

MKO

OSTWÄRTS 11/12

4. ABO

FRÖST

Martin

BOYD

Douglas

Music is always migrating from its point of origin to its destiny in someone's fleeting moment of experience.

Alex Ross, *The Rest Is Noise*

4. ABONNEMENTKONZERT

Donnerstag, 26. Januar 2012, 20 Uhr, Prinzregententheater

MARTIN FRÖST *Klarinette*

DOUGLAS BOYD *Dirigent*

CHARLES IVES (1874–1954)

Sinfonie Nr. 3 ›The Camp Meeting‹ (1904)

Old Folks Gatherin'

Children's Day

Communion

AARON COPLAND (1900–1990)

Konzert für Klarinette und Streichorchester
mit Harfe und Klavier (1948)

Pause

ELLIOTT CARTER (*1908)

Sound Fields (2007)

JOSEPH HAYDN (1732–1809)

Sinfonie Nr. 83 g-Moll Hob.I:83 ›La Poule‹ (1785)

Allegro spiritoso

Andante

Menuet. Allegretto-Trio

Finale. Vivace

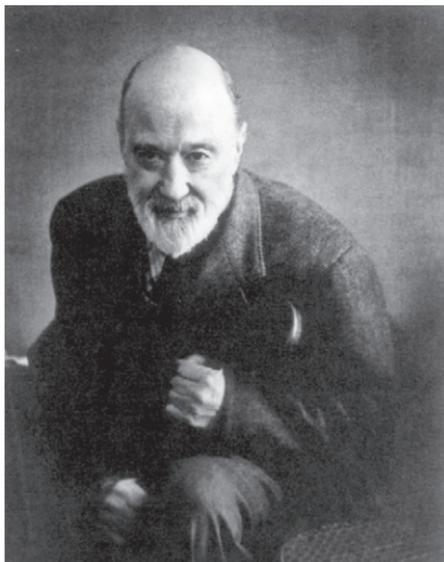
18 Uhr im Gartensaal: Verleihung des BELMONT-PREISES für zeitgenössische Musik der Forberg-Schneider-Stiftung an ALEX ROSS, Autor von ›The Rest Is Noise‹ und langjähriger Musikkritiker für den ›New Yorker‹ und die ›New York Times‹.
Anschließend: ALEXANDER LIEBREICH im Gespräch mit dem Preisträger.

Das Konzert wird vom Bayerischen Rundfunk mitgeschnitten.

AUFBRECHEN, WEITERZIEHEN, NEU BEGINNEN

Wenn das in dieser Spielzeit nach Osten gewandte Münchener Kammerorchester den Blick heute in die entgegen gesetzte Richtung richtet, so ist dies mehr als eine Pointe. Ives, Copland und Carter, sie alle stammen von der Atlantikseite der USA. Jeder von ihnen nimmt auf das musikalische Erbe Europas Bezug, repräsentiert also ein Stück Osten im Westen. Doch es ist der Abstand vom alten Kontinent, der den Blick nach Amerika im Kontext des Saisonmottos so aufschlussreich macht. Angesichts der lang anhaltenden Dominanz des deutschen und des französischen Raums in der klassischen Musik haben die Komponisten des europäischen Ostens und Asiens ihre Identität oft in einer Form von Rückkehr gesucht, in der reflektierten Auseinandersetzung mit verschütteten Traditionen ihrer Heimat, in der prismatischen Brechung und Neuaneignung des Vorgefundenen. Ganz anders die Situation für die Pioniere der US-amerikanischen Musik seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. Orientierung stiftende Spuren aus der eigenen Vergangenheit waren kaum auszumachen: Zu groß das Land, zu kurz die kollektive Erinnerung, zu bunt gemischt die Ethnien. So begann die Musiknation USA zunächst mit dem, was importiert werden konnte. Konservatorien, Sinfonieorchester, repräsentative Konzertsäle, sogar erste Opernhäuser waren um 1900 längst vorhanden. Doch jede dieser Institutionen huldigte dem Repertoire und den ästhetischen Idealen des alten Europa. Was fehlte, war eine autochthon ›amerikanische‹ Klassik, eine deutlich identifizierbare Stimme eines Landes, das sich nicht ohne Grund als das der unbegrenzten Möglichkeiten betrachtete.

Der Böhme Antonín Dvořák, dem man bei der Begründung einer solchen Nationalmusik eine tragende Rolle



Vielleicht wurde die Musik noch gar nicht geboren. Vielleicht ist überhaupt noch keine Musik geschrieben oder gehört worden. Vielleicht wird sich die Geburt der Kunst in dem Moment ereignen, in dem der letzte Mensch, der mit Kunst seinen Lebensunterhalt verdienen möchte, abgetreten, für immer abgetreten sein wird.

Charles Ives,
Essays before a Sonata

zugedacht hatte, kam während seines New-York-Aufenthalts 1892–95 schnell zu der Einsicht, dass die Gesänge der ehemaligen Sklaven einen wichtigen Part in ihr übernehmen müssten. Intensiv beschäftigte er sich in der Neuen Welt mit Spirituals; einiges davon floss in seine neunte Sinfonie ein, die in der New Yorker Presse sogleich als Gründungsurkunde der amerikanischen Kunstmusik gewertet wurde. Doch auch Dvořák meisterlicher Konservatismus mit folkloristischem Einschlag war natürlich Importware. Charles Ives, Jahrgang 1874, Spross einer distinguierten Ostküsten-Familie, die sich vehement für die Abschaffung der Sklaverei eingesetzt hatte, hielt ohnehin wenig von der Idealisierung ›schwarzer‹ Musik als Garant von Ursprünglichkeit. Unter dem Röntgenapparat, so glaubte Ives, sähen die Seelen der Menschen ohnehin alle gleich aus, egal woher sie stammten. Was für ihn zählte, dessen Vorfahren

schon auf der Mayflower in die USA gekommen waren, war das ideelle Wesen Amerikas. Voller Inbrunst stimmt Ives' Werk Melodien unterschiedlichster Herkunft und Funktionen an: Kirchliche Hymnen, populäre Lieder von Stephen Foster, zackige Militärmärsche, beethovensche Motive – oder eben Spirituals. All dies überlagert sich in einer utopischen, wild dissonierenden Polyphonie, in der konventionelle Hierarchien und ethnische Schranken nicht mehr zu existieren scheinen.

