



175

**GROSSES
HÖREN.**

**MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

**JEAN
SIBELIUS**

»En Saga«

**EDWARD
ELGAR**

Cellokonzert

**SERGEJ
PROKOFJEW**

5. Symphonie

SANTTU-MATIAS ROUVALI,

Dirigent

HARRIET KRIJGH,

Violoncello

Mittwoch

09_01_2019 20 Uhr

Freitag

11_01_2019 20 Uhr

HAUPTSPONSOR



Mercedes-Benz
München

UNTERSTÜTZT

KLASSIK AM
ODEONS
PLATZ

OPEN AIR KONZERTE



SONNTAG, 14. JULI 2019, 20.00 UHR

VALERY GERGIEV DIRIGENT
DANIIL TRIFONOV KLAVIER
MÜNCHNER PHILHARMONIKER



LUDWIG VAN BEETHOVEN
KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER NR. 5 ES-DUR OP. 73

LUDWIG VAN BEETHOVEN
SYMPHONIE NR. 5 C-MOLL OP. 67

BR
GROSSES
HÖREN.



WWW.KLASSIK-AM-ODEONSPLATZ.DE

KARTEN:

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



SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN
RUNDFUNKS

BR
KLASSIK

Städtische Zeitung

JEAN SIBELIUS

»En Saga« op. 9

in einem Satz

EDWARD ELGAR

Konzert für Violoncello und Orchester e-Moll op. 85

1. Adagio – Moderato
2. Lento – Allegro molto
3. Adagio
4. Allegro

– Pause –

SERGEJ PROKOFJEW

Symphonie Nr. 5 B-Dur op. 100

1. Andante
2. Allegro marcato
3. Adagio
4. Allegro giocoso

SANTTU-MATIAS ROUVALI, Dirigent

HARRIET KRIJGH, Violoncello

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

Eine Aufzeichnung der Konzertserie durch den Bayerischen Rundfunk wird am
Samstag, 19. Januar 2019, um 20.05 auf BR KLASSIK gesendet.

121. Spielzeit seit der Gründung 1893

VALERY GERGIEV, Chefdirigent

ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent

PAUL MÜLLER, Intendant

Ausdruck eines Gemütszustandes

JEAN SIBELIUS »EN SAGA«

AUF REISEN I: BERLIN UND WIEN

Als der 23-jährige Jean Sibelius im Herbst 1889 in Berlin eintraf, um dort seine kompositorische Ausbildung fortzusetzen, hatte er bis zu diesem Zeitpunkt weder ein Werk für Orchester vorgelegt, noch besaß er weitreichende Kenntnis des symphonischen Repertoires. Als Schüler von Martin Wegelius (1846–1906), der 1882 in Helsinki einen auf Kammermusik spezialisierten Musikverein mit einem dazugehörigen Ausbildungsinstitut gegründet hatte, kam er erst vergleichsweise spät mit Robert Kajanus (1856–1933) und der von ihm geleiteten Orchestervereinigung in Kontakt – trotz der unterschiedlichen Ausrichtung standen beide Institutionen in einem lebhaften Konkurrenzverhältnis. Während Sibelius den als notwendig erachteten strengen Kontrapunktunterricht bei Albert Becker in Berlin bisweilen als lähmend empfand, bezog er weit stärkere Anregungen aus dem Musikleben der preußischen Metropole: »Die größte Bedeutung meines Berliner Aufenthaltes lag ohne Zweifel daran, dass ich so viel hören konnte, sowohl Orchester- als auch Kammermusik. Zu Hause hatte ich mich mit dem begnügen müssen, was bei den

Konzerten des Musikinstituts und privat in Familien gespielt worden war.«

Mit einem gewissen inneren Abstand durchlebte Sibelius auch den folgenden Winter, als er sich – mit einem Empfehlungsschreiben an Johannes Brahms ausgestattet – nach Wien begab. Von diesem durch ungeklärte unglückliche Umstände nicht empfangen, bildete er seine handwerklichen Fähigkeiten (vor allem die Instrumentationstechnik) bei Robert Fuchs weiter; von Karl Goldmark



Jean Sibelius (Wien, 1889)

erhielt er verschiedentlichen Rat. In der Rückschau schenkte Sibelius dieser Zeit freilich keine sonderliche Beachtung: »Für meine innere Entwicklung aber spielten weder meine Studien bei Fuchs noch die bei Goldmark irgendeine bedeutendere Rolle.«

IN DER HEIMAT: NATUR UND KULTUR

Entscheidender für Sibelius' persönliche und künstlerische Biographie war hingegen der zwischen seinen Aufenthalten in Berlin und Wien in der Heimat verbrachte Sommer, in dem er seine Kontakte zum Salon des Generalleutnants Alexander Järnefelt intensivierte und in dem sich das erwachende finnische Nationalbewusstsein mit entsprechenden künstlerischen Bestrebungen paarte – bezeichnenderweise nahmen die drei Söhne des Hauses schöpferische Tätigkeiten auf (Arvid als Schriftsteller, Eero als Maler und Armas als Komponist und Dirigent); und mit der Verlobung von Sibelius

und Aino Järnefelt verfestigten sich die persönlichen Beziehungen noch. Aus dieser Zeit stammen auch die Erinnerungen an Sibelius' Lebensgefühl jener Jahre, die Arvid Järnefelt später in seinem Buch »Der Roman meiner Eltern« festhielt: »Sibelius war um diese Zeit wirklich so frisch und lebendig, so begeistert von der pulsierenden Wirklichkeit des Lebens, und inspirierte alle dermaßen zu einer allgemeinen Begeisterung, dass er jeden, der nur in Berührung mit ihm kam, fesseln musste. Er war ein junger Mensch, der alles zu genießen wusste: eine gute Zigarre, eine Unterhaltung, einen fröhlichen Tag, das Leben der Natur. Sah man ihn draußen auf dem Lande, und wäre es nur auf einer Wiese gewesen, dann erlebte man, wie er auch dort sein ganz und gar eigenes, erfülltes Leben lebte: Das Zwitschern eines Vogels – und schon spitzt er die Ohren; der Ruf eines Hirtenmädchens – und dessen Melodie ist für alle Zeit in seine Seele eingedrungen. Er nahm in sich auf und verwandelte in ›Sibelius‹ alles, was den Augenblick zum Blühen brachte, alles, was sein Ohr erreichte, was sein Auge erblickte.«

BLICK INS LEXIKON

JEAN SIBELIUS

»En Saga« op. 9

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 8. Dezember 1865 in Hämeenlinna (Tavastehus); gestorben am 20. September 1957 in Järvenpää

Entstehung

erste Fassung: 1892
zweite Fassung: 1902

Uraufführung

Erstfassung: am 16. Februar 1893
in Helsinki
Zweitfassung: am 2. November 1902
in Helsinki

AUF REISEN II: KARELIEN

Doch nicht nur die intensiv wahrgenommene Natur prägte Sibelius in jenen Jahren nachhaltig, sondern vor allem die Begegnung mit dem später zum finnischen Nationalepos avancierten »Kalevala« – einer von dem Arzt Elias Lönnrot (1802–1884) erstmals 1835 im Druck herausbrachten Sammlung von mündlich über Generationen tradierten Gesängen, die dieser in der Region Kareliens gesammelt hatte. Bemerkenswerterweise nahm sich Sibelius gerade im entfernten Wien dieser Dichtungen an, bemerkenswert auch deshalb, weil Finnisch nicht seine Muttersprache war, sondern Schwedisch.

