



Licht 06/07

2. Abonnementkonzert

30. November 2006, 20 Uhr
Prinzregententheater

MKO

Münchener Kammerorchester
Künstlerische Leitung
Alexander Liebreich

Und siehe! Aus jenen düsteren Draperien, wo die Töne des Liedes verhauchten, tauchte ein dunkler und ungewisser Schatten hervor – ein Schatten, wie ihn der Mond, wenn er tief am Himmel steht, von der Gestalt des Menschen formen könnte: aber es war nicht eines Menschen Schatten noch eines Gottes noch irgendeines gewohnten Dinges.

Edgar Allan Poe, *Der Schatten*

2. Abonnementkonzert

Donnerstag, 30. November 2006, 20 Uhr
Prinzregententheater

Heinrich Schiff Dirigent und Solist

André Caplet (1878–1925)

Conte fantastique d'après Edgar Allan Poe
»Le masque de la mort rouge« (1908)
für Harfe und Streichquartett

Sarah O'Brien, Harfe

Muriel Cantoreggi, Mario Korunic Violine
Kelvin Hawthorne Viola
Bridget MacRae Violoncello

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Konzert Nr. 1 Es-Dur op. 107 (1959)
für Violoncello und Orchester

Allegretto
Moderato
Cadenza
Allegro con moto

Pause

Onutė Narbutaitė (*1956)

Melody in the Garden of Olives (2000)
für Trompete und zwei Streichquartette

Rupprecht Johannes Drees, Trompete

Muriel Cantoreggi, Eri Nakagawa-Hawthorne,
Rüdiger Lotter, Bernhard Jestl Violine
Aidan Pendleton, Razvan Popovici Viola
Benedikt Jira, Michael Weiss Violoncello

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Sinfonie Nr. 40 g-moll KV 550

Allegro molto
Andante
Menuetto. Allegretto
Allegro assai

Konzerteinführung
19.10 Uhr im Prinzregententheater
mit Dr. Meret Forster

Mozart – Caplet – Schostakowitsch

Mozarts *Sinfonie Nr. 40 g-moll KV 550* ist im Grunde nicht vorstellungsbedürftig. Fast jeder kann das erste Thema des Kopfsatzes mitsingen. Es hat als allgegenwärtiges, »nicht kaputtzukriegendes« Zitat Karriere gemacht, rangiert als Handy-Klingelton, Spieluhrmelodie oder Werbungshintergrund allenfalls hinter der *Kleinen Nachtmusik*. Auch jenseits solcher Vermarktung scheint Mozarts persönlichster Sinfonie eine schwer zu fassende Modernität innezuwohnen. Sie steht fast am Ende seines sinfonischen Schaffens, doch scheint eine neue Ära mit ihr anzubrechen, sie verweist schon mehr als jede andere seiner Sinfonien auf den Frühromantiker Franz Schubert. Gar nicht zu reden von Mozarts genialem Einfall, im Finale plötzlich alle zwölf Töne der chromatischen Skala so anzubringen, dass man es nachgerade als Vorwegnahme der Zwölftonmusik bezeichnete, wäre diese Stelle nicht so singulär, bliebe sie als witziges Experiment nicht so folgenlos. Was man uns über so viele Werke der Musikgeschichte glauben machen will, ist sie wirklich: Die sogenannte »große« *g-moll-Sinfonie*, die jemand einmal als »größte kleine Sinfonie« bezeichnet hat, ist »unsterblich«.

Mit der *Sinfonie Nr. 39 Es-Dur KV 543* und der *Sinfonie 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 *Jupiter* voraus. Mozart schuf seine wohl bekanntesten Sinfonien im Sommer 1788 innerhalb sehr kurzer Zeit: Die *Es-Dur-Sinfonie* wurde am 26. Juni, die große *g-moll-Sinfonie* am 25. Juli vollendet und die in zwei Wochen niedergeschriebene *Jupiter-Sinfonie* lag am 10. August vor. Daneben schuf 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 Sinfonie* in vier Tagen geschrieben. Wenn man aber bedenkt, unter welch bedrückenden Umständen er damals lebte, erstaunt das Resultat seines übermenschlichen Fleißes doch: Kurz nach Vollendung der *Es-Dur-Sinfonie* und vor der Komposition der in seiner »Schicksalstonart« *g-moll* stehenden Sinfonie starb seine Tochter Theresia Constan-

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

E.T.A. Hoffmann

zia. Zugleich war Mozarts finanzielle Not in jenen Tagen so groß, dass er eine Reihe von Bittbriefen an seinen Logenbruder Johann Michael Puchberg schrieb. Die Notlage zwang Mozart zum Sparen. So wohnte er mittlerweile in einer kleineren, günstigeren Wohnung.