Wer sich seiner Musik mit dem Interesse an kompositionstechnischen Neuerungen und ästhetischen Experimenten nähert, muss Charles Ives für einen Revolutionär halten. Polytonalität und die Verwendung von Vierteltönen, extreme rhythmische Komplexität, Collageverfahren und Formen des ›offenen‹ Kunstwerks – all dies findet sich im Werk des Einzelgängers aus Danbury, Connecticut, und zwar früher und kompromissloser als in der europäischen Moderne. Die Freiheit von Ives' Zitattechnik und die scheinbare Zusammenhanglosigkeit der oft nicht synchronisierten Klangschichten können noch heute verstören. Dabei ist die Rauheit dieser Musik nur die Schauseite einer Ästhetik, die die Impulse der Tradition zur Synthese bringen und zugleich überhöhen wollte. Michael Tilson Thomas, einer der engagiertesten Fürsprecher seines Landsmanns, versteht Ives aus dessen romantischer Grundhaltung heraus: »Ives sah die Melodien von Kirchenliedern, Volksliedern, den Lärm der Menge oder das Geräusch von Schmieden als Kunsterzeugnisse essentieller menschlicher Erfahrungen, die festgehalten und auf Notenpapier gebannt werden sollten, bevor sie für immer verschwanden.« Um das Bild eines vormodernen Amerika ging es Ives demnach, und wahrscheinlich war es tatsächlich die Liebe zur Vergangenheit, die ihn Zukunftsmusik schreiben ließ. Intellektuell geprägt wurde er vom spirituellen Idealismus der Transzendentalisten um Emerson und Thoreau, doch die Freude an der anarchischen Vielstimmigkeit des Alltags vermittelte ihm

schon der Vater, der Militärmusiker George Ives, der gerne mal zwei Bands von entgegen gesetzten Enden der Stadt aufeinander zumarschieren ließ, um sich am akustischen Über- und Nebeneinander der Musiken zu delectieren. Bei Horatio Parker in Yale wurde der junge Ives in die traditionelle europäische Satztechnik eingewiesen, doch statt sich künstlerisch anzupassen und eine Position an einer Universität anzunehmen, wechselte er überraschend ins Versicherungsgeschäft. Ives gründete eine erfolgreiche Agentur für Lebensversicherungen und entwickelte gewinnträchtige neue Verkaufstechniken. Umso kompromissloser näherte er sich fortan seiner Kunst – allerdings um den Preis einer weit gehenden Isolation und Nicht-Wahrnehmung in der Öffentlichkeit.

Auch die dritte Sinfonie, eine der eher gemäßigten frühen Arbeiten Ives', kam erst rund vierzig Jahre nach ihrer Entstehung zur Uraufführung. Ausgangspunkt des dreisätzigen Werks bildeten drei Orgelstücke, die Ives 1901 in der Central Presbyterian Church in New York gespielt hatte. Bis 1904 erweiterte er sie zu einer Sinfonie für kleines Orchester. Als Ives 1911 für einen Verlag eine Reinschrift herstellte, wurde Gustav Mahler, damals Dirigent des New York Philharmonic, auf die Partitur aufmerksam und nahm sie mit nach Wien, offenbar mit der Absicht einer Aufführung. Doch nach Mahlers Tod im Mai 1911 ging das Material verloren, und erst 1946 ergab sich in New York eine Premiere der Sinfonie auf der Basis der Abschrift von 1904. Das Publikum reagierte enthusiastisch; die New York Times lobte die »Frische der Inspiration, die Echtheit des Gefühls und tiefe Ehrlichkeit« des Stücks; 1947 wurde es mit dem Pulitzer-Preis für Musik ausgezeichnet.

Wenn Ives seine dritte Sinfonie später als einen »Kreuzungspunkt aus alten und neuen Wegen« apostrophierte, dann sicherlich wegen ihrer Verbindung aus noch überwiegend konventionellen formalen Verfahren und der Verwendung entliehenen, nostalgisch aufgeladenen Materials. Der Titel »The

