



MKO

»1900« — 3. Abo, 19.12.2013

Lars

VOGT

Daniel

GIGLBERGER



Bartek Barczyk, Barcelona, März 2013

3. ABONNEMENTKONZERT

Donnerstag, 19. Dezember 2013, 20 Uhr, Prinzregententheater

LARS VOGT *Klavier*

DANIEL GIGLBERGER *Leitung*

FRANZ SCHREKER (1878–1934)

Scherzo für Streichorchester (1900)

LEOŠ JANÁČEK (1854–1928)

Concertino für Klavier und 6 Instrumente (1925)

Moderato

Più mosso

Con moto

Allegro

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur op.19

Allegro con brio

Adagio

Rondo. Allegro molto

Pause

FRANZ SCHREKER (1878–1934)

Intermezzo für Streichorchester op. 8 (1900)

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Symphonie Nr. 40 g-Moll KV 550 (1. Fassung)

Molto Allegro

Andante

Menuetto. Allegretto

Allegro assai

KONZERTEINFÜHRUNG

19.10 Uhr mit Michael Weiss

MIT DEN SPARSAMSTEN MITTELN

Mozart-Beethoven-Schreker-Janáček

MOZART: SYMPHONIE NR. 40 G-MOLL KV 550 (1. FASSUNG)

Was man uns über so viele Werke der Musikgeschichte glauben machen will, ist sie wirklich: Mozarts sogenannte ›große‹ g-Moll-Symphonie, die einmal als ›größte kleine Symphonie‹ bezeichnet wurde, ist ›unsterblich‹. Fast jeder, selbst der von klassischer Musik unbeleckte Laie, kann das erste Thema des Kopfsatzes mitsingen. Es hat als allgegenwärtiges, ›nicht kaputt zu kriegendes‹ Zitat Karriere gemacht, rangiert als Handy-Klingelton, Spieluhrmelodie oder Werbungshintergrund allenfalls hinter der ›Kleinen Nachtmusik‹. Auch jenseits solcher Vermarktung scheint Mozarts persönlichster Symphonie eine schwer zu fassende Modernität inne zu wohnen. Sie steht fast am Ende seines symphonischen Schaffens, doch scheint eine neue Ära mit ihr anzubrechen, verweist sie schon mehr als jede andere seiner Symphonien auf den Frühromantiker Franz Schubert. Gar nicht zu reden von Mozarts genialem Einfall, im Finale plötzlich alle zwölf Töne der chromatischen Skala außer dem Grundton g so anzubringen, dass man es nachgerade als Vorwegname der Zwölftonmusik bezeichnete, wäre diese Stelle nicht so singulär, bliebe sie als witziges Experiment nicht so folgenlos.

Mit der Symphonie Es-Dur Nr. 39 KV 543 und der Symphonie Nr. 41 C-Dur KV 551 bildet die Vierzigste einen Zyklus, was von Mozart vielleicht nicht intendiert war. Jede hat ihren gänzlich anderen Grundcharakter: die potentielle Tragik der Vierzigsten folgt der Lyrik der Neununddreißigsten und geht der prachtvollen Epik der Einundvierzigsten voraus. Mozart schuf seine wohl bekannteste Symphonie, die in ihrer ersten Fassung noch ohne Klarinetten auskommt, im Sommer 1788 innerhalb sehr kurzer Zeit: Die Es-Dur-Symphonie wurde am 26. Juni, die



»In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns, aber ohne Marter ist sie mehr Ahnung des Unendlichen.«

E. T. A. Hoffmann

große g-Moll-Symphonie am 25. Juli vollendet und die in zwei Wochen niedergeschriebene Jupiter-Symphonie lag am 10. August vor. Daneben schrieb er in jenen Tagen unter anderem noch Sonaten, Arien, Trios. Nur bei einem Genie wie Mozart verwundert dies nicht, hatte er doch z. B. die Linzer Symphonie in vier Tagen geschrieben.

Bedenkt man aber, unter welch bedrückenden Umständen er damals lebte, erstaunt das Resultat seines übermenschlichen Fleißes doch: Kurz nach Vollendung der Es-Dur-Symphonie und vor der Komposition der in seiner ›Schicksalstonart‹ g-Moll stehenden 40. Symphonie starb seine Tochter Theresia Constanza. Zugleich war Mozarts finanzielle Not in jenen Tagen so schwer, dass er eine Reihe von Bittbriefen an seinen Logenbruder Johann Michael Puchberg schrieb. Aus ihnen erfahren wir auch, dass die drei Symphonien vermutlich für eine Akademie im Casino geplant waren, zu denen Mozart Puchberg zwei Billets schickte. Die Notlage zwang Mozart zum Sparen. So wohnte er mittlerweile in einer kleineren, günstigeren Wohnung, wie er am



Tag nach der Vollendung der 39. Symphonie schrieb: »Ich habe in den 10 Tagen, daß ich hier wohne, mehr gearbeitet als in andern Logis die 2 Monat, und kämen mir nicht so oft so schwarze Gedanken (die ich mir mit Gewalt ausschlagen muß), würde es mir noch besser vonstatten gehen, denn ich wohne angenehm – bequem – und wohlfeil.«

Man hat seit je die Stimmung der 40. Symphonie mit den geschilderten Umständen – Finanznot und Krankheit der Frau – in Verbindung gebracht. Ausgerechnet der Tod der Tochter wird dabei sogar meist noch übersehen, ganz so, als halte man affektive Bindungen in einem Zeitalter großer Kindersterblichkeit für unwahrscheinlich. Regungen wie Trauer, Schmerz, Angst, aber auch Wut und Mut vermittelt diese leidenschaftliche Symphonie. Aber wie zweifelhaft es ist, Bezüge zwischen Mozarts äußerer Lebenssituation und seinem Schaffen herzustellen, lehrt allein schon ein Blick auf das vorangegangene Geschwisterstück in Es-Dur, eine Apotheose der Lebensfreude aus der Zeit jener »schwarzen Gedanken«. Sich hundeelend zu fühlen und zugleich heitere Musik

zu schaffen, stellte für einen Mozart noch keinen Widerspruch dar, denn das eine hatte mit dem anderen wenig zu tun.

Man kann die Vierzigste auch anders hören, wie es Robert Schumann mitten in der Romantik getan hat, als er die ›griechisch schwebende, wenn auch etwas blasse Grazie‹ dieses Meisterwerks hervorhob. Für einen Romantiker war die Klassizität des Werkes so selbstverständlich wie für spätere Interpreten die Modernität.

