

Das Enge der Gebirge scheint überhaupt auf das Gefühl zu wirken, und man findet darin viele Gefühlsphilosophen, Menschenfreunde, Freunde der Künste, besonders der Musik. Das Weite des platten Landes hingegen wirkt mehr auf den Verstand, und hier findet man die Denker und Vielwisser.

Heinrich von Kleist

1. Abonnementkonzert

9. Oktober 2008, 20 Uhr, Prinzregententheater

Steven Isserlis Violoncello
Alexander Liebreich Dirigent

Alfred Zimmerlin (*1955)

›Gezeiten der Zeit‹ (2008)
- Uraufführung -

Auftragswerk der Schweizer Kulturstiftung
Pro Helvetia für das MKO

Joseph Haydn (1732–1809)

Konzert für Violoncello und Orchester D-Dur Hob. VIIb:2

Allegro moderato
Adagio
Rondo. Allegro

Pause



Beat Furrer (*1954)

›antichesis‹ für 14 Streicher (2006)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sinfonie Nr. 1 C-Dur op. 21

Adagio molto – Allegro con brio
Andante cantabile con moto
Menuetto: Allegro molto e vivace
Finale: Adagio – Allegro molto e vivace

19.10 Uhr Anselm Cybinski im Gespräch mit
Alexander Liebreich

Das Münchener Kammerorchester und sein Künstlerischer Leiter Alexander Liebreich danken sehr herzlich Prof. Georg und Ingrid Nemetschek für die großzügige Förderung dieses Konzerts.

Die Aufführungen der Werke Schweizer Komponisten in der ›Alpen-Saison‹ werden gefördert von

schweizer kulturstiftung
prohelvetia

Das Ohr entscheidet, nicht das System

Anselm Cybinski im Gespräch mit Alfred Zimmerlin
über sein neues Stück ›Gezeiten der Zeit‹

AC: ›ALPEN‹ heißt das Motto der beginnenden Spielzeit beim Münchener Kammerorchester. Daher die Frage: Welche Faktoren haben Ihren Weg als in der Schweiz sozialisierter Komponist bestimmt?

AZ: Für meine Generation gab es zwei Möglichkeiten. Man konnte zum Studieren ins Ausland gehen, oder aber man blieb in der Schweiz und organisierte sich privat. Ich habe hier ganz hervorragende und großzügige Lehrer gefunden, Hans Wüthrich und Hans Ulrich Lehmann. Zuerst habe ich Musikwissenschaft studiert, aber bald merkte ich, dass das Praktische mir viel näher ist als die Theorie. Als Improvisator auf dem Cello, anfänglich auch auf der Gitarre, war ich schon früh einigermaßen bekannt.

AC: Welche Rolle spielte der Jazz beim Improvisieren?

AZ: Es ging uns damals um eine sehr europäische Haltung. Wir haben die ganze Free Jazz-Szene wahrgenommen, Alexander von Schlippenbach etwa, aber dann kamen bald auch die Skandinavier dazu; Terje Rypdal war für mich ein sehr wichtiger Gitarrist. Die mehrsprachige Schweiz ist ja ein Schmelztiegel: Das Französische ist in der deutschen Schweiz auch immer präsent, das Deutsche und Österreichische auch, und das Zusammenreffen von Verschiedenem bringt das Eigene hervor. Ich entdecke hier oft einen Sinn fürs Absurde, aber auch eine gewisse Offenheit.

AC: Auch die Landschaft selbst hat Sie offenbar geprägt ...

AZ: Unbedingt, auch wenn mir das eher spät bewusst geworden ist. Der Jura-Südfuß ist eine völlig heterogene Landschaft, geologisch, historisch, kulturell. Wo ich aufgewachsen bin, in Schönenwerd bei Aarau, hat man das Kernkraftwerk von Gösgen im Blick, auf einem Jura-Ausläufer im Ort steht ein Chorherrenstift mit Stiftskirche, das vermutlich in der 2. Hälfte des 7. Jahrhunderts

gegründet wurde. Im Dorfkern finden sich Bauten aus dem 8. Jahrhundert, zugleich gibt es Industrie und einen Biobauernhof, es gibt aber auch Spuren eines keltischen Schutzwalls, und aus den Felsen habe ich als Kind Versteinerungen herausgeschlagen. Dieses Neben- und Übereinander der Zeitschichten hat sicherlich eine Parallele in meiner Arbeit mit heterogenen Materialien. Die Auseinandersetzung mit unserem ›kulturellen Gedächtnis‹ ist mir sehr wichtig.

Wir leben auf der Spitze einer Zeitsäule. Unter mir sind viele Leben, und dank dieser Leben bin ich da, wo ich bin. Mit dieser Haltung zu komponieren, ist mir wichtig.

Alfred Zimmerlin

AC: Die Vorliebe für das Zusammentreffen vermeintlich unverbundener Elemente haben Sie häufig geradezu zum Prinzip gemacht, wenn Sie erkennbare Ordnungen und konstruktive Schemata bewusst brachen. Das führte bis zur Absage an alles Lineare, Narrative. In ›GEZEITEN DER ZEIT‹ scheint dies nun anders zu sein. Wir verfolgen einen übergreifenden Prozess, der – grob gesagt – erregt und heftig beginnt und nahezu hymnisch endet.

AZ: Es sind eigentlich fünf Materialkomplexe, gleichsam Sätze, die sich gegenseitig durchdringen, die aber zum Teil zerschnitten und ineinander verschachtelt werden. Der Beginn ist ein in sich dreiteiliger Satz in schnellem Tempo, gekennzeichnet von nachklingenden und ausgestalteten Impulsen. Dem folgt ein Komplex ›B1‹. Hier wandern verschiedene Melodiefragmente durchs Orchester und überlagern einander. Das ist auch räumlich wahrzunehmen wenn benachbart sitzende Musiker unisono zusammenspielen. Im Ganzen entsteht eine Art Polyphonie melodischer Gesten, die von anderen Materialien gestört und auch kontrapunktiert werden.