Camp Meeting« beschwört den frommen Überschwang der Gesänge bei Gottesdiensten unter freiem Himmel, die Ives in seiner Kindheit in Connecticut erlebt hatte. Fast alle der Themen basieren auf amerikanischen Kirchenliedern, so genannten Hymnen, die abschnittsweise zitiert, variiert und kaleidoskopartig immer wieder neu montiert werden. Die schlichten Melodien und einfachen rhythmischen Proportionen dieser Lieder sind jederzeit leicht herauszuhören; sie verleihen den ersten beiden Sätzen einen Ton von naiver Zuversicht. Der erste mit dem Titel »Die alten Leute sammeln sich« kombiniert ein Fugato über »O for a thousand Tongues« mit einer Marcato-Begleitung auf der Basis von »What a Friend we have in Jesus«. Im Adagio-Teil, direkt nach dem dissonanten Kulminationspunkt des Satzes, wird diese Melodie von Oboe und Flöte zum zarten Idyll ausgesponnen. Scherzo-artig ist der Mittelsatz, »Children's Day«, angelegt. Sowohl der gravitatische Cantus firmus des Blechs als auch das schwungvolle Geigenthema entstammt kirchlichen Gesängen, und sogar der flinke Marsch des Mittelteils ist direkt darauf beziehbar. Das »Largo« der »Communion« ist ein von intensivem *Espressivo* unter Dauerspannung gehaltenes, durchweg polyphones Gebilde, das sich thematisch auf die Hymne »Just as I am« stützt. Schritt für Schritt arbeitet sich die innige Choralmelodie in den Vordergrund, klingt auf halber Wegstrecke einmal im Solohorn an, um erst kurz vor Schluss in den Celli feierlich hervortreten. In die B-Dur-Klänge der letzten Takte klingen wie ein wehmütiges Echo ferne Kirchenglocken hinein.

Mit seiner zweiten und dritten Sinfonie hat Ives um 1900 bereits jene folkloristisch grundierte amerikanische Musik geschaffen, die Dvořák wenige Jahre zuvor gefordert hatte. Doch die »alte, mittelalterliche Idee des Nationalstils«, wie Ives dergleichen nannte, sollte ihn bald nicht mehr interessieren; die Entwicklung des störrischen Nebenerwerbskomponisten nahm schnell eine andere Richtung. Aaron Copland, 1900

Dass es einem links-orientierten, homosexuellen Juden aus Brooklyn – durch Geburt und Veranlagung denkbar weit weg vom landläufigen Bild eines rein amerikanischen Helden – gelang, Amerika musikalisch zu definieren, ist ein weiterer Beweis für eine Einsicht, die sich wiederholt als musikgeschichtliche Wahrheit erwiesen hat: In der Kunst ist das Nationale Produkt eines gesellschaftlich ausgehandelten Diskurses, keine naturgegebene Essenz.

Richard Taruskin,
The Oxford History of
Western Music



als Sohn litauisch-stämmiger Juden in Brooklyn geboren, gehörte schon früh zu Ives Bewunderern. Als Dirigent, Konzertveranstalter und vorurteilsfreier Autor und Propagandist alles Amerikanischen in der Musik setzte er sich immer wieder für den älteren Kollegen ein. Viele von Ives' Werken, so Copland, seien allerdings eher als Experimente erfolgreich denn als vollendete Kunstschöpfungen. Coplands Kritik an Ives bezog sich nicht zuletzt auf dessen Desinteresse an der ernsthaften Auseinandersetzung mit einem Publikum, »das nach Musik verlangt und sie zurückweist, das als Stimulus fungiert und zugleich als Bremse«. Anfang der zwanziger Jahre war Copland einer der

NACHTMUSIK DER MODERNE 11|12

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER

PINAKOTHEK DER
MODERNE

04.02.2012 | BEAT FURRER

Hélène Fauchère Sopran | **Alexander Liebreich** Dirigent

21.00 Uhr Komponistengespräch mit Beat Furrer und Alexander Liebreich

22.00 Uhr Konzertbeginn, Rotunde in der Pinakothek der Moderne

Kartenvorverkauf unter T (089) 46 13 64-30 und ticket@m-k-o.eu, www.m-k-o.eu
und über München Ticket unter T (089) 54 81 81 81 oder www.muenchenticket.de.

MKO

© Münchener Kammerorchester 2012



ersten in einer prominenten Reihe amerikanischer Musiker, die bei Nadia Boulanger am Conservatoire Américain in Fontainebleau studierten. Sie alle erwarben bei der Französin nicht nur ein enorm sicheres Handwerk, sondern nahmen zugleich das ›Clarté‹-Ideal der neoklassizistischen Ästhetik in sich auf. Coplands technische Souveränität erlaubte ihm die Anverwandlung unterschiedlichster verfügbarer Idiome. Nachdem er sich mit dem frühen Jazz auseinandergesetzt und Ende der zwanziger Jahre auch einige modernistisch-dissonante Werke geschrieben hatte, wandte er sich unter dem Eindruck der Weltwirtschaftskrise in den dreißiger Jahren einem dezidiert populären Stil zu. Die Zeit der Vernachlässigung amerikanischer Komponisten sei endgültig vorbei, postulierte der bekennende Linke Copland. Mit einer Gruppe von Gleichgesinnten machte er sich daran, eine unmittelbar zugängliche Musik zu schaffen, die der in ihrem Optimismus erschütterten amerikanischen Gesellschaft bei der Selbstvergewisserung helfen konnte und ihr das Gefühl ihrer unverwechselbaren Identität zurückgab.

›Angewandte‹, appellative Musik stand nun im Mittelpunkt des Interesses: Mit Werken wie den Balletten ›Rodeo‹, ›Billy the Kid‹ und ›Appalachian Spring‹, mit der Tondichtung ›El Salón Mexico‹ und der ›Fanfare for the Common Man‹ schuf Copland einen erkennbar nationalen Tonfall, der Frische und Natürlichkeit mit technischer Originalität im Detail verband. »In seinen Händen erschien die neue Einfachheit wie eine Innovation«, hat Richard Taruskin bemerkt. Coplands Evokationen landschaftlicher Weite und idyllischer Abendstimmungen wurden zum Modell für einen Prärie-Sound, der in Film und Werbung bald Klischeestatus erlangen sollte. Das sehr viel intimere Klarinettenkonzert entstand Ende der vierziger Jahre teilweise auf einer Tournee durch Südamerika; seine lateinischen Rhythmen reflektieren Coplands Begeisterung für die panamerikanische Idee. Benny Goodman, der gefeier-