Forscher, die sich die Mühe gemacht haben, Mozarts Einkünfte zusammenzuzählen, kamen zum Ergebnis, dass Mozart für seine Arbeiten nicht schlecht bezahlt wurde. Außerdem komponierte er viel, sehr schnell und in der Regel auf Bestellung. Hätte es damals schon Tantiemen gegeben, hätte er es zu Wohlstand gebracht! Mag auch ein gewisser finanzieller Leichtsinns einer Spielernatur dazugekommen sein, der Mozart immer wieder gerne unterstellt wird, so tragen die häufigen Wohnungswechsel und zur Zeit der Arbeit an der sinfonischen Trias Kosten für Kuraufenthalte seiner Frau Constanze Mitschuld. Seine finanziellen Sorgen sollten Mozart bis zu seinem Tod verfolgen. Man hat seit je die Stimmung der *40. Sinfonie* 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. Für die meisten Biographen ist ausgemacht, dass die in dieser Sinfonie wahrzunehmenden Regungen Spiegel der äußeren Umstände sind. Aber wie zweifelhaft das Unterfangen 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. Oder sollte Mozart alles Persönliche aus der 39. und 41. *Sinfonie* herausgehalten haben, um in der 40. ganz Romantiker zu sein? Nicht doch! Mozart ist noch kein Künstler der romantischen Ära, der in einer Sinfonie seine persönliche Gefühlswelt gestaltet, ja sich gar Sorgen über materielle Not von der Seele schreibt. Zwar ist es naiv zu glauben, Reflexe seiner Lebensumstände und Gemütslagen seien nicht in die Musik mit eingeflossen, Mozart wäre aber sehr erstaunt gewesen, hätte man von ihm *gefordert*, seine Musik solle Selbsta Ausdruck sein. Mozart gehört noch jener Epoche an, in der Musik noch Spiegel einer überpersönlichen, als göttlich verstandenen Ordnung war.

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 Meisterwerkes hervorhob. Und man hätte Mozart auf seiner Seite, der einmal bekundete, Musik müsse »auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabey vergnügen«.

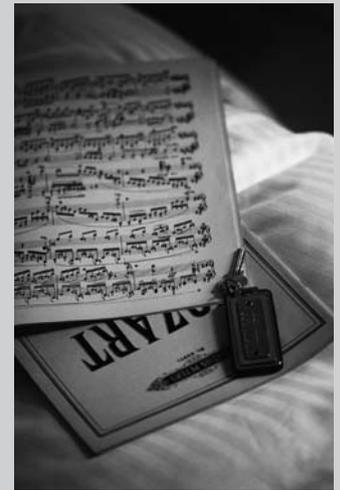
Wo Mozart die Tonart g-moll verwendet, zuvor etwa in der »kleinen« *g-moll-Sinfonie*, haben wir es stets mit gefühlsintensiver Musik zu tun. Doch die Gestaltung von Angst, Kummer und Leidenschaft ist eine fast zwingende Konsequenz aus der Wahl dieser Tonart, wenn man dem Gebrauch der Zeit folgt. Der 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, gestand in seinen vier Jahre vor der *g-moll-Sinfonie* erschienenen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* jeder einzelnen Tonart eine genaue Charakteristik zu. 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

MÜNCHEN
PALACE

★★★★★



Hotel · Bar · Restaurant



We manage your dreams.

Trogerstr. 21 · D-81675 München · Fon +49.89. 419 71-0

www.muenchenpalace.de

Forte bei einem verminderten Akkord, eindeutig ein Signal für Angst. Der Melancholie steht aber schon im ersten Satz Humor gegenüber (z. B. die kleinen, vom ersten Motiv abgeleiteten Wechselrufe zwischen Klarinette und Fagott) 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. Im Gegensatz zu den meisten zweiten Sinfonie-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), dem ein schlichtes, leichtes G-Dur-Trio gegenübersteht, bringt, nicht zuletzt durch rhythmischen Kontrast aus Dreier-Takt und Zweier-Figuren, dramatische Spannung. 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, dass 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.

Es kann vorkommen, dass man den Namen **André Caplet** in einem mehrbändigen Musiklexikon vergeblich sucht: Der französische Komponist, 1878, drei Jahre nach Maurice Ravel geboren und 1925, im gleichen Jahr wie Eric Satie gestorben, stand schon immer im Schatten berühmterer französischer Zeit-



André Caplet (1878–1925)

genossen, hatte er doch das Glück und das Pech, in einer Zeit und an einem Ort zu wirken, wo der Reichtum an musikalischen Talenten geradezu inflationär war: Das stilistische Spektrum seiner Zeitgenossen bot zudem enorme Vielfalt und reichte vom konservativen Schlick des alternden Camille Saint-Saëns bis zu den Experimenten der Six. Insbesondere Claude Debussy übte einen enormen Einfluss auf Caplet aus, der nicht nur sein geistiger Lehrer war, sondern ihn nach Abschluss der Studien am Pariser Konservatorium regelrecht unterrichtete. Caplet, der auch als Dirigent der Concerts Colonne tätig war, suchte denn auch sein Glück im Ausland, war von 1910 bis 1914 Leiter der Boston Opera Company. 1914 wurde er Leiter der Pariser Oper. Folgen einer während des Militärdienstes im 1. Weltkrieg erlittenen Gasvergiftung zwangen ihn, das Dirigieren aufzugeben, und trugen zu seinem frühen Tod bei.