Wo Mozart die Tonart g-Moll verwendet, zuvor etwa in der ›kleinen‹ g-Moll-Symphonie, haben wir es stets mit gefühlsintensiver Musik zu tun. Doch die Gestaltung von Angst, Kummer und Leidenschaft ist eine fast zwingende Konsequenz aus der Wahl dieser Tonart, wenn man dem Gebrauch der Zeit folgt. Der Stürmer und Dränger Christian Friedrich Daniel Schubart, der sicher nicht nur für sich selbst sprach, sondern auch vom Gebrauch der Tonarten in jenen Tagen ausging, beschrieb in seinen 1784 geschriebenen ›Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst‹ die Charakteristiken der Tonarten. Zu g-Moll vermerkt Schubart: »Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglücktem Plane, mißmutiges Nagen am Gebiß, mit einem Worte, Groll und Unlust.«

Der erste Satz (Allegro molto in g-Moll) beginnt mit dem berühmten Thema, das von ersten und zweiten Violinen im Oktavabstand vorgestellt und von den übrigen Streichern begleitet wird. Mozarts Musik baut hier so viel Spannung auf, dass sie kaum zu überhören ist: So erfolgt etwa der erste Einsatz des ganzen Orchesters als Forte bei einem verminderten Akkord, eindeutig ein Signal für Angst. Der Melancholie steht aber schon im ersten Satz Humor gegenüber und im Verlauf des Satzes zunehmend Wut und Turbulenz. Beachtlich sind die von Mozart in der Durchführung innerhalb kürzester Zeit (relativ unmerklich) bewerkstelligten Modulationen in die entlegensten Tonarten. Sie beginnt sogar ausgerechnet in fis-Moll.

Der zweite Satz (Andante in Es-Dur) ist ein dunkles 6/8-Siciliano. Seine Stimmung wurde z. B. mit Mozarts Gedanken

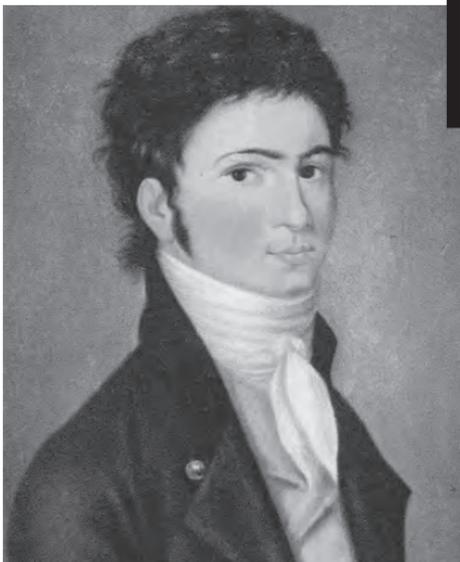
über den Tod in Verbindung gebracht, wie sie aus seiner Korrespondenz mit dem Vater bekannt sind. Im Gegensatz zu den meisten zweiten Symphonie-Sätzen weist er Sonatenform auf. Melodische Wendungen von Taminos Bildnis-Arie sind hier schon vorweggenommen. Auffällig sind die schmerzvollen Dissonanzen.

Das zupackende Menuett (Allegretto in g-Moll) bringt, nicht zuletzt durch rhythmischen Kontrast aus Dreier-Takt und Zweier-Figuren dramatische Spannung, dem ein schlichtes, leichtes G-Dur-Trio gegenübersteht.

Das Finale (Allegro assai in g-Moll) steht wieder in der Sonatenform. (Es beginnt mit den gleichen acht Tönen, die das Scherzo aus Beethovens Fünfter eröffnen werden, in so anderem Rhythmus, das man es kaum merkt.) Das erste Thema lebt von seinem starken Piano-Forte-Kontrast. Im Verlauf kommt es zu mehreren ›schockierenden‹ Momenten: Zu Beginn der Durchführung findet sich jene ›zwölf­tönige‹ Stelle, die für damalige Hörer recht verstörend geklungen haben muss und erstaunliche Modulationen einleitet. Beunruhigend auch die Augenblicke vor der Reprise. Wir werden nicht auf sie vorbereitet, sondern erleben eine dramatische Entwicklung zu einem verminderten Akkord, dem eine Generalpause folgt. Eigentümlich auch die abrupte Kürze der Coda.

BEETHOVEN: KLAVIERKONZERT NR.2 B-DUR OP.19

Beethovens 2. Klavierkonzert genießt den etwas zweifelhaften Ruf, der am wenigsten gelungene Gattungsbeitrag Beethovens zu sein. Schuld daran trägt zunächst einmal Beethovens eigene Einstellung. Als er 1801 seinem Verleger Hoffmeister die Preise für seine Werke mitteilte, verlangte er dafür nur 10 Dukaten. Für alle anderen im gleichen Brief genannten Werke – das Septett op. 20, die 1. Symphonie und die Sonate op. 22 – beträgt der Preis je 20 Dukaten. »Das Concert schlage nur zu 10 # an, weil [...] ich's nicht für eins von meinen besten ausgabe.« Steht so



»Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten: von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.«

Beethoven im Jahre 1801

ein Verdikt aus Meistermund erst einmal im Raum, wer wagte da zu widersprechen? Die leicht verwirrende Werkgeschichte bezeugt, dass es ihn über ein Jahrzehnt beschäftigt hat. Obwohl es das erste seiner fünf Klavierkonzerte ist, wurde es 1801 als zweites veröffentlicht, da Beethoven sich erst nach etlichen Revisionen dazu durchringen konnte, es zu veröffentlichen. Schon in seiner Bonner Zeit um 1787 soll er daran gearbeitet haben. Vier Fassungen entstanden 1790, 1793, 1794/95 und 1798; und noch 1809 schuf er für Erzherzog Rudolf eine Kadenz. So viel Sorgfalt verschwendet man nicht an ein untergeordnetes Werk. Es muss zentrale Bedeutung für ihn gehabt haben! Es war die Visitenkarte eines jungen Virtuosen, der sich den Solopart selbst auf den Leib schrieb, um seine phänomenale pianistische Begabung unter Beweis zu stellen. Es zeigt, was ein noch in seinen Anlagen steckendes Genie pianistisch und kompositorisch im Marschgepäck hatte, als er auszog, um den Kollegen das Fürchten zu lehren. Als er 1792 vom vergleichsweise provinziellen Bonn nach

Wien zog, wo Mozart im Vorjahr gestorben war, sollte er, wie ihm Graf Waldstein ins Stammbuch schrieb, ›Mozart's Geist aus Haydns Händen‹ empfangen. Die Legende will, dass Beethoven bereits 1787 bei seinem ersten Wien-Besuch Mozart vorspielte, und dieser den prophetischen Satz vom jungen Mann, der in der Welt von sich reden machen werde, sprach. Doch erst mit diesem Konzert, mit dem Beethoven 1795 erstmals vor die Wiener Öffentlichkeit trat, auf einer Akademie der Wiener Tonkünstler-Sozietät, und zwar ›zum Vorteil ihrer Witwen und Waisen‹, legte er den Grundstein für den bald einsetzenden Ruhm. Es belegt die Meisterschaft, mit der er sich in einer Gattung, der Mozart Norm und Form gegeben hatte, seinem Vorbild anschloss, zeigt aber auch jene Ansätze zur Eigenständigkeit ohne die keiner zum ›Thronfolger‹ wird. Dass er es 1801 geringschätzte, liegt wohl weniger an der Qualität des Werkes als am Entwicklungsstand des mittlerweile eigenständigen Komponisten, der schon wegweisende Werke wie das dritte Klavierkonzert und die ›Pathétique‹ geschrieben hatte.