AC: All diese Gesten sind »espressivo« zu spielen. Das Tempo ist bereits deutlich ruhiger, der Duktus lyrisch. 24 Takte später folgt beim Doppelstrich eine weitere Materialschicht.

AZ: Bei »C1« haben Sie einerseits diese solistisch ausgespielten knappen Impulse. Darunter entfaltet sich ein neues harmonisches Konzept. Ich spreche hier von »Raumteilerharmonik«: Der Tonraum zwischen einer oberen und einer unteren Begrenzung – in diesem Fall Violine 7 und Kontrabass – wird durch hinzutretende Stimmen sukzessive aufgeteilt, und zwar annähernd symmetrisch. Das führt zu einer fortwährenden Verdichtung, die schließlich eine Art Cluster erreicht. Wie die harmonischen Unterteilungen, so folgt auch die rhythmische Ordnung dieser Tenuto-Töne logarithmischen Proportionen, die wie ein »Zeiteiler« fungieren. Im Tonhöhenverlauf versteckt sich eine Melodie aus dem 16. Jahrhundert.

AC: Der Pianissimo-Cluster verklingt in einer Generalpause – ein deutlicher Einschnitt.

AZ: Ja, denn es schließen sich nacheinander Varianten der Komplexe »B« und »C« an. Erst nach mehr als 60 Takten beginnt quasi ein neuer Satz, Abschnitt »D«. Hier nun kommen Rauschklänge dazu – Vokalaktion, Streichen auf der Zarge, extrem hohe Töne am Ende des Griffbretts.

Im Flautando spielt die fünfte Geige eine pentatonische Melodie, später wird diese von der Ocarina geblasen.

AC: Ganz offensichtlich eine vorgefundene Melodie...

AZ: Ja, das sind jene Zeitschichten, die mich faszinieren. Ich sammle gern alte Melodien, wobei gar nicht entscheidend ist, woher diese jeweils stammen. Wenn die Ocarina diese Linie wie auf einer Knochenflöte anstimmt, dann soll das unsauber klingen, archaisch und fremdartig, darauf kommt es an.

AC: Anschließend greifen Sie den »Raumteiler«-Komplex ein letztes Mal wieder auf.

AZ: Während die anderen beiden »C«-Abschnitte jeweils Ritardandi waren, handelt es sich hier um eine auskomponierte Beschleunigung. Die Impulse rücken näher zusammen, die Ereignisdichte nimmt zu. Nach der Ocarina-Passage erreichen wir die Schlusskurve. Die vier Bratschen stimmen eine transformierte Agnus Dei-Melodie von Johannes Ockeghem an. Letztlich hat das Stück mit dem Leben zu tun, mit einem Lebenskreis. Deshalb fand ich es richtig, mit einem Agnus abzuschließen. Bei der Vorlage handelt es sich um eine melodische Bewegung durch alle Stimmen nach unten und anschließend wieder hinauf. Dieser Gestus herrscht hier auch. Gleichzeitig setzt hier ein harmonischer Schraubprozess aufwärts ein. Ich arbeite mit modalen Zyklen, mit einer neunstufigen Folge siebenstimmiger Akkorde, bei denen beim Fortschreiten jeweils fünf Töne erhalten bleiben und zwei neue dazukommen. Unmittelbar vor Schluss öffnet sich die Harmonik dann ins Spektrale: die Akkorde bauen sich also wie eine Obertonreihe auf. Diese finale Wirkung wird im letzten Moment aber noch einmal gebrochen.

AC: Dennoch teilt sich der dramaturgische Plan deutlich mit.

AZ: Ja, ich arbeite jetzt mehr als früher mit narrativen Momenten, das kommt auch von der Auseinandersetzung mit Musiktheater oder Hörspielmusiken. Ich finde es wunderbar, wenn ich mein Ich zurücknehmen kann! Es geht nicht um mich sondern darum, dass die Musik klingt, berührt und kommuniziert.

AC: Wie mischt sich der Improvisator in Ihr Komponieren ein?

AZ: Mit dem Ohr. Das Ohr steht über dem System. Allerdings gibt es bei mir nie nur ein System für ein Stück, ich nehme ganz viele Werkzeuge in die Hand, dreißig oder vierzig, manchmal für jede Schicht etwas Anderes. Das Zusammentreffen von Heterogenem lässt sich nicht konstruieren, da muss man ein Netz spannen und die Musik darin halten.

AC: Was bedeutet Ihnen der Titel ›Gezeiten der Zeit‹?

AZ: Er stammt aus einem Prosagedicht von Gerhard Meier, dem diesen Sommer verstorbenen Schriftsteller, der zeitlebens in dieser Jurasüdfuß-Landschaft wohnte: »Der Regen, das Licht, die Nächte sind die Gezeiten der Zeit; das Wohlergehen und das Nichtwohlergehen: Gezeiten der Zeit.« Bei Meier bezieht sich diese Zeile auf die Erfahrung des Älterwerdens. Man möchte immer mehr hören, und das Hörvermögen nimmt ab, man möchte mehr sehen, aber die Sehkraft lässt nach. Man spürt die Zeit im eigenen Körper, versteht die Zeit. Und weiß, dass man nicht alleine ist, weil viele vor uns gearbeitet und gedacht haben. Auf ihnen baut auf, was wir machen. Wir leben auf der Spitze einer Zeitsäule. Unter mir sind viele Leben da gewesen, und dank dieser Leben bin ich da, wo ich bin. Mit dieser Haltung zu Komponieren, ist mir wichtig. Leben spüren, die da waren. Das ist gar nicht religiös gemeint, ich bin kein sehr religiöser Mensch ...