Seine Werke, die in der Regel mit dem Schlagwort »Impressionismus« und dem Beiwort »sehr typisch« charakterisiert werden, sind kaum bekannt und zeigen den Einfluss seines Freundes Debussy, der so viel von ihm hielt, dass er ihm die Transkription und Instrumentierung einiger seiner Werke anvertraute. Wer um den hohen Stellenwert der Klangfarbe in Debussys Musik weiß, ahnt, dass er gerade diese Aufgabe nicht einem zweitrangigen Musiker überlassen hätte.

Mit Debussy und Ravel teilte Caplet das Interesse für das Schaffen des Edgar Allan Poe, neben E.T.A. Hoffmann der Vater der phantastischen Literatur schlechthin. Kein Geringerer als Baudelaire hatte mit seinen Übersetzungen zur Popularität des Amerikaners beigetragen. So hatte sich der alternde Debussy sogar mit zwei Bühnenprojekten nach Poe getragen, *Le diable dans le beffroi* und *La*

Chute de la maison Usher, deren Skizzen er vernichtete, und sich darüber mit Caplet beraten. 1919, im Jahr nach Debussys Tod, schrieb Caplet sein Meisterstück nach Poe: *Conte fantastique d'après une des Histoires extraordinaires d'Edgar Allan Poë: »La Masque de la Mort Rouge«*. 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. Der *Conte fantastique* gehört zu den meistgespielten Werken Caplets und wurde sogar oft eingespielt, da es eine wesentliche Bereicherung des vergleichsweise übersichtlichen Kammermusik-Repertoires mit Harfe darstellt. Es steht nämlich in ziemlichem Kontrast zu der meist mit Harfe assoziierten Ästhetik. Es ist keine pastorale, engelhaft, friedliche, harmonische Musik. Wie könnte sie dies bei diesem Stoff auch sein!

Poe schrieb seine Erzählung *Die Maske des roten Todes* 1842 für das von ihm selbst redigierte *Graham's Magazine*. Es ist die Geschichte vom reichen Prinzen Prospero, der sich mit 1000 Freunden in einem 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 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 ins Schloss. Ein Gast nach dem anderen erliegt ihm. Dazu schuf Caplet sehr ausdrucksstarke Musik, die für sich selbst stehen kann und die Kenntnis des Textes keineswegs voraussetzt. Zugleich ist sie so illustrativ – man hört sogar die Standuhr –, dass sich eine düstere, beängstigende Atmosphäre von selbst einstellt. Caplet erweist sich dabei als origineller Komponist, der ebenso Klischees aus dem Weg geht wie er sich von Debussy so sklavisch

Seine Gestalt war lang und hager und vom Kopfe bis zu den Füßen in Leichentücher gehüllt. Die Maske, die sein Gesicht verhüllte, war so getreu dem Angesichte eines schon erstarrten Leichnams nachgebildet, daß man auch bei genauester Prüfung die Täuschung kaum erkennen konnte. Doch dies alles hätten die tollen Festgenossen – vielleicht nicht gebilligt, aber doch noch erträglich gefunden. Aber der Vermummte war so weit gegangen, den Typus des roten Todes anzunehmen. Die Laken, die ihn umhüllten, waren mit den grauenhaften scharlachroten Flecken besprenkelt.

Edgar Allan Poe, *Die Maske des roten Todes*

abhängig zeigt, wie ihm gerne unterstellt wird. Seine Chromatik ist nicht so weit weg von Schönberg, dessen fünf Orchesterstücke er in Frankreich erstauflührte. Die Klänge, die Caplet für das Erscheinen des roten Todes fand, erweisen ihn als zu Unrecht vergessenen Avantgardisten.

Am gleichen Tag des Jahres 1953 starben Stalin und Prokofjew. Der Tod des Machthabers bedeutete für **Dmitri Schostakowitsch**, dass er seinen größten Gegner los war. Mit dem Musiker hatte er den wichtigsten Kollegen unter den sowjetischen Komponisten verloren, ein Musiker, mit dem ihn zwischen Herzlichkeit und Kühle schwankende Gefühle verbanden. Dieser Verlust für die Musikwelt bedeutete, dass Schostakowitsch nun unangefochten an der Spitze der sowjetischen Komponisten stand. Prokofjew hat als Vorbild Spuren im Schaffen des 15 Jahre jüngeren Kollegen hinterlassen; die offenkundigste stilistische Gemeinsamkeit ist die markante, oft ostinate Behandlung des Rhythmus. Dass das Schaffen des Älteren eine Inspirationsquelle war, zeigt auch das vom 20. Juli bis 1. September 1959 entstandene *1. Violoncellokonzert op. 107*. Am 6. Juni des Jahres schrieb Schostakowitsch: »Ich kann eigentlich nur sagen, daß meine ersten Vorstellungen von diesem Konzert schon vor recht langer Zeit entstanden. Der ursprüngliche Impuls ergab sich daraus, daß ich Sergej Prokofjews Sinfonisches Konzert für Violoncello und



Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Orchester gehört hatte; dieses erweckte bei mir starkes Interesse sowie den Wunsch, mich selber in diesem Genre zu betätigen.« Trotz des Anbruchs einer politisch neuen Ära ist auch dies eine schwierige Zeit für den Komponisten. 1958 zeigen sich bei Schostakowitsch erste Lähmungserscheinungen in den Fingern; von nun an werden ihn chronische Krankheiten, Unfälle, Behinderungen bis zu seinem Tod begleiten. Tragischerweise widerfährt ihm dies gerade in einem Lebensabschnitt, als der während der stalinistischen Ära von den Kulturbedörden so oft gemäßregelte Komponist endlich einen sichereren Stand in der sowjetischen Öffentlichkeit hat. Schostakowitsch ist 1957 bis 1968 Vorsitzender des Komponistenverbandes der russischen Sowjetrepubliken – eine mächtige Institution, mit der er zuvor verfehdet war – und wird im September 1960 in die KPDSU aufgenommen. 1962 wird er sogar in den obersten Sowjet gewählt!

Weder seine Worte noch seine Taten zeugen allerdings von Anpassung. Seine Kompositionen sprechen mit ihren verdeckten Bezügen eine eigene Sprache: Seine *11. Sinfonie* (1957) etwa heißt »Das Jahr 1905«, doch sie ist brandaktuell, bezieht sich unter anderem auf die Rolle der Sowjetunion beim Ungarn-Aufstand im Vorjahr. Ähnliches trifft auch für das 1960 komponierte *8. Streichquartett* zu, das »Den Opfern des Faschismus und des Krieges« gewidmet ist, aber insgeheim jegliche Art von »Faschismus«, auch den im Gewand des sowjetischen Totalitarismus, meint. Mit diesem *8. Streichquartett* ist das im Grunde unpolitische und verglichen mit so vielen seiner Werke scheinbar unproblematische *Cellokonzert* durch Fäden verbunden. So findet sich thematisches Material des *Cellokonzertes* im *8. Streichquartett* wieder. Schon das prägnante viertönige Motiv, der vorantreibende Ohr-

wurm sowie eine markante Bläserbegleitung im Kopfsatz-Allegretto sind ein Ableger des bekannten Mottos »D S C H« (wobei S für ES steht). Mit diesen Initialen hat Schostakowitsch wie einst der von ihm geliebte Bach (mit den Noten »B A C H«) in vielen Werken, so auch im *8. Streichquartett* seine Signatur hinterlassen. Schostakowitsch hat das Allegretto als »scherzhaften Marsch« charakterisiert; das Motiv und die von ihm entfesselte Bewegung scheinen dies zu bestätigen. Es erinnert an einen Marsch, den Schostakowitsch 1948 für eine Filmmusik komponierte. Da erklingt er, während von deutschen Soldaten gefangene Sowjetsoldaten zur Exekution geführt werden. Das Motiv klingt aber nicht nur wie das Zerrbild eines Marsches, sondern auch sehr tänzerisch. Ein weiteres Motiv entlehnte Schostakowitsch Mussorgskis *Liedern und Tänzen des Todes*, wo ein Betrunkener im Schneesturm mit dem Tod einen Trepak tanzt. Gleich im Anschluss zitiert Schostakowitsch ein in Russland weitverbreitetes Motiv, das sich ebenso in den *Liedern und Tänzen des Todes* findet wie in volkstümlichen Wiegen- und Trinkliedern. Schostakowitsch war bekanntlich besessen vom Gedanken an den Tod, und er war es offensichtlich auch dort, wo man es zunächst nicht vermutet, in diesem ausgelassenen, vitalen Kopfsatz.

Der zweite Satz ist eine innige Elegie. Das intensive Gefühl der Trauer verstärkt den Eindruck, dass wir zuvor einer Danse macabre lauschten. Eine Solo-Passage des Horns erweckt Wiegenlied-Assoziationen. Das Cello stimmt daraufhin eine tröstliche Melodie an; die Begleitung der Bratschen ist eine Reminiszenz an Bratschenlinien in Mussorgskis Oper *Boris Godunov*. (Beide Mussorgski-Werke wurden von Schostakowitsch orchestriert.) Das Cello stimmt zu einer Bläserbegleitung (die wie schon im ersten Satz etwas akkordeonartig klingt) eine Walzer-Melodie an. Die in Cello-Flageolets wiederkehrende tröstliche Melodie wird von der Celesta beantwortet. Wie das im Rahmen einer sonst »klassischen«, relativ bescheidenen Besetzung erscheint, wirkt überra-

schend und im Zusammenklang mit den Flageolets des Solisten und der zarten Streicherbegleitung geheimnisvoll und gehört zu den Meisterleistungen von Schostakowitschs Instrumentierungskunst. Ursprünglich plante Schostakowitsch ein dreisätziges Konzert, doch die sich nun anschließende Kadenz wuchs sich zu einem 147-taktigen komplexen Solosatz aus, der aus dem dreisätzigen ein viersätziges Werk machte. Sie greift die im langsamen Satz vorgestellte Thematik auf und steigert sich in eine Erregung, die direkt zum Finale führt.