Das Finnische hatte Sibelius mehr schlecht als recht in der Schule gelernt. In einem Brief an seine Verlobte vom Herbst des Jahres 1890 schreibt er: »Es ist gut, dass Sie die finnische Sprache und finnische Dinge lieben. Ich kann Sie so gut verstehen [...] Ich lese sorgfältig in meinem Kalevala, und fühle, dass ich Finnisch schon viel besser verstehe. [...] Das Kalevala scheint mir ein sehr modernes Werk zu sein. Es liest sich wie reinste Musik, wie ein Thema mit Variationen.«

Als unmittelbare Folge der Lektüre entstand bald darauf die großformatige, fünf Sätze umfassende Komposition »Kullervo« op. 7 (eine Art symphonische Kantate für Solisten, Chor und Orchester), die am 28. April 1892 mit durchschlagendem Erfolg uraufgeführt wurde. Mit den archaischen Klängen und Satztechniken schien Sibelius für viele ein Stück der verloren geglaubten Vergangenheit wieder ins Leben zurückgerufen zu haben. Übersehen wurde freilich, dass ihn erst nach seiner Heirat am 10. Juni 1892 auf der Hochzeitsreise der Weg nach Karelien führte: »Die Tonsprache, derer ich mich in »Kullervo« bedient habe, ist als ein so vollkommener und wahrer Ausdruck der finnischen Natur und der finnischen Volksseele

ZITAT

»»En Saga« ist ein Ausdruck für einen Gemütszustand. Um die Zeit, als ich die Tondichtung schrieb, hatte ich viele erschütternde Erlebnisse. In keinem anderen Werk habe ich mich so entblößt wie in »En Saga«. Schon aus diesem Grund sind alle literarischen Deutungen ganz fremd für mich.«

Jean Sibelius

empfunden worden, dass viele es sich so erklären, ich hätte mich in meinem Werk der Volksweisen, vor allem aber des Tonfalls der alten Runensänger, bedient. Der genau finnische Tonfall im »Kullervo« aber hat schon deshalb nicht so, wie man meint, entstehen können, weil ich zu der Zeit, da dieses Werk entstand, meine vermeintlichen Vorbilder noch gar nicht kannte. Erst komponierte ich »Kullervo«, und dann fuhr ich nach Karelien, um dort zum ersten Male in meinem Leben die Kalevala-Runen aus dem Munde des Volkes zu hören.«

SAGENWELTEN

Da Sibelius neben diesem etwas mehr als einstündigen, aufwendig zu besetzenden Werk keine weitere Orchesterkomposition aufweisen konnte, soll ihn Robert Kajanus ermuntert haben, ein »pikantes Dacapostück« zu schreiben – eine Komposition also, die unter praktischen Gesichtspunkten als effektvolle »Zugabe« bei weiteren Aufführungen der »Kullervo«-Symphonie dienen konnte. Mit seiner daraufhin entstandenen Tondichtung »En Saga« op. 9 wurde Sibelius diesem Ansinnen kaum gerecht; denn nicht nur vom Umfang, sondern auch vom musikalischen Gehalt her handelt es sich um eine Komposition, die eigenes Gewicht beansprucht. Bedenkt man, wie sehr sich Sibelius zu jener Zeit mit dem »Kalevala« auseinandersetzte – es entstanden u. a. die »Karelia«-Ouvertüre op. 10, die »Karelia«-Suite op. 11 und »Die Kahnfahrt« op. 18/9 (alle 1893), ferner die »Lemminkäinen«-Suite op. 22 (1893/96) –, bezeugt der Umstand, dass bei der Tondichtung »En Saga« sowohl auf ein Programm als auch auf einzelne Anspielungen (auch in Briefdokumenten) verzichtet wird, Sibelius' künstlerische Autonomie. Es ist vielmehr das »Kalevala« als Epos selbst, auf das der Titel anspielt. Nicht ein-



Akseli Gallen-Kallela: Jean Sibelius (um 1895)

zelne Helden oder deren Abenteuer, sondern der Ton der Dichtung und die vermittelte Stimmung spiegeln sich im Gestus der Themen und der epischen Gestaltung des musikalischen Verlaufs wider.

Obwohl der Kritiker Karl Flodin über die am 2. November 1902 in Helsinki uraufgeführte zweite, stark revidierte Fassung des Werkes bemerkte, sie habe gegenüber der ursprünglichen Gestalt »einen für die Auffassung mehr logischen aber für das Ohr nicht weniger seltsamen und frappanten Charak-

ter«, wirkt das rhapsodische Element stärker als die nurmehr als stützende Pfeiler vorhandene Gliederung in (mehrthematiger) Exposition, (umfangreicher) Durchführung und (stark verkürzter) Reprise. Was jedoch zu Beginn des 20. Jahrhunderts ungewohnt erschien, markiert heute ein erstaunlich reifes Stadium, was die Themenbildung und Instrumentation betrifft. Die breit angelegten marschartigen Passagen, das bisweilen eigentümliche Gegeneinander der Stimmen, die dissonanzgeschärfte, modal geprägte Harmonik und die dunklen, gleichwohl differenzierten Farben geben gewissermaßen den Blick in jene Klangwelt frei, der man später in der »Lemminkäinen«-Suite oder in »Pohjolas Tochter« begegnet.

Michael Kube

Werk des Abschieds

EDWARD ELGAR: CELLOKONZERT E-MOLL

IM HERBST DES LEBENS

Mit einer kraftvoll-rhetorischen Geste, stolz, selbstbewusst und aufbegehrend, eröffnet der Solist das Violoncellokonzert von Edward Elgar. Doch nach drei Takten schon verlöscht der Elan des Anfangs, sinkt der Mut des Aufbruchs, und die kurze Adagio-Einleitung gerät zum Sinnbild der Resignation. Unheilbar einsam und verloren klingt danach das Moderato-Thema, das zunächst von den Bratschen vorgetragen wird, eine endlos, ziellos fortgesponnene melodische Linie in der sanften Abwärtsbewegung eines 9/8-Takts. Edward Elgar war, als er eines Nachts im März 1918 diesen thematischen Gedanken notierte, wenige Stunden zuvor nach einer Operation aus einem Londoner Krankenhaus entlassen worden. Und mit diesem ersten Einfall traf er sogleich den herbstlichen und wehmütigen Ton, der das introvertierte Werk auszeichnet und der vollkommen jener bitteren Gemütsverfassung entsprach, aus der sich Elgar nun nie mehr ganz befreien konnte: »Alles Tröstliche und Hoffnungsvolle in meinem Leben ist unwiederbringlich vorbei.«

KRANKHEIT, KRIEG UND DEPRESSION

Es waren Jahre unaufhaltsamer Verluste, Jahre des Abschieds, auf die Elgar zurückblickte. Das Bewusstsein der eigenen physischen Hinfälligkeit, die allzu berechtigte Sorge um die Gesundheit seiner Frau, der Tod von Freunden und Weggefährten belasteten ihn schwer. Hinzu kamen, trotz Ruhm und Ehre, fortdauernde finanzielle Schwierigkeiten, die ihn schließlich zwangen, sein Haus im Londoner Stadtteil Hampstead zu verkaufen. Elgars tiefsitzender und unüberwindlicher Argwohn gegen die britische Öffentlichkeit – »sie wollen mich nicht und haben mich nie gewollt« – zeigte sich stärker denn je. Über allem aber lag der »grauenvolle Schatten« des Krieges, den Elgar als Zeitenwende begriff und nicht als Morgenrot einer neuen Epoche: nur das Ende vermochte er darin zu erkennen, nur den Zusammenbruch, den deprimierenden Niedergang einer Lebenskultur. »Die Zukunft sieht finster aus«, schrieb er – nachdem der für England doch so siegreiche Krieg vorüber war.

»BONJOUR TRISTESSE...!«

Edward Elgar wandte sich ab von der Gegenwart, die ihn so sehr verzweifeln ließ, er reiste in das heimatliche Worcestershire, die Landschaft seiner Kindheit, tauchte ein in die Vergangenheit, die biographische wie die historische. »Gestern kam ich nach Worcester und hatte die Freude, in der alten Bibliothek der Kathedrale sitzen zu dürfen, zwischen den Handschriften, von denen ich dir oft erzählt habe – mit dem Blick auf den Fluss und hinüber zu den Hügeln, wie ihn die Mönche einst sahen und wie ich ihn vor so vielen Jahren gesehen habe«, berichtete er einer nahen Freundin. »Es erscheint merkwürdig, meine Liebe, zu denken, dass ich zwischen den Gräbern und in den Klostermauern spielte, als ich noch kaum laufen konnte, und jetzt sind der Dekan und die Domherren so liebenswürdig und zeigen mir alles Neue, alle Veränderungen, Entdeckungen etc. etc. Es ist ein lieblicher alter Ort, namentlich die Bibliothek, in die sich so wenige verirren.« Eine schier übermächtige

Nostalgie wurde für Elgar zum beherrschenden Lebensgefühl. Aber der vorprogrammierte Absturz in die Realität war unausweichlich. »Alles Gute und Erfreuliche und Reine und Frische und Liebliche ist weit weg – und wird nie mehr wiederkehren«, klagte er im September 1917.

