostimmen realisiert werden.

DIFFERENZIIERTER ORCHESTERSATZ

Um die Textverständlichkeit nicht zu gefährden, nutzt George Benjamin hier einen reduzierten Orchesterapparat, der neben den Streichern lediglich zwei Oboen, vier Hörner, zwei Schlagzeuger und zwei Harfen vorsieht. In einigen der Sätze wird der

Orchesterpart sogar noch weiter reduziert. Dafür wird der Streichersatz über weite Strecken höchst differenziert behandelt und in viele Einzelstimmen unterteilt. Das Werk gliedert sich in sechs Abschnitte oder Gesänge. Während die beiden ersten Gedichte »The Pen« und »The Multiple Troubles of Man« vom Countertenor vorgestellt werden, ergibt sich im weiteren Verlauf der Komposition ein Wechsel- oder auch Zwiesgespräch zwischen hoher Männerstimme und Frauenchor, wie im dritten oder letzten Satz auch in unterschiedlichen Sprachen. Dabei legt Benjamin den Schwerpunkt auf eine raffinierte Klanglichkeit, die sich auch in den verschiedenen Instrumentalbesetzungen widerspiegelt.

POETISCHE VISIONEN

Während Countertenor und Chor im dritten Teil zunächst ausschließlich von den Hörnern begleitet werden, so setzt der Komponist die Frauenstimmen etwa am Ende des fünften Satzes als reine Klangfarbe ein. Die fein ausgehörte Melodik dieser Gesänge ist typisch für die Klangsprache Benjamins und spürt auch den zartesten Nuancen nach. Gegen Ende des etwa zwanzig Minuten langen Werkes löst sich das polyphone Geflecht gleichsam in reine Klanglichkeit auf. Der Komponist hat das so formuliert: »»Dream of the Song« endet in simultanen poetischen Visionen der Morgendämmerung, realisiert eintausend Jahre später.«



George Benjamin an seinem Schreibtisch

George Benjamin: »Dream of the Song«

Sinnsuche und Einsamkeit

MARCUS IMBSWEILER

LEONARD BERNSTEIN
(1918–1990)

Symphonie Nr. 2 für Klavier und
Orchester »The Age of Anxiety«

Part I

»The Prologue«: Lento moderato
»The Seven Ages«: Variations I-VII
»The Seven Stages«: Variations VIII-XIV

Part II

»The Dirge«: Largo
»The Masque«: Extremely fast
»The Epilogue«:
Adagio – Andante – Con moto

LEBENS DATEN DES KOMPONISTEN

Geboren am 25. August 1918 in Lawrence,
Massachusetts; gestorben am 14. Oktober
1990 in New York.

TEXTVORLAGE

Der Versdialog »The Age of Anxiety« (Das
Zeitalter der Angst) von Wystan Hugh Auden
(1907–1973). Der Autor selbst bezeichnete
sein Werk als »barocke Ekloge«: Es über-
trägt Form und Inhalt eines traditionellen
Hirtengedichts auf die Gegenwart. Der
1947 in den USA publizierte Text wurde ein
Jahr später mit dem Pulitzer-Preis ausge-
zeichnet.

ENTSTEHUNG

Bernstein las Audens Gedicht schon kurz
nach seinem Erscheinen und war sofort an-
getan von den dort angeschlagenen Themen.
Auf die Idee einer musikalischen Umset-
zung des Texts brachte ihn möglicherweise
ein Freund, sein Briefpartner Richard Adams
Romney. Von 1948 bis 1949 arbeitete Bern-
stein an der Symphonie, die er erst wenige

Tage vor der Premiere beendete; 1965 komponierte er den Schluss neu.

WIDMUNG

Gewidmet ist die Symphonie dem russischen Dirigenten Serge Koussevitzky (1874–1951), der zahlreiche Werke der Moderne anregte und aus der Taufe hob.

URAUFFÜHRUNG

Am 8. April 1949 in Boston in der Boston Symphony Hall (Boston Symphony Orchestra unter Leitung von Serge Koussevitzky; Solist: Leonard Bernstein, Klavier). Die erste Aufführung der revidierten Fassung fand am 15. Juli 1965 in New York City statt.

Ein Novemberabend in einer New Yorker Bar. Es herrscht Krieg, immer wieder durchbrechen Radiomeldungen die Stille. Vier Menschen, die sich noch nie begegnet sind, kommen ins Gespräch: formulieren ihre Sorgen, spielen verschiedene Lebensentwürfe durch, trinken, träumen. Die Frau, Rosetta, lädt die drei Männer auf einen Absacker zu sich nach Hause ein, es wird getanzt, kurz stellt sich Euphorie ein, doch dann geht man wieder seiner Wege, allein, isoliert von den anderen...