Gerhard Meier

Joseph Haydn Cellokonzert D-Dur Hob. VIIb:2

Komponiert 1783

Uraufführung nicht nachgewiesen

Zweifellos interessierte sich Haydn für instrumentale Virtuosität, das zeigen die Streichquartette und Klaviertrios ebenso wie viele der Sinfonien. Dennoch spielt das Solokonzert in seinem Schaffen eine eher marginale Rolle. Während er in anderen Gattungen experimentiert und Neues wagt, bleibt Haydn hier im Rahmen der Konventionen. Eher bescheiden nehmen sich zumeist die manuellen Anforderungen aus – ein Befund, der sich selbst dann, wenn noch die eine oder andere bislang verschollene Partitur wieder ans Licht käme, kaum ändern dürfte. Die Zurückhaltung eines dem Effektivollen so zugeneigten Künstlers auf dem Gebiet der solistischen Selbstdarstellung ist einigermaßen rätselhaft. Bekanntlich hat Haydn sein unflexibles Arbeitsverhältnis beim Fürsten Esterházy geschickt in eine für ihn förderliche Situation verwandelt, indem er es zur systematischen Erprobung wirkungsvoller Strategien in der Instrumentalmusik nutzte. Wie in einem Labor entwickelte der gebildete Komponist – nicht umsonst war er im Geist der aufgeklärten Wissenschaft sozialisiert worden – jene künstlerischen Techniken, die ihm später auf dem freien Markt Londons so hervorragende Wettbewerbschancen sichern sollten.

Das Solokonzert nahm an solchen Versuchsreihen offenbar nicht teil. Anders als Mozart oder Beethoven war Haydn kein praktizierender Solist, der sich seine Erfolgsstücke in die eigenen Finger schreiben musste. Vielleicht legte der Fürst Esterházy auch geringeren Wert auf zirkensische Darbietungen seiner Musiker. Die Violin- und Klavierkonzerte lassen die Vermutung zu, dass an seinem Hof kaum Solisten von internationalem Niveau auftauchten. Anders verhielt es sich mit Anton Kraft, der von 1778 bis 1790 als Solocellist der Kapelle wirkte und zeitweilig auch Kompositionsunterricht bei Haydn nahm. Nach dem D-DUR-KONZERT zu urteilen, an dessen Solopart er maßgeblich mitgearbeitet haben



dürfte, muss Kraft ein außerordentlicher Meister seines Instruments gewesen sein. Die enormen technischen und gestalterischen Anforderungen machen den ersten Satz zum Prüfstein für jeden Cellisten; bis heute ist er das obligatorische Teststück jedes Orchesterprobenspiels. Kantable Geschmeidigkeit und elegante Phrasierung gerade in den allerhöchsten Lagen – große Abschnitte sind im Violinschlüssel notiert – agiles Spiccato über die Saiten, komplizierte Doppelgriffpassagen oder brillante Flageoletteffekte: Die Solostimme ist so idiomatisch und cellistisch erdacht, dass die oft behauptete Autorschaft Anton Krafts lange kaum angezweifelt wurde. Erst die Wiederentdeckung des Autographs im Jahr 1954 hat hier Klarheit geschaffen.

Das Stück entstand 1783 in einer Phase, als Haydn von der Arbeit am neuen Opernhaus von Esterháza absorbiert war; bedeutendstes Produkt des Jahres war das Drama eroico ›Armida‹. Mit Blick auf das Cellokonzert spricht der Haydn-Forscher H.C. Robbins Landon denn auch von einem reinen Gelegenheitswerk. Die technisch-virtuosen Passagen stellt er als Zumutung für den anspruchsvollen Hörer dar und moniert ›Gefälligkeit‹ und formale ›Spannungslosigkeit‹. Das Urteil des Amerikaners steht in krassem Widerspruch zur Popularität des Stücks. Mehr noch: es leugnet die erstaunliche

Balance zwischen melodischer Zugänglichkeit und strikter Ökonomie der Erfindung. Offensichtlich ist, dass Haydn auf Kontraste weitgehend verzichtet. Die verwandte Intervallstruktur der Themen verstärkt diesen Eindruck freundlichen Ebenmaßes: Drei lyrische Gedanken, alle im Pianocharakter, werden in der Exposition des eröffnenden Allegro moderato präsentiert. Der dritte ist eine Umkehrung des Hauptthemas, und auch der Seitensatz stammt direkt davon ab. Hier wie dort wird der Anstieg von der Oberterz zur Quint des Grundtons verarbeitet. Auffällig auch, dass die absteigenden Triolenpassagen des Solisten doppelt Verwendung finden. Sie leiten nicht nur vom Haupt- zum Seitensatz über, sondern auch von diesem zur Schlussgruppe. Was als Arbeit mit vorgefertigten Versatzstücken erscheinen könnte, vertieft beim Hörer das Gefühl eines spielerischen Kontinuums. Einen Gegenpol bildet einzig die Durchführung, die sich beinahe zur Gänze in Molltonarten ergeht und unerwartete Spannung aufbaut. Das melodisch bezwingende ›Adagio‹ setzt direkt beim Kopfsatz an: Der punktierte Wechsel zwischen Oberquint und -terz des Grundtons ist dem Allegro-Hauptthema entliehen, und auch der Seitengedanke bewegt sich im punktierten Rhythmus von der Terz zur Quint. Gleiches gilt – nun im wiegenden Triolenrhythmus – für das Hauptthema des Rondo-Allegros. Nicht Konflikte machen das Konzert aus, sondern die nahtlose zyklische Verklammerung dreier Sätze mit quasi monothematischem Material. Dass diese Sparsamkeit dem Hörer nicht bewusst wird, ist das eigentliche Wunder dieses Werks.