te Bandleader, suchte die Verbindung zwischen Jazz und zeitgenössischer Klassik und beauftragte eine Reihe bedeutender Komponisten, darunter auch Bartók und Hindemith, mit neuen Werken. Coplands Konzert geriet besonders anspruchsvoll; Goodman hatte Schwierigkeiten mit einigen Noten im höchsten Register, die er beim Improvisieren mühelos erreichte, in notierter Musik aber als einschüchternde Hürde empfand. Erst 1950, nachdem Copland die Änderungen vorgenommen hatte, konnte die Uraufführung stattfinden. Im Zentrum des Konzerts steht eine ausgedehnte Kadenz. Sie bildet das Scharnier zwischen dem lieblichen Wiegenlied des ersten Satzes und dem aufgekratzten, jazzig-neoklassischen Tanz des zweiten – zwischen ›Chalumeau und Lakritzstange‹, wie der Klarinetist Richard Stoltzman formuliert hat. Es sind kaum eigentliche Jazz-Elemente, die dem kleinteilig angelegten Schlusssatz seinen quirligen Charakter verleihen als vielmehr die ungeraden Metren und knapp gefassten Motive. Jerome Robbins hat das Konzert 1951 als ›The Pied Piper‹ (›Der Rattenfänger‹) auch erfolgreich choreographiert.

Elliott Carters Ruf als der unamerikanischste unter den amerikanischen Komponisten kommt nicht von ungefähr: Für den heute 103 Jahre alten, nach wie vor produktiven Meister aus New York spielte die Suche nach einem nationalen Tonfall keine Rolle mehr. Sein Personalstil ist gleich weit entfernt vom nicht selten reißerischen Idiom eines Copland, Barber oder Bernstein wie vom utopischen Experimentiergeist Henry Cowells oder John Cages. Und mit dem Minimalismus hat Carter erst recht nie geliebäugelt. Die Auseinandersetzung mit Spielarten populärer, nicht-klassischer Musik, die so wichtig ist für viele Komponisten Amerikas, tritt bei ihm zurück zugunsten der Konzentration auf strukturelle, gleichsam innermusikalische Problemstellungen. Carters enorm anspruchsvoll gearbeitete Partituren verweisen zurück auf die Tradition einer ›autonomen‹ europäischen Kammermusik, die ihre Span-

Das Interesse an Carters späteren Werken spiegelt die Begeisterung unserer Zeit für das Methodische wider, für kühles Kalkül bei der Schaffung ungewöhnlicher Beziehungen. Doch das Ergebnis ist bei Carter niemals reizlos, weil er die Elemente, die er zur Verarbeitung auswählt, so erfolgreich dramatisiert.

Aaron Copland; mündliche Äußerung über Elliott Carter



nung aus dem Gegeneinander verschiedener energetischer Zustände bezieht. Auch Carter studierte in den dreißiger Jahren eine Zeit lang bei Nadia Boulanger und erwarb das Vokabular des Neoklassizismus. Bei seiner Rückkehr in die USA schlug er zunächst eine populistische Richtung à la Copland ein. Doch schon bald begann sich eine Handschrift zu bilden, in der die rhythmische und harmonische Unabhängigkeit musikalischer Verläufe hervorstach. Charles Ives, den Carter schon als 16-Jähriger kennen gelernt hatte und der ihm zum Freund und Mentor geworden war, mag Pate gestanden haben bei dieser Hinwendung zu einer konsequenten Vielstimmigkeit, mit der der rund 40-Jährige um die Jahrhundertmitte zu seiner eigenen Stimme fand.

Dabei entsprach seine konstruktive Strenge dem rapide sich wandelnden amerikanischen Zeitgeist: Kunst für die Massen galt in den Jahren nach dem Krieg als politisch verdächtig. Im Zeichen der Systemkonkurrenz mit der Sowjetunion und der Jagd auf echte und vermeintliche Kommunisten war es nun die Avantgarde, deren Werke als Botschaften eines freien Amerika an die Welt gefeiert wurden. Carter hat sich von solchen Trends stets ferngehalten und es bis ins späte Alter vermocht, seine Hörer immer aufs Neue zu fesseln. »Mr. Carter kann noch immer überraschen«, schrieb die New York Times 2008 nach der Uraufführung des Streicherstücks ›Sound Fields‹ durch die Fellows des Tanglewood Music Centers. Das neue Werk entledige sich beinahe allem, was man bei Carter erwarte, so das einflussreiche Blatt: »Kontrapunkt, scharf kontrastierte Lautstärken, Tempi und Klangfarben: alles ist weg. Das Werk dreht sich um verschiedene Dichtegrade, von einzelnen Noten bis hin zu dicken Texturen, und es ist gesetzt für ein klanglich homogenes Streicherensemble, das zur Gänze im ruhigen Mezzoforte verharrt. Man kann es sich vorstellen als Carters ›Adagio für Streicher‹ mit einem Seitenblick in Richtung Morton Feldman«. Die Anregung für diese Studie der Nuancen und Lasuren führt Carter auf die Farbfeld-Malereien von Helen Frankenthaler zurück; die einzige weibliche Vertreterin des Abstrakten Expressionismus in den USA ist Ende vergangenen Jahres gestorben.