Hier befinden wir uns wieder in der Sphäre volksmusikantisch ausgelassenen, »betrunkenen« Tanzes. Die Melodie eines im Original wesentlich langsameren georgischen Liedes wird verzerrt zitiert, ausgerechnet Stalins Lieblingslied *Suliko*. Der Text des Liedes – »Wo bist Du, mein Suliko?« »Er ist tot und begraben!« – ließ sich sechs Jahre nach dem Tod des Diktators auch auf Stalin münzen. Der Komponist war freilich so geschickt, das Zitat so anzubringen, dass nicht einmal der Solist der Uraufführung es von selbst merkte; der Komponist musste Mstislaw Rostropowitsch eigens darauf hinweisen. Wie in den beiden ersten Sätzen erinnern die Pizzicati der Streicher an Balalaikas. Schließlich bringt uns die Musik gänzlich in die Atmosphäre des ersten Satzes zurück, als das Vier-Ton-Motiv wieder erscheint und den Ausklang einleitet.

Sind beide Violinkonzerte Schostakowitschs David Oistrach zugeeignet, so schrieb er seine beiden Cellokonzerte für Mstislaw Rostropowitsch. Das *erste Cellokonzert* und das *erste Violinkonzert* sind wohl die erfolgreichsten Konzert-Kompositionen des Meisters, was nicht nur mit ihrer leichteren Fasslichkeit zusammenhängt. Kyrill Kondraschin, der sich als Dirigent sehr um Schostakowitsch verdient gemacht hat, schrieb, beide Konzerte hätten »viele gemeinsam: Originalität in der Form (insbesondere bezüglich der Position und Funktion der Kadenz), die farbenreiche Musik des Finales und die konzentrierte Lyrik der langsamen Sätze«. Seit Jahren erhoffte Rostropowitsch von Schostakowitsch ein Cellokonzert. Eines Tages fragte er dessen Frau, wie er es bewerkstelligen könne, dass Schostakowitsch ihm eines komponiere. Die Antwort der klugen Gattin war: »Am besten, Du bittest ihn nie darum.«

Die Musik sollte immer notwendig und aktiv sein, unabhängig davon, welches Mittel man sich zur Erreichung dieses wichtigsten Zieles bedienen mag.

Dmitri Schostakowitsch

Es heißt, Rostropowitsch habe sich mit solchem Eifer auf die ihm zugestellte, eben fertiggestellte Partitur gestürzt, dass er das Werk innerhalb von vier Tagen auswendig gelernt und dem völlig überraschten Komponisten meisterlich vorgeführt habe. Am 4. Oktober 1959 interpretierte Rostropowitsch es bei der Welturaufführung in Leningrad. Als er es einen Monat später in Philadelphia bei der amerikanischen Erstaufführung vorstellte, rief es im Westen Begeisterungstürme hervor. Wie Schostakowitsch und Rostropowitsch einmal das Werk feierten, das erinnert schon an die Stimmung der Ecksätze. Es war eiskalt, es schneite heftigst und man hatte zu später Zeit Lust auf einen Schluck Wodka. Schostakowitsch wusste einen Kiosk, wo es zu später Stunde illegal gebrannten Schnaps gab. Mit Pferdeschlitzen dort angekommen, gab es da aber nur eine zweifelhaft aussehende grüne Flüssigkeit. Doch Schostakowitsch ermunterte den Cellisten: »Mach schon, Slawa! Trink, trink!« »Wenn ich Musik höre, überlege ich nie, wie sie komponiert wurde, ich analysiere nicht, sondern nehme sie emotional, vom Gehör auf«, hat Dmitri Schostakowitsch einmal bekundet. »Nach dem Hören eines Musikwerkes möchte ich nicht der bleiben, der ich bislang war: Ich muß das Werk in mich aufnehmen, es durchleben, in ihm etwas für mich entdecken.« Das *1. Violoncellokonzert* gehört zu den Werken, die so einen Anspruch einlösen. Ähnlich wie bei Mozarts *g-moll-Sinfonie* oder Caplets *Conte fantastique* erleben wir, wie sich Licht und Dunkel, Leben und Tod wechselseitig bedingen.