LETZTER AUFSCHWUNG IN E-MOLL

Gegen Ende des Krieges sammelte Elgar seine Kräfte noch einmal zu einem letzten schöpferischen Aufschwung. Er komponierte seine drei bedeutendsten Werke der Kammermusik – die Violinsonate e-Moll op. 82, das Streichquartett op. 83, ebenfalls in e-Moll, das Klavierquintett a-Moll op. 84 –, und er schuf das im August 1919 vollendete Konzert für Violoncello und Orchester op. 85, wiederum in der Tonart e-Moll. Bereits am 27. Oktober 1919 dirigierte Elgar die Uraufführung des Konzerts mit dem London

BLICK INS LEXIKON

EDWARD ELGAR

Konzert für Violoncello und Orchester
e-Moll op. 85

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 2. Juni 1857 in Broadheath,
Worcestershire; gestorben am 23. Februar
1934 in Worcester

Entstehung

1918/19

Widmung

dem Literatur- und Kunstkritiker Sidney
Colvin und dessen Frau Frances gewidmet

Uraufführung

am 27. Oktober 1919 in London



William Rothenstein: Edward Elgar (1918)



Edward Elgar leitet die erste Aufnahme seines Cello-Konzerts mit Beatrice Harrison als Solistin (1919)

Symphony Orchestra und Felix Salmond, dem Cellisten des British String Quartet, – in der Cellogruppe des Orchesters spielte damals der 19-jährige John Barbirolli, unter dessen Stabführung 1965 die legendäre Aufnahme des Konzerts mit Jacqueline du Pré entstehen sollte. Da diese erste Einstudierung vom Oktober 1919 jedoch von ziemlich unzureichenden Probenbedingungen beeinträchtigt war, wurde der musikhistorische Ausnahmefall der Komposition nicht von Anfang an erkannt.

»REQUIESCAT IN PACE...«

Edward Elgar hat mit diesem Werk die Idee des Konzertierens in einzigartiger Weise

verfeinert und vertieft. Die vier Sätze – von denen je zwei zu einer »Abteilung« zusammengeschlossen sind – bildete er aus der Kraft sparsamster, konzentriertester thematischer Erfindung. Das Orchester ist sehr zurückhaltend eingesetzt, äußerst subtil in der klanglichen und expressiven Wirkung, mitunter nahezu »pointillistisch«. Im Zentrum steht der Solist: doch nicht als Virtuose und Selbstdarsteller, sondern vielmehr als »alter ego«, als musikalischer Doppelgänger des Komponisten. Denn bei allem Wechselspiel und Wettstreit der Instrumente erweist sich dieses Konzert im Grunde als ein Monolog, als ein intimes Selbstgespräch. Kaum je wurde für das Violoncello eine Musik von derart ergreifender gesanglicher Schönheit

ZITAT

»Während der Woche gab es Gerüchte über unzureichende Proben. Was auch immer der Grund war, es bleibt die betrübliche Tatsache, dass wahrscheinlich noch nie ein so bedeutendes Orchester [London Symphony Orchestra] eine so jämmerliche Selbstdarstellung abgegeben hat [...] Das Werk selbst ist wunderbar, sehr einfach – von der bedeutungsschweren Einfachheit, die Elgars Musik der letzten Jahre kennzeichnet – jedoch von einer tiefen Weisheit und Schönheit, die seiner Einfachheit zugrunde liegt.«

Ernest Newman,
Kritiker des London Observer,
über die Uraufführung des Cellokonzerts

und persönlicher Ausdruckskraft geschrieben. Elgar hat all seine Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit, all seine nostalgische Wehmut in dieses Konzert einfließen lassen. Es ist ein Bekenntniswerk. Und es ist ein Werk des Abschieds. Als Elgar das Cellokonzert in das Verzeichnis seiner Kompositionen eintrug, notierte er dazu: »Finis. R[equiescat]. I[n]. P[ace].«

»ICH BIN JETZT ALLEIN«

Das Konzert für Cello und Orchester, komponiert 15 Jahre vor Elgars Tod, war das letzte große Opus des englischen Komponisten. Danach schuf er nur noch wenige und kaum noch neue Werke. Elgars Frau Alice, die ihn unermüdlich unterstützt, ermutigt und aufgerichtet hatte, starb am 7. April 1920. Diesen Verlust konnte Elgar nicht verwunden. Er ist innerlich daran zerbrochen. »Ich bin jetzt allein«, gestand er dem Dirigenten Adrian Boult, »und empfinde die Mu-

sik nicht mehr wie früher und kann mir nicht vorstellen, jemals wieder ein neues Stück zu vollenden. Skizzen entwerfe ich zwar noch, aber es gibt keinen Anreiz, etwas zu Ende zu bringen; ich habe keinerlei Ehrgeiz mehr.« In Elgars Nachlass fand sich ein Bogen Briefpapier, auf dem er das Todesdatum seiner Frau vermerkte und einige Verse des englischen Dichters Algernon Charles Swinburne niederschrieb: ein Schlusswort – und in gewisser Weise auch ein Nachwort zur elegischen Musik des Cellokonzerts:

»Let us go hence, my songs; she will not hear,
Let us go hence together without fear;
Keep silence now, for singing-time is over,
And over all old things and all things dear.«

Wolfgang Stähr

Siegesfeier des menschlichen Geistes?

SERGEJ PROKOFJEW: 5. SYMPHONIE B-DUR

RÜCKKEHR ZUR SYMPHONISCHEN FORM

Sergej Prokofjew hatte sich jahrelang eher als Bühnenkomponist und Konzertpianist, denn als Symphoniker verstanden. Die 1., von ihm selbst »klassisch« genannte und kurz vor seiner Flucht aus dem revolutionären Russland vollendete Symphonie kann als Zeugnis früher künstlerische Reife betrachtet werden; die 2. sollte nach eigenem Bekunden eine »Symphonie aus Eisen und Stahl« werden und steht in engster Nachbarschaft zum Ballett »Der stählerne Schritt« (1925); die 3. und 4. verwenden Themen aus früher entstandenen Bühnenwerken: die 3. (1928) aus der Oper »Der feurige Engel«, die 4. (1930) aus dem Ballett »Der verlorene Sohn«. Spätestens seit Anfang der 1930er Jahre trug Prokofjew sich mit dem Gedanken, in die Sowjetunion zurückzukehren – im Sommer 1936 ließ er sich endgültig in Moskau nieder. Er komponierte weiterhin Instrumentalkonzerte für befreundete Solisten und Werke mit großer Breitenwirkung – etwa das Kindermärchen »Peter und der Wolf«, die Ballette »Romeo und Julia« und »Aschenbrödel«. Gleichzeitig entstanden nationalistisch getönte Werke, die an seiner patriotischen und politischen Gesinnung keinen

Zweifel ließen – wie etwa die Bürgerkriegsoper »Semjon Kotko«, die Kantate »Alexander Newskij« (als Musik zu Sergej Eisensteins gleichnamigem Film) oder die Kantate »Trinkspruch« zu Stalins 60. Geburtstag.

Prokofjew hat die 5. Symphonie im Mai 1944 in einem Bericht für das sowjetische Informationsbüro angekündigt mit dem Hinweis, dass das Material schon fertig vorliege. In nächster Nachbarschaft der Symphonie entstanden verschiedene Bearbeitungen von einzelnen Nummern aus »Aschenbrödel«, und es ist gut möglich, dass viele balletthafte Züge der Symphonie hier ihren Ursprung haben. Eineinhalb Jahre später, im November 1945, sagte er in einer Einführung zu einer Rundfunkübertragung, er messe der Symphonie nicht zuletzt »große Bedeutung bei wegen des in ihr verarbeiteten thematischen Materials«, zum anderen aber auch weil er nach jahrelanger Pause wieder zur »symphonischen Form« zurückgekehrt sei: »Diese 5. Symphonie schließt gewissermaßen eine ganze, große Periode meiner Arbeiten ab. Ich konzipierte sie als eine Symphonie über die Größe des menschlichen Geistes.«

REIFE, RÜCKBLICK UND KALTER KRIEG

Die Uraufführung am 13. Januar 1945 fiel zusammen mit der Nachricht vom siegreichen Vordringen der Roten Armee über die Weichsel, d. h. mit einer entscheidenden Wende im 2. Weltkrieg. Über diese Koinzidenz hat der Pianist Swjatoslaw Richter eindrucksvoll berichtet: »Niemand vergesse ich die Aufführung seiner 5. Symphonie im Jahre 1945, am Vorabend des Sieges! Es war das letzte Auftreten Prokofjews als Dirigent. Ich saß vorn in der 3. oder 4. Reihe. Der große Saal war wie gewöhnlich erleuchtet, aber als Prokofjew aufstand, schien das Licht direkt von oben auf ihn herabzufallen. Er stand da wie ein Denkmal auf seinem Postament. Und plötzlich, als Stille eintrat und der Taktstock schon erhoben war, ertönten Artilleriesalven. Er wartete und begann nicht eher, als bis die Kanonen schwiegen. Wie viel Bedeutsames, Symbolhaftes kam da zu Wort! Wie wenn sich ein Schlagbaum vor allen erhoben hätte – auch vor Prokofjew. Die 5. Symphonie spiegelt seine abgeschlossene innere Reife und seinen Rückblick. Er sieht von der Höhe auf sein Leben herab und auf alles, was war. Olympisches liegt darin. In ihr erhebt er sich zur ganzen Größe seines Ge-

nies – aber auch die Zeit und die Geschichte, den Krieg, das Vaterland und den Sieg enthält sie.«