IN EINEM ZEITALTER DER ANGST

Viel mehr passiert nicht in Wystan Hugh Audens Versdialog »The Age of Anxiety«, erschienen kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Auden nannte sein Werk im Untertitel »A Baroque Eclogue«, was auf die traditionelle Idee anspielt, einfache, nicht gebildete Menschen eine Unterhaltung über Gott und die Welt führen zu lassen. Das Genre geht auf Vergil und seine »Bucolica« zurück; hier und in den »Hirtengedichten« des Barock fanden diese Gespräche allerdings vor idyllisch-pastoraler Kulisse statt. Ganz anders bei Auden, dessen Protagonisten sich auf brüchigem Grund bewegen. Selbst die abendliche Heimgelächlichkeit der Bar erweist sich als trügerisch, da sie immer wieder durch Nachrichten von der Front gestört wird.

Dieser Ereignislosigkeit der Handlung steht scharf kontrastierend eine reich ausgeführte Innenwelt gegenüber. Die Selbstgespräche von Audens Figuren – und es handelt sich fast ausschließlich um Monologe, ein echter Austausch findet so gut wie nie statt – leben von einer wahren Bilderflut, die Antikes und Gegenwärtiges, Christliches und Profanes, Existenzielles



Leonard Bernstein (1945 fotografiert von Fred Palumbo)

Leonard Bernstein: »The Age of Anxiety«

und Alltägliches gleichermaßen miteinbezieht. Alle vier mögen Durchschnittsmenschen sein: ein Militärarzt, ein Büroangestellter, eine Kaufhausmitarbeiterin, ein Marinesoldat. Als Sprachrohr des Autors treten sie aus dieser Durchschnittlichkeit heraus, stehen ihre Ängste und Hoffnungen beispielhaft für eine Krise der Menschheit.

MASKENSPIEL UND GRABGESANG

Auden gliederte seine Dichtung in sechs Teile. Der Prolog gibt die Grundstimmung vor: »Lüge und Lethargie beherrschen die Welt«. Nach und nach erzählen sich die vier Barbesucher gegenseitig von dem, was sie bedrückt – nach dem Motto: »Das Ich ist ein Traum, bis eines Nachbarn Not es durch einen Namen erschafft.« In einer stillen Ecke der Bar versucht man, die Grundbedingungen menschlicher Existenz auszuloten: »Die sieben Zeitalter« (Teil 2). Es folgen »Die sieben Stationen« (Teil 3), eine Traumsequenz, in der utopische Orte voller Schönheit und Schrecken durchwandert werden. Die anschließende Taxifahrt sorgt für Ernüchterung (»Der Grabgesang«, Teil 4), bevor man sich in Rosettas Appartement zur Fröhlichkeit zwingt (»Das Maskenspiel«, Teil 5). Im Epilog gehen die vier auseinander, der Morgen bricht an: »ein heller, zu Krieg und Arbeit geeigneter Tag«.

VON DER EKLOGE ZUR SYMPHONIE

Als Bernstein »The Age of Anxiety« zum ersten Mal las, verschlug es ihm laut eigener Aussage den Atem. Für ihn stellte das Buch »eines der erschütterndsten Beispiele reiner Virtuosität in der Geschichte englischer Literatur« dar. Bald reifte der Plan einer Übertragung in Musik – wobei nicht mehr zweifelsfrei zu entscheiden ist, ob

Bernstein selbst diese Idee hatte oder ob er dazu von außen angeregt wurde. Eine Vertonung der Verse Audens stand dabei offenbar nie zur Debatte; stattdessen konzentrierte sich Bernstein schon früh auf das symphonische Genre.

Zu fragen wäre allerdings, mit welcher Berechtigung »The Age of Anxiety« den Gattungstitel Symphonie führt. Von der Idee her ist es eher ein programmatisches Werk (»tone poem«, schlug Bernsteins Briefpartner Romney vor), von der Besetzung her ein Klavierkonzert. Der Blick auf die formale Anlage hilft hier kaum weiter: Wie Audens Vorlage besteht die Symphonie aus sechs Abschnitten, die Bernstein jedoch zu zwei Hauptteilen bündelt. Von traditioneller Drei- oder Viersätzigkeit keine Spur – zumindest nicht auf den ersten Blick.

AUTOBIOGRAPHISCHES

Solch formale Mehrdeutigkeit ist allerdings typisch für Bernsteins Schaffen. Auch seine beiden anderen Symphonien, »Jeremiah« (1942) und »Kaddish« (1963), nehmen ihren Ausgang von Texten, sie integrieren sogar die menschliche Stimme – ähnlich wie es Bernsteins Vorbild Mahler getan hatte. Offenbar konnte der amerikanische Komponist an das traditionsbeladene Gattungsmodell nur anknüpfen, indem er sich gleichzeitig von ihm abgrenzte: durch Überformung, Neugewichtung sowie durch die Konfrontation mit außermusikalischen Elementen. Für ihn war die 2. Symphonie vor allem eines: ein »Essay über Einsamkeit«. Und auch zur Rolle des Soloklaviers äußerte er sich: Aus ihm spricht der Komponist selbst, sein Part ist gleichsam ein in Töne gegossenes Psychogramm. Bernstein identifizierte sich regelrecht mit Audens Protagonisten und ihrer



Leonard Bernstein zusammen mit W.H. Auden, dessen Gedicht »The Age of Anxiety« ihn zu seiner 2. Symphonie inspirierte

verzweifelten Suche nach einem Halt – kein Wunder, dass ihn sein Biograph Paul Myers einmal als »Produkt des Zeitalters der Angst« bezeichnete.