In dem kleinsten Zuge liegt eine Meisterhaftigkeit, die um so größer ist, als sie durchaus nicht groß tut –, der man fast nachforschen muss. Man kann aber sicher sein, sie überall zu finden.◊

Ferdinand Hiller über Joseph Haydn (1877)

Beat Furrer

›antichesis‹ für 14 Streicher

Komponiert 2006 in Kritzensdorf (Niederösterreich),
Uraufführung am 10. September 2006 in Luzern

14 Streicher unterteilt in vier Ensembles, zwei Quartette und zwei Trios. ›ANTICHESIS‹ heißt das Stück, zu übersetzen etwa mit ›Gegenklang‹: Man darf mithin davon ausgehen, dass es zwischen den Gruppen zu einem mehrseitigen Austausch kommen wird, zu einer zeitgenössischen Form der antiphonalen Wechselrede getrennt postierter Chöre, wie sie in der abendländischen Musik seit dem vierten Jahrhundert immer wieder eine Rolle gespielt hat. Doch Beat Furrer lässt alle gemeinsam beginnen, scheinbar zumindest: Über fast unhörbarem Tremolo der Geigen und Bratschen heben sich knacksende und tupfende Laute der beiden Celli und des Kontrabasses ab und, besonders deutlich, die scharfen Pizzikati einer Geige in hoher Lage. Dass das rhythmische Muster nicht so regelmäßig ist, wie sein Ostinato-Gestus vorgibt, wird erst nach einigen Takten erkennbar. Die Abstände der Einsätze verschoben sich gegeneinander, die Bewegung bekommt eine Unwucht. Wahrzunehmen ist dies kaum. Zu immateriell, zu ätherisch sind die Klänge, die Furrer den Streichern abverlangt:

Die Idee einer ›reinen Musik‹ ist nicht interessant, es ist immer die Geste, die uns einen Ton wahrnehmen lässt, es ist seine physische Gegenwart, die es uns ermöglicht, ihn zu fassen...; selbst in der rein instrumentalen Musik findet sich immer ein außermusikalischer Anteil.

Beat Furrer



Flirrende Arpeggi über alle vier Saiten in allerhöchsten Lagen, Rauschklänge am Steg in genau markierten Abstufungen, huschende Pizzikati, bei denen die Saite nicht angezupft, sondern von oben nur leicht heruntergedrückt wird – und viele mehr. Kein Ton scheint hier herkömmlich hervorgebracht zu sein, keine melodische Kontur schält sich heraus. Und doch ›spricht‹ diese Musik und knistert vor Spannung: Beat Furrer ist eben alles andere als ein trockener Materialerforscher auf der Suche nach dem immer neuen, unerhörten Klang. Eigenen Auskünften nach geht es ihm vielmehr darum, »ein musikalisches Objekt in eine bestimmte Perspektive zu rücken, einen Ton auf dem Klavier wiederzuentdecken... ihn von seinen historischen Konditionierungen zu reinigen, und sich dabei doch der Tatsache bewusst zu bleiben, das ein jeglicher Klang eine ganze Geschichte enthält.«

Wie seinem fast gleichaltrigen Landsmann Alfred Zimmerlin, so stellte sich auch dem 1955 in Schaffhausen geborenen Furrer früh die Frage, ob er in der Schweiz bleiben oder ins Ausland gehen sollte. Furrer entschied sich für Wien, wo er bei Otmar Suitner Dirigieren und Roman Haubenstock-Ramati Komposition studierte. Der Anschluss an die Moderne war in der österreichischen Hauptstadt Mitte der siebziger Jahre noch nicht wieder hergestellt; 30 Jahre nach Ende des Dritten Reiches herrschte

dumpfe Geschichtsvergessenheit. Furrer spricht im Rückblick von einer ›erstickenden Atmosphäre«. Komponisten wie Nono, Xenakis, Scelsi, Feldman oder Lachenmann wurden kaum aufgeführt, die wichtigen aktuellen Positionen hatten kaum ein Forum. 1985 gründete der damals 30-Jährige mit ehemaligen Kommilitonen das Klangforum Wien, das sich bald zu einem der international führenden Spezialensembles für Neue Musik entwickelte. 1991 übernahm Furrer eine Professur für Komposition an der Musikhochschule Graz. Der Schweizer galt inzwischen als einer der herausragenden Komponisten seiner Generation. Besondere Aufmerksamkeit fanden fortan die Werke fürs Musiktheater, zuletzt das 2005 in Donaueschingen uraufgeführte Hörtheater ›Fama«.

Im erweiterten Sinne ist auch seine Instrumentalmusik als ›Hörtheater« zu verstehen: Jedes Verklängen eines Tons sei bereits ein Drama in sich, hat der Komponist einmal gesagt und auf die fundamentale Bedeutung des Gestischen in seiner Musik hingewiesen. In ›antichesis« arbeitet er mit wenigen, sparsam gewählten aber distinkten Gesten, so charakteristisch und wiedererkennbar, dass ihnen eine ähnlich formbildende Energie zuwächst wie den motivischen Kernen der Wiener Klassiker: In Pfeifen übergehende Liegetöne im dreifachen Piano am Rande des Griffbretts, kurze Schweller, Septimdoppelgriffe, die in heftigen Crescendi aufbrausen. Dazu die zu Beginn angesprochenen injektionsartigen Pizzicati und – ganz versteckt eingeführt – atemlos abgehackte Flageolett-Figuren, die zwischen den beiden Celli hin und herspringen. Zwei mit Fermaten gekennzeichnete Doppelstriche gliedern das stark 15-minütige Stück in drei ungleiche Abschnitte zu 73, 122 und 23 Takten.

Auch wenn sie sich erwartungsgemäß nicht zur tradierten Sonatensatzform zusammenschließen, nehmen sie doch vergleichbare Funktionen wahr. Der erste Teil stellt das Material in sequenzartigen Reihungen mit nur minimalen Variantenbildungen vor. Der zweite entwickelt es, wobei sich die Textur zusehends verdichtet und der Klang an Intensität gewinnt, während der Rhythmus phasenweise in geradezu grooviges Pulsieren übergeht. Das Prinzip des ›Gegenklangs« dekliniert Furrer dabei

auf äußerst vielfältige Weise durch – vom Gegeneinander verschiedener Materialbereiche, über fluktuierende Dynamikschichten bis hin zu kunstvoll gegeneinander verzahnten rhythmischen Mustern. Der Schlussabschnitt schließlich ist als Epilog angelegt, als Postludium, in dem die vorangegangene Erregung und ihre Gesten nur noch schemenhaft nachklingen. Besonders schön gestaltet ist die Bassstimme: in den wie entkräftet immer wieder ansetzenden Gesten verbirgt sich das Sextolenmotiv, das den Entwicklungsabschnitt entscheidend nach vorne getrieben hatte.