Greifen wir einige besondere Stellen heraus. Obgleich der erste Satz mit seinem martialischen Beginn für die Wiener Musik jener Zeit typisch ist, dürften die Zeitgenossen gleich aufgehört haben. Schon das erste Thema, das auf engstem Raum zupackende Kraft und empfindsame Lyrik kontrastierend kombiniert, ist ein Beleg für Einfallsreichtum. Und Mut zur eigenen Handschrift zeigt der junge Bonner spätestens in den Takten 39 bis 43 der Orchesterexposition: Da findet an Stelle einer Vorstellung des Seitenthemas eine unvermittelte Halbtonrückung vom C-Dur-Fortissimo ins Des-Dur-Pianissimo statt – das ist schon eine ausgesprochen Beethovensche Nicht-Modulation. Im zarten ›Adagio‹ faszinieren Episoden wie die vollkommene klangliche Verschmelzung von Solist und Orchester, wo im Takt 43 die 32tel-Triolen des Klaviers in lang gehaltene Töne der Bläser und in das Pizzicato der Streicher gebettet werden und die letzten Takte vor dem Schluss: Nach dem majestätischen Quartsextakkord erwartet man eine brillante Kadenz zur virtuoson Selbstdar-

stellung. Doch Beethoven schreibt sich ein schlichtes, völlig verinnerlichtes Rezitativ – ein ergreifender Augenblick, bei dem man glaubt, die Zeit stehe still. Für die dritte Fassung ersetzte Beethoven das Rondo, das als WoO 6 ein Eigenleben führt, durch ein anderes. Das Rondo steckt voller Witz, was schon das etwas widerborstige, synkopische Hauptthema erwarten lässt. Klavier und Orchester erscheinen als freundliche Gegner, die sich gegenseitig herausfordern. So scheint das Klavier zu Beginn der Coda das Orchester zu foppen, indem es das Thema um eine Achtel zu früh und damit ohne seine charakteristische Synkopierung anstimmt, und dies auch noch im unangebrachten G-Dur. Dem Orchester bleibt es überlassen, den ›Schnitzer‹ auszubügeln.

SCHREKER: INTERMEZZO UND SCHERZO

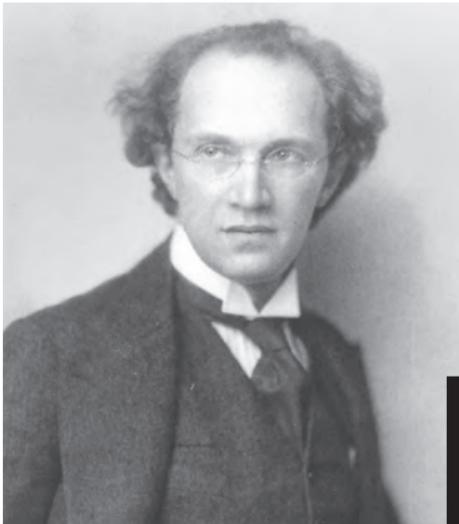
›Franz Schreker, ein Vergessener‹ titelte schon 1947 ›Die Zeit‹ einen Artikel, dabei war Schreker zur Zeit der Weimarer Republik der nach Richard Strauss erfolgreichste deutschsprachige Opernkomponist und für seine Anhänger ein Messias gewesen. Der von den Nazis verfeimte Halbjude war 1934 nach dem Verlust wichtiger Posten verstorben. Da er auch nach dem 2. Weltkrieg keine nennenswerte Rehabilitation erfuhr, vielmehr von Anhängern der Neuen Musik als vermeintlich spätromantischer Schwulst ad acta gelegt wurde, ist sein Name bei vielen Musikliebhabern sogar noch heute oft negativ besetzt.

Seine Musik lässt sich schwer einordnen und ist entsprechend wenig verbreitet. Schreker war in einer Zeit überwiegend nationaler Schulen ein Mann der Synthese, der auch unter dem Eindruck zeitgenössischer italienischer und französischer Tendenzen schuf. Der postwagnerschen Spätromantik entwachsend, an Strauss anknüpfend, stand er mit den rhythmischen Unschärfen, formalen Vagheiten und harmonischen Vieldeutigkeiten seiner Musik, Raffinessen, die seinen Stücken oft eine traumartige Stimmung verleihen, am Beginn der Moderne. Der Zweiten Wiener Schule stand er nahe, trieb aber die

Verfeinerung traditioneller Mittel aufs Äußerste statt ihren Weg in die Atonalität nachzuvollziehen. Weit mehr als nur ein Ast am Mahler-Schönberg-Stamm, rücken ihn seine stilistischen Charakteristika – Vorliebe für Chromatik, exotische Ganztonleitern, ausgeprägte Klangfarbenpracht, sinnliches Belcanto – sowohl in die Nähe Debussyschen Impressionismus als auch des Puccinischen Verismo. Seine innovative Tendenz zur Bitonalität setzt ihn in Beziehung zu sonst ganz anders gearteten Zeitgenossen wie Milhaud oder den Neoklassizisten.

»Wir stammen aus jener guten alten Zeit, wo die unsympathischen Menschen sich als solche kenntlich machten, indem sie uns Neutöner nannten. Wie sollen wir uns in einer Gegenwart zurechtfinden, wo sie uns Romantiker heißen?«, schrieb Schönberg in einem Glückwunschschreiben zum 50. Geburtstag an Schreker. »Dürfen wir nicht damit rechnen, dass auch die, denen wir heute als Romantiker nichts mehr zu sagen haben (was sie brauchen konnten, haben sie längst gestohlen), in weiteren zehn oder zwanzig Jahren dort sein werden, wo die Gegner unserer Jugend von Anfang an hingehört haben?« Für Schönberg sind diese zwanzig Jahre längst vorüber, die Verankerung Schrekers als wichtigen Komponisten der frühen Moderne im Konzert- und Opernbetrieb steht immer noch aus.