Marcus A. Woelfle



Aus einem Gespräch mit Onutė Narbutaitė

anlässlich der Uraufführung von »Melody in the Garden of Olives« am 25. Oktober 2000 in Krakau

Der Titel des Stückes bezieht sich auf Jesus' letztes Gebet im Olivengarten aus dem Neuen Testament. Auf formaler Ebene lässt sich dabei eine Assoziation herstellen: Jesus betet dreimal – also besteht die Form aus drei Abschnitten. Andererseits vermeide ich direkte Verbindungen und betone, dass es zweifellos meine eigene Melodie ist. Ich unternehme absolut keinen Versuch, die biblische Situation deutlich zu machen – es handelt sich einfach um eine sehr persönliche Melodie innerhalb meiner Assoziationen. Mein Werk ist reine Musik, die aus dem Lied entsteht, aus Hymnen. Wie das Singen der Seele. Natürlich hat sie gewisse Bestrebungen und Stimmungen. Und zugleich viel Verzweiflung und Hoffnung. Ich wollte reine Instrumentalmusik schreiben. Ich hätte andere Instrumente hinzunehmen können, oder die Stimme – insgesamt nicht mehr als elf Ausführende. Die Trompete passte perfekt ... Den Titel *Melody in the Garden of Olives* wählte ich, weil die Quelle der Melodie die menschliche Stimme ist, der Gesang. Obwohl es sich also um ein Instrumentalstück handelt, wirkt es, als ob man es singen könne. Bezüglich der Stimmung reicht meine Komposition wie die Musik von [Johann Sebastian] Bach über das Zeitliche. Diese Art Assoziation habe ich vor Augen ... doch es gibt kein Zitat, keine Widmung oder eine andere spezielle Verbindung. Es geht einfach um die ewigen Dinge, die

FONO FORUM

**Seit 50 Jahren der Tradition verpflichtet
und dem Neuen aufgeschlossen**

Seit 50 Jahren ist FONO FORUM das führende Magazin für klassische Musik und Jazz. Hier treffen sich Mozart und Keith Jarrett, Maria Callas und Billie Holiday, sprechen Nikolaus Harnoncourt und Hans Werner Henze in aller Offenheit. Ein kompetentes Redaktionsteam gibt Monat für Monat Entscheidungshilfen beim Kauf von CDs, DVDs und SACDs. Ein von Experten verständlich formulierter HiFi-Teil schafft die Verbindung von guter Musik und gutem Klang. Der ausführliche Serviceteil bietet eine kommentierte Übersicht über Konzerte und Festivals und regt zu Kulturreisen an. FONO FORUM – das Forum für den Musikliebhaber.

**3 aktuelle
Ausgaben
gratis**



MiniAbo - Bestellkarte

Ich erhalte 3 Ausgaben gratis.

Wenn ich bis 10 Tage nach Erhalt der 3. Ausgabe nichts von mir hören lasse, bin ich damit einverstanden, das FONO FORUM für mindestens ein Jahr (12 Ausgaben) zum derzeit gültigen Preis von 47,16 € (Ausland 61,32 €), inklusive Porto und Versandkosten, zu erhalten. Als neuer Abonnent erhalte ich nach der ersten Zahlung die aktuelle CD-Prämie als Begrüßungsgeschenk.

Name / Vorname	BLZ	Konto-Nr.
Straße / Hausnummer	Geldinstitut	
PLZ / Ort	Datum / Unterschrift	

ab der Ausgabe: Nr. / 2007
ab der nächsten Ausgabe

bequem per Bankabbuchung
gegen Rechnung

Reiner H. Nitschke Verlags-GmbH, Eifeling 28, 53879 Euskirchen,
Tel. 02251/65046-0 oder per Fax:

Fax 02251/65046-99

Komponisten aller Generationen auf ihre Art fortführen. Meine Musik ist in dieser Hinsicht wahrscheinlich eher wie Widerstand. Da ich zwei Quartette verwende, beinhaltet sie eine Menge Nachhall, Echo, Imitation. Allerdings habe ich Automatismen abgelehnt und nahezu ein Juwel hervorgebracht, so dass es jedes Mal etwas anders klingt. Es ist ziemlich bewegliche Musik, sie hat absolut nichts Mechanisches an sich. Obwohl das Spielen an sich recht kompliziert ist, ist die Struktur sehr klar.

Im ersten Abschnitt spielt ein Quartett die Melodie unisono, während das zweite Quartett durch einen gelegentlichen Akkord den Hintergrund dazu liefert. Im mittleren Abschnitt vermischen sich beide in achtstimmiger Polyphonie. Die Trompete kommt im letzten Abschnitt hinzu und greift die komplette Unisono-Melodie des ersten Abschnitts auf, die nun allerdings eine leichte Nuancierung erfahren hat: Sie beginnt zunächst polyphon mit dem Quartett und spielt dann alleine. Sie löst sich auf, verschwindet, oder wird langsamer. Die Trompete hört auf zu spielen, doch die Phrase ist nicht unterbrochen – das Motiv endet, aber auf eine Art, als ob jemand anderes es weiterführen würde.

Meine Werke haben häufig ein offenes Ende. Dieses Mal wollte ich außerdem, dass der Schluss nicht wie ein Abbrechen wirkt, zugleich aber auch nicht an einem bestimmten Punkt endet.

Übersetzung: Monika Krämer



LICHT

Vortragsreihe des Departments Kunstwissenschaften der LMU München zum Saisonthema des Münchener Kammerorchesters

Donnerstags, 19 Uhr, Ludwig-Maximilians-Universität München, Hauptgebäude, Geschwister-Scholl-Platz 1, HS B 101.
Der Eintritt zu den Vorträgen ist frei.