DER AUFBAU DER SYMPHONIE

Kompositorisch folgt die Symphoniepartitur den Vorgaben der Dichtung bis in einzelne Details: Im »Prolog«, der von Depression und Sinnsuche geprägt ist, präsentieren zwei Klarinetten, halb improvisatorisch, halb imitatorisch, *pianissimo* »die einsams-te Musik, die ich kenne« (Bernstein). Eine

absteigende Tonleiter der Flöte leitet zu den »Sieben Zeitaltern« und den »Sieben Stationen« über, bei Auden Episoden der Selbstaustotung, der Hoffnung auf ein Echo im Gegenüber. Mit den Zeitaltern sind die Lebensalter des Menschen gemeint, die Stationen stellen unterschiedliche Lebensentwürfe zur Diskussion. Bernsteins »Antwort« besteht aus einer Kette von Variationen ohne Thema: Jede einzelne Variation greift Material der vorhergehenden auf und verarbeitet es – also gleichfalls eine Art Diskurs, »im Tonfall vernünftig und geradezu didaktisch«.

Abschnitt 4 und 5, die Fahrt zu Rosettas Appartement und dortige Party, bilden extreme Kontraste: Der »Grabgesang« erwächst aus einer Zwölftonreihe, die sich allmählich zu einem Orchestermelos von Brahms'schem Zuschnitt weitet; das »Maskenspiel« hingegen ist eine zündende Jazznummer, bei der den Solisten lediglich Bässe, Harfe, Celesta und Schlagwerk begleiten. Das Echo dieser Episode, mit einem Klavier im Orchester, leitet über zum »Epilog«, in dem Bernstein der vergeblichen Sinnsuche seiner Protagonisten doch noch ein versöhnliches Ende abringt: »Was übrigbleibt, ist Glaube.« Ursprünglich schwing das Soloklavier zu diesem feierlichen Schluss; erst die revidierte Fassung von 1965 integrierte es mittels einer kommentierenden Kadenz wieder in das Geschehen.

EMANZIPATION VON DER DICHTUNG

Spätestens hier wird allerdings auch deutlich, wo sich die Komposition von der Dichtung emanzipiert. Audens Text gibt weder zu einem derart hymnischen Finale Anlass noch zu einer Unterteilung in zwei Hälften, Part I und II. Musikalisch hingegen macht dies Sinn: Die Gesprächssituation überträgt Bernstein in Part I auf ein »diskursives« kompositorisches Modell, die Variationenreihe. In Part II hingegen bieten ihm einzelne Schlüsselwörter Gelegenheit zu breit schraffierten Genrebildern, deren Intensität die Vorlage weit hinter sich lässt. Bei Auden ist der »Grabgesang« eine sehr kurze, bizarre Sequenz, gleichsam ein Chor

von Taxiinsassen; bei Bernstein wird er zum beklemmenden Trauerzug. Das Fest hingegen, das im Text in Ernüchterung und Trennung mündet, geht musikalisch ungebrochen weiter. Und wo sich Auden betont sachlich von seinen Figuren verabschiedet, setzt Bernstein ein fast verklärendes Dennoch. Statt distanzierter Beobachtung emotionale Anteilnahme – ein bemerkenswerter, musikalisch zweifellos sinnvoller Schritt über das Gedicht hinaus, durch die Pause zwischen den beiden Hälften markiert.

AM ENDE DOCH VIERSÄTZIG ?

Aber noch ein weiteres Formmodell ist in dieser Anlage erkennbar: die klassische Viersätzigkeit. Während Audens sechs Textteile im Umfang erheblich differieren, scheint Bernstein ein Gleichgewicht zwischen den letzten drei Sätzen herstellen zu wollen. Gerade in ihrer bewussten Loslösung vom Inhalt der Dichtung tendieren »Dirge« und »Masque« zu langsamem Satz und Scherzo, den Mittelsätzen der traditionellen Symphonie, und die Finalwirkung des Epilogs ist bei Bernstein überdeutlich. Vor diesem Hintergrund verstünde sich Part I als ausgedehnter erster Satz, der in Variationsform mit Einleitung angelegt wäre. Eine schillernde formale Vieldeutigkeit also, die den Symphoniker Bernstein als modernen Traditionalisten kennzeichnet. Dass klassische Muster auch in der Gegenwart, in unserem »Zeitalter der Angst«, noch Tragfähigkeit besitzen – diesen Anspruch teilt seine Symphonie mit Audens Dichtung.