Nach den drei Amerikanern der Sprung zurück über den Atlantik zu **Joseph Haydn**: Auch er ein Komponist, dem (zumindest für damalige Zeit) eine enorm lange Schaffensspanne vergönnt war. Vor allem einer, der sich, als erster der großen Klassiker, sein Terrain weitestgehend selbst erobern musste. Keines der zentralen Formate – weder das Streichquartett noch die Sinfonie oder gar das Solokonzert – war zu Beginn seiner Karriere vollständig ausgebildet. Bei der g-Moll-Sinfonie treffen wir Haydn bereits als international bekannten

und fragten Komponisten an. Mitte der 1780er Jahre kursierten Abschriften seiner Werke sogar in den USA, und in England galt Haydn inzwischen als ›Shakespeare of Music‹ – wie der Dramatiker bewege und beherrsche der Kapellmeister aus Österreich die Leidenschaften seiner Zuhörer nach Belieben, schrieb die Londoner Presse damals. In Paris hatte Haydn 1781 mit seinem ›Stabat Mater‹ einen sensationellen Erfolg erlebt. Seither war der Anteil seiner Sinfonien in den Konzerten des berühmten Concert spirituel immer weiter gestiegen; in den letzten Jahren des Ancien Régime machte er offenbar bis zu vier Fünftel des sinfonischen Repertoires aus. Den Auftrag der Loge Olympique, einer der einflussreichsten Freimaurerlogen in Paris, über sechs neue Sinfonien muss Haydn Mitte der achtziger Jahre übermittelt worden sein. Die Loge zahlte ein exorbitantes Honorar von 25 Louis d'ors pro Sinfonie, und ihr sehr stark besetztes Orchester sorgte für exzellente Aufführungen im elitären Hörerkreis. Haydn wusste, dass er für ein gebildetes Publikum komponierte, und es spricht einiges dafür, dass er die Intelligenz seiner Adressaten bewusst mit einkalkulierte.

Das Hauptthema des Kopfsatzes der g-Moll-Sinfonie Nr. 83 spielt auf ein konventionelles Dreiklangsmotiv an, doch die Betonung des zweiten Taktes liegt auf einem harschen Tritonus-Vorhalt. Eine Häufung unwirscher Sforzati und wahre Ketten unruhiger Achtelpunktierungen legen den vehementen Grundcharakter des Satzes fest. Nur einmal, unmittelbar vor der Reprise, wenn die Streicher sich das Dreiklangsmotiv im weichen Legato gegenseitig zuspielden, setzt der rastlose Puls einmal aus. Selbst das ›gackernde‹ Hennen-Seitenthema der Geigen mit seinen kecken Vorschlägen, auf das der Name ›La Poule‹ zurückgeht, wird von störrischen Punktierungen der Oboe begleitet. Die leicht exzentrische Stimmung setzt sich im empfindsamen Es-Dur-Andante fort, wenn unvermittelt eine Unisono-Tonleiter zwei Oktaven in die Tiefe fährt. Nach weiteren vier Takten monoton vor sich hin pochender Achtel zerreißt



Man hat bei fast allen Konzerten Sinfonien von Herrn Haydn aufgeführt. Jeden Tag nimmt man sie besser wahr, und als Konsequenz bewundert man umso mehr die Produktionen dieses großen Genies, das es in jedem seiner Stücke so gut versteht, aus einem einzelnen Thema so reiche und verschiedenartige Entwicklungen abzuleiten...

Mercure de France, April 1788

ein lärmender Dominantseptakkord des ganzen Orchesters die Stille. Haydn scheint solche humoristischen Schockeffekte ganz bewusst einzustreuen. Manchmal genügt ihm auch ein Augenzwinkern, wenn er etwa im Menuett ungeschickt hinkende Tanzschritte imitiert, oder im Trio in gespielter Unschuld einen einfältigen Ländler anstimmt. Das Vivace-Finale im 12/8-Takt pendelt zwischen beschwingter Gigue und erregter Jagd, doch in der Durchführung melden sich die herben Sforzati des Kopfsatzes zurück. Die hier anklingende Dramatik bleibt indes Episode; das Stück endet unbeschwert und heiter in G-Dur.

Anselm Cybinski

Reinhard-Schulz-Preis für zeitgenössische Musikpublizistik

2012

Im Andenken an Reinhard Schulz (1950 bis 2009) wird erstmals im Oktober 2012 ein Preis vergeben, mit dem explizit der Nachwuchs im Bereich der Kritik neuer Musik gefördert werden soll.

In Kooperation mit mehreren Partnern, die sich erkennbar für das Neue in der Musik und deren Verbreitung einsetzen, erhält die Preisträgerin oder der Preisträger vielfältige Möglichkeiten, Kontakte zu knüpfen, Festivals zu besuchen und zu publizieren.

Die Bewerberinnen und Bewerber sollten das 32. Lebensjahr am 31.3.2012 (Einreichfrist) noch nicht vollendet haben.

Die Verleihung des Preises wird während des „ORF musikprotokoll im steirischen herbst“ stattfinden.

Die Organisation liegt in den Händen der Kunstuniversität Graz.

Weitere Informationen auf der Website unter:
www.reinhardschulz-kritikerpreis.de

www.reinhardschulz-kritikerpreis.de

MARTIN FRÖST



Martin Fröst gilt international als einer der interessantesten und spannendsten Blasinstrument-Solisten und tritt auf allen großen und wichtigen Konzertbühnen weltweit auf. Sein Repertoire umfasst dabei nicht nur die Klassiker der Klarinetten-Literatur, sondern auch zahlreiche zeitgenössische Werke, die er zumeist selbst uraufführt und die große internationale Aufmerksamkeit erhalten, so etwa Anders Hillborg's ›Peacock Tales‹, das Elemente von Choreographie und Pantomime enthält, und die Klarinettenkonzerte von Kalevi Aho oder Rolf Martinsson. In der Saison 2012/13 wird er das neue Konzert von Bent Sørensen mit dem Netherlands Radio Philharmonic Orchestra in Amsterdam und Köln zur Uraufführung bringen.