07.12.06: Prof. Dr. Rathert, Institut für Musikwissenschaft ›Lichtzwang‹. Lichtmetaphern und -analogien in der Musik des 20. Jahrhunderts

11.01.07: Max Keller, Leiter Beleuchtung Münchner Kammer-spiele. Eine Reise ins Licht mit Max Keller

25.01.07: Gesprächsrunde vor dem 4. Abonnementkonzert des MKO. 18 Uhr Gespräch, 20 Uhr Konzert, Prinzregententheater.

08.02.07: Prof. Dr. A. Hansen-Löve, Institut für Slavische Philologie. Ex oriente lux: Lichtsymbolismus um 1900 in Russland

Informationen:
Ludwig-Maximilians-Universität München,
Department Kunstwissenschaften, Tel. 089.21 80 52 75,
www.kunstwissenschaften.lmu.de

Donnerstag, 25. Januar 2007
Prinzregententheater

Licht und Klang – Grenzen audiovisueller Wahrnehmung

Gesprächsrunde, 18 Uhr
vor dem 4. Abonnementkonzert des
Münchener Kammerorchesters

mit:
Alexander Liebreich
Peter Ruzicka
Wolfgang Rathert u.a.

www.m-k-o.eu



Heinrich Schiff, Dirigent

Der Dirigent und Cellist Heinrich Schiff kann auf eine über dreißigjährige Karriere zurückblicken. Nach seinem Cellostudium bei Tobias Kühne und André Navarra debütierte er 1971 in Wien und London und ist seitdem regelmäßig bei allen bedeutenden Orchestern, in den großen Musikzentren und bei den wichtigen Festivals in Europa, den USA und Japan zu Gast. Heinrich Schiff verfolgte schon während des Studiums umfassendere musikalische Interessen, so hospitierte er u.a. in der Dirigentenklasse Swarovskys. Zu Beginn seiner Karriere stand das Cello fast ausschließlich im Mittelpunkt, doch gewann das Dirigieren ab 1985 zunehmend an Bedeutung in seinen Aktivitäten. Seit mehr als 20 Jahren nehmen Cellospielen und Dirigieren einen gleichberechtigten Raum innerhalb seiner Konzerttätigkeit ein.

Seit 1990 hatte Heinrich Schiff verschiedene Positionen als Chef- bzw. Erster Gastdirigent bei national wie international renommierten Orchestern inne. Im April und Mai 2006 dirigierte Heinrich Schiff im Großen Saal des Wiener Konzerthauses das Wiener Kammerorchester mit sämtlichen Sinfonien Ludwig van Beethovens. Im Juli 2006 spielte er die Uraufführung von *Segue – Musik für Violoncello und Orchester* von Johannes Maria Staud bei den Salzburger Festspielen mit den Wiener Philharmonikern und Daniel Barenboim.

Neben seiner umfangreichen Diskographie als Cellist dokumentieren CD-Veröffentlichungen mit Orchestern wie der Northern Sinfonia, dem Philharmonia Orchestra London und der Deutschen Kammerphilharmonie Heinrich Schiffs Arbeit als Dirigent. Das Repertoire dieser Einspielungen reicht von Haydn und Beethoven bis zu Schreker, Krenek und Lutoslawski.

1. Benefizkonzert für die Münchner Aids-Hilfe Montag, 26. Februar 2007, 20 Uhr Prinzregententheater

Münchener Kammerorchester

Janine Jansen Violine

Lars Vogt Klavier

Juliane Banse Sopran

Irwin Gage Klavier

Camillo Radicke Klavier

Alexander Liebreich Dirigent

Ludwig van Beethoven

Ouvertüre »Coriolan« op. 62

Igor Stravinsky

Concerto in Es »Dumberton Oaks«
für Kammerorchester

Joseph Haydn

Scena di Berenice D-Dur Hob.XXIVa: 10
für Sopran und Streicher

Franz Schubert

Rondo für vier Hände A-Dur D 951

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Konzert für Violine und Orchester e-moll op. 64

Franz Schubert

3 Lieder nach Texten von Friedrich Schlegel

Robert Schumann

Konzert für Klavier und Orchester a-moll op. 54

Schirmherr dieser Veranstaltung ist der Oberbürgermeister der Landeshauptstadt München, Christian Ude

Ein Konzert im Rahmen von »Projekt München«, einer Initiative des Münchener Kammerorchesters zur Zusammenarbeit mit Institutionen im Sozial- und Jugendbereich

Der Erlös des Konzertes kommt der Münchner Aids-Hilfe zugute.