Die Symphonie ist auch im westlichen Ausland mit Erfolg gespielt worden. Bei einer Aufführung in Salt Lake City muss es allerdings zu einem Zwischenfall gekommen sein – jemand habe die Aufführung mit Waffengewalt verhindern wollen. Prokofjew erfuhr davon und kommentierte das Werk im Zusammenhang mit diesem Vorfall 1951 noch einmal – aus seinen anti-amerikanischen Ausfällen spricht unverhohlen der (Un-) Geist des Kalten Krieges: »Mit der 5. Symphonie wollte ich ein Lied auf den freien und glücklichen Menschen anstimmen, seine schöpferischen Kräfte, seinen Adel, seine innere Reinheit. Ich kann nicht sagen, dass ich dieses Thema bewusst ausgesucht hätte – es entstand in mir und verlangte

BLICK INS LEXIKON

SERGEJ PROKOFJEW

Symphonie Nr. 5 B-Dur op. 100

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 11. (23.) April 1891 in Sonzowka (Ukraine); gestorben am 5. März 1953

Entstehung

1944

Uraufführung

am 13. Januar 1945 in Moskau



Sergej Prokofjew in seinem Haus in Nikolina-Gora (um 1947)

nach Ausdruck. Ich schrieb eine Musik, die herangereift war und schließlich mein Innerstes ausfüllte. Und da missfällt nun diese Musik – oder ihre Idee? – irgendwelchen Herrschaften im Staate Utah. Offenbar finden sie eine Musik besser, die den Menschen beschmutzt, verblödet und verdummt.«

SOWJETISCHE »EROICA«?

In ihrem Habitus ist die 5. Symphonie klassizistisch: Der 1. Satz in B-Dur ist als regelmäßiger Sonatensatz mit zwei kontrastierenden Themen, deutlich hervorgehobener Durchführung und Reprise konzipiert; der 2. Satz als Scherzo in d-Moll; der 3. als Adagio in F-Dur mit klarer dreiteiliger Form, wobei der Mittelteil drei eigene Abschnitte hat; und schließlich das Finale wieder in B-Dur und formal als Mischung aus Rondo und Sonatensatz: all dies ist für die Symphonik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts durchaus normal, und auch die zeitliche Ausdehnung von gut 40 Minuten entspricht etwa Beethovens »Eroica«. Den klaren Proportionen im Großen entsprechen klare harmonische Pläne, klar umrissene, prägnante und meist sehr gesangliche Themen im Detail. Doch so klassizistisch die Symphonie von außen betrachtet auch wirkt: sie enthält eine Reihe kompositorischer Maßnahmen, die der leichten Zugänglichkeit widersprechen und die Frage aufwerfen, ob Prokofjews »Fünfte« nicht nur vorgibt, ein »Lied auf den freien und glücklichen Menschen« zu sein, und ob sie nicht auch von »Unfreiheit« und »Unglück« spricht.

1. SATZ: ANDANTE

Die Tempobezeichnung für den 1. Satz mutet ungewöhnlich an; gemeint ist weniger ein langsames Tempo als Gesanglichkeit, die für die Hauptthemen gilt. Prokofjew be-

ginnt mit einer schlichten Kantilene in der 1. Flöte und im 1. Fagott, die nur durch Halbetöne in tiefster Lage gestützt wird. Wegen der seltsamen Leere, die zwischen Melodie und Begleitung klafft, auch wegen des ruhigen Tempos mag man zunächst an eine Einleitung denken, aber die schlichte Kantilene ist bereits das Hauptthema des Satzes. Es wird sogleich von den Streichern wiederholt und kaum merklich, aber doch signifikant verändert, indem Prokofjew die Melodie nach ein paar Tönen einen halben Ton tiefer setzt. Diese Halbtonrückung nimmt man

ÜBRIGENS...

Prokofjews 5. Symphonie entstand 1944 in Iwanowo, einem kleinen Ort ca. 250 km nordöstlich von Moskau, wo der Sowjetische Komponistenverband seinen bedeutendsten Mitgliedern auf einem ehemaligen Landgut ein Feriendomizil zur Verfügung stellte. Neben Prokofjew verbrachten auch Schostakowitsch, Glière, Kabalewsky und Chatschaturjan den Sommer 1944 in Iwanowo. Während die meisten seiner Komponistenkollegen die entspannte Atmosphäre und die idyllische Landschaft genossen und sich treiben ließen, hielt Prokofjew streng an seinem geregelten Tagesablauf fest. Pünktlich erschien er zum Frühstück, setzte sich um 10 Uhr an den Schreibtisch und legte für Spaziergänge oder Tennisspiele Zeitfenster fest, die minutiös eingehalten wurden. »Die Regelmäßigkeit, mit der er arbeitete, erstaunte uns alle«, berichtete Chatschaturjan. Prokofjew bestand auch darauf, dass alle anwesenden Komponisten abends zusammenkamen, um die kompositorische Ausbeute des Tages zu präsentieren. Mit kindlicher Freude stellte er dabei immer wieder fest, dass er von allen am meisten vorzeigen konnte.

wahr als Umstimmung, als effektvolle Verfärbung – Prokofjew benutzt sie als gestalterisches und über alle vier Sätze einheitsstiftendes Element. Sodann greift das gesamte Orchestertutti das Hauptthema auf, aber so, dass seine einzelnen Motive jeweils separat verschiedenen Instrumentengruppen, vor allem den Blechbläsern, zugeordnet werden. Zur klassizistischen Haltung der Symphonie gehört, dass Prokofjew den Eintritt des 2. Themas durch eine kleine Zäsur, durch ein neues Tempo – *poco più mosso* – und durch den Wechsel vom 3/4- zum 4/4-Takt hervorhebt. Auch dieses Thema ist sehr gesänglich: Es ist zunächst Flöte und Oboe vorbehalten, wird dann von den Streichern, schließlich auch vom Blech aufgegriffen. Als Schlussgruppe dient eine verspielt-bewegte Figur (Streicher und Holzbläser), die aus Prokofjews musikalischem Märchen »Peter und der Wolf« entlehnt scheint und die im folgenden als Kontrapunkt zu den beiden kantablen Themen verwendet wird.

Den Durchführungsbeginn verdeutlicht Prokofjew wiederum durch Tempo- und Taktwechsel; dieser Abschnitt beginnt mit dem 1. Thema, aber in vertauschter Instrumentation – Celli und Kontrabässe intonieren die Kantilene und die Holzbläser die Stützzakorde. Prokofjew verarbeitet zunächst das Hauptthema, indem er es von Akkordrepetitionen begleiten lässt, die durch ihre schnellere Grundbewegung, auch durch gleichzeitige Moll-Eintrübungen den Eindruck von Unruhe oder Beklommenheit aufkommen lassen. Später tritt die verspielte Figur hinzu, die durch Skalenfigurationen erweitert wird; schließlich wird auch das 2. Thema miteinbezogen. Die Durchführung ist eine einzige große Steigerungswelle – sie beginnt mit schlichter Zweistimmigkeit im *Pianissimo* und endet beim vollen Tutti im *Fortissimo*; der ruhig-kantable Charakter

beider Hauptthemen geht dabei mehr und mehr verloren.

Entsprechend beginnt die Reprise fortissimo in den Blechbläsern, so dass das ursprünglich zarte Thema nun wie ein Marsch wirkt. Dieser wuchtigere, gröbere Tonfall wird während der gesamten Reprise beibehalten. Dem 2. Thema sind ganze zehn Takte im *Piano dolce* gegönnt; dann mündet auch es ins *Fortissimo* des Orchestertutti. Die Schlussgruppen-Figur leitet über in eine Coda, die das Hauptthema wiederum verfremdet, nun in eine Art Marsch, der wechselnd von tiefen Lagen und vom gesamten Tutti bestimmt wird. Seine Intervalle sind teilweise auf kleine Sekunden zusammengezogen; klanglich im Vordergrund steht ein großer Schlagzeugapparat. Von der lyri-



Sergej Prokofjew (um 1952)

schen Stimmung, die den Satz zu Beginn prägte, kann hier keine Rede mehr sein.