Kent Nagano

DIRIGENT



Der amerikanische Dirigent japanischer Abstammung gilt als einer der herausragenden Dirigenten für das Opern- wie auch für das Konzertrepertoire. Seit 2006 ist er Music Director des Orchestre symphonique de Montréal. Außerdem arbeitet er seit Herbst 2013 als Principal Guest Conductor und Artistic Advisor eng mit den Götteborger Symphonikern zusammen. Mit der Spielzeit 2015/16 begann Kent Nagano seine Amtszeit als Generalmusikdirektor und Chefdirigent der Hamburgischen Staatsoper. Seinen ersten großen Erfolg feierte Kent Nagano 1984, als ihn Olivier Messiaen bei der Pariser Uraufführung seiner einzigen Oper »Saint François

d'Assise« zum musikalischen Assistenten ernannte. Eine wichtige Station in Naganos Laufbahn war seine Zeit als Chefdirigent des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin (2000–2006), mit dem er bei den Salzburger Festspielen und im Festspielhaus Baden-Baden gastierte. Während seiner Zeit als Generalmusikdirektor an der Bayerischen Staatsoper (2006–2013) setzte Kent Nagano mit Uraufführungen zeitgenössischer Opern deutliche Akzente. Im Januar 2017 brachte er mit dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg im Rahmen des Festivals zur Eröffnung der Elbphilharmonie ein Oratorium von Jörg Widmann zur Uraufführung. Mit dem Orchestre symphonique de Montréal führte er in den letzten Jahren die kompletten Zyklen der Symphonien von Beethoven und Mahler, Schönbergs »Gurrelieder«, konzertante Versionen von Wagners »Tannhäuser«, »Tristan und Isolde« und »Das Rheingold« sowie Honeggers »Jeanne d'Arc au Bûcher« auf. Als begehrter Gastdirigent steht Kent Nagano regelmäßig am Pult von renommierten Orchestern wie dem London Symphony Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem WDR-Sinfonieorchester und dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. Zahlreiche Einspielungen unter seiner Leitung wurden mit dem Grammy ausgezeichnet.

Andrew Watts

COUNTERTENOR



Der englische Countertenor Andrew Watts studierte bei Geoffrey Mitchell an der Royal Academy of Music in London. Derzeit arbeitet er mit Russell Smythe. Opernengagements führten ihn an das Royal Opera House Covent Garden, die English National Opera, die Staatsopern in Berlin, Hamburg und München, die Komische Oper Berlin, zu den BBC Proms und zu den Festivals in Glyndebourne, Aldeburgh, London (Almeida Festival), Wien und Bregenz. Sein Repertoire umfasst u. a. Orfeo (»Orfeo ed Euridice«), Arsamene (»Xerxes«), Athamas (»Semele«), die Titelrolle in »Orlando«, Oberon (»A Midsummer Night's Dream«), Orlofsky (»Die Fledermaus«) sowie Fürst Gogo (»Le Grand Macabre«). Andrew Watts wirkte in den Uraufführungen zahlreicher Musiktheaterwerke mit, u. a. von Harrison Birtwistle, Olga Neuwirth und Unsuk Chin. Auf dem Konzertpodium widmet er sich der Vokalmusik des Barock ebenso wie Werken zeitgenössischer Komponisten.

Gilles Vonsattel

KLAVIER



Der in der Schweiz geborene amerikanische Pianist Gilles Vonsattel studierte an der Juilliard School of Music bei Jerome Lowenthal. 2006 gewann er den Concours de Genève sowie den Avery Fisher Career Grant. Dem folgten Debüts beim Boston Symphony Orchestra in Tanglewood und beim San Francisco Symphony Orchestra, neben regelmäßigen Solo- und Kammermusikkonzerten in Ravinia, Musashino Hall (Tokio), Wigmore Hall (London), Lucerne Festival und im Münchner Gasteig. Im August 2016 spielte Gilles Vonsattel als Artist in Residence beim Montréal Symphony Orchestra Solo- und Kammermusikkonzerte sowie in einem Orchesterkonzert unter der Leitung von Kent Nagano. Der zeitgenössischen Musik fühlt er sich besonders verpflichtet und hat sowohl in Europa als auch in den USA zahlreiche Werke uraufgeführt. Engere Zusammenarbeiten entwickelten sich dabei mit Heinz Holliger, George Benjamin und Jörg Widmann.

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 und feiert somit in diesem Jahr seinen 120. Geburtstag. Seit 1996 wird er von Chordirektor Andreas Herrmann geleitet.

Das Repertoire erstreckt sich von barocken Oratorien über a-cappella- und chorsymphonische Literatur bis zu konzertanten Opern und den großen Chorwerken der Gegenwart. Das musikalische Spektrum umfasst zahlreiche bekannte und weniger bekannte Werke von Mozart über Verdi, Puccini, Wagner und Strauss bis hin zu Schönbergs »Moses und Aron« und Henzes »Bassariden«. Der Chor pflegt diese Literatur ebenso wie die Chorwerke der Komponisten Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Reger, Strawinsky, Orff oder Penderecki. Er 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 und Lorin Maazel.