Kommende Highlights in seinem Konzertkalender sind außerdem Auftritte mit den Wiener Symphonikern, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, den Göteborg Symfonikern unter Gustavo Dudamel, dem Oslo Philharmonic und Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, dem BBC Scottish Symphony Orchestra unter Donald Runnicles sowie dem Luzerner Sinfonieorchester unter James Gaffigan und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen mit Krzysztof Urbanski.

Als begeisterter Kammermusiker ist Martin Fröst regelmäßiger Gast bedeutender internationaler Festivals, darunter die Festspiele in Salzburg, Bergen, Luzern und Verbier. In der Saison 2011/12 tritt er u. a. in der Wigmore Hall London, dem Concertgebouw Amsterdam, der Laeiszhalle Hamburg sowie dem Wiener Konzerthaus auf und wird bei dem Ojai und dem Verbier Musikfestival sowie dem Mostly Mozart Festival des Lincoln Center News York zu hören sein. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen Künstler wie Janine Jansen, Leif Ove Andsnes, Maxim Rysanov, Thorleif Thedeen und Roland Pöntinen.

Martin Fröst ist Künstlerischer Leiter des ›Winterfest‹ in Mora (Schweden) sowie Künstlerischer Leiter des internationalen Kammermusik-Festivals in Stavanger (Norwegen). Von Martin Fröst liegen zahlreiche CD-Einspielungen vor, die exklusiv bei dem Label BIS erscheinen.

DOUGLAS BOYD



Douglas Boyd wurde in Glasgow (Schottland) geboren und studierte Oboe bei Janet Craxton an der Royal Academy of Music in London und bei Maurice Borgue in Paris. Er war einer der Gründer des Chamber Orchestra of Europe, dessen Solo-Oboist er bis 2002 war und das er immer wieder auch als Dirigent leitet.

Seit 2009 ist Douglas Boyd Chefdirigent des Musikkollegiums Winterthur. Bis vor kurzem war er zudem Chefdirigent und Künstlerischer Leiter der Manchester Camerata, erster Gastdirigent des Colorado Symphony Orchestras und der City of London Sinfonia sowie Künstlerischer Partner beim St. Paul Chamber Orchestra.

Neben seinen Konzerten mit der Manchester Camera-ta trat Douglas Boyd auch mit vielen anderen großen britischen Orchestern auf, so etwa mit dem BBC Symphony Orchestra, dem Royal Scottish National Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra und der Northern Sinfonia. Zudem arbeitete er mit europäischen Klangkörpern wie dem Kölner

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



KUFFLERS INDIVIDUELLES BOUTIQUEHOTEL.

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



Gürzenich-Orchester, dem Orchestre National de Lyon, dem Tonhalle-Orchester Zürich sowie dem Swedish Chamber Orchestra, dem Budapest Festival Orchestra und dem Mozarteum Orchester Salzburg zusammen. Mit großem Erfolg dirigierte er auch das Sydney und das Melbourne Symphony Orchestra sowie das Nagoya Symphony Orchestra in Japan und tritt regelmäßig in Nordamerika mit den Sinfonieorchestern aus Baltimore, Colorado, Dallas und Seattle auf.

Neben seiner Konzerttätigkeit widmet er sich zunehmend auch dem Opernbetrieb. So dirigierte er bereits ›Die Zauberflöte‹ an der Glyndebourne Opera, Beethoven's ›Fidelio‹ und Mozart's ›Le nozze di Figaro‹ an der Garsington Opera und Salieri's ›La Grotto di Tronfonio‹ am Opernhaus Zürich.

Von Douglas Boyd liegen CD-Einspielungen mit Werken von Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert und Gustav Mahler vor, die international für Aufsehen sorgten.

Mit dem heutigen Konzert beim Münchener Kammerorchester gibt Douglas Boyd sein Debüt in München.

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER

Eine außergewöhnlich kreative Programmgestaltung in Verbindung mit der in kontinuierlicher Arbeit gewachsenen Homogenität des Klangs: Mehr als 60 Jahre nach seiner Gründung in der unmittelbaren Nachkriegszeit präsentiert sich das Münchener Kammerorchester heute als Modellfall in der deutschen Orchesterlandschaft. Um über 40 Prozent konnte das Ensemble unter der Künstlerischen Leitung von Alexander Liebreich die Abonnentenzahlen in den vergangenen Spielzeiten steigern, und dies bei durchweg anspruchsvollen Angeboten. Unter einem Saison-Motto – ›Licht‹, ›Politik‹, ›Alpen‹, ›Jenseits‹, ›Architektur‹ und nun ›Ostwärts‹ – konfrontieren die Programme des MKO Werke früherer Jahrhunderte assoziativ, spannungsreich und oft überraschend mit Musik der Gegenwart.

Fast vierzig 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, Georg Friedrich Haas und Tigran Mansurian vergeben.

Neben den Donnerstagabenden im Prinzregententheater, der Hauptspielstätte des Orchesters, hat das Kammerorchester in den vergangenen Jahren eine Reihe ungewöhnlicher Konzertformate etabliert. Ein ebenso kundiges wie großes Publikum finden seit nunmehr sieben Jahren die ›Nachtmusiken‹ in der Rotunde der Pinakothek der Moderne, die jeweils ein komplettes Programm einem Komponisten des 20. oder 21. Jahrhunderts widmen. Regelmäßig erteilt das

Kammerorchester einem Musiker die »carte blanche« einer völlig freien Programmauswahl, während das »concert sauvage« die Zuhörer bis zum Beginn des Abends im Unklaren darüber lässt, welches Repertoire mit welchen Solisten zu hören sein wird. Seit Frühjahr 2010 gibt es zudem eine Kooperation des MKO mit den Münchner Kammerspielen, unter anderem mit drei »Kammermusiknächten« pro Saison, die ganz im Zeichen zeitgenössischer Musik stehen.

