

MKO

»1900« — 8. Abo, 26.6.2014

Gautier

CAPUÇON₃

Xavier

DE MAISTRE



Maxime

PASCAL





Bartek Barczyk, Alicante, März 2013

8. ABONNEMENTKONZERT

Donnerstag, 26. Juni 2014, 20 Uhr, Prinzregententheater

GAUTIER CAPUÇON *Violoncello*

XAVIER DE MAISTRE *Harfe*

MAXIME PASCAL *Dirigent*

RICHARD STRAUSS (1864–1949)

Metamorphosen für 23 Solostreicher (1944/45)

ANDRÉ CAPLET (1878–1925)

›Conte Fantastique‹ d' après Edgar Allen Poe

›Le Masque de la Mort rouge‹ (1908)

für Harfe und Streichorchester

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Danses sacrée et profane (1904)

für Harfe und Streichorchester

Danse sacrée

Danse profane

Pause

PETER I. TSCHAIKOWSKY (1840–1893)

Variationen über ein Rokoko-Thema A-Dur op. 33 (1877)
für Violoncello und Orchester

Moderato assai, quasi andante

Variation I: Tempo della Thema

Variation II: Tempo della Thema

Variation III: Andante sostenuto

Variation IV: Andante grazioso

Variation V: Allegro moderato

Variation VI: Andante

Variation VII e Coda: Allegro vivo

SERGEI PROKOFJEW (1891–1953)

Symphonie Nr. 1 D-Dur op. 25 ›Symphonie Classique‹ (1916/17)

Allegro

Larghetto

Gavotta – Non troppo allegro

Finale – Molto vivace

KONZERTEIFÜHRUNG

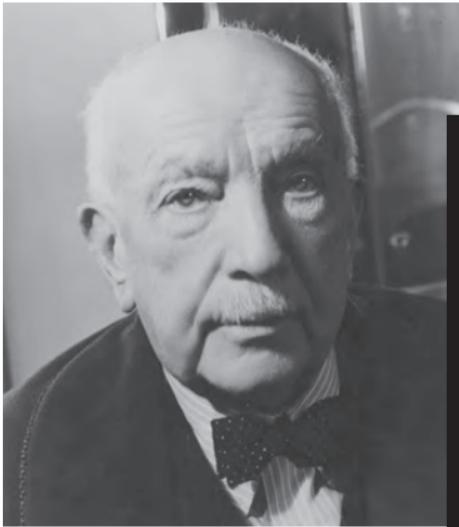
19.10 Uhr mit Katrin Beck und Schülerinnen des Gymnasiums
Max-Josef-Stift München: Anna-Theresa Mayer, Clara Herion, Maite
Gradmann, Maria Petychakis, Olivia Maksimowicz, Sarah Moser,
Tatjana Klein, Alexandra Zumwinkel, Isabel Suerbaum (Lehrkraft)

KOMPONIEREN IN ZEITEN DES UMBRUCHS

RICHARD STRAUSS: METAMORPHOSEN FÜR 23 SOLOSTREICHER (1944/45)

Zunehmend schwerhörig und schwachsichtig, an Asthma leidend, verbringt Richard Strauss die letzten Jahre des 2. Weltkrieges überwiegend in der Abgeschiedenheit seines Garmischer Wohnsitzes. Beobachter rechnen nicht damit, dass er den Krieg überleben wird. 1944 ist ein Jahr der Jubiläen – Strauss feiert im Juni seinen 80. Geburtstag und im September goldene Hochzeit – doch auf die Strauss-Wochen in Dresden und Wien fällt ein Schatten. Mit den nationalsozialistischen Machthabern hatte sich der berühmteste deutsche Komponist seiner Zeit arrangiert. Auch nach seiner Entlassung als Präsident der Reichsmusikkammer – Strauss war 1935 die Solidarität mit seinem jüdischen Librettisten Stefan Zweig zum Verhängnis geworden – war sein Ansehen kaum beschädigt. Sein Einfluss war aber nicht groß genug, um der jüdischen Mutter seiner Schwiegertochter das Leben zu retten. Als er sich 1944 weigert, Evakuierte und Bombengeschädigte in seiner Villa aufzunehmen, fällt er in Ungnade. Hitler will sogar die offizielle Geburtstagsfeier ausfallen lassen, was nur durch die Warnung Furtwänglers, Deutschland würde sich vor der ganzen Welt blamieren, verhindert wird.

Die Briefe des Jahres über die Verwüstungen des Krieges zeugen von großer Verzweiflung. In einem Brief an Willi Schuh schreibt er über die Bombardierung Münchens am 2./ 3. Oktober: »Der Brand des Münchner Hoftheaters, der Weihstätte der ersten Tristan- und Meistersingeraufführungen, in dem ich vor 73 Jahren zum ersten Mal den Freischütz hörte, wo mein guter Vater 49 Jahre lang im Orchester am 1. Horn saß – wo mir am



»Mein Lebenswerk ist zerstört, die deutsche Oper kaputtgeschlagen, die deutsche Musik in das Inferno der Maschine verbannt, wo die gequälte Seele ein armseliges Jammerdasein fristet, mein liebes, schönes Wiener Haus, auf das ich so stolz war, in Schutt und Asche – meine Werke werde ich auf dieser Welt nicht mehr sehen und hören – ich wollte, Mozart und Schubert hätten mich nach dem 80. zu sich in's Elysium genommen.«

Richard Strauss (1944)

Ende des Lebens 10 Straussinszenierungen Erfüllung kühnster Autorenräume brachten – es war die größte Katastrophe, die je in mein Leben eingebrochen ist, dafür gibt es keinen Trost und in meinem Alter keine Hoffnung.« Seinem Freund Manfred Markhof schüttet er sein Herz aus: »In meinem zerstörten Leben ist nun die Familie der letzte und einzige Lichtblick«.

Die Eindrücke des zerbombten München schlagen sich im Herbst 1944 zunächst in einigen skizzierten Takten nieder, denen Strauss den vorläufigen Titel ›Trauer um München‹ gegeben hatte. Im Februar nimmt er sich den ›Gelegenheitswalzer‹ vor, den er 1939 für den München-Film komponiert hatte. Er fügt ihm einen Mittelteil in Moll hinzu und bearbeitet ihn zu einem ›Gedächtniswalzer‹, der die Zerstörung Münchens zum Inhalt hat. Auffällig an diesem Werk ist ein Motiv aus punktierten Achteln, das an den Trauermarsch der Beethovenschen Eroica gemahnt und zu einem Hauptmotiv der Metamorphosen wird – ein

Werk, das längst nicht mehr nur der Zerstörung der Geburtsstadt Straußens galt, sondern der Zerstörung seiner Welt.