In seinem Frühwerk ist noch wenig von den Kühnheiten zu vernehmen, die bald Aufsehen erregen sollten. Nach Reisen durch halb Europa hatte sich die Familie 1888 in Wien angesiedelt, wo er 1892 dank eines Stipendiums am Konservatorium Violine und anschließend bei Robert Fuchs Komposition studierte. Fuchs war ein Brahms nahestehender Komponist mit einer Vorliebe für Streicher-Serenaden. »Intermezzo« op. 8 und »Scherzo«, kurz nach Beendigung des Studiums komponiert, zeigen, dass Schreker sich die Tugenden seines Lehrers – formale Klarheit, handwerkliche Sorgfalt in kurzen Sätzen – ganz zu eigen machte und dass er als ausgebildeter Geiger mit den Möglichkeiten der Streicher bestens vertraut war. Komponiert hat er sie im Hinblick auf einen Kompositionswettbewerb, der 1901 von der »Neuen



»Klänge – welch arg missbrauchtes, vielgeschmähtes Wort! Nur ein Klang – nur Klänge! Wüssten die Nörgler, welche Ausdrucksmöglichkeiten, welch unerhörter Stimmungszauber ein Klang, ein Akkord in sich bergen kann!«

Franz Schreker

musikalischen Presse« für ein »kleines charakteristisches Orchesterstück für Streichinstrumente« ausgeschrieben war.

Das »Intermezzo« op. 8 errang auch den ersten Preis, was dem Werk 1902 neben seiner Veröffentlichung auch die Uraufführung unter der Stabführung des Bruckner-Schülers Ferdinand Löwe eintrug, dem Schreker das Werk widmete. Die Jury, der auch Robert Fuchs angehörte, hob »die Stimmführung und den damit verbundenen Wohlklang« hervor und auch die Presse rühmte den »satten Streicherklang«.

Das lyrische Stück in dreiteiliger Liedform, dessen schneller Mittelteil durch rhythmisch-metrische und harmonische Ungewöhnlichkeiten aufhorchen lässt, war sein erster großer Erfolg. »Obgleich beim Intermezzo noch wenig von der späteren harmonischen Sprache Schrekers zu spüren ist«, kann man, wie Schreker-Spezialist Christopher Hailey ausführt, »die überbordende Klangfülle als Vorbote seiner »Klangbesessenheit«

deuten – sowohl als kompositorisches Mittel als auch als musikalische Metapher... Im Intermezzo achtet er mit besonderer Sorgfalt auf die feine Differenzierung der Phrasierung und Artikulation der einzelnen Stimmen, sowie auf die wundervollen Klangeffekte, die er durch stets wechselnde Registerkombinationen erzielt.« Später bestimmte Schreker das ›Intermezzo‹ zum 3. Satz seiner 1909 erschienen ›Romantischen Suite‹ op. 14, deren übrige drei Sätze 1902/03 komponiert wurden, vielleicht um ihm einen größeren Rahmen zu geben oder auch, weil er fühlte, dass auch die beiden schnellen aufeinander folgenden Sätze besser zur Geltung kommen, wenn zwischen beiden ein gewichtiger lyrischer Satz eingeschoben wird. Bei der Eingliederung in die Suite wurde auch noch die Tempobezeichnung ›Nicht langsam‹ durch ›In sanfter Bewegung‹ ersetzt, was mit ein Grund dafür sein dürfte, dass das ›Intermezzo‹ oft langsamer gespielt wird als wohl ursprünglich geplant. Inmitten der für volles Orchester komponierten, robusten Stücke, nimmt sich das zartere, tiefere und – trotz seiner früheren Entstehung – modernere, nur für Streichorchester komponierte ›Intermezzo‹ allerdings ein bisschen wie ein Fremdkörper aus.

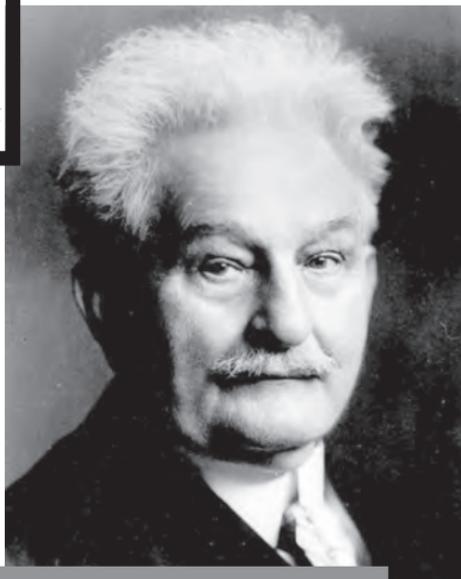
Besser passt das ›Intermezzo‹ wohl zum von Schreker nicht veröffentlichten und selten zu hörenden ›Scherzo‹, das nicht mit dem Scherzo der ›Romantischen Suite‹ zu verwechseln ist. Tänzerisch bewegte, mal leicht rustikale, gelegentlich fast orientalisierend klingende Passagen kontrastieren hier reizvoll zu einprägsamer ›italienischer‹ Serenadenmelodik und dies wieder bei bemerkenswerter origineller Harmonik.

JANÁČEK: CONCERTINO FÜR KLAVIER UND 6 INSTRUMENTE

Wenn ein Komponist für einen Pianisten ein ›Concertino‹ komponiert, dann stellt er ihm in der Regel – trotz des Diminutivs – einen mittleren bis größeren Klangkörper an die Seite. Und wenn er für eine Gruppe von sechs Musikern komponiert, dann hält er sie trotz einiger Pausen für die Dauer der Komposition durchgehend

»Ein Mensch schwatzte mir vor, nur der reine Ton bedeute etwas in der Musik. Und ich sage, dass es gar nichts bedeutet, solange er nicht im Leben, im Blut, in der Umwelt steckt.«

Leoš Janáček



beschäftigt und lässt sie oft gleichzeitig spielen, selbst wenn es dafür keinen triftigeren Grund gibt als den, dass die sechs nun einmal vorhanden sind. Nicht so der sich in seinem Alterswerk ohnehin nicht mehr um Konventionen scherende Leoš Janáček, der im Frühjahr 1925 mit seinem Concertino für Klavier und Kammerorchester (zwei Violinen, Bratsche, Klarinette, Horn und Fagott) eines seiner experimentellsten Werke komponierte, ein geniales Plädoyer für den Spruch ›weniger ist mehr‹.

Dem Pianisten, der als einziger durchgehend zu tun hat, ja der in jedem Satz eine (mitunter ohne Taktstriche auskommende) Kadenz hat, wird im ersten Satz ein Horn an die Seite gestellt, im zweiten nur eine Klarinette. Und wenn in den letzten Takten des zweiten Satzes auf einmal alle einsetzen, ist das einer der verblüffendsten Überraschungsmomente in der an scheinbar weit kühneren Neuerungen nicht armen Musik der zwanziger Jahre.