Ludwig van Beethoven Sinfonie Nr. 1, C-Dur op. 21

Komponiert 1799/1800,
Uraufführung am 2. April 1800 in Wien

Fast 30 Jahre ist Beethoven alt, als er in seiner ersten Mammut-Akademie im Wiener Burgtheater die ERSTE SINFONIE präsentiert. Gewichtige Kammermusikwerke, eine Reihe wegweisender Klaviersonaten und zwei Klavierkonzerte haben seinen Ruf als legitimer Nachfolger Haydns und Mozarts begründet und ihn zugleich als kühnen Neuerer eingeführt. Auf dem Gebiet der Sinfonie allerdings zögert Beethoven und verwirft. Offensichtlich ist der frei schaffende Komponist sich der Bedeutung dieser repräsentativsten Gattung im bürgerlichen Musikleben sehr bewusst. Seine ›Erste‹ ist nicht mehr als Teil einer größeren Werkgruppe angelegt wie noch die letzten Sinfonien Mozarts und Haydns. Beethoven entwirft einen Solitär: Exempel im kompositionstechnischen Sinn aber auch Ideenkunstwerk, das sich mit den Mitteln der Musik den großen Fragen einer heroischen Zeit stellen will. So ist die thematische Verwandtschaft des ersten Allegro-Beginns mit Rudolphe Kreutzers revolutionärer Festmusik ›Ouverture de la journée de Marathon‹ sicherlich kein Zufall.

Provozieren will Beethoven jedoch nicht. Er überrascht und amüsiert, er wagt ein neues Pathos, sorgt aber für Allgemeinverständlichkeit der Aussage. Äußerlich gesehen hält sich die ›Erste‹ ziemlich treu an die Konventionen. Weder Besetzung noch die Aufführungsdauer von weniger als einer halben Stunde sprengen die Maßstäbe, und auch die Anlage der Sätze entspricht weitestgehend dem etablierten Modell. Die Wahl der Tonart C-Dur verweist ebenso auf die ›olympische‹ Hellichkeit von Mozarts ›Jupiter‹-Sinfonie zurück wie sie, als Ausgangstonart etwa von Bachs ›Wohltemperiertem Klavier‹, einen emphatischen Beginn markiert. Beethoven fädelt sich gleichsam in die bestehende Praxis ein: Unter einer vermeintlich konventionellen Oberfläche arbeitet er sich seinem sinfonischen Personalstil entgegen.



Charakteristisch ist die Konzentration auf formbildende Prozesse. Die berühmten Anfangstakte der Einleitung sind weit mehr als ein harmonischer Gag, der schnöde die festliche Eröffnungsgeste verweigert: Zwei Dominantseptakkorde werden nach F-Dur und a-moll aufgelöst, der dritte steuert im Crescendo die Dominante G-Dur an: Die Musik scheint noch nicht zu wissen, wohin sie eigentlich strebt. Erst im fünften Takt etablieren die Achtel der Celli und Bässe so etwas wie einen metrischen Puls, im sechsten Takt ist zum ersten Mal kurz die Tonika C-Dur erreicht, die aber schnell wieder verlassen wird. Erst in Takt 13, mit Beginn des Allegro, erscheint dieses C-Dur befestigt. So wird die Hinführung zu Tonalität, Thema und Metrum des Hauptsatzes dem Hörer konkret vermittelt. Hier entstehen die Bausteine, deren kontrastive Energien im Kommenden ausgeschöpft werden: Die aufsteigende Quart, die im Seitensatz wieder eine wichtige Rolle spielen wird, aber auch den Themen von Andante und Menuett zugrunde liegt. Die diatonisch absteigende Figur, die auf das ›C‹ des Hauptthemas hinabstößt und ebenfalls im Seitensatz wieder begegnet. Und schließlich der chromatische Durchgang, den die Leittonbeziehungen der ersten Akkorde exponiert haben. Beethoven schafft eine Fülle von Bezügen. Phrasenenden bilden regelmäßig bereits den Beginn der anschließenden Phrase – die Gedanken erscheinen miteinander verklammert. Die Schlussgruppe vor Ende der Exposition nimmt sowohl die energiegeladene Aufwärtsbewegung des ersten Themas wieder auf als auch die beschwichtigende

diatonisch absteigende des Seitensatzes. Gleichzeitig wird die gesteigerte motorische Energie abgeleitet und zu einem momentanen Haltepunkt gebracht. Einheit und Logik im Kleinen bilden die Voraussetzung für den dynamischen Zug der Form als Ganze.

Die Beethovenschen Symphonien waren, objektiv, Volksreden an die Menschheit, die, indem sie ihr das Gesetz ihres Lebens vorführten, sie zum unbewussten Bewusstsein jener Einheit bringen wollten, die den Individuen sonst in ihrer diffusen Existenz verborgen ist.