»Das Goethehaus, der Welt größtes Heiligtum, zerstört«, schreibt er einmal an Joseph Gregor. Goethe beschäftigt neben den Verwüstungen des Krieges seine Gedanken. Der Titel ist ein Hinweis auf ›Die Metamorphose der Pflanzen‹ und ›Die Metamorphose der Tiere‹ und auch ein Gedicht aus Goethes ›Zahmen Xenien‹ wurde bedeutsam:

*Niemand wird sich selber kennen,
Sich von seinem Selbst-Ich trennen;
Doch probier' er jeden Tag,
Was nach außen endlich, klar,
Was er ist und was er war,
Was er kann und was er mag.*

Eine Vertonung dieses Gedichtes hatte Strauss im August 1944 in Angriff genommen, ließ aber die Arbeit an dem Chorwerk liegen, um sich einem Auftragswerk für Paul Sachers Collegium Musicum Zürich zuzuwenden, den zunächst als ›Adagio‹ bezeichneten Metamorphosen. Sacher ist zu verdanken, dass Strauss die ursprünglich für Streichseptett vorgesehenen Metamorphosen nun als ›Studie für 23 Solostreicher‹ (im Manuskript: ›Studie für Streicher, 23stimmig‹) konzipierte. Mit der Instrumentierung der Metamorphosen begann Strauss am 13. März 1945, einen Tag nachdem die Wiener Oper Opfer der Bombardierungen wurde. Am 12. April, zwei Wochen bevor die Amerikaner in Garmisch eintrafen, wurde das Werk vollendet.

Strauss soll Nächstvertrauten jede Auskunft über Sinn und Art des Werkes verweigert haben. Trotz der eindeutigen Herleitung thematischen Materials aus der am 24. Februar vollendeten zweiten Fassung von ›München, ein Gedächtniswalzer für Orchester‹ mit dem eingefügten ›Minore-In Memoriam‹-Teil ist viel über den emotionalen Hintergrund des intensiven, anrührenden Werkes spekuliert worden.

Die Verszeilen Goethes könnten die Möglichkeit nahelegen, dass es Strauss in jenen Tagen um Selbsterkenntnis ging,

und er vor sich selbst Rechenschaft über seine Mitwirkung am Dritten Reich ablegte. Für den Strauss-Biographen Matthew Boyden sind »die Feierlichkeit und die Trauer der Musik so eindringlich (wahrscheinlich tiefergehend als alle anderen Kompositionen von Strauss), dass sich die Interpretation seiner Umkehrung von Goethes Vorstellung der Metamorphose (in der die Selbsterkenntnis nicht in den Himmel, sondern in die Hölle führt) als Eingeständnis von Schuld und Verantwortlichkeit geradezu aufdrängt«. Dem entgegen steht freilich die Tatsache, dass der Komponist während seines Entnazifizierungsverfahrens der Meinung war, nichts Unrechtes getan zu haben.

Natürlich ist es möglich, dass sich das »In Memoriam!«, mit dem er in den letzten Takten das Trauermarschmotiv Beethovens überschrieb, wie Strauss einmal behauptete auf Beethoven selbst bezieht (den man als Symbol der zerstörten deutschen Kultur sehen kann), oder allgemein auf die Opfer des Krieges. Und als Trauer über den Untergang der deutschen Kultur oder überhaupt der Welt von gestern und als Abschied von seinem eigenen Schaffen wird das Werk allgemein gedeutet.

Zuerst sah Strauss sogar vor, dass das Werk erst nach seinem Tod der Öffentlichkeit präsentiert werden sollte. Jedenfalls muss ihm selbst das Bekenntniswerk viel zu nahe gegangen sein, sonst hätte er sich nicht geweigert, am 25.1.1946 die Uraufführung in Zürich zu besuchen. Doch er legte Wert darauf, am Vortag selbst bei der Generalprobe zu dirigieren.

Trotz des Titels »Metamorphosen« kommt es hier nicht zu überraschenden Variationen und unerwarteten thematischen Verwandlungen. Im Gesamteindruck wirkt der dreiteilige Adagiosatz – trotz des bewegteren Mittelteils – fast statisch, man findet keine Entwicklung, die aus dem betrüblichen Status Quo herausführen könnte. Es ist eine elegisch-meditative Rückschau in die Vergangenheit. So modern das Werk in der Variationstechnik auch ist, in seiner ausgedehnten Proportion schließt es sich an die »himmlischen Längen« langsamer Sätze Bruckners und Mahlers an, dem Strauss vielleicht nie näher war als hier.

ANDRÉ CAPLET: ›CONTE FANTASTIQUE‹ D'APRÈS EDGAR
ALLAN POE ›LE MASQUE DE LA MORT ROUGE‹ (1919)

Den Krieg erlebte auch André Caplet, einer der angesehensten Dirigenten seiner Zeit, der auch die Bostoner und die Pariser Oper geleitet hatte, als Verhängnis. Die Folgen einer während des Militärdienstes im 1. Weltkrieg erlittenen Gasvergiftung zwangen ihn, das Dirigieren aufzugeben und sich ganz auf das Komponieren zu verlegen, und trugen schließlich 1925 zu seinem Tod im Alter von nur 46 Jahren bei. Insbesondere sein Lehrer Claude Debussy übte einen enormen Einfluss auf Caplet aus. Debussy hielt so viel von ihm, dass er ihm die Transkription und Instrumentierung einiger seiner Werke anvertraute.

Sein ›Conte fantastique d'après une des Histoires extraordinaires d'Edgar Allan Poe: ›La Masque de la Mort Rouge‹, komponierte Caplet 1919, im Jahr nach Debussys Tod, und vermutlich hat auch das Grauen des Krieges das Werk beeinflusst. 1924 wurde es veröffentlicht, doch die Anfänge gehen auf eine sinfonische Studie des Jahres 1909 zurück. Neben der Fassung für Harfe und Streichquartett schuf er eine Orchesterversion. ›Conte fantastique‹ gehört zu den meistgespielten Werken Caplets, da er eine wesentliche Bereicherung des vergleichsweise übersichtlichen Kammermusik-Repertoires mit Harfe darstellt. Er steht in ziemlichem Kontrast zu der meist mit Harfe assoziierten Ästhetik. Es ist – passend zum Stoff – keine pastorale, engelhaft, friedliche, harmonische Musik.