In den vergangenen Jahren hatten Alte und Neue Musik an Bedeutung gewonnen: Nach umjubelten Aufführungen Bach'scher Passionen unter Frans Brüggen folgte die Ein-

ladung zu den Dresdner Musikfestspielen. Äußerst erfolgreich wurde auch in kleineren Kammerchor-Besetzungen unter Dirigenten wie Christopher Hogwood und Thomas Hengelbrock gesungen. Mit Ton Koopman entwickelte sich eine enge musikalische Freundschaft, die den Chor auch zu den »Europäischen Wochen« in Passau führte. Im Bereich der Neuen Musik war der Philharmonische Chor München mit seinen Ensembles bei Ur- und Erstaufführungen zu hören. So erklang in der Allerheiligen-Hofkirche die Münchner Erstaufführung der »Sieben Zaubersprüche« von Wolfram Buchenberg unter der Leitung von Andreas Herrmann. Ende 2014 gestaltete der Chor die Uraufführung von »Egmonts Freiheit – oder Böhmen liegt am Meer« unter der Leitung des Komponisten Jan Müller-Wieland.

Der Philharmonische Chor ist auch ein gefragter Interpret von Opernchören und setzt nachdrücklich die unter James Levine begonnene Tradition konzertanter Opernaufführungen fort, die auch unter Christian Thielemann mit großem Erfolg gepflegt wurde. Zu den CD-Einspielungen der jüngeren Zeit zählen Karl Goldmarks romantische Oper »Merlin«, die 2010 den ECHO-Klassik in der Kategorie »Operneinspielung des Jahres – 19. Jahrhundert« gewann, und eine Aufnahme von Franz von Suppés »Requiem«, die für den International Classical Music Award (ICMA) 2014 nominiert wurde.

Andreas Herrmann

CHORDIREKTOR



Andreas Herrmann unterrichtet als Professor an der Hochschule für Musik und Theater in München im Hauptfach Chordirigieren. Zehn Jahre lang dirigierte er den Hochschulchor und leitete in dieser Zeit Oratorienkonzerte, Opernaufführungen 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 mit der Ausbildung junger

Chordirigenten in verschiedenen Meisterkursen, sowie im Herbst 2016 als Gastprofessor am College Conservatory of Music der University of Cincinnati, Ohio, USA.

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 Oratorienleiter führten ihn u. a. nach Österreich, Frankreich, Italien, Bulgarien, Ägypten, in die Schweiz, 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.

Französische Musik in den ersten Jahrzehnten der Orchestergeschichte

GABRIELE E. MEYER

Anders als die Musik russischer und weiterer slawischer Komponisten stand das französische Musikschaffen seltener auf den Programmen der Münchner Philharmoniker. Einzig Hector Berlioz, meist mit seiner »Symphonie fantastique«, sowie Camille Saint-Saëns und César Franck wurden vergleichsweise oft aufgeführt. Doch auch Werke von Georges Bizet, Charles Bordes, Emmanuel Chabrier, Gustave Charpentier, Ernest Chausson, Claude Debussy, Léo Delibes, Paul Dukas, Vincent d'Indy, Désiré-Émile Inghelbrecht, Édouard Lalo, Aimé Maillart, Jules Massenet, Jules Mouquet, Jacques Offenbach, Maurice Ravel, Ambroise Thomas, Édouard Trémisot und Charles M. Widor wurden gespielt, programmatisch hin und wieder noch erweitert und ergänzt um Werke der eng mit der französischen Musiktradition verbundenen Schweizer Komponisten Gustave Doret, Arthur Honegger, Émile Jaques-Dalcroze und Pierre Maurice sowie der Belgier Paul Gilson und Désiré Pâque. Einige Namen sind heute nahezu unbekannt. Andere, allen voran Berlioz, Debussy und Ravel, gehören schon längst zum Standardrepertoire eines jeden Orchesters. – Immerhin wurden in

den ersten Jahrzehnten seit der Orchestergründung 1893 auch gerne französische Abende durchgeführt. So erklangen, beispielsweise, am 21. November 1904 unter Felix Weingartners Leitung Stücke von d'Indy, Jaques-Dalcroze und Berlioz, dem nur wenige Tage später mit der »Harold-Symphonie« und der »Phantastischen« ein umjubelter Berlioz-Abend unter dem Dirigenten Peter Raabe folgte.

Für die Spielzeit 1928/29 stellte der philharmonische Dirigent Friedrich Munter unter dem Motto »fremdländische Abende« ebenfalls einen »Französischen Komponisten-Abend« zusammen. Das Konzert wurde mit den Worten angekündigt, dass es aufgrund des großen Umfangs der Musik leider nicht möglich sei, auch die altfranzösischen Meister wie Lully, Rameau und Grétry zu berücksichtigen. Munter begann mit Berlioz, dem »französischen Beethoven« und seiner Overture zu »Le Corsaire«. Am Ende stand ein Beispiel der »allermodernsten französischen Musik«, das 1920 entstandene Orchesterstück »El Greco« von Inghelbrecht, einem Schüler und Freund Debussys.