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 überdies Konzerte unter Leitung eines der beiden Konzertmeister. Die Verantwortungsbereitschaft und das bedingungslose Engagement jedes einzelnen Musikers teilen sich an solchen Abenden mitunter besonders intensiv mit.

1950 von Christoph Stepp gegründet, wurde das Münchener Kammerorchester von 1956 an über fast vier Jahrzehnte von Hans Stadlmair geprägt. Mitte der neunziger Jahre war seine Existenz akut gefährdet. Heute wird das Orchester 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.

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 Abonnementreihen entfaltet. Rund sechzig Konzerte pro Jahr führen das Orchester auf wichtige

10.02. • 22 UHR • SCHAUSPIELHAUS
KAMMERMUSIK
NACHT II

PASCAL DUSAPIN

Streichquartett Nr. 4 (1997)

OLIVIER MESSIAEN

Quatuor pour la fin du temps (1940)

SHARON KAM (KLARINETTE), ANTJE WEITHAAS (VIOLINE), GUSTAV RIVINIUS (VIOLONCELLO),
PAUL RIVINIUS (KLAVIER) UND MITGLIEDER DES MÜNCHENER KAMMERORCHESTERS

MKK MKO

MÜNCHNER KAMMERSPIELE



MKO

Münchener Kammerorchester
Ostwärts 11/12 — 5. Abo
www.m-k-o.eu

8.3.2012

Prinzregententheater, 20 Uhr

Tabea

ZIMMERMANN

Leitung und Viola

VERESS ›Transsylvanische Tänze‹
SCHNITTKÉ ›Monolog‹
KOPYTMAN ›Kaddish‹
BARTÓK ›Divertimento‹

Konzertpodien in aller Welt. In der Saison 2010/11 standen u.a. Tournéen nach Asien (Taiwan, Hongkong, Macao, Peking), Spanien, Skandinavien und Südamerika – mit Gastspielen in Rio de Janeiro, São Paulo, Santiago de Chile und im Teatro Colón in Buenos Aires – auf dem Plan des Orchesters.

Bei ECM Records sind Aufnahmen des Orchesters mit Werken von Karl Amadeus Hartmann, Sofia Gubaidulina, Johann Sebastian Bach und Anton Webern, Tigran Mansurian, Giacinto Scelsi, Barry Guy, Thomas Larcher und Valentin Silvestrov erschienen. Die erste Produktion unter Leitung von Alexander Liebreich mit Werken von Joseph Haydn und Isang Yun (ebenfalls bei ECM) bezeichnete der ›New Yorker‹ 2009 als eine ›der überzeugendsten Klassikaufnahmen der letzten Monate‹. 2011 wurde die Zusammenarbeit mit der Veröffentlichung einer CD mit Werke von Toshio Hosokawa fortgesetzt. Im Frühjahr 2010 erschien bei der Deutschen Grammophon ein Bach-Programm der Geigerin Hilary Hahn mit Christine Schäfer, Matthias Goerne und dem MKO unter Leitung von Alexander Liebreich. Im Mai 2011 wurde bei Sony Classical eine CD mit Rossini-Ouvertüren veröffentlicht, die von Fono Forum zur CD des Monats gekürzt wurde.

Einen Schwerpunkt der Aktivitäten, die Alexander Liebreich mit dem Münchener Kammerorchester initiiert hat, bildet die integrative Arbeit im Rahmen des ›Projekt München‹. Konzerte und Workshops, eine Orchesterpatenschaft mit dem Puchheimer Jugendkammerorchester und weitere Initiativen haben dabei eine Vernetzung des Orchesters am Standort München und die Kooperation mit Institutionen im Jugend- und Sozialbereich zum Ziel. Der Gedanke gesellschaftlicher Verantwortung liegt auch dem Aids-Konzert des Münchener Kammerorchesters zugrunde, das sich in den vergangenen fünf Jahren als feste Einrichtung im Münchner Konzertleben etabliert hat.