Poe erzählte 1842 in ›Die Maske des roten Todes‹ die Geschichte vom reichen Prinz Prospero, der sich mit tausend Freunden in ein Schloss verbarrikadiert, um der Pest ein Schnippchen zu schlagen, die in seinem Reich zahlreiche Opfer fordert. In der prachtvollen, dem Elend scheinbar entzogenen Umgebung werden täglich ausgelassene Feste gefeiert, die nur vom geheimnisvoll drohenden Schlagen einer großen Ebenholzuhr unterbrochen werden. Ein halbes Jahr ist schon verstrichen, als Prospero einen großen Maskenball gibt, dem man sich mit



»Du bist einer der wenigen Menschen, mit dem ich gerne Ideen austausche, denn Du antwortest ohne falsche Noten.«
Debussy an Caplet (1912)

großer Freude hingibt, hält man doch die Pestgefahr längst für überwunden. Da erscheint plötzlich ein unheimlicher Gast, ein Unbekannter im Kostüm eines verwesenden Pestkranken. Prospero will ihn von seinem Schloss weisen, doch sinkt er tot nieder. Der rote Tod hält Einzug. Ein Gast nach dem anderen erliegt ihm.

Caplets ausdrucksstarke Musik ist so imaginativ – man hört sogar die Standuhr –, dass sich eine düstere, beängstigende Atmosphäre von selbst einstellt, auch wenn man nichts von Poes Geschichte weiß. Caplet erweist sich dabei als origineller Komponist; seine Chromatik ist nicht so weit weg von Schönberg, dessen fünf Orchesterstücke er in Frankreich erstauftührte. Die Klänge, die Caplet für das Erscheinen des roten Todes fand, erweisen ihn als zu Unrecht vergessenen Avantgardisten.

Charles Baudelaire hatte mit seinen Übersetzungen zur Popularität Edgar Allen Poes in Frankreich beigetragen. Das Interesse für das Schaffen des Amerikaners, neben E. T. A. Hoffmann der Vater der phantastischen Literatur schlechthin, teilte Caplet mit Debussy und Ravel. Debussy hatte sogar zwei Büh-

»Gewisse Leute wollen sich zuallererst nach Regeln richten. Ich für meinen Teil will nur wiedergeben, was ich höre.«

Claude Debussy



nenprojekten nach Poe geplant (»Le diable dans le beffroi« und »La Chute de la maison Usher«), sich darüber mit Caplet beraten, doch deren Skizzen vernichtet.

CLAUDE DEBUSSY: DANSES SACRÉE ET PROFANE FÜR HARFE UND STREICHER (1904)

Die Saiten der Harfe sind diatonisch gestimmt, mit den Pedalen kann man jedoch seit Sébastien Erard (1810) ihre Tonhöhe verändern. Gustav Lyon konstruierte aber 1894 eine chromatische Harfe konstruiert, die für jeden Halbton eine eigene Saite aufwies und somit die Pedale überflüssig machte. Die Saiten waren schräg übereinander gespannt und forderten vom Spieler eine ganz neue Technik.

1903 beauftragte die Firma Pleyel Claude Debussy mit einer Komposition, die als Prüfungsstück für das Brüsseler Konservatorium Verwendung finden und zur Verbreitung der chromatischen Harfe beitragen sollte. Am 6. November 1904 wurden die dem Erfinder gewidmeten Tänze uraufgeführt. Obwohl

Debussy sie dem anderen Instrument ›auf den Leib geschrieben‹ hatte, sind sie doch auf der Pedalharfe spielbar. Da die chromatische Harfe gegenüber der Pedalharfe keine besonderen Vorteile aufwies, haben die ›Dances‹ sie überlebt.

Heutigen Ohren klingen die beiden ›Dances‹ alles andere als avantgardistisch. Hughes Imbert, Chefredakteur der ›Guide musical‹, zeigte sich nach der Uraufführung am 15. November 1904 noch recht verstört: »Für Herrn Debussy ist die Dissonanz zur Regel geworden, die Konsonanz zur Ausnahme. [...] Die Musik Herrn Debussy ist entweder eine köstliche oder eine bittere Frucht; das hängt von dem Gesichtspunkt ab, den man einnimmt, und der Geschmacksrichtung, die man hat. [...] Sein musikalisches Gewebe hat sozusagen keinen Baugedanken; es ist unbestimmt, verschwommen, beunruhigend, fast krankhaft.«

Wiewohl der Beginn durch die pentatonischen Wendungen im ersten der Tänze eine fernöstliche Atmosphäre zu evozieren scheint, finden sich vor allem Anklänge an spanische Musik. Debussy liebte sie, ließ sich in vielen Kompositionen von ihr inspirieren, obgleich er nur ein einziges Mal in seinem Leben in Spanien war, und auch das nur für wenige Stunden. Man vermutet, dass der würdevoll gemessene ›Danse sacrée‹ (F-Dur) von einem Klavierstück des Portugiesen Francisco de Lacerda (1869–1934) beeinflusst wurde, der mit Debussy und Eric Satie befreundet war. Saties ›Gymnopédies‹ werden in der Fachliteratur übrigens oft zum Vergleich herangezogen, kurioserweise sogar Puccini. Die beschwingtere ›Danse profane‹ (D-Dur) ist ein anmutiger Walzer, der die modulatorischen und chromatischen Möglichkeiten der Harfe unter Beweis stellt, ohne sie jedoch auffällig in den Vordergrund zu rücken. Manuel De Falla erkannte in den ›Dances‹ die typische »Ornamentierung, die wir Cante Jondo nennen. Dass sich Debussy ihrer bedient... beweist, wie sehr er mit der kleinsten Variante unserer Volksmusik vertraut war.« Debussy hatte den andalusischen Cante Jondo ebenso wie die südostasiatische Musik 1889 auf der Pariser Weltausstellung kennen gelernt. Debussy-Biograph Theo Hirsbrunner: »Daß er

diese Musik nicht in falschem Sinne ›zurechthörte‹, und in Dur und Moll harmonisierte, ist vielleicht eines der größten ›Wunder‹ der neueren Musikgeschichte. Was Baudelaire schon während der Weltausstellung von 1855 gefordert hatte, wurde durch Debussy und Ravel erreicht: exotische Musik wurde erstmals in ihrem wahren Wesen erfasst.«

Und mehr noch: Musik, die außerhalb der Tradition westlicher Konzertmusik stand, war ein wesentlicher Impuls für den jungen Debussy, mit deren Konventionen zu brechen. Schon als Debussy als jugendlicher Hauspianist von Tschairowskys Gönnerin Nadeschda von Meck auch nach Russland kam, waren es die ›tsiganes‹ gewesen, die ihn mit ihrer freien, spontanen Musik (›musique sans réglément‹) beeindruckten.