Dessen Musik wiederum war bei den Philharmonikern zum wahrscheinlich ersten Mal am 5. Dezember 1903 zu hören: »Herr José Lassalle eröffnete den letzten der drei Modernen Abende, die er mit dem verstärkten Kaim-Orchester veranstaltet hat, mit einem Stück des gelegentlich seiner Komposition von Maeterlincks »Pelléas et Mélisande« auch in Deutschland vielgenannten Claude Debussy. Die Wiedergabe des Vorspiels zum »Nachmittag eines Faun«, dem eine Dichtung von Stéphane Mallarmé, dem bekannten Décadent, zu Grunde liegt, ließ [...] manches zu wünschen übrig.« Zu Beginn seines Konzertberichts versuchte der möglicherweise durch die anscheinend unzulängliche Wiedergabe irritierte Rezensent der »Münchner Neuesten Nachrichten« dem Stück noch insofern gerecht zu werden, indem er sich auf Debussys kompositorische Idee einließ. Doch am Ende seiner Überlegungen bekannte er in einer aberwitzigen Volte, dass das Stück zwar rein musikalisch betrachtet,barer Unsinn sei, aber »trotz alledem etwas hat, was durchaus neu und von einzigartig unbeschreiblichem Reiz ist«.

Weitere Begegnungen mit dem Werk des großen Klangmagiers folgten, teilweise als Münchner Erstaufführungen. Aufgeführt wurden die »Petite Suite«, in der Orchesterfassung von Henri Büsser, sodann, am 25. Oktober 1912, »Rondes de Printemps«, die Nummer 3 aus den »Images«. Ferner erklangen, 1913, »Danse sacrée et Danse profane« für chromatische Harfe und Streichorchester, ausgeführt von dem berühmten italienischen Harfenvirtuosen Luigi Magistretti, sowie, noch im Herbst, eine Bearbeitung derselben »Danses« für Klavier und Streicher.

Viele Jahre später lernten die Münchner Konzertbesucher in Oswald Kabasta einen Dirigenten kennen, der nach zeitgenössischen Berichten zu urteilen, ein vorzüglich sachwalter der Debussy'schen Klangwelt gewesen sein muss. Die Wiedergaben von »La Mer« und »Ibéria« machten offenkundig, wie sehr sich die Einstellung zu der nur auf den ersten Blick substanzlosen, lediglich auf atmosphärische Farbmischungen ausgerichteten Musik geändert hatte. Oscar von Pander von den »Münchner Neuesten Nachrichten« sah in »Ibéria« »die geistreichste Orchestermusik, die man sich denken kann. [...] Die Ausführung unter Kabastas glänzender Leitung zeigte wiederum die treffliche Arbeit unserer Philharmoniker«, die den ganz ungewöhnlichen Anforderungen des Stücks hinsichtlich Schönheit, Genauigkeit und Durchsichtigkeit beispielhaft gewachsen waren. »Der Beifall war stürmisch und wurde vom Dirigenten mit Recht auch auf das prächtige Orchester bezogen« (MNN, 8. Feb. 1939).

Maurice Ravels 1928 in Paris uraufgeführter »Boléro« erlebte seine Münchner Premiere in Zusammenarbeit mit dem einige Jahre zuvor gegründeten Forum für Neue Musik, der »Vereinigung für zeitgenössische Musik«. Auf dem von Adolf Mennerich geleiteten Programm vom 13. März 1931 standen außerdem Paul Hindemiths 3. Violinkonzert und Wolfgang von Bartels 1. Symphonie. Während Hindemiths Konzert als Zumutung und Verirrung abgetan wurde, bezeichnete H. Ruoff (MNN) die Ravel'sche Komposition als »eine Marotte des großen Könners, aber eine geistreiche undwitzige«. Nach dem abrupten Stillstand des scheinbar unaufhaltsam kreisenden Stücks schallten dem Dirigenten und den

Freitag, den 13. März 1931, abends 8 Uhr, Tonhalle

18. VOLKS-SYMPHONIE-KONZERT

in Gemeinschaft mit der Vereinigung für Zeitgenössische Musik e.V.

Dirigent: ADOLF MENNERICH

Solistin: ELISABETH BISCHOFF (Violine)

PROGRAMM

1. PAUL HINDEMITH: Violinkonzert Nr. 3, op. 36 (Kammermusik Nr. 4) *(Zum 1. Mal)*
 - a) Signal: breite majestätische Halbe
 - b) Sehr lebhaft
 - c) Nachstück: mäßige schnelle Achtel
 - d) Lebhaftes Viertel
 - e) So schnell wie möglich

Elisabeth Bischoff
2. WOLFGANG VON BARTELS: Symphonie Nr. 1, C-dur, Werk 26 *(Zum 1. Mal)*
 - a) Moderato — Allegro giusto
 - b) Molto adagio
 - c) Scherzo
 - d) Allegro moderato
3. MAURICE RAVEL: „Boléro“ *(Zum 1. Mal)*

Eintritt: Sitzplatz Mk. 1.—, Stehplatz Mk. —.70, Kategoriekarte Mk. —.50

Kasseneröffnung 7¹/₄ Uhr — Beginn 8 Uhr — Ende 9¹/₄ Uhr.

