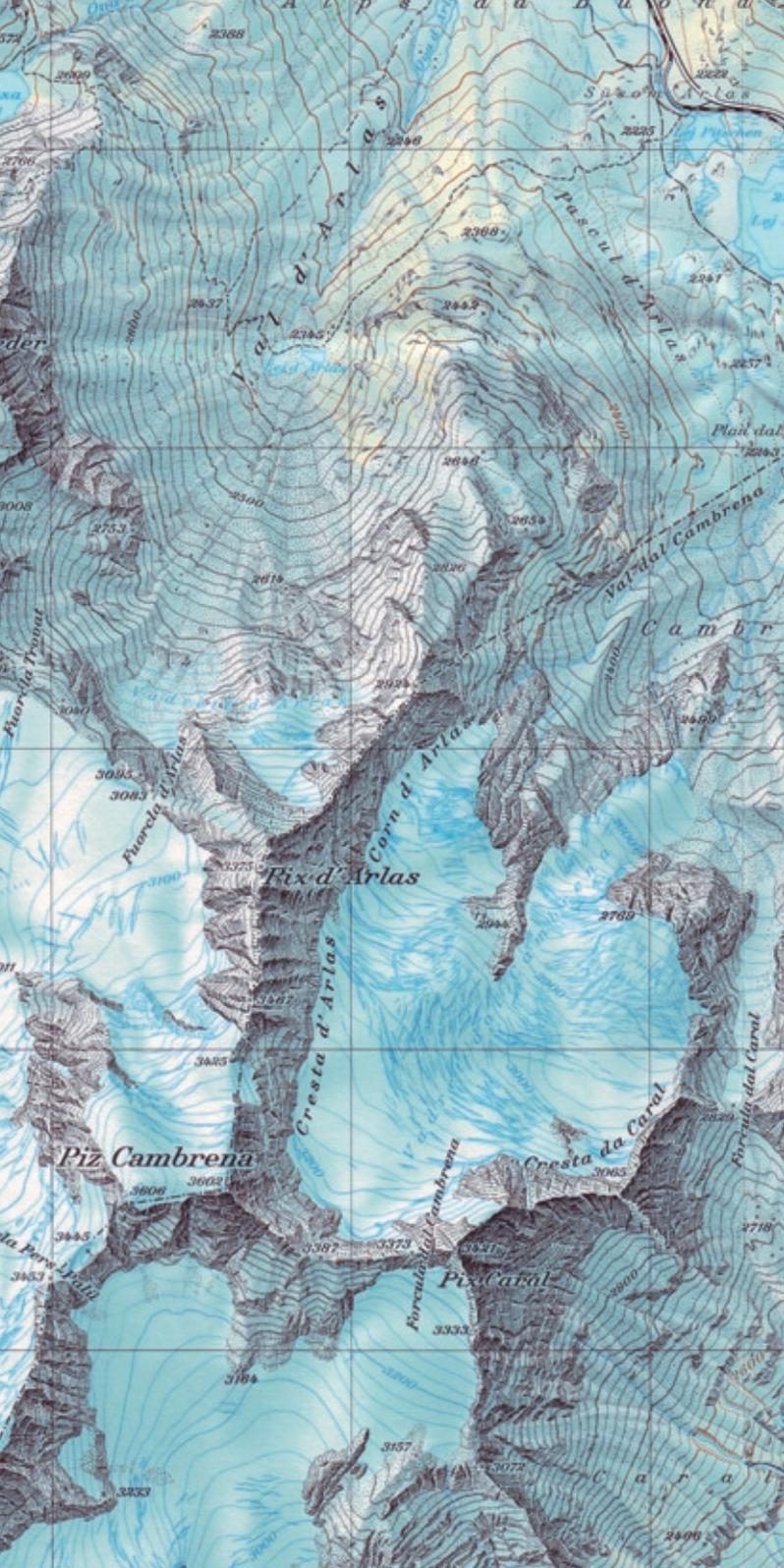


Münchener Kammerorchester  
Alexander Liebreich  
Alpen 2008|09

# 4. Abo 12.2.09

# MKO



Die wahre Entdeckungsreise besteht nicht darin, neue Landschaften zu suchen, sondern mit neuen Augen zu sehen.

Marcel Proust



# HOTEL

Bar · Restaurant



We manage your dreams.