*PETER I. TSCHAIKOWSKY: ROKOKO-VARIATIONEN A-DUR
OP. 33 FÜR VIOLONCELLO UND ORCHESTER (1877)*

Wie so viele Romantiker sehnte sich Tschairowsky nach der ›guten alten Zeit‹ und der Formvollendung der alten Meister und beschwor immer wieder den Geist der Mozart-Zeit, sei es in der berühmten Serenade, der Mozartiana-Suite oder eben in den Rokoko-Variationen des Jahres 1876. Hier huldigt er den Idealen jener Epoche: Klarheit, Anmut, Eleganz, Ebenmaß. Doch die Rückschau erfolgt mit spätrömantischer Feinfühligkeit und melancholischen Untertönen, so dass wir es letztlich doch mit einem typischen Werk des Russen zu tun haben. In ihrer bewusst leichten, lichten Machart – die Instrumentation ist sehr transparent und auf das Essentielle beschränkt – heben sich die Variationen freilich von Tschairowskys bekannteren sinfonischen Werken ab. Anders als bei der Mozartiana-Suite liegt den Variationen ein eigenes, einfaches sangliches Thema zugrunde, das unter anderem in einem Walzer, einem Menuett und einem besinnlich, slawisch klingenden Moll-Satz sowie einem scherzhaften, virtuosen Satz variiert wird. Die fünfte Variation enthält eine eindrucksvolle Kadenz.



»Glauben Sie nicht jenen, die versucht haben, Sie zu überzeugen, daß das Musikschaffen eine kalte und vernunftmäßige Beschäftigung sei. Nur jene Musik kann rühren, erschüttern, reizen, welche der Tiefe einer durch Inspiration bewegten Künstlerseele entströmt.«

Peter I. Tschaikowsky

Komponiert hat Tschaikowsky sie für Wilhelm Fitzenhagen, den Solocellisten der Russischen Gesellschaft für Musik und Professor am Moskauer Konservatorium, der dort auch ein Streichquartett ins Leben rief, das alle Quartette Tschaikowskys uraufführte. Neben seinem Petersburger Kollegen Karl Davidoff gilt Fitzenhagen als Begründer der russischen Violoncello-Schule. Obwohl er selbst effektvolle Werke schrieb, ist der Frühverstorbene heute fast nur noch als Widmungsträger und Urheber der meistgespielten Bearbeitung der Rokoko-Variationen in Erinnerung. Fitzenhagen beriet Tschaikowsky nicht nur bei der Arbeit, er überarbeitete die Solostimme gründlich, ordnete dann aber ohne Wissen des Komponisten die Variationen um, strich eine und verlegte die brillianteste Variation als »Rausschmeißer« an den Schluss. Obgleich in letzten Jahren die Originalfassung durch eine Urtextausgabe neue Befürworter gefunden hat, bleibt Fitzenhagens Bearbeitung unbestreitbar eine von Formgefühl und vom Know-How des praktizierenden Virtuosen getragene, wirksame Fassung.

Schon das erste Autograph Tschaikowskys enthält Verbesserungen Fitzenhagens.

Als Fitzenhagen die Variationen am 30. November 1877 uraufführte, hatte er eine längere Abwesenheit Tschaikowskys genutzt, um das Werk weitgehender umzugestalten, als es Tschaikowsky erwartet hatte. Die Haltung des Komponisten zur Bearbeitung, bei der die dritte Variation mit der siebenten Variation vertauscht wurde, ist etwas widersprüchlich, führt von anfänglicher Wut zur Autorisation. Fitzenhagen fühlte sich offensichtlich zu Umgestaltungen berechtigt, da die dritte, in d-Moll stehende Variation so großen Publikumszuspruch gefunden hatte und er damit sogar vor Liszt reüssierte. Als die Variationen gedruckt werden sollten, intervenierte Fitzenhagen beim Verleger mit der Behauptung, er sei von Tschaikowsky autorisiert, das Werk weiter zu bearbeiten. Jedenfalls hinderte der Russe den Deutschen nicht daran.

Kurz bevor 1889 die heute bekannte Fassung erschien, beklagte sich ein krank wirkender Tschaikowsky bestürzt beim Cellisten Anatoly Brandukov, der beider Schüler war: »Der idiotische Fitzenhagen war hier. Schau, was er mit meinem Stück gemacht hat – er hat alles verändert.« Auf Brandukovs Frage, was er nun im Falle der Komposition unternehme, antwortete Tschaikowsky: »Hol's der Teufel! Lassen wir es stehen, wie es ist.«

Können wir dieser Resignation entnehmen, dass Tschaikowsky mit seiner Urfassung auch nicht so zufrieden war? Die auch von Gautier Capuçon gespielte Fassung Fitzenhagens von 1878, die Tschaikowskys Rokoko-Variationen durchgesetzt hat, hält sich bis heute, sozusagen stellvertretend für ein Cello-Konzert, das Tschaikowsky nie geschrieben hat.

Bei den Rokoko-Variationen, die zugleich Virtuosität, Gefühlstiefe und verschiedene Stimmungen aufwiesen, bestünde die Schwierigkeit darin, eine gute Balance zwischen der Rokoko-Atmosphäre und dem slawischen Ton und den schönen Melodien zu finden, erklärte Capuçon in einem Interview und setzte hinzu: »Es ist ein magisches Stück!«



»Natürlich habe ich zu meiner Zeit Dissonanzen verwendet, aber es hat zu viel Dissonanz gegeben. Bach verwendete Dissonanz als gutes Salz für seine Musik. Andere verwendeten Pfeffer, würzten die Gerichte immer mehr und mehr, bis alle gesunden Appetite krank waren und bis die Musik nichts mehr war als Pfeffer.«

Sergei Prokofjew

SERGEI PROKOFJEW: SYMPHONIE NR. 1 D-DUR OP. 25
›SYMPHONIE CLASSIQUE‹ (1916/17)

Beschworen schon Werke Tschaikowskys und anderer russischer Komponisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine hundert Jahre zurückliegende Ära, so sind es im frühen 20. Jahrhundert zuallererst Russen, die nach Klarheit und Klassizität strebend im Neoklassizismus die Rückbesinnung auf Formen und Techniken des 18. Jahrhunderts zum Programm machen. Zwar wird meist Igor Strawinskys ›Pulcinella‹ von 1920 als erstes bedeutendes Werk des Neoklassizismus betrachtet, doch hier war Sergei Prokofjew seinem Kollegen mit der Symphonie Nr.1 D-Dur op. 25 um drei Jahre voraus.

Vor der ›Symphonie Classique‹ war Prokofjew in seiner sogenannten ›russischen Periode‹ mit radikal expressiven Werken wie z. B. dem 2. Klavierkonzert oder der Skythischen Suite in

Erscheinung getreten, deren schroffe Rhythmen und herbe Dissonanzen ihn zum größten »enfant terrible« unter den jungen, in Russland wirkenden Komponisten jener Tage machten. Aber ausgerechnet zwischen Februarrevolution und Oktoberrevolution vollendete er im Kriegsjahr 1917 ein optimistisches Werk von klassischem Ebenmaß: Eine Symphonie im Geist eines brillanten Divertimento, in dem keine Kämpfe ausgefochten werden, nicht einmal zwischen altherwürdigen und modernen Elementen. Es entstand in Zeiten des Umbruchs, in denen auch alle Künste eine Krise erlebten, fast jährlich wegweisend Neues entstand: 1916 war es der Dadaismus, 1917 waren es die ersten Jazzplatten. Auf dieses Panorama reagiert der Musikrevoluzzer Prokofjew mit Rückgriff auf eine Klangwelt aus der Zeit der Urrurgroßväter. Warum?