2. SATZ: ALLEGRO MARCATO

Das geradtaktige Scherzo gemahnt in seiner Spritzigkeit und Eleganz an Passagen in Prokofjews Balletten »Romeo und Julia« und »Aschenbrödel«. Dabei sind Grundidee und Struktur erstaunlich einfach: Als Basis dient ein Pendelmotiv, das Takt- und Tonart im Unklaren lässt; das Thema ist eine quirlige Klarinettenfigur, deren frecher Nachsatz sogleich von der Oboe wiederholt wird. Seinen Reiz gewinnt der Satz durch die immer neuen Varianten, die sein Hauptthema erfährt. Auch weil das Thema stets in anderen Instrumenten erklingt, hat man den Eindruck einer imaginären Szenerie mit verschiedenen Personen als quasi Handlungsträger.

Eine Beschleunigung des Grundtempos und die Reduktion auf Themenfragmente leiten über zum Trio. Eingerahmt wird es von einer Figur, die durch die Instrumentierung mit Oboe und Klarinette, später zusätzlich Es-Klarinette, sehr spitz klingt. Der Hauptteil des Trios steht in klarem Dur und 3/4-Takt; über einem gleichmäßigen Ostinato entfaltet sich eine Art Walzer, der auch durch seine Klangfarbenmischung an die Unterhaltungsmusik der Entstehungszeit gemahnt. Nach der spitz klingenden Figur kehrt das Pendelmotiv des Scherzos zunächst in langsamem Tempo wieder; erst allmählich mündet es in das Haupttempo und damit in die Reprise.

Sie ist gegenüber dem Beginn gravierend verändert und beginnt einen Halbton tiefer; das Pendelmotiv wird fortissimo im Tutti gespielt und mit einem Marschrhythmus gekoppelt, der anfangs nur wie eine Begleitfigur wirkte. Das Hauptthema erscheint erst

später wieder; es ist durch Synkopen und innere Wiederholungen korrumpiert, der freche Nachsatz fehlt. Der grobschlächtige Klangcharakter wird ähnlich wie im 1. Satz bis zum Schluss beibehalten, zugleich wird das Thema weiter demontiert. Aus einem eleganten, durchsichtig instrumentierten Scherzo ist unversehens eine »Danse macabre« geworden.

3. SATZ: ADAGIO

Der langsame Satz beginnt mit einer Variante der Pendelfigur des Scherzos; sie wird auf ruhig fließende Triolen zurückgenommen, dazu erklingt eine weit ausgreifende, zwischen Holzbläsern und hohen Streichern wechselnde Kantilene, die recht bald um den schon bekannten Halbton absinkt. Den Beginn des Kontrastteils verdeutlicht Prokofjew durch dissonierende Repetitionen in Klarinette, Harfe und Klavier, über denen sich ein neues Thema entfaltet, das in seinem Ambitus von der tiefsten Lage der Kontrabässe (mit Tuba und Fagotten) bis zur höchsten Lage der Flöten (mit ersten Geigen) reicht.

Ein zweiter thematischer Gedanke des Kontrastteils wird durch Punktierungen gekennzeichnet, ein dritter entfaltet sich zu einem veritablen Trauermarsch in Moll. Daran schließt sich in schnellerem Tempo das anfangs weit ausgreifende Thema, dessen Ambitus nun erheblich reduziert ist. Punktierter Rhythmen und eine nochmalige Steigerung zum Fortissimo des gesamten Orchesters leiten über in die Reprise. Die Kantilene ist nun den Streichern vorbehalten; die Triolen sind in unruhige Tremoli aufgelöst. Die unwirklich anmutende Klangfarbe wird durch chromatisches Absinken noch verstärkt und auch in der Coda bis ganz zum Schluss beibehalten.

4. SATZ: ALLEGRO GIOCO

Das Finale ist der Form nach ein schlichtes Rondo mit Sonatensatz-Elementen. Das Eröffnungsthema entspricht in seiner äußerst sparsamen Besetzung – Flöte und Fagott mit Stütztönen im Horn – dem Beginn des 1. Satzes. Es wird von Streichern und Holzbläsern weitergeführt; dann folgt – poco più tranquillo – in den Streichern eine notenge-treue Reminiszenz an das Hauptthema des 1. Satzes. Der Hauptteil beginnt mit pulsierenden Repetitionen (Bratschen, dann Hörner mit Streichern), über denen sich in der Klarinette das Rondothema erhebt; im tänzerischen Charakter und in der Geläufigkeit erinnert es an das Scherzo-Thema. Eine kurze, markante Repetitionsfigur in den ersten Geigen, die später eine wichtige Rolle spielt, leitet über in die Wiederholung des Rondothemas (Streicher mit Oboe und Es-Klarinette, die dem Thema eine schrille Klangfarbe verleiht). Das Thema erhält noch einen weiteren, mit der Oboe beginnenden Abschnitt, der durch die Artikulation im Staccato, später auch durch die Koppelung trockener Klangfarben (Flöte, Piccolo, Klavier), erneut an das Scherzo erinnert – und damit an den für Prokofjew so charakteristischen Ton, den er selbst als »sarkastisch« oder »grotesk« bezeichnet hat. Das Kontrastthema erklingt in der ersten Flöte, fortgesetzt in der ersten Klarinette, und erweist sich als Weiterführung der Eröffnungskantilene. Das Rondothema kehrt wieder; schließlich folgt die Eröffnungskantilene in ihrer originalen Gestalt und Instrumentierung, wird aber von jener markanten Repetitionsfigur begleitet, die man als »grotesk« empfindet.

Ein Einschnitt in Tempo und Dynamik verdeutlicht den Beginn der Durchführung bzw. des zweiten Couplet-Themas. Es ist zu-

nächst den tiefen Streichern zugeordnet und gemahnt in seiner ebenmäßigen Bewegung an den langsamen Satz. Die ruhige Kantabilität wird durch eine schrille, stets gleich bleibende Holzbläserfigur mehrfach unterbrochen und quasi zum Schweigen gebracht; sie stammt aus der »sarkastischen« Fortsetzung des Rondothemas.

In der Reprise kehren Rondo- und Kontrastthema im wesentlichen unverändert wieder; dennoch gibt der Schluss der Symphonie Rätsel auf: Nach der zweiten Wiederkehr des Rondothemas drängt sich die markante Repetitionsfigur der Streicher immer mehr in den Vordergrund. Sie entwickelt sich nicht, sondern tritt gleichsam auf der Stelle; auch wird sie von einem allmählich stärker werdenden Schlagzeugpart begleitet und übertönt fast das Rondothema, das im tiefen Blech noch einmal anklingt. Hinzu kommen später Glissando-Figuren in den Holzbläsern, in Harfe und Klavier, und insgesamt ein kontinuierliches Anwachsen der Besetzung und der Dynamik. Dass thematische Entwicklung nicht mehr stattfindet und Thematik schließlich zu Gunsten von Lärm suspendiert ist, verdeutlicht Prokofjew, indem er die letzten 16 Takte unverändert wiederholt.

OFFIZIELLE DEUTUNG UND SEELISCHE WAHRHEIT

Die »Größe des menschlichen Geistes« solle die Symphonie ausdrücken, sagte Prokofjew und lieferte seinen Zeitgenossen das passende Stichwort: eine philosophisch anmutende, leere Worthülse. Daraus und aus der Formulierung, dass er mit seiner 5. Symphonie eine ganze Schaffensperiode abschließe, ergab sich für die Exegeten folgerichtig, dass hier eine Phase endgültiger Reife erlangt und die »Fünfte« eine Symphonie heroischen Typs sei. Prokofjews Bio-

graph Israil Nestjew schrieb in dem für die Stalin-Zeit üblichen Ton, in der Coda des 1. Satzes sei ein »heldisches Bild« und damit die »Hauptidee der Symphonie« verkörpert: »Die Verherrlichung der Kraft und Schönheit des menschlichen Geistes«. Zum Schluss des Finales heißt es bei Nestjew: »In der bewegten, frohlockenden Coda schließlich triumphiert das Element der Lebensfreude, der in allen Farben schillernden Fröhlichkeit, des festlichen Tanzes, der gleichsam vom Echo eines gesunden Lachens begleitet wird. In der 5. Symphonie spürt man den festen Glauben an das Leben – sie ist das jubelnde Loblied der Lebensfreude. Diese Musik konnte nur ein Künstler schaffen, der deutlich die ganze Lebenskraft seines Landes und die Unerschöpflichkeit der Energien und Kräfte seines Volkes spürte.«