Die Entstehung verdankt sich einem gelungenen Auftritt des Pianisten Jan Herman. Janáček war von der Interpretation eines seiner Werke so begeistert, dass er auf dem Heimweg vom Konzert die Hauptmotive des Werkes fertig im Kopf hatte, das er dann Herman widmete.

Allenthalben arbeitet Janáček mit sehr markanten Motiven. Im Kopfsatz geben sie dem Dialog von Klavier und Horn eine grantige Grundnote in einem im übrigen lyrisch-bewegten Satz, den man im Nachhinein auch als ›bluesig‹ empfindet. Von Humor und etwas derber Lebhaftigkeit geprägt ist der zweite Satz, in dem der Klarinettist immer wieder ein Thema anstimmt, das aus einem Volkstanz zu stammen scheint. Der dritte Satz wirkt durch seinen Kontrast zwischen motorischer Rhythmik und rätselhafter Versonnenheit. Obwohl Janáček nun das bislang unterbeschäftigte Instrumentarium vollzählig antreten lässt, erzeugt er seine Wirkungen immer noch mit den sparsamsten Mitteln, etwa in den Stellen, bei denen sich Bläser und Streicher abwechselnd mit schlichten Akkordeinwürfen in der Begleitung abwechseln und damit einen Ruf- und Antwort-Effekt erzielen. Er behandelt Streicher und Bläser als separate Gruppen. Die Kadenz klingt wie eine Phantasie über das Schicksalsmotiv aus Beethovens 5. Symphonie. Der letzte Satz, in dem die sonst sehr zurückhaltend agierenden Streicher mehr zur Geltung kommen, trägt Züge eines Kehraus im 2/4-Takt.

Janáček betonte die thematische Nähe zu seinem im Vorjahr komponierten Bläsersextett ›Jugend‹. Für die Mai/Juni-Ausgabe der Zeitschrift Pult und Taktstock gab er folgende Erklärung ab, die meist nur genannt, aber nicht auf Deutsch zitiert wird:

»I. Satz. Einmal im Frühling haben wir dem Igel den Zugang zu seinem Bau in der alten Linde versperrt. Er hatte es fein weich gepolstert in der alten Linde. Wie zornig war er! Er konnte es gar nicht fassen; darum beharrt auch mein Horn auf einem einzigen mürrischen Motiv. Hätte sich denn der Igel auf seine Hinterbeine stellen und ein Klage lied singen sollen? Kaum steckte er seinen Rüssel heraus, musste er ihn wieder einziehen.

II. Satz. Geschwätzig war das Eichhörnchen, auf dem Wipfel von Baum zu Baum! Es knurrte dann im Käfig wie meine Klarinette, aber doch, den Kindern zum Spaß, drehte es sich und tanzte im Kreise.

III. Satz. Kraftmeierisch schauen die dummen, hervorgewälzten Augen des Käuzchens, der Eule und anderen nächtlichen, kritischen Geflügels in die Saiten des Klaviers.

Im IV. Satz scheint sich alles wie im Märchen um einen ›Neukreuzer‹ zu unterhalten. Und das Klavier? Jemand hat das alles ordnen müssen.«

Die Sätze brauchen trotzdem nicht als klangliche Umsetzung der Tiergeschichten gedeutet zu werden. Die Bilder dienen ihm wohl zur Beschreibung des Klangcharakters der Musik. Wäre es Programmmusik, hätte er das ›Concertino‹ mit Erläuterungen veröffentlicht. Ursprünglich war das ›Concertino‹ übrigens als Suite mit dem Titel ›Der Frühling‹ geplant. Die Sätze hießen da noch ›Käfer‹, ›Hirsch‹, ›Heimchen‹ und ›Wildbach‹. Und in einem Brief nannte er eine Grille, Mücken und einen Rehbock... Auf jeden Fall ist das Werk auch Ausdruck der Naturverbundenheit des Komponisten der Oper ›Das schlaue Fuchslein‹.

Marcus A. Woelfle

LARS VOGT



Lars Vogt hat sich als einer der führenden Pianisten seiner Generation etabliert. 1970 in Düren geboren, zog er erstmals große Aufmerksamkeit auf sich, als er 1990 den zweiten Preis beim internationalen Klavierwettbewerb in Leeds gewann. In den letzten Jahren hat Lars Vogt eine steile Karriere sowohl in Europa als auch in Amerika, Asien und Australien gemacht. Als vielseitiger Musiker reicht sein Repertoire von der Klassik über die Romantik bis hin zu Werken des 20sten Jahrhunderts. Neben seiner Solistentätigkeit widmet sich Lars Vogt zunehmend dem Dirigieren.

Höhepunkte dieser Saison sind Konzerte in London und Amsterdam mit dem Concertgebouw Orchester unter Mariss Jansons, Konzerte mit dem DSO in Berlin und Wien, Konzerte mit dem Gürzenich Orchester, dem Orchestre de la Suisse Romande sowie ein Konzert mit der Dresdner Staatskapelle in Paris. Außerdem ist Lars Vogt Artist in Residence beim Zürcher Kammerorchester. Ein Kammermusikprojekt mit den Geschwistern Tanja und Christian Tetzlaff führt ihn zur Schubertiade, den Schwetzingen Festspielen, nach Hannover, Berlin, Salzburg, Paris und Zü-

rich. Außerhalb Europas gastiert Lars Vogt erneut beim NHK Orchester sowie bei den Orchestern in Boston und St.Louis/USA.

Als Solist und Dirigent arbeitet er erstmals mit dem Ensemble arte del mondo zusammen, weitere Konzerte gibt er mit dem Zürcher Kammerorchester, dem Kölner Kammerorchester sowie der Northern Sinfonia. Wichtige Gastkonzerte führten Lars Vogt zum Gewandhaus Leipzig, dem Orchestre de Paris, dem London Philharmonic sowie dem London Symphony Orchestra und in den USA zu den Orchestern in Cleveland, Los Angeles und Atlanta. Er arbeitete u.a. mit Dirigenten wie Riccardo Chailly, Herbert Blomstedt, Christoph Eschenbach, Daniel Harding, Kurt Masur und Franz Welser-Möst zusammen.

Lars Vogt erfreut sich eines internationalen Renommées als Solist und Kammermusikpartner. 1998 gründete er sein Festival ›Spannungen‹ in Heimbach/Eifel, das sich zu einem wichtigen Ort anspruchsvoller Kammermusikkonzerte, mit Partnern wie den Geschwistern Tetzlaff, Gustav Rivinius oder Antje Weithaas entwickelt hat. Die Festivalkonzerte sind bei EMI und Cavi als Livemitschnitte erschienen. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet Lars Vogt mit Klaus Maria Brandauer und Konrad Beikirchner.