Prokofjews autobiographische Notizen, die das Historisch-Politische ausblenden, sind sehr aufschlussreich: »Im Sommer 1917 blieb ich ganz allein auf dem Land bei St. Petersburg, las Kant und arbeitete viel. Ich nahm absichtlich nicht mein Klavier mit, denn ich wollte ohne es komponieren. Bis dahin hatte ich immer mit dem Klavier komponiert. Ich stellte aber fest, dass ohne Klavier komponiertes thematisches Material oft besser war. [...] Ich spielte mit der Idee herum, eine ganze Symphonie so zu komponieren. Ich glaubte, das Orchester würde so natürlicher klingen. So wurde die Idee einer Symphonie im Stile Haydns geboren, zumal ich mich mit Haydns Technik in der Klasse Tscherepnins vertraut gemacht hatte. [...] Wäre Haydn heute noch am Leben, dachte ich bei mir, hätte er sicher seine Art zu komponieren beibehalten und zugleich einiges Neue übernommen. In dieser Art wollte ich meine Symphonie schreiben – eine Symphonie im klassischen Stil. ... Ich begann, sie Klassische Symphonie zu nennen, zunächst einmal, weil es einfacher war, zweitens aus Spaß [...] und in der heimlichen Hoffnung, dass es wahr würde und sich die Symphonie als wirklich klassisch erweise. Ich komponierte die Symphonie im Kopf bei meinen Spaziergängen auf dem Lande.«

Die Anlage ist in der Tat klassisch: Zwei Sätze in Sonatenform umrahmen ein Larghetto und einen Tanzsatz. Der Kopfsatz, ein fröhlich-wirbelndes Allegro beginnt mit einem schnellen nach oben arpeggierenden Lauf im crescendo, also einer ›Mannheimer Rakete‹. Hat man sich erst einmal von der scheinbaren ›Normalität‹ der ersten Sekunden des Werkes ködern lassen, wird man im Hauptsatz fast in jedem Takt von Modernismen wie etwa Modulierungen in unerwartete Tonarten oder harmonischen Rückungen überrascht, aber auch vom Rückgriff auf die Haydn vorausgehende Epoche des Barock. Die zart-schwebende Geigenmelodie des dreiteiligen, lyrischen Satzes könnte aus einer Ballettmusik stammen und lädt zum Träumen ein. Der Satz lässt auch an ein Ständchen denken, klingt stellenweise pastoral, doch manche Eigenart, z. B. kuriose Modulationen, dürfte damaligen Hörern das Gefühl gegeben haben, beim Träumen auf der Hut zu bleiben. Bei Haydn war der dritte Satz stets ein Menuett. Seine Zeitgenossen und noch Schubert folgten ihm darin. Auch Prokofjew sieht hier einen dreiteiligen Tanzsatz vor, aber kein Menuett, sondern die in der Wiener Klassik seltene Gavotte, die dort noch vereinzelt im Divertimento, sonst in barocken Suiten, aber nicht in klassischen Symphonien ihren Platz hatte. So pompös er die Gavotte auch einführt, und so frech ihre Intervallsprünge auch klingen, so verabschiedet sie sich doch im Pianissimo. Prokofjew hat den Satz später als Ballettsatz in ›Romeo und Julia‹ wiederverwendet. Für den humoristischen Schlusssatz hat sich Prokofjew die schwierige Aufgabe gestellt, ausschließlich Dur-Akkorde zu verwenden, was ihm nahezu gelang. Es ist fraglos der russischste der Sätze und weist sogar ein Motiv aus Rimsky-Korsakovs ›Schneeflöckchen‹ auf. Das sonatenhaft konzipierte Rondo treibt die von fröhlichen Finalsätzen zu erwartende Turbulenz auf die Spitze und fordert dem Orchester dabei eine gehörige Portion Virtuosität ab.

Im Verlauf der Symphonie fühlt man sich nicht etwa nur an Haydn, sondern auch an alle erdenklichen Komponisten von Bach über Beethoven bis Rimsky-Korsakov und Strawinsky erin-

ner. Die ›Symphonie classique‹ ist, Konzertführern zum trotz, alles andere als ein ›Pastiche‹, sondern eine sehr originelle Schöpfung. Treffend hat sie Sigrid Neef als »respektvoll – respektlosen Dialog mit toten Meistern« bezeichnet und als zirkensischen »Balanceakt zwischen Mechanik und Esprit, zwischen weitläufiger Brillanz und volkstümlicher Burleske, zwischen Parodie und Nostalgie« beschrieben.

Sie blieb sein einziges rein neoklassizistisches Werk. Den Neoklassizismus betrachte er dann (selbst Strawinsky mit Skepsis bedenkend) letztlich als Verzicht auf eine eigenständige Tonsprache betrachtete und für sich lediglich als vorübergehende Erscheinung. 1917 aber muss es für ihn trostreich und beruhigend gewesen sein, sich in die Kunst ferner Vergangenheit zu vertiefen und in Klängen jene Harmonie und Transparenz zu schaffen, die ihn die Wirren jener Zeit in der Außenwelt vorenthielten.

Marcus A. Woelfle

MKO

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER
ALEXANDER LIEBREICH — 2014/15

KINDHEIT

BUCHEN SIE JETZT IHR ABONNEMENT UND SICHERN SICH
IHREN PLATZ IM PRINZREGENTENTHEATER!

Vollabonnement – 8 Konzerte von 174 € bis 353 €

Wahlabonnement – 5 Konzerte von 124 € bis 252 €

3er Abonnement – 3 Konzerte von 79 € bis 161 €

Abo 28 – für alle bis 28 Jahre 8, 5 oder 3 Konzerte für 68 €,
48 € oder 28 €. www.m-k-o.eu



Bayarisches Staatsministerium für
Bildung und Kultur, Wissenschaft und Kunst



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat

bezirk oberbayern

MEDIENPARTNER

BR
KLASSIK

GAUTIER CAPUÇON



Gautier Capuçon hat sich längst als einer der führenden Cellisten seiner Generation etabliert und sorgt regelmäßig mit seinen Aufnahmen und Konzerten für Aufsehen. 1981 in Chambéry geboren, begann Capuçon im Alter von fünf Jahren mit dem Cellospiel. Er studierte am Conservatoire National Supérieur in Paris bei Philippe Muller und Annie Cochet-Zakine und anschließend in der Meisterklasse von Heinrich Schiff in Wien. Als Gewinner zahlreicher erster Preise bei internationalen Wettbewerben, darunter der Internationale André Navarra Preis, wurde Capuçon 2001 bei den Victoires de la Musique als Nachwuchskünstler des Jahres ausgezeichnet und erhielt 2004 einen Borletti-Buitoni Trust Award. Seitdem wurde er auch mit mehreren Echo Klassik Preisen geehrt, zuletzt für seine Aufnahme mit Gergiev und für die Einspielung von Faurés kompletter Kammermusik.