50% Ermäßigung auf Sitzplätze für Mitglieder der Vereinigung an der Tages- und Abendkasse der Tonhalle.

Ravels »Boléro« steht 1931 zum ersten Mal auf dem Programm der Münchner Philharmoniker

auch hier glänzend disponierten Musikern laute Bravorufe entgegen.

Noch zwei weitere Werke Ravels profitierten von der inzwischen erlangten Subtilität im Umgang mit der französischen Klangwelt. Mit der Münchner Erstaufführung der »Rapsodie espagnole« am 28. November 1938 erinnerten die Musiker, wiederum unter Kabastas Leitung, an den im Herbst 1937 gestorbenen Komponisten, »der nach dem Tode Debussys als der repräsentativste der zeitgenössischen Komponisten

Frankreichs gelten durfte«. Etwa zwei Monate später stellte Adolf Mennerich in einem deutsch-französischen Abend noch Ravels »Ma Mère l'Oye« vor. Die Schönheiten auch dieser Partitur gerieten nach damaligen Berichten zu einem »höchst fesselnden Erlebnis«. — Dann, mit dem Einmarsch Hitlerdeutschlands in Frankreich im Mai 1940, wurde es rasch still um die französische Musik.

Münchener Klangbilder

TITELGESTALTUNG ZUM HEUTIGEN KONZERTPROGRAMM

»Das Werk ›Nighthawks‹ des amerikanischen Malers Edward Hopper diente als Vorlage für die Gestaltung des Titels. Die Szene mit den vier Fremden in einer New Yorker Bar zu Beginn der Symphonie bildet das Zentrum der Gestaltung. Die Bar als schwarzer, bedrohlicher Block ist Symbol der Isolation und gleichzeitig Ort der Begegnung. Assoziationen wie Anonymität, Fremdheit, Menschen, die auf der Suche nach etwas sind, tauchten beim Malen auf. Die reduzierte Anwendung der malerischen Mittel und der expressive Ausdruck unterstreichen diese Themen.« (Tom Messavilla, 2017)

DER KÜNSTLER

Tom Messavilla, 1978 geboren in München, studiert an der Akademie der Bildenden Künste München Malerei. In seiner Arbeit setzt er sich neben den Möglichkeiten abstrakter Annäherung von Objekten auch mit der Darstellung des Menschen auseinander. Auch hier werden die Pole von Gegenständigkeit und Abstraktion ausgelotet.

Mittwoch

22_03_2017 20 Uhr k4

Donnerstag

23_03_2017 20 Uhr b

CLAUDE DEBUSSY

»Prélude à »L'Après-midi d'un Faune«

FRANZ SCHUBERT

Symphonie Nr. 4 c-Moll D 417 »Tragische«

GUSTAV MAHLER

Symphonie Nr. 4 G-Dur

VALERY GERGIEV

Dirigent

GENIA KÜHMEIER

Sopran

Dienstag

28_03_2017 20 Uhr g4

MAURICE RAVEL

»La Valse«

Konzert für Klavier und Orchester G-Dur

GUSTAV MAHLER

Symphonie Nr. 4 G-Dur

VALERY GERGIEV

Dirigent

GENIA KÜHMEIER

Sopran

PIERRE-LAURENT AIMARD

Klavier

Montag

27_03_2017 19 Uhr

3. Jugendkonzert

MAURICE RAVEL

»La Valse«

Konzert für Klavier und Orchester G-Dur

FRANZ SCHUBERT

Symphonie Nr. 4 c-Moll D 417 »Tragische«

VALERY GERGIEV

Dirigent

PIERRE-LAURENT AIMARD

Klavier

ANDREAS KORN

Moderation

Die Münchner Philharmoniker

CHEFDIRIGENT VALERY GERGIEV
EHRENDIRIGENT ZUBIN MEHTA

1. VIOLINEN

Sreten Krstič, Konzertmeister
Lorenz Nasturica-Herschcowici,
Konzertmeister
Julian Shevlin, Konzertmeister
Odette Couch, stv. Konzertmeisterin
Claudia Sutil
Philip Middleman
Nenad Daleore
Peter Becher
Regina Matthes
Wolfram Lohschütz
Martin Manz
Céline Vaudé
Yusi Chen
Iason Keramidis
Florentine Lenz
Vladimir Tolpygo
Georg Pfirsich

2. VIOLINEN

Simon Fordham, Stimmführer
Alexander Möck, Stimmführer
Ilona Cudek, stv. Stimmführerin
Matthias Löhlein, Vorspieler
Katharina Reichstaller
Nils Schad
Clara Bergius-Bühl
Esther Merz
Katharina Schmitz
Ana Vladanovic-Lebedinski