Für EMI Classics hat Lars Vogt fünfzehn CDs eingespielt, u.a. mit den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado; außerdem Konzerte von Beethoven, Schumann und Grieg mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra unter Sir Simon Rattle. Neuere Aufnahmen umfassen eine Einspielung mit Solowerken von Schubert, Mozart Konzerte mit dem Mozarteum Orchester Salzburg sowie mit dem hr-Sinfonieorchester Frankfurt unter Paavo Järvi, eine Solo CD mit Werken von Liszt und Schumann bei Berlin Classics sowie zwei Duo CDs mit Christian Tetzlaff.

Lars Vogt ist Initiator des Schulprojektes ›Rhapsody in School‹, das zu einem sehr angesehenen Bildungsprojekt in Deutschland geworden ist und sich 2012 erstmals mit Konzerten im Konzerthaus Berlin präsentierte.

Münchener Kammerorchester
8. Münchener Aids-Konzert
Prinzregententheater, 20 Uhr
www.m-k-o.eu

MKO

Der gesamte Erlös des Konzerts kommt der
Münchener Aids-Hilfe zugute

9.5.2014

Vesselina

KASAROVA

Håkan

HARDENBERGER

Jan

LISIECKI

Maximilian

HORNUNG

Alexander

LIEBREICH

Werke von MOZART, CHOPIN, SCHUMANN UND JOLIVET
im Anschluss: Künstlerfest im Gartensaal



Bayerisches Staatsministerium
für Wissenschaft,
Forschung und Kunst



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat



bezirk oberbayern



BR
KLASSIK

DANIEL GIGLBERGER



Daniel Giglberger wurde 1972 in Freising geboren. Er studierte bei Christoph Poppen, Donald Weilerstein und zuletzt bei Gerhard Schulz. Er absolvierte Meisterkurse bei Franco Gulli, Walter Levin, Miriam Fried und Joseph Gingold und war Stipendiat der European Mozart Foundation sowie der Karl Klingler Stiftung. Außerdem erhielt er wichtige Impulse von Reinhard Goebel im Bereich der historischen Aufführungspraxis. Daniel Giglberger war Preisträger der Wettbewerbe ›Jugend musiziert‹, des ›II. Concours International de Chateau du Courcillon‹ (Frankreich) und des Kammermusikwettbewerbs der Hochschule für Musik Detmold.

Als Solist und Kammermusiker gab er zahlreiche Konzerte in Japan, China, den USA und in Europa und war Gast bei vielen namhaften Festivals, wie zum Beispiel dem Schleswig Holstein Musikfestival, dem Rheingau Musik Festival, der Styriarte in Graz oder dem Carinthischen Sommer in Ossiach. Im Jahr 2001 gab er sein Debüt im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie und konzertierte des Weiteren auf Podien wie dem Wiener



MKO

Münchener Kammerorchester
»1900« Saison 13/14 — 4. Abo
Prinzregententheater, 20 Uhr



30.1.2014

Vilde

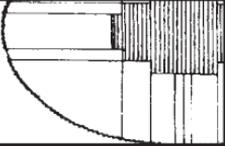
FRANG



Alexander



LIEBREICH



SCHÖNBERG *Kammersymphonie Nr. 2*
MENDELSSOHN *Violinkonzert op. 64*
KLARTAG ›*Con forza di gravità*‹ [UA]
MENDELSSOHN *Symphonie Nr. 4 op. 90*

www.m-k-o.eu



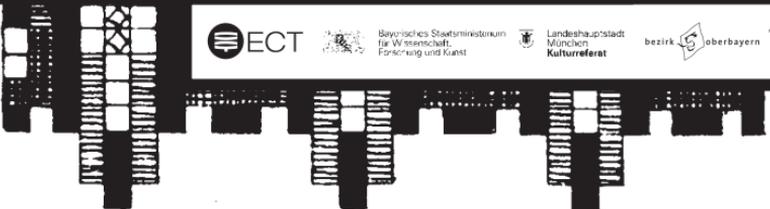
Bayrisches Staatsministerium
für Wissenschaft,
Forschung und Kunst



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat

bezirk  oberbayern

BR
KLASSIK



Musikverein, dem Théâtre des Champs Elysées, der Alten Oper Frankfurt, der Kölner Philharmonie u.a.

Daniel Giglberger ist regelmäßig beim Festival St. Gallen in der Steiermark und beim Festival Bonheur Musical in Lourmarin/Provence zu hören. Als Konzertmeister ist er außerdem gern gesehener Gast bei anderen Orchestern und Ensembles; so arbeitete er u.a. mit dem hr Sinfonieorchester Frankfurt, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Bayerischen Staatsorchester, der Kioi Sinfonietta Tokyo, dem Stuttgarter Kammerorchester, dem NYDD Ensemble Tallin sowie dem Ensemble Oriol. Seit 1999 ist er Konzertmeister des Münchener Kammerorchesters. Daniel Giglbergers Engagement gilt der Aufführung zeitgenössischer Musik gleichermaßen wie der Auseinandersetzung mit historischen Aufführungspraktiken im Barock und der Klassik.

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER

Eine außergewöhnlich kreative Programmgestaltung in Verbindung mit der in kontinuierlicher Arbeit gewachsenen Homogenität des Klangs: Mehr als 60 Jahre nach seiner Gründung präsentiert sich das Münchener Kammerorchester unter der Künstlerischen Leitung von Alexander Liebreich heute als Modellfall in der deutschen Orchesterlandschaft. Unter einem Saison-Motto – ›Politik‹, ›Alpen‹, ›Jenseits‹, ›Architektur‹, ›Ostwärts‹, ›Drama‹ und nun ›1900‹ – kontrastieren die Programme des MKO Werke früherer Jahrhunderte assoziativ, spannungsvoll und oft überraschend mit Musik der Gegenwart. Mehr als siebenzig Uraufführungen hat das Kammerorchester zu Gehör gebracht, seit Christoph Poppen 1995 die Künstlerische Leitung übernahm und das unverwechselbare dramaturgische Profil des Klangkörpers begründete. Komponisten wie Iannis Xenakis, Wolfgang Rihm, Tan Dun, Chaya Czernowin und Jörg Widmann haben für das Kammerorchester geschrieben; allein seit 2006 hat das MKO Aufträge u.a. an Erkki-Sven Tüür, Thomas Larcher, Bernhard Lang, Nikolaus Brass, Samir Odeh-Tamimi, Klaus Lang, Mark Andre, Peter Ruzicka, Márton Illés, Miroslav Srnka, Georg Friedrich Haas, Tigran Mansurian und Salvatore Sciarrino vergeben. 2014 stehen neben einer neuen Komposition von Salvatore Sciarrino für den RIAS Kammerchor und das MKO Uraufführungen der jungen Komponisten Yair Klartag und Samy Moussa auf dem Programm.