Gautier Capuçon spielt als Solist mit großen Orchestern weltweit und arbeitet regelmäßig mit Dirigenten wie Gergiev, Dudamel, Bychkov, Haitink, Chung, Dutoit, Eschenbach und Nézét-Séguin. In den vergangenen Spielzeiten erhielt er großen

Beifall für seine Debüts mit den Berliner Philharmonikern und Dudamel, dem London Symphony Orchestra unter Gergiev, dem Montreal Symphony Orchestra unter Plasson und den Sinfonieorchestern von Chicago, Philadelphia und Boston mit Charles Dutoit.

In der Saison 2013/14 kommen Debüts mit dem Concertgebouw Orchestra/Bychkov, dem New York Philharmonic/Boreyko und der Staatskapelle Dresden/Eschenbach, mit denen er bei den Osterfestspielen Salzburg 2014 spielen wird. Desweiteren wird er beim Luzern Festival mit dem Chamber Orchestra of Europe unter Bernard Haitink spielen.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker tritt Gautier Capuçon regelmäßig bei großen Festivals in ganz Europa auf, wie dem Verbier Festival und dem Progetto Martha Argerich in Lugano. Darüber hinaus ist Gautier Capuçon auch immer wieder mit Partnern wie Martha Argerich, Nicholas Angelich, Daniel Barenboim, Yuri Bashmet, Frank Braley, Gérard Causse, Myung-Whun Chung, Jérôme Ducros, Hélène Grimaud, Angelika Kirchschlager, Katia & Marielle Labèque, Mikhail Pletnev, Leonidas Kavakos, Stephen Kovacevich, Gabriela Montero, Viktoria Mullova, Menahem Pressler, Vadim Repin, Jean-Yves Thibaudet, Maxim Vengerov, Yuja Wang sowie mit seinem Bruder Renaud zu hören.

Gautier Capuçon ist Exklusivkünstler von Warner Classics/Erato. Für das Label nahm er unter anderem das Dvořák-Konzert mit dem hr-Sinfonieorchester und Paavo Järvi, Tschairowskis Rokoko-Variationen und Prokofjews Sinfonia Concertante mit dem Mariinsky Theater unter Gergiev, das Brahms-Doppelkonzert mit seinem Bruder Renaud und dem Gustav Mahler Jugendorchester unter Myung Wung Chung sowie Haydns Cellokonzerte mit dem Mahler Chamber Orchester und Daniel Harding auf.

XAVIER DE MAISTRE



Xavier de Maistre wird allgemein als der Künstler gefeiert, dem es gelungen ist, die Harfe aus dem Bereich der zarten, zwar wunderbaren, aber doch sehr sanften Töne hervorzuholen, in den man sie allzu schnell einordnet. In Toulon geboren, wurde er zuerst am dortigen Konservatorium ausgebildet und vervollständigte seine Studien bei Jacqueline Borot und Catherine Michel in Paris.

Gleichzeitig studierte er Politische Wissenschaften an der ›Ecole des Sciences Politiques‹ und später an der ›London School of Economics‹. 1998 gewann Xavier de Maistre den 1. Preis beim ›USA International Harp Competition‹ Bloomington. Mit 24 Jahren wurde er bei den Wiener Philharmoniker aufgenommen und verließ diese 2010 wieder, um sich ausschließlich seiner Solokarriere zu widmen.

Als Solist konzertiert Xavier de Maistre regelmäßig in den bedeutenden Konzerthäusern Europas, Japans und der USA; er trat bereits mit zahlreichen renommierten Orchestern auf und arbeitete mit Dirigenten wie Bertrand de Billy, Daniele

Gatti, Kristjan Järvi, Philippe Jordan, Riccardo Muti, Andrés Orozco-Estrada, André Previn, Simon Rattle, Heinrich Schiff, Gilbert Varga und Kazuki Yamada zusammen.

In der Saison 2013/14 unternimmt de Maistre eine ausgedehnte Tournee mit der Academy of St. Martin in the Fields, die ihn unter anderem nach Hamburg, Berlin, Köln, München, Stuttgart, Wien, Graz und Luxemburg führt. Ein Höhepunkt der Saison ist die Uraufführung des Harfenkonzertes von Krzysztof Penderecki mit dem Orchestre de Paris. Erstmals wird de Maistre auch in Nordeuropa zu Gast sein und zwar bei den Orchestern in Helsinki und Malmö. Weitere Debüts gibt er bei den Wiener Symphonikern, dem Royal Liverpool Orchestra, in Japan beim NHK Orchestra sowie in Kanada beim Orchestre Symphonique de Quebec.

Mit Diana Damrau ist er in London, München, bei der Schubertiade, dem Grafenegg Festival und im Sommer 2014 dann beim Istanbul Festival zu hören. Ein Kammermusikprojekt mit Baiba Skride und Daniel Müller-Schott führt ihn im Frühjahr 2014 u. a. nach Stuttgart, München, Baden-Baden, Bonn, Heilbronn und St. Gallen.

Seit 2001 ist Xavier de Maistre Professor an der Musikhochschule Hamburg und gibt regelmäßig Meisterkurse an der Juilliard School New York, der Toho University Tokyo und dem Trinity College London.

Seit 2008 nimmt er exklusiv für Sony Music auf. Bei diesem Label wurden Werke von Debussy, eine Einspielung von Joseph Haydns Klavierkonzerten sowie spanisches Repertoire (u. a. Rodrigues Concierto de Aranjuez) veröffentlicht. 2012 erschien »Notte Veneziana«, eine Aufnahme von Barockkonzerten mit dem Ensemble l'arte del mondo. Diese CD wurde von der Presse hoch gelobt und gelangte unter die Top-Ten der Klassik-Charts in Deutschland und Frankreich. 2013 erscheint eine reine Mozart CD, aufgenommen mit dem Mozarteum Orchester Salzburg unter Leitung von Ivor Bolton, sowie eine DVD mit Diana Damrau (bei EMI). Xavier de Maistre spielt eine Harfe von Lyon/Healy.