Bernhard Metz
Namiko Fuse
Qi Zhou
Clément Courtin
Traudel Reich
Asami Yamada

BRATSCHEN

Jano Lisboa, Solo
Burkhard Sigl, stv. Solo
Max Spenger
Herbert Stoiber
Wolfgang Stingl
Gunter Pretzel
Wolfgang Berg
Beate Springorum
Konstantin Sellheim
Julio López
Valentin Eichler

VIOLONCELLI

Michael Hell, Konzertmeister
Floris Mijnders, Solo
Stephan Haack, stv. Solo
Thomas Ruge, stv. Solo
Herbert Heim
Veit Wenk-Wolff
Sissy Schmidhuber
Elke Funk-Hoever
Manuel von der Nahmer
Isolde Hayer

Sven Faulian
David Hausdorf
Joachim Wohlgemuth

KONTRABÄSSE

Sławomir Grenda, Solo
Fora Baltacigil, Solo
Alexander Preuß, stv. Solo
Holger Herrmann
Stepan Kratochvil
Shengni Guo
Emilio Yepes Martinez
Ulrich von Neumann-Cosel

FLÖTEN

Michael Martin Kofler, Solo
Herman van Kogelenberg, Solo
Burkhard Jäckle, stv. Solo
Martin Belič
Gabriele Krötz, Piccoloflöte

OBOEN

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

KLARINETTEN

Alexandra Gruber, Solo
László Kuti, Solo
Annette Maucher, stv. Solo
Matthias Ambrosius
Albert Osterhammer, Bassklarinetten

FAGOTTE

Raffaele Giannotti, Solo
Jürgen Popp
Johannes Hofbauer
Jörg Urbach, Kontrafagott

HÖRNER

Jörg Brückner, Solo
Matias Piñeira, Solo

Ulrich Haider, stv. Solo
Maria Teiwes, stv. Solo
Robert Ross
Alois Schlemmer
Hubert Pilstl
Mia Aselmeyer

TROMPETEN

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

POSAUNEN

Dany Bonvin, Solo
Matthias Fischer, stv. Solo
Quirin Willert
Benjamin Appel, Bassposaune

TUBA

Ricardo Carvalhoso

PAUKEN

Stefan Gagelmann, Solo
Guido Rückel, Solo

SCHLAGZEUG

Sebastian Förschl, 1. Schlagzeuger
Jörg Hannabach
Michael Leopold

HARFE

Teresa Zimmermann, Solo

ORCHESTERVORSTAND

Stephan Haack
Matthias Ambrosius
Konstantin Sellheim

INTENDANT

Paul Müller

IMPRESSUM

Herausgeber:
 Direktion der Münchner
 Philharmoniker
 Paul Müller, Intendant
 Kellerstraße 4
 81667 München
 Lektorat:
 Christine Möller
 Corporate Design:
 HEYE GmbH
 München
 Graphik:
 dm druckmedien gmbh
 München
 Druck:
 Gebr. Geiselberger GmbH
 Martin-Moser-Straße 23
 84503 Altötting

TEXTNACHWEISE

Wolfgang Stähr, Martin Demmler, Marcus Imbsweiler und Gabriele E. Meyer schrieben ihre Texte als Originalbeiträge für die Programmhefte der Münchner Philharmoniker. Deutsche Zitate aus W.H. Auden »The Age of Anxiety« nach der Übersetzung von Kurt Heinrich Hansen (»Das Zeitalter der Angst«, Wiesbaden 1951). Künstlerbiographien: nach Agenturvorlagen. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

Abbildung zu Charles Ives: Dietrich Erben, Komponistenporträts – Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Stuttgart 2008. Abbildungen zu George Benjamin: credit Matthew Lloyd. Abbildungen zu Leonard Bernstein: wikimedia commons; Paul Myers, Leonard Bernstein, London 1998. Künstlerphotografien: Felix Broede (Nagano), Sarah Hickson (Watts), Marco Borggreve (Vonsattel).

Gedruckt auf holzfreiem und FSC-Mix zertifiziertem Papier der Sorte LuxoArt Samt

HAUPTSPONSOR



Mercedes-Benz
München

UNTERSTÜTZT

*
KLASSIK AM
ODEONS
PLATZ

OPEN AIR KONZERTE

SONNTAG, 16. JULI 2017, 20.00 UHR



VALERY GERGIEV DIRIGENT
YUJA WANG KLAVIER
MÜNCHNER PHILHARMONIKER

*
BRAHMS: KONZERT FÜR KLAVIER UND
ORCHESTER NR.1 D-MOLL OP.15

MUSSORGSKIJ: „BILDER EINER AUSSTELLUNG“
(INSTRUMENTIERUNG: MAURICE RAVEL)

KARTEN:

MÜNCHEN TICKET 089/54 81 81 81
UND BEKANNTE VVK-STELLEN



WWW.KLASSIK-AM-ODEONSPLATZ.DE



SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN
RUNDFUNKS

BR
KLASSIK

Städtische Zeitung

'16
'17



DAS ORCHESTER DER STADT