Theodor W. Adorno, 1962

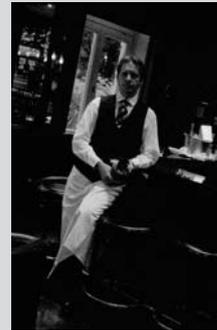
Weniger ambitioniert angelegt sind die drei anschließenden Sätze. Das F-Dur-»Andante«, das Beethoven 1817 mit einer horrend flinken Metronomisierung versehen hat, vermeidet jeden bekenntnishaften Gestus des langsamen Satzes und nähert sich dem Charakter eines graziösen Menuetts an, das sich in der kurzen Durchführung allerdings in insistierenden punktierten Rhythmen aufbäumt. Die Bezeichnung »Menuett« für den dritten Satz scheint nur noch der Konvention halber beibehalten: Dieses rasend schnelle »Allegro molto e vivace« ist bereits ein echtes Beethoven'sches Scherzo, das unablässig voranstürmt und die turbulente Bewegung selbst zum Hauptgegenstand hat. Das Finale, ein Sonatensatz ohne echte Konflikte, ist noch weit weg von den großen Apotheosen, wie wir sie in Beethovens späteren Sinfonien kennen lernen werden. Nicht mehr will er sein, als ein brillanter Kehraus in bester Haydn-Tradition. Beethoven ist ungeheuer witzig und geistreich in diesem Satz. So unbeschwert wird man ihn nicht sehr oft erleben.

Anselm Cybinski



HOTEL

Bar · Restaurant



We manage your dreams.

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

www.muenchenpalace.de

Kuffler



Steven Isserlis

Steven Isserlis entstammt einem faszinierenden kulturellen Umfeld: Sein Großvater war der russische Pianist und Komponist Julius Isserlis, seine Familie hat verwandtschaftliche Beziehungen zu Mendelssohn und Karl Marx. Er selbst wurde in Großbritannien geboren und studierte zunächst in Schottland und dann am Oberlin Conservatory of Music in Ohio. Sein künstlerisches Profil zeichnet sich aus durch einmalige Klangschönheit seines Spiels, ein weit gespanntes Repertoire, sein besonderes Interesse an wenig bekannten Werken und überdies einem organisatorischen Talent, das es ihm ermöglicht, zu Auftritten Freunde und Kollegen wie Joshua Bell, Pamela Frank, Stephen Hough, Olli Mustonen, Stephen Kovacevic und Tabea Zimmermann um sich zu versammeln.

Eine Anerkennung für die musikalischen Verdienste des Musikers war 1998 die Auszeichnung mit dem Titel eines Commander of the Order of the British Empire, eine der höchsten Auszeichnungen Großbritanniens. Isserlis ist außerdem Ehrenmitglied der Royal Academy of Music und erhielt 1993 den Piatigorsky-Preis in den USA und den Preis der Royal Philharmonic Society. Dazu kam im Jahr 2000 der Schumann-Preis der Stadt Zwickau, Schumanns Geburtsort.

Steven Isserlis folgt Engagements bei zahlreichen internationalen Orchestern und hat dabei mit den großen Dirigenten unserer Zeit zusammengearbeitet. 2007 war er Künstler der ›Auftakt-Reihe‹ an der Alten Oper Frankfurt. Er spielte unter Christoph Eschenbach mit dem Orchestre de Paris beim Enescu Festival Bukarest und war mit dem Philadelphia Orchestra, der City of Birmingham Symphony und dem Australian Chamber Orchestra auf Tour.

Auftritte mit dem Orchestre Revolutionnaire et Romantique, La Stagione Frankfurt und dem Orchestra of the Age of Enlightenment sowie Kammerkonzerte mit Melvyn Tan und Maggie Cole sind Beispiele für Steven Isserlis' Bemühen um die historische Aufführungs-



praxis. Isserlis fühlt sich in besonderem Maße der Musikerziehung verpflichtet; er hat deshalb die künstlerische Leitung des Internationalen Meisterklassenkurses und Kammermusikforum in der Preußischen Bucht übernommen. Steven Isserlis hat sich auch als Organisator von Konzertreihen einen Namen gemacht. Highlights der Saison 2008/09 sind u.a. eine Tournee durch China mit dem Royal Philharmonic Orchestra unter Leonard Slatkin, eine Serie von Konzerten mit dem Pianisten Dénes Várjon in New York sowie Auftritte mit Thomas Adès und Olli Mustonen in der Wigmore Hall, mit dem Minnesota und National Symphony Orchestra und den Berliner Philharmonikern unter Alan Gilbert.

Von Steven Isserlis liegen zahlreiche Einspielungen seines umfangreichen Repertoires vor. Die Nippon Music Foundation of Japan hat dem Musiker großzügig das Feuermann-Stradivarius-Violoncello von 1730 zur Verfügung gestellt.

Alexander Liebreich

Alexander Liebreich, schrieb die ›Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung‹ unlängst, steht für eine junge Generation von Dirigentenstars, für die der Grenzgang zwischen großen Symphonieorchestern und kleineren, flexiblen Ensembles längst zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Sein ›angestammtes‹ Repertoire – klassische und romantischen Symphonik von Beethoven bis Strauss, mit Schwerpunkten auf Bruckner, Wagner und Mahler –, hat den Dirigenten seit dem Gewinn des Kondraschin-Wettbewerbs 1996 ans Pult zahlreicher bedeutender Orchester wie dem Concertgebouw in Amsterdam, dem Orchestre National de Belgique, dem BBC-Symphony-Orchestra, dem Orchestre Philharmonique de Straßbourg, dem National Polish Orchestra, dem Mozarteum Orchester Salzburg, dem Osaka Philharmonic Orchestra und den Münchner Philharmonikern geführt.

Die Schlagzeile ›München feiert Liebreich‹, mit der die ›Welt am Sonntag‹ ein Porträt des Dirigenten betitelte, bezieht sich auf Liebreichs sensationelle Erfolge mit dem



Münchener Kammerorchester, das er im Herbst 2006 übernommen hat. Bereits über das Antrittskonzert berichtete die ›Süddeutsche Zeitung‹ als einen ›fulminanten Einstieg, der die kühnsten Hoffnungen weckt‹ und sah in Liebreich den potentiell ›spannendsten Dirigenten Münchens‹. Aber auch dem symphonischen Repertoire bleibt der gebürtige Regensburger, der in München studiert hat und wesentliche Impulse Michael Gielen und Claudio Abbado verdankt, verbunden: so ist er in der aktuellen Saison erstmals beim Taipei Symphony Orchestra, beim Luzerner Sinfonieorchester und den Dresdner Philharmonikern zu Gast.