MAXIME PASCAL



Maxime Pascal, 1985 geboren, absolvierte sein Dirigierstudium am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris bei François-Xavier Roth und Nicolas Brochot und besuchte Meisterklassen bei Pierre Boulez und George Benjamin. 2011 wurde er zur Internationalen Ensemble Modern Akademie eingeladen und dirigierte mehrere Konzerte beim Schwaz Festival in Österreich.

2008 gründete Maxime Pascal das Ensemble ›Le Balcon‹, das sich vor allem der Aufführung von Werken mit verstärkten Instrumenten widmet. Er arbeitet regelmäßig mit Komponisten seiner Generation zusammen – wie Pedro Garcia-Velasquez, Juan-Pablo Carreno, Marco Suarez, Arthur Lavandier, Benjamin Attahir, Fernando Fiszbein und Michael Lévinas. 2012 dirigierte er die Premieren von Arthur Lavandiers Oper ›De la Terreur des hommes‹, Fernando Fiszbeins ›Avenida de los Incas 3518‹ und Marco Suarez Cifuentes ›L'Enfer Musical d'Alejandra Pizarnik‹.

Ein großer Wunsch von Maxime Pascal war es, mit den Solisten seines Ensembles die Bühnenmusik von Karlheinz Stock-

hausen aufzuführen. Im März 2012 brachte er, in Zusammenarbeit mit der Stockhausen-Stiftung in Kürten, ›Michaels Reise um die Erde‹ (aus Stockhausens Oper ›Donnerstag aus Licht‹) auf die Bühne. Unter der Anleitung des Komponisten selbst produzierte Pascal außerdem die erste verstärkte Fassung von Pierre Boulez' ›Marteau sans Maitre‹ und die Weltpremiere der französischen Fassung des Radiospiels ›Words and Music‹ von Morton Feldman/Samuel Beckett.

Maxime Pascal war in den letzten Jahren bei zahlreichen Festivals zu Gast, so beim Mostra Sonora Festival in Valencia, Tempo Liszt Festival in Madrid, dem Cordes-sur-Ciel Festival, dem Ars Musica Festival in Straßburg, den Folle Journées in Nantes, dem Ars Musica Festival in Brüssel, dem Deauville Pâques Festival, der Villa Medici in Rom und dem Paris Quartier Summer Festival.

In diesem Jahr wird Maxime Pascal beim Nostri Temporis Festival in Kiew, dem Bouffes du Nord Theatre, dem ›Coeur de Ville‹ in Vincennes, dem Meije Messiaen Festival, dem Stockhausen Festival in Kürten, dem Berlioz Festival an der Côte Saint-André und dem Melbourne BIFEM Festival in Australien dirigieren. Außerdem leitet er Aufführungen von Strauss ›Ariadne auf Naxos‹, Brittens ›The Rape of Lucretia‹ und Eötvös ›Le Balcon‹ am ›Athénée Louis-Jouvet Theatre‹ in Paris und dirigierte vor kurzem eine Neuproduktion von ›Le Balcon‹ von Peter Eötvös und Konzerte mit dem Orchester des SWR.

Maxime Pascal wird seit 2012 von der Orange-Stiftung gefördert. Seit 2010 ist er ›Artist in Residence‹ der Singer-Polignac-Stiftung. Im Jahr darauf gewann er den ›Simone and Cino del Duca‹-Preis der französischen ›Academie des Beaux-Arts‹, mit dem der vielversprechende Beginn seiner Karriere gewürdigt wurde. 2014 zeichnete eine Jury unter der Leitung des Dirigenten Ingo Metzmacher Pascal mit dem ›Young Conductors Award‹ der Salzburger Festspiele aus, sein Debüt bei den Salzburger Festspielen gibt er diesen Sommer mit dem Gustav Mahler Jugendorchester.



MÜNCHEN
PALACE



**DAS PERFEKTE PRÉLUDE FÜR IHREN KONZERTABEND
IN DER PALACE BAR ODER IM TRAUMHAFTEN GARTEN**

**THEATERTELLER FÜR ZWEI PERSONEN
INKLUSIVE ZWEI PALACE SPEZIAL COCKTAILS**

39,80 €

(WIR HEISSEN SIE AUCH NACH DEM KONZERT WILLKOMMEN!)

KUFFLERS INDIVIDUELLES BOUTIQUEHOTEL.
GRÜNDUNGSMITGLIED DES ORCHESTERCLUBS
DES MÜNCHENER KAMMERORCHESTERS.

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

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 als Modellfall in der deutschen Orchesterlandschaft. Die Programme des MKO kontrastieren Werke früherer Jahrhunderte assoziativ, spannungsreich 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, Samir Odeh-Tamimi, Mark Andre, Peter Ruzicka, Márton Illés, Miroslav Srnka, Georg Friedrich Haas, Tigran Mansurian und Salvatore Sciarrino vergeben.

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 herausragende internationale Solisten sorgen regelmäßig für weitere künstlerische Impulse.

Neben seinen eigenen Konzertreihen (der Abonnementreihe im Prinzregententheater und den ›Nachtmusiken‹ in der Pinakothek der Moderne, die jeweils einem Komponisten des

MKO

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER
ALEXANDER LIEBREICH — 2014/15

KINDHEIT

ISABELLE FAUST, STEVEN ISSERLIS, RIAS KAMMERCHOR,
CHRISTIANE IVEN, OLLI MUSTONEN, MARK PADMORE,
THOMAS ZEHETMAIR, RUTH KILLIUS, OLGA PASICHNYK,
JOS VAN IMMERSEEL, LYDIA TEUSCHER, MARTIN STADTFELD,
ARABELLA STEINBACHER, CLEMENS SCHULDT, ROBYN
SCHULKOWSKY, CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

www.m-k-o.eu



Bayrisches Staatsministerium für
Bildung und Kultur, Wissenschaft und Kunst



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat

bezirk  oberbayern

MEDIENPARTNER

BR
KLASSIK

20. oder 21. Jahrhunderts gewidmet sind) ist das MKO in Sonderkonzerten in München sowie in rund sechzig Konzerten pro Jahr auf wichtigen Konzertpodien in aller Welt zu hören. In den letzten Jahren standen u.a. Tourneen nach Asien, Spanien, Skandinavien und Südamerika auf dem Plan, darunter eine aufsehenerregende Reise nach Nordkorea in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut. Gemeinsam mit dortigen Studenten an der Musikhochschule Pjöngjang wurde ein Programm einstudiert und in einem Abschlusskonzert präsentiert. Es war das erste Mal, dass ein deutsches Orchester mit Musikern aus Pjöngjang tagelang so intensiv probte – ein noch nie dagewesenes musikalisches Experiment.

Zahlreiche Aufnahmen des MKO sind bei ECM Records, bei der Deutschen Grammophon und bei Sony Classical erschienen. Seit 2006 ist die European Computer Telecoms AG Hauptsponsor des MKO.