Dies ist die offizielle sowjetische Deutung der Symphonie; und es ist gut möglich, dass Prokofjew sie gutgeheißen hat – Nestjews Biographie ist ja noch zu seinen Lebzeiten und in Abstimmung mit ihm entstanden. Auch wenn sich vom Komponisten leider keine Äußerungen und auch sonst keinerlei außermusikalische Anhaltspunkte finden lassen, die Nestjews vollmundige Interpretation widerlegten, so gibt es dennoch aus der Partitur, aus der Struktur der Musik abzuleitende Gründe, gegenüber der angeblich so heroisch-optimistischen Aussage vorsichtige Zweifel anzumelden: Das Zusammenziehen der ursprünglich gesanglichen Linien zu engen chromatischen Schritten am Schluss des 1. Satzes ist – metaphorisch gesprochen – ein Ausdruck von Zerknirschung und Verzweigung. Der 2. Satz gipfelt, was sogar sowjetische Autoren so sehen, in einem »Totentanz«: er stelle dem Hörer »das Wirken menschenfeindlicher Kräfte« vor Augen. Auch im Adagio wird Diatonik zu Gunsten von Chromatik ver-

drängt. Und die Ausgelassenheit des Finales schließlich mündet in themenlosen, d. h. sinnlosen orchestralen Lärm. Man bedenke: Die Symphonie entstand zur Zeit der schlimmsten Phase des 2. Weltkriegs, der in der Sowjetunion der »große vaterländische Krieg« hieß; als Prokofjew an dem Werk arbeitete, war das Kriegsende noch keineswegs abzusehen. Man kommt der Idee der Symphonie vielleicht näher, wenn man in ihr eine eher »beschädigte« als »auftrumpfende« Lebensfreude hört...

Dorothea Redepenning

Santtu-Matias Rouvali

DIRIGENT



Der finnische Dirigent Santtu-Matias Rouvali trat in der Saison 2017/18 zwei neue Ämter an: als Chefdirigent der Göteburger Symphoniker und als Erster Gastdirigent des Philharmonia Orchestra in London. Seit 2013 ist er außerdem Chefdirigent des Tampere Philharmonic Orchestra in seiner finnischen Heimat. In Europa ist Santtu-Matias Rouvali regelmäßig zu Gast bei Orchestern wie dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Oslo Philharmonic Orchestra, den Bamberger Symphonikern und dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. Als ehemaliger Teilnehmer des Dudamel Young Conductors

Fellowship Program beim Los Angeles Philharmonic Orchestra kehrte Santtu-Matias Rouvali 2016 für ein Konzert nach Los Angeles zurück, das zu einem Highlight der Abonnement-Konzerte wurde.

Nach seiner sehr erfolgreichen Tournee mit den Göteburger Symphonikern und Hélène Grimaud in der letzten Spielzeit steht im Februar 2019 die nächste Konzerttournee mit seinem Orchester an. Zusammen mit Alice Sara Ott und Martin Grubinger leitet Santtu-Matias Rouvali Konzerte in Deutschland und Österreich. Zukünftige Tourneen werden ihn zusammen mit den Göteburger Symphonikern in die USA und nach Japan führen.

Als ein weiterer Eckpfeiler seiner Amtszeit in Göteborg wird er seinen Beitrag zu der beeindruckenden Discographie des Orchesters beisteuern. In Kooperation mit dem Tampere Philharmonic Orchestra und der Geigerin Baiba Skride entstand eine Einspielung mit Violinkonzerten von Bernstein, Korngold und Rozsa. Neben seinen Konzertverpflichtungen dirigierte Santtu-Matias Rouvali an der Tampere Opera Verdis »La forza del destino« sowie im Frühjahr 2018 die Uraufführung von Olli Kortekangas' »My Brother's Keeper« (Veljeni vartija).

Harriet Krijgh

VIOLONCELLO



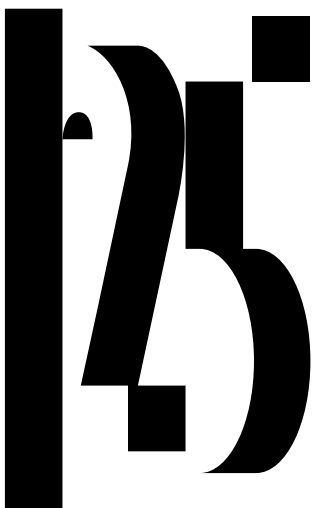
Die Niederländerin Harriet Krijgh ist eine der aufregendsten und vielversprechendsten jungen Cellistinnen der Gegenwart. Konzerte führten die Künstlerin in die bedeutendsten Säle Europas. Sie spielte mit Orchestern wie dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem hr Sinfonieorchester Frankfurt, den Bamberger Symphonikern, dem London Philharmonic Orchestra, der Academy of St. Martin in the Fields, dem Trondheim Symphony Orchestra, Copenhagen Philharmonic, Tampere Philharmonic, Netherlands Philharmonic und Sydney Symphony Orchestra. Im März 2017 debütierte sie mit dem Boston

Symphony Orchestra in der Carnegie Hall New York. Auch bei international renommierten Festivals wie dem Schleswig-Holstein Musik Festival und dem Lucerne Festival ist sie ein gern gesehener Gast.

Im August 2017 gab Harriet Krijgh ihr umjubeltes Debüt in Chicago mit Auftritten beim Ravinia Festival und beim Grant Park Music Festival. Sie spielte gemeinsam mit der Geigerin Baiba Skride und der Akkordeonistin Elsbeth Moser die erfolgreiche Uraufführung des Tripelkonzerts von Sofia Gubaidulina. Harriet Krijgh ist Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe. In der Saison 2015/16 war sie »Rising Star« der European Concert Hall Organisation (ECHO).

Harriet Krijgh ist künstlerische Leiterin des Internationalen Kammermusikfestivals in Utrecht. In Nachfolge von Festivalgründerin Janine Jansen präsentierte sie im Sommer 2017 ihre erste Festivaledition. Das Festival »Harriet & Friends«, das sie 2012 auf Burg Feistritz in Österreich ins Leben gerufen hatte, fand im Juli 2018 seine alljährliche Fortsetzung.

**125 JAHRE MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**



**GROSSES
HÖREN.**

Erstes Konzert nach dem Zweiten Weltkrieg unter der Leitung von Eugen Jochum

08.07.

1945

Oswald Kabasta wurde von der amerikanischen Musikkontrollstelle als Chefdirigent abgelehnt. Stattdessen wird Hans Rosbaud zum Chefdirigenten berufen und bleibt dies bis 1948

27.09.

1945

Erste Konzertsérie Wilhelm Furtwänglers im Nachkriegs-München

1947

In Riegers Amtszeit fällt die drohende Fusion mit dem kurz zuvor durch Eugen Jochum gegründeten Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Die Verweigerung der Pensionsansprüche und die eingedenk der ruhmreichen Vergangenheit der Philharmoniker vehement intervenierende Öffentlichkeit rettet das Orchester vor der Auflösung

Herbst

1949

1945

20.07.

Der ehemalige Konzertmeister der Philharmoniker Karl Snoeck tritt mit Mendelssohns Violinkonzert auf. Er hatte Lager und Schwerstarbeit in München überlebt

1946

06.02.

In einer akuten Depression wählt Oswald Kabasta den Freitod, da er auf Grund einer (später geklärten) Unstimmigkeit in seinen Angaben zur Parteizugehörigkeit seine Dirigententätigkeit nicht mehr ausüben darf

1949

Herbst

Fritz Rieger wird neuer Chefdirigent bis 1966

1949

27.-29.09.

Erstes Auslandsgastspiel nach dem Zweiten Weltkrieg in St. Gallen in der Schweiz. Innerhalb nur weniger Jahre sind die Münchner Philharmoniker wieder in allen europäischen Musikmetropolen zu Hause

Mit den »Konzerten für die Jugend« wird die Tradition der »Jugendkonzerte« begründet. Bis zu 35.000 Interessierte besuchen heute jährlich die mehr als 200 Veranstaltungen von »Spielfeld Klassik«

Saison

1953/54

Konzertante Aufführung der Oper »Titus« zum 200. Geburtstag von W. A. Mozart

12./15.07.

1956

Debüt als Opern-Orchester mit Mozarts »Don Giovanni« unter Joseph Keilberth im Cuvilliés-Theater. Mit dieser »Premiere« beginnt eine zwanzigjährige Zusammenarbeit mit der Bayerischen Staatsoper

14.08.

1962

Rudolf Kempe wird neuer GMD bis zu seinem Tod 1976

01.01.

1967

1953

25.03.