Dass Alexander Liebreich Kunst auf außergewöhnliche Weise mit sozialem Engagement verbindet, zeigt nicht nur seine Arbeit mit dem MKO, mit dem er unter dem Stichwort ›Projekt München‹ verschiedene Modellinitiativen in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen und mit Behinderten ins Leben gerufen hat. Liebreich ist auch Initiator des ›Korea-Projekts‹, das in Zusammenarbeit mit dem Goethe Institut und dem DAAD entstand. 2002 reiste er mit der Jungen Deutschen Philharmonie nach Nord- und Südkorea. Fasziniert von der Musikalität und Begeisterungsfähigkeit der Koreaner, führte Liebreich die kulturelle Vermittlungsarbeit zwischen Deutschland und Korea seither u.a. im Rahmen einer Gastprofessur des DAAD in Pyongyang 2005 fort.

Münchener Kammerorchester

Das Münchener Kammerorchester hat eine einzigartige Programmatik zu seinem Markenzeichen gemacht. In seinen vielfach ausgezeichneten Konzertprogrammen kontrastiert das MKO zeitgenössische Musik – teilweise in Uraufführungen – mit klassischen Werken. Damit glückt dem Ensemble immer wieder eine aufregende Balance zwischen Traditionspflege und dem intensiven Engagement für Neue Musik, das sich auch in zahlreichen Kompositionsaufträgen ausdrückt: Iannis Xenakis, Erkki-Sven Tüür, Jörg Widman, Georg Friedrich Haas, Bernhard Lang, Thomas Larcher und viele andere haben Werke für das MKO geschrieben.

Zahlreiche Auszeichnungen bestätigen diese Auffassung der Programmgestaltung klassischer Musik und unterstreichen das Selbstverständnis des Orchesters als deren Botschafter: der Preis des Deutschen Musikverlegerverbandes für das beste Konzertprogramm in der Saison 2001/02 und erneut in 2005/06, der Musikpreis der Landeshauptstadt München (2000), der Cannes International Classical Award (2002), der Preis der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung (2002), der Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung (2001–2003) und im Mai 2008 der Preis ›Neues Hören‹ der Stiftung ›Neue Musik im Dialog‹ für die gelungene Vermittlung zeitgenössischer Musik.

Das Münchener Kammerorchester wurde 1950 von Christoph Stepp gegründet und 1956 von Hans Stadlmair übernommen, der es bis in die 90er Jahre hinein leitete. 1995 übernahm Christoph Poppen die künstlerische Leitung des Orchesters und verlieh ihm innerhalb von wenigen Jahren ein neues, unverwechselbares Profil. Seit der Saison 2006/07 ist Alexander Liebreich künstlerischer Leiter und Chefdirigent des MKO.

Das Ensemble ist in rund 60 Konzerten pro Jahr auf Konzertpodien in aller Welt zu hören. Seit 1995 trat das Münchener Kammerorchester in den Vereinigten Staaten, in China und Japan sowie in den Musikzentren Osteuropas und Zentralasiens auf. Einige Konzertreisen



fanden in enger Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut statt, zuletzt eine Tournee mit fünf Konzerten in Südkorea im Frühjahr 2007. Das Orchester gastiert regelmäßig in den europäischen Musikzentren sowie bei den wichtigen europäischen Festivals.

Im Zentrum des künstlerischen Wirkens des Orchesters stehen die Abonnementkonzerte im Münchener Prinzregententheater sowie eine Reihe von Sonderkonzerten wie die ›Nachtmusiken‹ in der Pinakothek der Moderne, das jährliche Münchener Aidskonzert, das ›concert sauvage‹ ohne Ankündigung des Programms oder des Solisten, sowie das ›Projekt München‹, das mit verschiedenen Konzerten, Workshops, einer Orchesterpatenschaft und anderen Aktivitäten eine Zusammenarbeit mit Institutionen im Jugend- und Sozialbereich zum Ziel hat.

Mit dem Label ECM Records verbindet das Münchener Kammerorchester eine langfristig angelegte Zusammenarbeit. Die Anfang 2008 erschienene Aufnahme mit Werken von Joseph Haydn und Isang Yun unter der Leitung von Alexander Liebreich erhielt international hervorragende Kritiken.

Das MKO hat 25 fest angestellte Musiker und wird von der Stadt München, dem Land Bayern und dem Bezirk mit öffentlichen Zuschüssen gefördert. Seit der Saison 2006/07 ist die European Computer Telecoms AG (ECT) offizieller Hauptsponsor des Orchesters.

6.11.08 Münchener Kammerorchester Dénes Várjon Klavier Muriel Cantoreggi Leitung

2. Abonnementkonzert
6.11.2008, 20 Uhr
Prinzregententheater
Konzerteinführung 19.10 Uhr

Alpen 2008|09

Daniel Glaus
›Zieh einen Kreis aus Gedanken II‹
für 13 Streicher [Uraufführung]
Wolfgang Amadeus Mozart
Konzert für Klavier und Orchester
Nr. 14 Es-Dur KV 449
Anton Bruckner
Streichquintett F-Dur WAB 112
Fassung für Streichorchester

Karten und Informationen
unter Telefon 089.46 13 64-30
ticket@m-k-o.eu, www.m-k-o.eu

MKO

Das Münchener Kammerorchester

Violinen

Esther Hoppe
Konzertmeisterin*
Romuald Kozik
Mario Korunic
Eli Nakagawa-Hawthorne
Andrea Schumacher
Gesa Harms

Max Peter Meis
Stimmführer
Nina Zedler
Bernhard Jestl
Isabelle Lambelet*
Mary Mader

Violen

Kelvin Hawthorne
Stimmführer
Nancy Sullivan
Stefan Berg
Mechthild Sommer*

Violoncelli

Mikayel Hakhnazaryan
Stimmführer*
Peter Bachmann
Michael Weiss
Benedikt Jira

Kontrabässe

Onur Özkaya
Stimmführer
Bade Bayazitoglu*

Flöten

Henrik Wiese*
Isabelle Soulas*

Oboen

Isabella Unterer*
Irene Draxinger*

Klarinetten

Stefan Schneider*
Zoltan Kovacs*

Fagotte

Martynas Sedbaras*
Ruth Gimpel*

Hörner

Ulrich Hübner*
Alexander Boruvka*

Trompeten

Helmut Pöhner*
Thomas Marksteiner*

Pauke

Michael Kaszas*

*als Gast

Für Gipfelstürmer!