Im Zusammenwirken mit einem festen Stamm erstklassiger Solobläser aus europäischen Spitzenorchestern profiliert sich das MKO als schlank besetztes Sinfonieorchester, das dank seiner besonderen Klangkultur auch in Hauptwerken Beethovens, Schuberts oder Schumanns interpretatorische Maßstäbe

setzen kann. Namhafte Gastdirigenten und eine Phalanx herausragender internationaler Solisten sorgen regelmäßig für weitere künstlerische Impulse. Feste Bestandteile der Abonnementreihe wie auch der Gastspiele des Orchesters sind Konzerte unter Leitung eines der beiden Konzertmeister. Das MKO versteht sich als modernes und flexibles Ensemble, das sich nicht nur für ein denkbar breites Repertoire verantwortlich fühlt, sondern auch mannigfache Aktivitäten außerhalb der eigenen Konzertreihen (der Abonnementkonzerte im Prinzregententheater und den ›Nachtmusiken‹ in der Pinakothek der Moderne, die jeweils einem Komponisten des 20. oder 21. Jahrhunderts gewidmet sind) entfaltet. Rund sechzig Konzerte pro Jahr führen das Orchester auf wichtige Konzertpodien in aller Welt.

1950 von Christoph Stepp gegründet, wurde das Münchener Kammerorchester von 1956 an über fast vier Jahrzehnte von Hans Stadlmair geprägt. Das Orchester wird von der Stadt München, dem Land Bayern und dem Bezirk Oberbayern mit öffentlichen Zuschüssen gefördert. Seit der Saison 2006/07 ist die European Computer Telecoms AG (ECT) offizieller Hauptsponsor des MKO.

Neben der regelmäßigen Zusammenarbeit mit der Münchener Biennale sowie mit der Bayerischen Theaterakademie bildet die integrative Arbeit im Rahmen des ›Projekt München‹ einen Schwerpunkt der Aktivitäten. Ziel ist eine Vernetzung des Orchesters am Standort München und die Kooperation mit Institutionen im Jugend- und Sozialbereich. Der Gedanke gesellschaftlicher Verantwortung liegt auch dem Aids-Konzert des Münchener Kammerorchesters zugrunde, das sich als feste Einrichtung im Münchener Konzertleben etabliert hat.

Zahlreiche Aufnahmen des MKO sind bei ECM Records, bei der Deutschen Grammophon und bei Sony Classical erschienen. Vor kurzem erschien bei Sony die Aufnahme der c-Moll Messe von Mozart mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks (Leitung Peter Dijkstra) und bei NEOS eine Porträt-CD mit Werken von Nikolaus Brass.





**WER EIN HOTEL SUCHT,
KANN JETZT EIN ZUHAUSE FINDEN.**



**KUFLERS INDIVIDUELLES BOUTIQUEHOTEL.
GRÜNDUNGSMITGLIED DES ORCHESTERCLUBS
DES MÜNCHENER KAMMERORCHESTERS.**

**DAS HOTEL MÜNCHEN PALACE.
TROGERSTRASSE 21 / 81675 MÜNCHEN, GERMANY
+49.89.419 71-0 / INFO@HOTEL-MUENCHEN-PALACE.DE
WWW.HOTEL-MUENCHEN-PALACE.DE**

BESETZUNG

Violinen

Daniel Giglberger

Konzertmeister

Nina Zedler

Eli Nakagawa-Hawthorne

Romuald Kozik

Tae Koseki

Mario Korunic

Max Peter Meis *Stimmführer*

Gesa Harms

Bernhard Jestl

Andrea Schumacher

Kosuke Yoshikawa

Viola

Kelvin Hawthorne *Stimmführer*

Stefan Berg

Iiro Rajakoski

Nancy Sullivan

Violoncelli

Bridget MacRae *Stimmführerin*

Michael Weiss

Benedikt Jira

Peter Bachmann

Kontrabässe

Szymon Marciniak*

Roberto di Ronza*

Flöte

Andrea Lieberknecht*

Oboen

Hernando Escobar*

Irene Draxinger*

Klarinette

Stefan Schneider*

Fagotte

Thomas Eberhardt*

Ruth Gimpel*

Hörner

Franz Draxinger*

Wolfram Sirotek*

* als Gast

KONZERTVORSCHAU

31.12.13

Silvesterkonzerte
München, Cuvilliés-Theater
Olga Watts *Cembalo*
Daniel Giglberger
Leitung und Violine

17.1.14

Bordeaux, Opéra National de
Bordeaux, Grand Théâtre

21.1.14

Wien, Konzerthaus

25.1.14

Paris, Salle Pleyel
Edita Gruberova *Sopran*
Douglas Boyd *Dirigent*

29.1.14

Ravensburg, Konzerthaus

30.1.14

4. Abonnementkonzert
München, Prinzregententheater

31.1.14

Vaduz, Vaduzer-Saal

1.2.14

La Chaux-de-Fonds,
Salle de musique
Vilde Frang *Violine*
Alexander Liebreich *Dirigent*

2.2.14

München, Prinzregententheater
11.2.14
Zürich, Tonhalle
Edita Gruberova *Sopran*
Douglas Boyd *Dirigent*

20.2.14

5. Abonnementkonzert
München, Prinzregententheater
Jean-Guihen Queyras
Leitung und Violoncello

24.2.14

Düsseldorf, Tonhalle
Edita Gruberova *Sopran*
Douglas Boyd *Dirigent*

28.2.14

Kammermusiknacht II
München, Kammerspiele
Agata Zubel *Sopran*
Clement Power *Leitung*
Mitglieder des MKO

UNSER HERZLICHER DANK GILT...

den öffentlichen Förderern

Landeshauptstadt München, Kulturreferat
Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst
Bezirk Oberbayern

dem Hauptsponsor des MKO

European Computer Telecoms AG

dem Gründungspartner des MKO

Siemens AG

den Projektförderern

European Computer Telecoms AG
Prof. Georg und Ingrid Nemetschek
Forberg-Schneider-Stiftung
Ernst von Siemens Musikstiftung
Dr. Georg und Lu Zimmermann Stiftung

den Mitgliedern des Orchesterclubs

Roland Kuffler GmbH, Hotel München Palace
Chris J.M. und Veronika Brenninkmeyer
Dr. Rainer Goedl
Dr. Marshall E. Kavesh
Prof. Georg und Ingrid Nemetschek
Constanza Gräfin Rességuier