Der Herkulesaal wird vorübergehend Heimstätte der Münchner Philharmoniker. Ein Wiederaufbau der Tonhalle ist inzwischen ad acta gelegt

1958

10./11.07.

»800 Jahre München 1158/1958«. Zweites Festkonzert mit Gustav Mahlers »Symphonie der Tausend« (Ltg. Fr. Rieger)

1966

14./15.12.

Fritz Rieger verabschiedet sich mit Bruckners »Achter«

1968

Juli

Die Münchner Philharmoniker feiern ihr 75-jähriges Bestehen

»FANFARE«

**EIN GESCHENK ZUM 125. GEBURTSTAG
DER MÜNCHNER PHILHARMONIKER**



Anlässlich des 125-jährigen Jubiläums der Münchner Philharmoniker hat Spielfeld Klassik ein Musikprojekt realisiert, das eine Brücke zwischen traditionellem Repertoire und Neuinterpretation schlägt. Angelehnt an das namensgleiche Projekt des Royal Opera House in London fand in der vergangenen Spielzeit der Kompositionswettbewerb »Fanfare« statt. Jugendliche zwischen 12 und 18 Jahren waren aufgerufen, eine dreistimmige Fanfare zu komponieren, die ein zentrales Motiv aus dem Kernrepertoire der Münchner Philharmoniker verarbeitet. Aus einer Vielzahl an Einsendungen wurden eine Nachwuchskomponistin und drei Nachwuchskomponisten zu einem Workshop eingeladen, bei welchem die eigenen eingereichten Kompositionen zu Werken für großes Symphonieorchester arrangiert wurden. Die Aufnahme der vier Fanfaren mit den Münchner Philharmonikern unter der Leitung von Krzysztof Urbański vollendete unser Projekt. Diese Fanfaren werden nun außerhalb des Konzertsaals zum Klingen gebracht und ersetzen den ursprünglichen Pausengong im Foyer der Philharmonie bei Konzerten der Münchner Philharmoniker. Ganz nach dem Motto des 125-jährigen Jubiläums: »Großes Hören.«

Konstantin Egensperger (13) ist der jüngste Gewinner des Kompositionswettberbs »Fanfare«. Seine ursprünglich eingereichte Komposition für Streichensembel bezieht sich auf das Anfangsmotiv der 9. Symphonie von Ludwig van Beethoven aus dem 2. Satz. Vielseitig musikalisch am Violoncello und Klavier, in der Kammermusik und beim Komponieren aktiv, erhielt er bereits einige Preise und Auszeichnungen, u. a. beim Steinway-Klavierspiel-Wettbewerb und dem Kompositionswettbewerb der Hochschule für Musik und Theater München 2016.

Elisabeth Fußeder (18) überzeugte ebenfalls die Jury mit ihrer Fanfare, die sich gleich auf zwei Anfangsmotive bezieht – den 2. Satz der 9. Symphonie von Ludwig van Beethoven und den 1. Satz aus der 4. Symphonie von Anton Bruckner. Neben jahrelangem Klavierunterricht ist sie als Sängerin in der Domkantorei Freising aktiv, woraus sich das Vokalensemble »Chiave« gründete, dem Elisabeth angehört. Hierfür erhielt sie schon viele Auszeichnungen, u. a. beim Bundeswettbewerb »Jugend musiziert«.

Robin Stenzl (18) ist mit Soul und Blues groß geworden – daran ist auch seine Fanfare zu erkennen. Sie bezieht sich auf das Motiv der 7. Symphonie von Beethoven aus dem 3. Satz. Robin erhält seit seinem 6. Lebensjahr Schlagzeugunterricht und erlernt seit einigen Jahren autodidaktisch E-Gitarre und Klavier. In der Musikschulband der Musikschule Vaterstetten und weiteren Formationen war und ist er als Schlagzeuger und E-Gitarrist aktiv.

Johannes Wiedenhofer (13) wählte als Grundlage seiner Fanfare das Anfangsmotiv aus der 8. Symphonie von Gustav Mahler. Dieses von den Münchner Philharmonikern unter der Leitung des Komponisten 1910 uraufgeführte Werk stellt zusätzlich einen besonderen Bezug zu unserem Orchester her. Neben seiner Tätigkeit als Sänger in der Domkantorei Freising spielt Johannes Klavier und entdeckte vor vier Jahren seine Begeisterung für das Komponieren. Als Komponist wurde er bereits mehrfach ausgezeichnet, u. a. bei »Jugend komponiert Bayern 2018«, ausgerichtet von »Jeunesse musicales«.



v.l.n.r.: Konstantin Egensperger, Elisabeth Fußeder, Robin Stenzl und Johannes Wiedenhofer

Herzlich willkommen, Tobias Huber!

Der Hornist Tobias Huber wuchs in Zell in der Schweiz auf. Von 2005 bis 2009 studierte er an der Musikhochschule Luzern bei Lukas Christinat und später an der Hochschule für Musik in Basel bei Prof. Christian Lampert, wo er 2013 sein Masterstudium mit Auszeichnung abschloss.

Erste Orchestererfahrungen sammelte Tobias Huber in der Saison 2008/2009 bei seinem Praktikum im Luzerner Sinfonieorchester. Von 2009 bis 2011 war er Akademist beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, worauf ein Zeitvertrag bei den Münchner Philharmonikern folgte. Von 2011 bis 2018 war er als Wechselhornist Mitglied der Essener Philhar-



moniker. Er spielt regelmäßig als Gast in verschiedenen Orchestern wie dem Tonhalle Orchester Zürich oder seit 2016 auch im Lucerne Festival Orchestra. Seit August 2018 ist er bei den Münchner Philharmonikern Mitglied der Horngruppe.

Herzlich willkommen, Julie Risbet!

Die Bratschistin Julie Risbet studierte in der Klasse von Prof. Jean Sulem am Conservatoire national supérieur de musique in Paris, wo sie im Mai 2008 ihren Abschluss mit Auszeichnung erlangte. Danach setzte sie ihre Studien an der Hochschule für Musik und Theater in München in der Klasse von Prof. Hariolf Schlichtig fort und legte 2010 ihre Diplomprüfung und im darauf folgenden Jahr ihre Kammermusik-Meisterklassen-Prüfung ab.

Als leidenschaftliche Kammermusikerin war Julie Risbet Gast zahlreicher Festivals, z. B. beim Seiji Ozawa Matsumoto Festival, beim Kissinger Sommer, beim Jerusalem International Chamber Music Festival, Festival Juventus und Festival de Paques de Deauville. Sie konzertierte mit Künstlern wie Nobuko Imai, Nikolaj Znaider, Guy Braunstein, Vadim Gluz-



man, Johannes Moser, Klaus Thunemann, Julian Bliss und Robert Holl. Regelmäßig spielt sie mit dem Voce Quartett.

Julie Risbet ist Preisträgerin des Internationalen Musikwettbewerbs in Markneukirchen 2007 und wurde mehrfach von Seiji Ozawa eingeladen, um an der International Music Academy Switzerland teilzunehmen.

Von 2011 bis 2015 spielte sie in Orchestern wie dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, der Bayerischen Staatsoper, dem WDR

Sinfonieorchester, Bamberger Symphoniker, Orchestre National de France und Orchestre National du Capitole de Toulouse. Von 2015 bis 2017 war sie Vorspielerin im Beethoven Orchester Bonn und ist seit 2018 Mitglied der Münchner Philharmoniker.

Herzlich willkommen, Umur Koçan!

Der Kontrabassist Umur Koçan wurde 1988 in Ankara geboren. 1999 begann er sein Studium im Fach Kontrabass am Konservatorium seiner Heimatstadt Ankara, wo er bis 2009 von Refik Hacıbeyoğlu, Özgür Uluçınar und Alper Müfettişoğlu unterrichtet wurde.

Zwischen 2015 und 2017 absolvierte er sein Masterstudium bei Prof. Nabil Shehata an der Hochschule für Musik und Theater München. Anschließend besuchte er die Meisterklasse bei Philipp Stubenrauch, dem Solo-Kontrabassisten des Symphonie-



orchesters des Bayerischen Rundfunks. Von 2007 bis 2018 war er Mitglied der Kontrabassgruppe des Staatlichen Symphonie Orchesters in Ankara. Seit 2013 spielt er regelmäßig im West-Eastern Divan Orchestra unter der Leitung von Daniel Barenboim.

2018 gewann Umur Koçan das Probespiel bei den Münchner Philharmonikern und ist nun Mitglied der Kontrabassgruppe.