Stürmen Sie mit!
Abonnements unter
089.4613 64-30
oder www.m-k-o.eu

Ein besonderes Angebot für die Besucher
unseres 1. Abonnementskonzerts

**Bestellen Sie jetzt noch ein Voll- oder Wahlabonnement
und wir rechnen Ihnen den gesamten Kaufpreis
Ihrer heutigen Eintrittskarte auf das Abonnement an!
Legen Sie die Konzertkarte einfach der Bestellung
bei und erhalten noch 7 (Vollabo) oder 4 (Wahlabo)
Konzerte der Saison 2007/08 im Abonnement.**

Mit einem Abonnement des MKO

- > sichern Sie sich Ihren Platz im Prinzregententheater
- > sparen Sie bis zu 30% des Einzelkartenpreises
- > erhalten Sie die Eintrittskarte für das ›concert sauvage‹
zum Vorzugspreis von € 20,-
- > erhalten Sie regelmäßige Informationen zu den
Konzerten des MKO

MKO

Unser herzlicher Dank gilt ...

den öffentlichen Förderern

Bayerisches Staatsministerium für
Wissenschaft, Forschung und Kunst

Landeshauptstadt München
Kulturreferat

Bezirk Oberbayern

dem Hauptsponsor des MKO in der Saison 2008/09

European Computer Telecoms AG

den Projektförderern

BMW Group

European Computer Telecoms AG

Siemens AG

Mercedes Benz Niederlassung München

Dr. Marshall E. Kavesh

Prof. Georg und Ingrid Nemetschek

den Stiftungen

Ernst von Siemens Musikstiftung

Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung

Andrea von Braun Stiftung

Theodor Rogler Stiftung

den Mitgliedern des Orchesterclubs

Roland Kuffler GmbH, Hotel München Palace

More & More AG

Schulz Bürozentrum GmbH

Chris J. M. und Veronika Brenninkmeyer

Prof. Georg und Ingrid Nemetschek

den Mitgliedern des Freundeskreises

Markus Berger | Paul Georg Bischof | Ursula Bischof
Dr. Markus Brixle | Alfred Brüning | Marion Bud-Monheim
Dr. Jean B. Deinhardt | Dr. Andreas Finke | Guglielmo
Fittante | Eva Friese | Dr. Monika Goedl | Thomas
Greinwald | Dr. Ursula Grunert | Lisa Hallancy | Michael
Hauger | Rosemarie Hofmann | Peter Prinz zu Hohenlohe-
Oehringen | Dr. Reinhard Jira | Michael von Killisch-Horn
Felicitas Koch | Gottfried und Ilse Koepnick | Hans-
Joachim Litzkow | Dr. Stefan Madaus | Dr. Reinhold Martin
Johann Mayer-Rieckh | Antoinette Mettenheimer
Dr. Michael Mirow | Udo Philipp | Dr. Angie Schäfer
Heinrich Graf von Spreti | Josef Weichselgärtner | Hanns
W. Weidinger | Martin Wiesbeck | Caroline Wöhr | Horst-
Dieter Zapf

Medienpartner des MKO

Bayern 4 Klassik

Vorschau der nächsten Konzerte

14.10.08 Meran, Großer Kursaal

Steven Isserlis Violoncello | **Alexander Liebreich** Dirigent

17.10.08 Elmau, Schloß

Daniel Giglberger Violine | **Bridget MacRae** Violoncello

Christian Muthspiel Dirigent

18.10.08 Müzzzuschlag, Kunsthaus

Daniel Giglberger Violine | **Bridget MacRae** Violoncello

Christian Muthspiel Dirigent

2.11.08 Köln, Philharmonie

Dénes Várjon Klavier

Muriel Cantoreggi Leitung und Konzertmeisterin

Münchener Kammerorchester e.V.

Vorstand: Ruth Petersen, Dr. Rainer Goedl,

Dr. Christoph-Friedrich von Braun, Michael Zwenzner

Künstlerische Leitung: Alexander Liebreich

Geschäftsführung: Florian Ganslmeier

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

Kuratorium: Dr. Jürgen Radomski, Dr. Cornelius Baur, Chris Brenninkmeyer,

Dr. Rainer Goedl, Stefan Kornelius, Udo Philipp, Heinrich Graf von Spreti

Wirtschaftlicher Beirat: Dr. Markus Brixle, Maurice Lausberg,

Dr. Balthasar Frhr. von Campenhausen

Impressum

Redaktion: Anne West, Elisa Berlin, Florian Ganslmeier

Gestaltung: Bernhard Zölch

Satz: Christian Ring

Druck: Steininger Offsetdruck GmbH

Redaktionsschluss: 6. Oktober 2008, Änderungen vorbehalten

Textnachweis

Der Text zu Zimmerlin, Haydn, Furrer und Beethoven von Anselm Cybinski ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Nachdruck nur mit Genehmigung des Autors.

Bildnachweis

Landkarten: Bundesamt für Landestopografie swisstopo

S. 3: Florian Ganslmeier, S. 21: Kevin Davies, S. 22: Marek Vogel,

S. 25: Lukas Beck

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