BESETZUNG

Violinen

Gregory Ahss, *Konzertmeister*

Max Peter Meis

Gesa Harms

Mario Korunic

Tae Koseki

Rita Rosza

Rüdiger Lotter, *Stimmführer*

Romuald Kozik

Bernhard Jestl

Ulrike Knobloch-Sandhäger

Eyglo Dora Davidsdottir

Violen

Kelvin Hawthorne, *Stimmführer*

Stefan Berg

Iiro Rajakoski

Jenny Stölken

Romuald Kozik

Violoncelli

David Eggert, *Stimmführer*

Peter Bachmann

Michael Weiss

Benedikt Jira

Hendrik Blumenroth

Kontrabässe

Slawomir Grenda, *Stimmführer*

Dominik Luderschmid

Alexandra Hengstebeck

Flöten

Sébastien Jacot

Isabelle Soulas

Oboen

Hernando Escobar

Irene Draxinger

Klarinetten

Stefan Schneider

Oliver Klenk

Fagotte

Thomas Eberhardt

Ruth Gimpel

Hörner

Johannes Kaltenbrunner

Alexander Boruvka

Trompeten

Rupprecht Drees

Thomas Marksteiner

Pauke

Martin Ruda



HUNDERTWASSER HASEGAWA

ORIENT & OKZIDENT
AUSSTELLUNG UND
KULTURPROGRAMM
16.07.14 - 18.09.14

MÜNCHNER KÜNSTLERHAUS
www.hundertwasser-hasegawa.de



25 Jahre INTERNATIONALES
**MUSIK
FEST
KREUTH**
AM TEGERNSEE

2. bis 17. August 2014

Munich Opera Horns
Münchener Kammerorchester
Igor Levit, Klavier
Landes-Jugendjazzorchester Bayern
Stars der Volksmusik aus Oberbayern
Mischa Maisky / Lilly Maisky
Armida Quartett
Alexander und Daniel Gurfinkel
Matthias Goerne / Alexander Schmalcz
Akademie für Alte Musik, Berlin

Schirmherrschaft
IKH Herzogin Helene in Bayern

Gefördert von der  Kreissparkasse Miesbach-Tegernsee

Das vollständige Programm finden Sie auf unserer Homepage: www.musikfest-kreuth.de. Karten: Musikfest Kreuth e.V., Tel. 08029 1820, Fax 08029 1828, info@musikfest-kreuth.de sowie über München Ticket Tel. 0180 54818181¹⁾ und bei allen Tourist-Informationen im Tegernseer Tal.

*) 0,14 Euro/Min. aus dem dt. Festnetz, max. 0,42 Euro/Min. aus dem Mobilfunk

KONZERTVORSCHAU

12.7.14

Amsterdam, Concertgebouw
Quirine Viersen, *Violoncello*
Daniel Giglberger, *Leitung und
Konzertmeister*

16.7.14

Festspiele Herrenchiemsee
Frauenchiemsee, Münster
Augsburger Domsingknaben
Miriam Meyer, *Sopran*
Magdalena Harer, *Sopran*
Terry Wey, *Countertenor*
Bernhard Hirtreiter, *Tenor*
Michael Mantaj, *Bariton*
Konrad Junghänel, *Leitung*

27.7.14

München, Schloss Nymphen-
burg – Hubertussaal
Diana Tishchenko, *Leitung und
Violine*

30.7.14

Rheingau Musik Festival
Eltville, Kloster Eberbach
Magali Mosnier, *Flöte*
Daniel Giglberger, *Leitung und
Konzertmeister*

8.8.14

Internationales Musikfest
Kreuth
Weißbach, Bachmair Weißbach
Arena
Igor Levit, *Klavier*
Daniel Giglberger, *Leitung und
Konzertmeister*

UNSER HERZLICHER DANK GILT...

den öffentlichen Förderern

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

dem Hauptsponsor des MKO

European Computer Telecoms AG

dem Gründungspartner des MKO

Siemens AG

den Projektförderern

BMW
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
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 / 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 / Anke Kies / Michael von Killisch-
Horn / Felicitas Koch / Gottfried und Ilse Koepnick / Dr. Peter
Krammer / 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 Ressayguier / 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

Konzertplanung: Anselm Cybinski

Konzertmanagement: Sophie Borchmeyer, Malaika Eschbaumer, Anne Ganslmeier

Marketing, Sponsoring: Hanna B. Schwenkglenks

Rechnungswesen: Grete Schobert

Impressum

Redaktion: Anne Ganslmeier

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

Layout, Satz: Christian Ring

Druck: Steininger Druck e.K.

Redaktionsschluss: 23. Juni 2014, Änderungen vorbehalten

Textnachweis

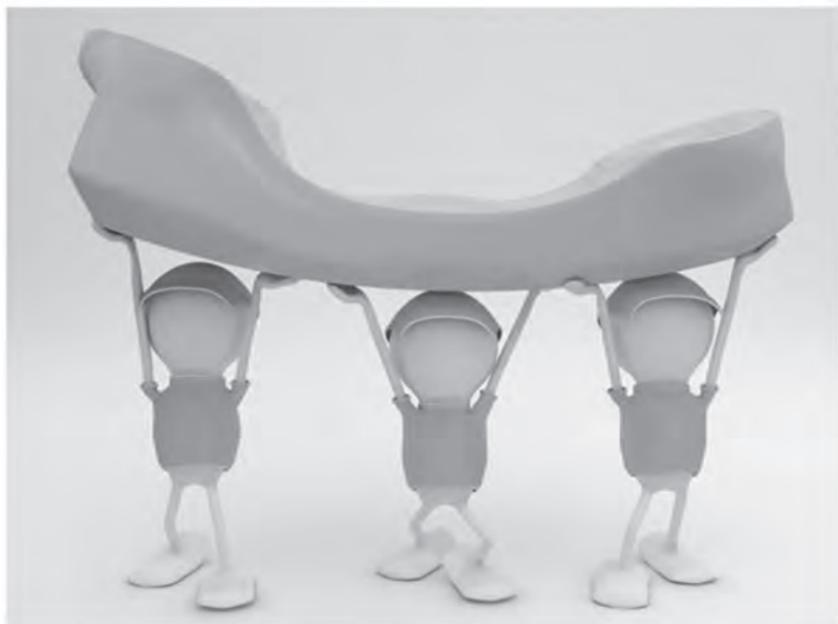
Der Text ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Nachdruck nur mit Genehmigung des Autors und des MKO.

Bildnachweis

S.1: Bartek Barczyk, S.5: Boosey & Hawkes, Robin Adler, S. 20: Gregory Batardon, S. 22: Felix Broede, S. 24: Guillaume de Sardes



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
Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat



MEDIENPARTNER

BR
KLASSIK