Max Spenger verabschiedet sich in den Ruhestand



Mit Deep Purple spielte er auf der Hammondorgel. Mit seiner Coverband Amphibium rockte er bei den legendären Faschingsbällen der Münchner Philharmoniker die Olympiahalle auf den Keyboards. In den 80er Jahren sah man ihn des Öfteren am Samstagabend mit der Popgruppe Zara Thustra im Fernsehen. Mit Queen zusammen machte er Studioaufnahmen.

Seine eigentliche Leidenschaft aber ist das Akkordeon. Darauf ist er von der Volksmusik

bis hin zum Tango überall daheim. Nicht in Buenos Aires allerdings, sondern auf YouTube hört man ihn gemeinsam mit seinen philharmonischen Streicherkollegen mit Astor Piazzollas »Oblivion«.

Bei den Philharmonikern spielte er die Bratsche. Von sich selbst sagt er augenzwinkernd: »Ich bin nicht der beste Akkordeonspieler unter den Bratschern, sondern der wohl beste Bratscher unter den Akkordeonspielern.«

Damals, noch als junger Musikstudent mit großem Herz für die Popmusik, erfuhr Max Spenger, dass ausgerechnet die Streicher der Münchner Philharmoniker in den 70er Jahren den Welthit »Fly, Robin, Fly« aufgenommen hatten. So wurde sein Wunsch geboren: »In DEM Orchester möchte ich auch mal spielen.« So kam es dann auch. Und dass da einer kam, der eine für einen Philharmoniker doch recht ungewöhnliche musikalische Vorgeschichte hatte, war ein großer Gewinn für uns!

Beim Musizieren im Orchester war Max immer hellwach und konzentriert, er hat ein fantastisches Gehör, so dass er manchmal als erster merkte, wenn etwas nicht stimmte – z. B. ein falsches Vorzeichen in den Noten.

Ein bayrischer »Sturschädel« ist er auch, der Max – ein paar seiner Kollegen wissen ein Lied davon zu singen. Seinen Überzeugungen hat er ebenso wie seinen Freunden stets die Treue gehalten. Und er hat immer ehrlich und unverblümt gesagt, was er dachte.

So hat er es fertig gebracht, den großen Meister Sergiu Celibidache in einem launigen Moment mit »Ich finde Ihren Brahms scho a bisserl langsam« zu konfrontieren und diese Bemerkung auch noch unbeschadet zu überstehen. »Celi« antwortete nur lapidar: »Max, dafür bist du noch zu jung«. Heute sagt Max Spenger: »Und recht hat er g'habt«.

Bei anderer Gelegenheit, im Rahmen einer Probe, war der gemeinhin als sehr impulsiv bekannte »Celi« äußerst gereizt, als das Orchester immer wieder erst eine halbe Sekunde nach seinem Schlag einsetzte. Als Übung sollte nun konsequent »in time« gespielt werden. Max Spenger war allerdings der Einzige, der

auch tatsächlich genau auf den Schlag einsetzte. Das restliche Orchester spielte mit der gewohnten Verzögerung. Und »Celi«? Bekam einen Tobsuchtsanfall. Weil ein Musiker nun vermeintlich zu früh einsetzte. Nachdem er jedoch erkannte, wer »der Übeltäter« gewesen war, sagte er nur milde: »Der Max darf das, der ist Popmusiker«.

Unvergessen bleiben wird uns sein aus tiefster Seele kommender, halblauter urbayrischer Kommentar, wenn es wieder einmal in der Probe zwischen Dirigent und dem Orchester hakte und es nur sehr mühsam voran ging: »Spuin ma wos anders.« Und wenn er sich mal verspielte (»was ja praktisch nie vorkam«, so würde er jetzt mit Augenzwinkern dementieren), sein leises, aber herzhaftes: »Jessas!«

Nach mehr als 40 Jahren verlässt mit Max Spenger nun einer der nur noch wenigen waschechten Münchner das Orchester der Stadt. Im Ruhestand treibt es ihn, der nebenbei ein begeisterter Taucher ist, an tropische Strände auf der ganzen Welt. Außerdem leitet er seit kurzem das Akkordeon-Orchester Brückl, mit dem er einmal im Jahr ein Konzert in der Münchner Musikhochschule gibt. Hier erleben wir ihn dann allerdings mit Taktstock in der Rolle als Dirigent.

Mach's gut, Max – jetzt darfst wos anders spuin!

*Herbert Heim
(mit Hilfe einiger hervorragender
Ghostwriter)*

Donnerstag
17_01_2019 20 Uhr 3. Abo f
Freitag
18_01_2019 20 Uhr 3. Abo c
Sonntag
20_01_2019 19 Uhr 2. Abo k4
Mittwoch
16_01_2019 13_30 Uhr
3. Öffentliche Generalprobe

IGOR STRAWINSKY

»Chant funèbre« (Totenlied)

NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOW

Suite aus der Oper »Die Legenden der unsichtbaren Stadt Kitesch und von der Jungfrau Fewronia«

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH

Symphonie Nr. 4 c-Moll op. 43

VALERY GERGIEV

Dirigent

Sonntag
27_01_2019 11 Uhr

**4. KAMMERKONZERT**

Festsaal, Münchner Künstlerhaus

»Happy birthday, Wolferl!«

AYDIN PFEIFFER

Auftragswerk

JOSEPH HAYDN

Divertimento für Bläserquintett B-Dur

Hob. II:46 »Chorale St. Antoni«

CARL NIELSEN

Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn op. 43

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Fantasie f-Moll KV 608

»Ein Orgelstück für eine Uhr«

JACQUES IBERT

»Trois pièces brèves« (Drei kurze Stücke)

für Bläserquintett

GYÖRGY LIGETI

Sechs Bagatellen für Bläserquintett

GABRIELE KRÖTZ

Flöte

LISA OUTRED

Oboe

ALEXANDRA GRUBER

Klarinette

JOHANNES HOFBAUER

Fagott

MIA ASELMAYER

Horn

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
Iason Keramidis, stv. Konzertmeister
Claudia Sutil
Philip Middleman
Nenad Daleore
Peter Becher
Regina Matthes
Wolfram Lohschütz
Martin Manz
Céline Vaudé
Yusi Chen
Florentine Lenz
Vladimir Tolpygo
Georg Pfirsch
Victoria Margasyuk

2. VIOLINEN

Simon Fordham, Stimmführer
Alexander Möck, Stimmführer
Ilona Cudek, stv. Stimmführerin
Matthias Löhlein
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
Johanna Zaunschirm

BRATSCHEN

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

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 Baltacıgil, Solo
Alexander Preuß, stv. Solo
Holger Herrmann
Stepan Kratochvil
Shengni Guo
Emilio Yepes Martinez
Ulrich von Neumann-Cosel
Umur Kocan

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, Bassklarinette

FAGOTTE

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

HÖRNER

Matias Piñeira, Solo
Ulrich Haider, stv. Solo

Maria Teiwes, stv. Solo
Alois Schlemmer
Hubert Pilstl
Mia Aselmeyer
Tobias Huber

TROMPETEN

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

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

Matthias Ambrosius
Konstantin Sellheim
Beate Springorum

INTENDANT

Paul Müller

IMPRESSUM**Herausgeber:**

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

Redaktion:

Christine Möller

**Corporate Design
und Titelgestaltung:**

Geviert, Grafik &
Typografie
München
geviert.com

Graphik:

dm druckmedien gmbh
München

Druck:

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

TEXTNACHWEISE

Einführungstexte: Michael Kube, Wolfgang Stähr, Dorothea Redepenning. Nicht namentlich gekennzeichnete Texte und Infoboxen: Christine Möller. Künstlerbiographien: nach Agenturvorlagen. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber genehmigungs- und kostenpflichtig

BILDNACHWEISE

Abbildungen zu Jean Sibelius: Erik Tawaststjerna, Sibelius, Stockholm 1968; wikimedia commons; Abbildungen zu Edward Elgar: wikimedia commons; Abbildungen zu Sergej Prokofjew: Israel V. Nestyev, Prokofiev – Der Künstler und sein Werk, Stanford / London 1961. Künstlerphotographien: Kaapo Kamu (Rouvali), Marco Borggreve (Krijgh), Sławomir Grenda (Koçan), ohne credit (Huber, Risbet).

MEDIENPARTNER

BR
KLASSIK

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

125 JAHRE MÜNCHNER
PHILHARMONIKER



GROSSES
HÖREN.

**Die MPHIL CD-Box
zum Jubiläum mit
Aufnahmen aus dem
umfangreichen Archiv
des Orchesters**

Ab jetzt im Handel

mphil.de/label

'18
'19