Kartenpreise

€ 80,- / 72,- / 64,- / 52,- / 39,-

Programm, Karten- und Abonnementsservice

Telefon 089.46 13 64-30, ticket@m-k-o.eu, www.m-k-o.eu

Das Münchener Kammerorchester

Violinen

Muriel Cantoreggi,
Konzertmeisterin
Max Peter Meis
Michaela Buchholz
Mario Korunic
Romuald Kozik
Dania Graba*

Rüdiger Lotter, Stimmführer
Bernhard Jestl
Eri Nakagawa-Hawthorne
Viktor Konjaev
Mary Mader

Violen

Kelvin Hawthorne,
Stimmführer
Stefan Berg
Razvan Popovici
Aidan Pendleton

Violoncelli

Bridget MacRae,
Stimmführerin
Benedikt Jira
Michael Weiss

Kontrabass

Onur Özkaya

Flöten

Piet de Boer*
Noriko Sakano*

Oboen

César Altur*
Claire Glago*

Klarinetten

Stefan Schneider*
Carolin Langenwalder*

Fagotte

Eric-Bernd Artelt*
Ruth Gimpel*

Hörner

Gideon Seidenberg*
Alexander Boruvka*

Pauke

Thomas Hastreiter*

Celesta

Julian Riem*

* als Gast



*Kultur
live
erleben*

Ob Klar,
Philharmonie, dass wir
Herkulesaal, auch Tickets
Klavierabend, haben für Rock,
Prinzregententheater, Pop, Schauspiel,
oder großes Orchester, Musical, Show, Sport -
- wir haben Ihre Karten! und natürlich auch für das
Münchener Kammerorchester!



Vorverkaufsstellen: Rathaus (Stadtinfo),
Olympiapark (Info-Pavillon), Gasteig (Glashalle),
Tourismusamt am Hauptbahnhof

Onlinebuchung, Telefonservice, Ticketversand

0 180 / 54 81 81 81 12 Cent/
Minute

www.muenchenticket.de

3. Abonnementkonzert

Donnerstag, 14. Dezember 2006, 20 Uhr
München, Prinzregententheater

Pekka Kuusisto Violine
Anu Tali Dirigentin

Erkki-Sven Tüür

Action–Passion–Illusion (1993)

Peteris Vasks

Distant Light (1996/97)

Konzert für Violine und Streichorchester

Erkki-Sven Tüür

Lighthouse (1997)

Kaija Saariaho

Nymphéa reflection (2001)



Münchener Kammerorchester e.V.

Künstlerische Leitung: Alexander Liebreich

Orchesterdirektorin: Bettina Mehne

Geschäftsführung, Öffentlichkeitsarbeit: Florian Ganslmeier

Künstlerischer Beirat: Manfred Eicher, Heinz Holliger, Mario Venzago, Hans-Jürgen von Bose

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

Das Münchener Kammerorchester im Internet: www.m-k-o.eu

Impressum

Redaktion: Musikbüro Monika Krämer, Florian Ganslmeier

Gestaltung: Bernhard Zölch

Satz: Wolfgang Lehner

Druck: Steinger Offsetdruck GmbH

Textnachweis

Der Text »Mozart – Caplet – Schostakowitsch« von Marcus A. Woelfle ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Nachdruck nur mit Genehmigung des Autors.

Bildnachweis

Archiv des Münchener Kammerorchesters

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

Redaktionsschluss: 23.11.2006

Hauptsponsor des MKO in
der Saison 2006/07



Musik ist Kommunikation Die European Computer Telecoms Gruppe und das Münchener Kammerorchester

Die European Computer Telecoms Gruppe (ECT) bringt durch die Unterstützung des MKO ihre Internationalität und ihren Innovationsgeist auch musikalisch zum Ausdruck.

ECT wurde im Jahre 1998 gegründet und entwickelt und realisiert Sprach-Mehrwertdienste für führende Festnetz- und Mobilfunk-Telefongesellschaften weltweit. Wie auch das Kammerorchester sind wir ständig bestrebt, neue Wege zu gehen, um unseren Kunden Lösungen zu bieten, die einzigartig und zukunftsorientiert sind.

Darüber hinaus fühlen wir uns dem Münchener Kammerorchester durch unsere gemeinsamen Wurzeln in der bayerischen Heimat sowie durch unseren mittelständischen Hintergrund verbunden.

Mehr Informationen unter www.ect-telecoms.de

MKO

Hauptsponsor des MKO in der Saison 2006/07



ECT European
Computer
Telecoms AG

Wir danken unseren Förderern:

Bayerisches Staatsministerium
für Wissenschaft, Forschung und Kunst

Landeshauptstadt München
Kulturreferat

Bezirk Oberbayern

BMW Group

McKinsey & Company, Inc.

Siemens AG

Theodor-Rogler-Stiftung

Dr. Georg und Lu Zimmermann Stiftung

Programm, Karten- und Abonnementservice

Telefon 089.46 13 64-30

ticket@m-k-o.eu

sowie bei München Ticket,

Telefon 089.54 81 81 81

und bei allen bekannten

Vorverkaufsstellen

Münchener Kammerorchester

Wittelsbacherplatz 2

80333 München

Telefon 089.46 13 64-0

Fax 089.46 13 64-11

www.m-k-o.eu

Medienpartner
des MKO