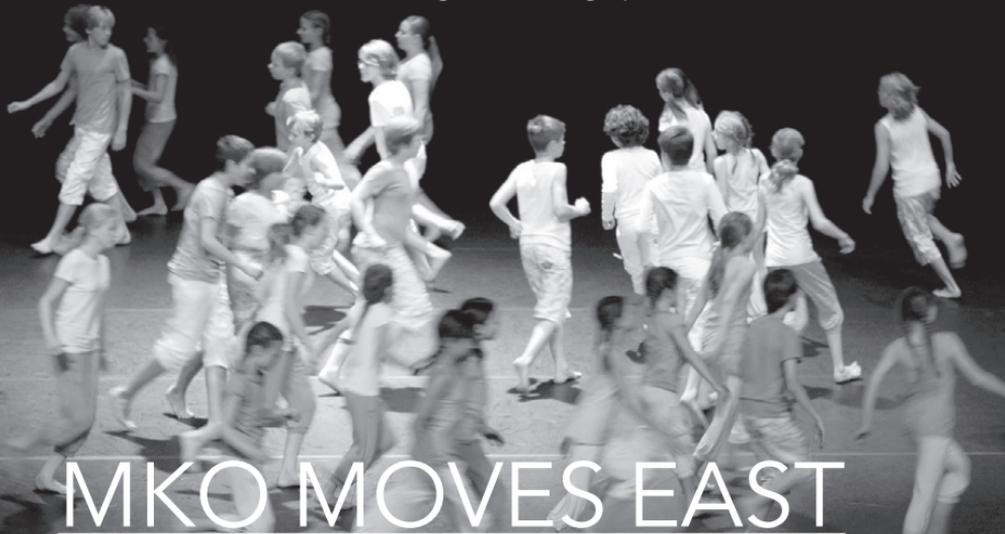
MKO

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER

ALEXANDER LIEBREICH Leitung und Moderation

mit Jugendlichen im Projekt ›Tanz und Schule‹

Andrea Marton und Christa Coogan, Choreographie



MKO MOVES EAST

Kinderkonzert

4.3.2012

Prinzregententheater, 16 Uhr



Informationen und Karten unter Tel. 089.46 13 64-30 und
www.m-k-o.eu oder München Ticket 089.54 81 81 81



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat



Bayerisches Staatsministerium
für Wissenschaft,
Forschung und Kunst

bezirk 5 oberbayern

BR
KLASSIK

TANZ
SCHAULE
SCHULE

BESETZUNG

Violinen

Esther Hoppe *Konzertmeisterin*

Romuald Kozik

Max Peter Meis

Gesa Harms

Hélène Maréchaux*

Guillaume Faraut

Rüdiger Lotter *Stimmführer*

Kosuke Yoshikawa

Eli Nakagawa-Hawthorne

Bernhard Jestl

Andrea Schumacher

Violen

Kelvin Hawthorne *Stimmführer*

Stefan Berg

Jano Lisboa

Nancy Sullivan

Violoncelli

Uli Wittler *Stimmführer*

Peter Bachmann

Michael Weiss

Benedikt Jira

Kontrabass

Onur Özkaya *Stimmführer*

Andreas Riepl*

Flöte

Paolo Taballione*

Oboen

Hernando Escobar*

Irene Draxinger*

Klarinette

Stefan Schneider*

Fagotte

Thomas Eberhardt*

Pierre Gomes*

Hörner

Franz Draxinger*

Alexander Boruvka*

Posaune

Uwe Schrodi*

Harfe

Marlis Neumann*

Klavier

Fritz Walther*

Glocken

Thomas Hastreiter*

* als Gast

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

den Projektförderern

BMW

European Computer Telecoms AG

Siemens AG

Prof. Georg und Ingrid Nemetschek

Markus Berger

Andrea von Braun Stiftung

Ernst von Siemens Musikstiftung

Forberg-Schneider-Stiftung

dem Orchesterclub des MKO

Roland Kuffler GmbH, Hotel München Palace

Chris J.M. und Veronika Brenninkmeyer

Dr. Rainer Goedl

Dr. Marshall E. Kavesh

Johann Mayer-Rieckh

Prof. Georg und Ingrid Nemetschek

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 | Wolfgang Bendler | Markus Berger | Tina Brigitte Berger

Ursula Bischof | Paul Georg Bischof | Elvira Geiger-Brandl | Dr. Markus

Brixle | Alfred Brüning | Marion Bud-Monheim | Dr. Hermine Butenschön

Bernd Degner | Dr. Jean B. Deinhardt | Barbara Dibelius | Ulrike Eckner-

Bähr | Dr. Werner Fellmann | Dr. Andreas Finke | Guglielmo Fittante

Gabriele Forberg-Schneider | Dr. Martin Frede | Dr. Dr. h.c. Werner Freies-

leben | Eva Friese | Renate Gerheuser | Dr. Monika Goedel | Maria Graf

Thomas Greinwald | Dr. Ursula Grunert | Dr. Iteaka Hangen-Mordi | Maja

Hansen | Ursula Hugendubel | Dr. Reinhard Jira | Dr. Marshall E. Kavesh

Anke Kies | Michael von Killisch-Horn | Felicitas Koch | Gottfried und

Ilse Koepnick | Martin Laiblin | Dr. Nicola Lenze | Dr. Stefan Madaus

Dr. Reinhold Martin | Johann Mayer-Rieckh | Antoinette Mettenheimer

Dr. Michael Mirow | Dr. Angela Moehring | Dr. Klaus Petritsch | Udo Philipp

Constanza Gräfin Ressaygues | Dr. Angie Schaefer | Rupert Schauer

Bettina von Schimmelmann | Dr. Ursel Schmidt-Garve | Pascal Schneider

Heinrich Graf von Spreiti | 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 | Horst-Dieter Zapf

Sandra Zölch



reddot design award best of the best 2011

für das Erscheinungsbild des Münchner Kammerorchesters

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, Heinrich Graf von Spreti

Wirtschaftlicher Beirat: Dr. Markus Brixle, Maurice Lausberg,

Dr. Balthasar Frhr. von Campenhausen

Management

Geschäftsführung: Florian Ganslmeier

Konzertplanung: Marc Barwisch

Konzertmanagement: Anne West, Martina Macher

Marketing, Sponsoring: Hanna B. Schwenkglens

Rechnungswesen: Grete Schobert

Impressum

Redaktion: Anne West, Florian Ganslmeier

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

Layout, Satz: Christian Ring

Druck: Steininger Offsetdruck GmbH

Redaktionsschluss: 18. Januar 2012, Änderungen vorbehalten

Textnachweis

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

Bildnachweis

S.13: M. Heuer; S.18: Mats Bäcker; S.20: John Batten



Gute Ideen entstehen im Englischen Garten.

ECT liefert Technologie aus München an Telefongesellschaften weltweit und ist seit der Saison 2006/2007 stolzer Hauptsponsor des Münchener Kammerorchesters.



ECT

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