den Mitgliedern des Freundeskreises

Peter Prinz zu Hohenlohe-Oehringen, Sprecher des Freundeskreises

Dr. Brigitte Adelberger / Karin Auer / Dr. Gerd Bähr / Margit Baumgartner / Michael S. Beck / Christiane von Beckerath / Wolfgang Bendler / Markus Berger / Tina B. Berger / Ursula Bischof / Paul Georg Bischof / Dr. Markus Brixle / Alfred Brüning / Marion Bud-Monheim / Dr. Hermine Butenschön / Dr. Jean B. Deinhardt
Barbara Dibelius / Ulrike Eckner-Bähr / Ingeborg Fahrenkamp-Schäffler / Dr. Werner Fellmann / Dr. Andreas Finke / Guglielmo Fittante / Gabriele Forberg-Schneider / Dr. Martin Frede / Eva Friese
Elvira Geiger-Brandl / Irmgard von Gienanth / Birgit Giesen
Dr. Monika Goedl / Dr. Rainer Goedl / Maria Graf / Thomas Greinwald
Dr. Ursula Grunert / Ursula Hauesgen / Dr. Ifeaka Hangen-Mordi
Maja Hansen / Peter Haslacher / Ursula Hugendubel / Dr. Reinhard Jira / Dr. Marshall E. Kavesh / Anke Kies / Michael von Killisch-Horn
Felicitas Koch / Gottfried und Ilse Koepnick / Dr. Peter Krammer
Martin Laiblin / Dr. Nicola Leuze / Dr. Stefan Madaus / Johann Mayer-Rieckh / Antoinette Mettenheimer / Prof. Dr. Tino Michalski
Dr. Michael Mirow / Dr. Angela Moehring / Dr. Klaus Petritsch / Udo Philipp / Constanza Gräfin Rességuier / Dr. Angie Schaefer
Elisabeth Schauer / Rupert Schauer / Bettina von Schimmelmann
Dr. Ursel Schmidt-Garve / Heinrich Graf von Spreti / Dr. Peter Stadler
Wolfgang Stegmüller / Maleen Steinkrauß / Angela Stepan / Maria Straubinger / Gerd Strehle / Angelika Urban / Christoph Urban
Dr. Wilhelm Wällisch / Josef Weichselgärtner / Hanns W. Weidinger
Swantje von Werz / Helga Widmann / Angela Wiegand / Martin Wiesbeck / Caroline Wöhr / Heidi von Zallinger / Sandra Zölch

WERDEN AUCH SIE MITGLIED IM FREUNDESKREIS DES MKO UND FÖRDERN SIE DAS ENSEMBLE UND SEINE ARBEIT!

Sprechen Sie uns gerne an:

Florian Ganslmeier, Geschäftsführer MKO, Telefon 089.46 14 64-31

Hanna Schwenkglenks, Sponsoring MKO, Telefon 089.46 13 64-30

Wir danken »Blumen, die Leben« am Max-Weber-Platz 9 für die freundliche Blumenspende.

Münchener Kammerorchester e.V.

Vorstand: Ruth Petersen, Dr. Rainer Goedl, Dr. Christoph-Friedrich, Frhr. von Braun
Rupert Schauer, Michael Zwenzner

Künstlerische Leitung: Alexander Liebreich

Künstlerischer Beirat: Manfred Eicher, Heinz Holliger, Prof. Dr. Peter Ruzicka

Kuratorium: Dr. Cornelius Baur, Chris Brenninkmeyer, Dr. Rainer Goedl,
Dr. Stephan Heimbach, Stefan Kornelius, Udo Philipp, Friedrich Schubring-Giese,
Helmut Späth, Heinrich Graf von Spreti

Wirtschaftlicher Beirat: Dr. Markus Brixle, Dr. Balthasar Frhr. von Campenhausen

Management

Geschäftsführer: Florian Ganslmeier

Konzertmanagement: Sophie Borchmeyer, Malaika Eschbaumer, Ines Häuser

Marketing, Sponsoring: Hanna B. Schwenkglenks

Rechnungswesen: Grete Schobert

Impressum

Redaktion: Malaika Eschbaumer, Florian Ganslmeier

Umschlag und Entwurfskonzept: Gerwin Schmidt, Schmidt/Thurner/von Keisenberg

Layout, Satz: Christian Ring

Druck: Steininger Druck e.K.

Redaktionsschluss: 13. Dezember 2013, Änderungen vorbehalten

Textnachweis

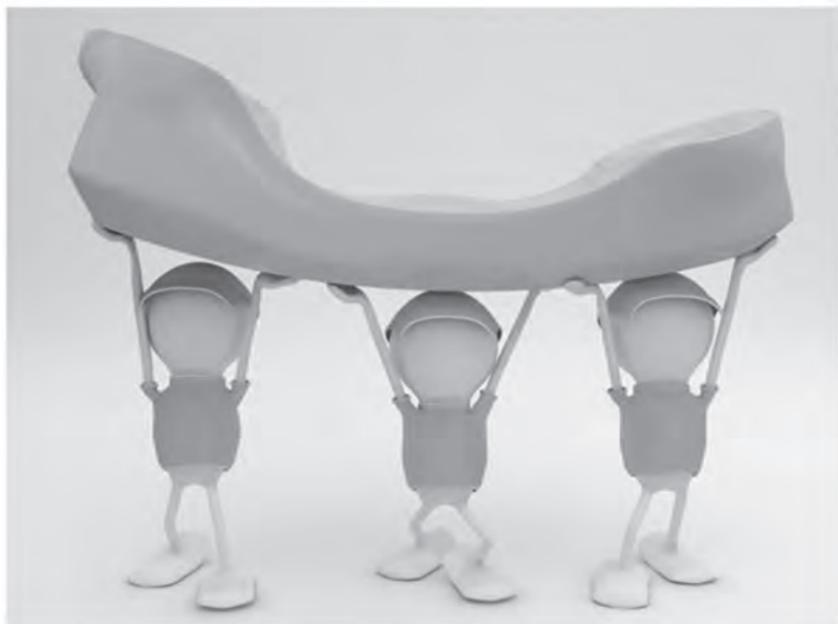
Der Text ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Nachdruck nur mit Genehmigung des Autors
und des MKO.

Bildnachweis

S. 1: Bartek Barczyk, S. 6: Mozartporträt von Dora Stock, 1789 – Verlagsarchiv Insel Verlag,
S. 9: Riedel, S. 18: Felix Broede, S. 21: Bartek Barczyk, S. 26: Marek Vogel



ECT



Wenn Telefonie neue Wege
beschreitet und das Internet
revolutioniert, ist die Technologie
von ECT vorne mit dabei.



European Computer Telecoms AG
www.ect-telecoms.com

www.effective-contactcenters.com www.ect-ringback.com www.ect-virtualpbx.com

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER
Oskar-von-Miller-Ring 1, 80333 München
Telefon 089.46 13 64 -0, Fax 089.46 13 64 -11
www.m-k-o.eu



Bayerisches Staatsministerium
für Wissenschaft,
Forschung und Kunst



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat



MEDIENPARTNER