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

Kuffler



## 4. Abonnementkonzert

12. Februar 2009, 20 Uhr, Prinzregententheater

**Anssi Karttunen** Violoncello

**Olari Elts** Dirigent

**Aaron Copland** (1900–1990)

›Appalachian Spring‹ – Suite (1943/44)  
für 13 Instrumente

Very slowly

Allegro

Moderato: The Bride and her Intended

Fast: The Revivalist and his Flock

Allegro: Solo Dance of the Bride

Meno mosso

Doppio movimento: Variations on a Shaker Hymn

Moderato. Coda

**Esa-Pekka Salonen** (\*1958)

›Mania‹ (2000)

für Violoncello solo und kleines Orchester

Pause

**Jean Sibelius** (1865–1957)

›Canzonetta‹ op. 62a (1911)

**Jean Sibelius**

›Valse triste‹ op. 44 Nr. 1 (1904)

aus der Bühnenmusik zu ›Kuolema‹

**Erkki-Sven Tüür** (\*1959)

›Oxymoron – Music for Tirol‹ (2003)

19.10 Uhr Konzerteinführung mit Michael Weiss

## Copland: ›Appalachian Spring‹

›Das Schicksal von Stücken ist ziemlich seltsam. Man kann nicht immer genau vorhersehen, was mit ihnen geschehen wird‹, sinnierte einmal Aaron Copland über ›Appalachian Spring‹. Und sein Kollege John Adams erklärt heute dazu: ›Jedesmal wenn sie im Fernsehen die Freiheitsstatue sehen oder eine Pizza verkauft wird, geschieht es zu Musik von Aaron Copland. Er ist sozusagen Teil der amerikanischen DNA geworden.‹

Es war erklärtes Ziel Aaron Coplands, Musik zu komponieren, die trotz ihrer Modernität breite Bevölkerungsschichten ansprach, und dies in einem typisch amerikanischen Stil. Nach Anfängen mit vergleichsweise abstrakter Musik war dem Komponisten im Laufe der 30er Jahre das Bedürfnis gewachsen »zu sehen, ob ich nicht das, was ich zu sagen hatte, so einfach wie nur irgend möglich sagen könnte.« Damit verbunden war ein Weg weg vom Konzertsaal in den Film, ins Radio oder auf die Bühnen. Durchgesetzt haben sich vor allem seine Ballettkompositionen. ›Appalachian Spring‹ ragt neben ›Billy The Kid‹ (1938) und ›Rodeo‹ (1942) unter ihnen heraus. Schon die auf uramerikanische Sujets deutenden Titel, denen auch die Tonsprache entspricht, verweisen auf das verhältnismäßig neue Selbstverständnis von Komponisten der neuen Welt als von Europa emanzipierten Amerikaner. Sie hätten nirgends anders entstehen können als in den USA.

Freilich, es hatte schon seit einem Jahrhundert Komponisten gegeben, deren Musik auf die eine oder andere Weise ›amerikanisch‹ klang: die Liste reicht von den Salonkompositionen des Berlioz-Schülers Louis Moreau Gottschalk bis zu den radikalen Schöpfungen des Sonderlings Charles Ives, der allerdings wesentlich später als Vater der amerikanischen Moderne berühmt wurde. Noch im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gab Europa als Modell und Maßstab in der amerikanischen E-Musik den Ton an, und dies, obwohl alles Amerikanische seit den Ragtime-Anklängen bei Debussy von europäischen Komponisten mit großem Interesse verfolgt wurde. Ein Europäer, der alternde Antonín Dvořák,

Appalachian Spring is essentially a dance of place. You choose a piece of land, part of the house goes up. You dedicate it. The questioning spirit is there and the sense of establishing roots.

Martha Graham

war noch kurz vor Coplands Geburt als New Yorker Konservatoriumsdirektor bestellt worden, in der Hoffnung, das dortige Musikleben voranzutreiben. Er verwies darauf, dass die klassische Musik Amerikas sich auf die Volksmusik, auch die der Schwarzen und Indianer, besinnen müsse, um Eigenständigkeit zu erlangen, deutete selbst in eigenen Kompositionen die Richtung eines ›Nationalstils‹ an, und doch verging eine Generation, bis Amerikaner die Botschaft konsequent umsetzten.

Der 1900 geborene Aaron Copland tat dies. Vor seinem Erscheinen hatte die amerikanische Volksmusik schon eine große Vielfalt erreicht und der Jazz hatte, als ur-eigene amerikanische Musikform schlechthin, die Welt bereichert. Er war der erste große E-Musik-Komponist, dessen Musik sogar außerhalb des Landes als typisch amerikanisch wahrgenommen wurde. Er trat zugleich mit einer ganzen Schar renommierter Generationsgenossen von internationalem Niveau in Erscheinung. Viele hatten in Europa studiert. Copland ging z.B. wie seine Alters- und Zunftgenossen Roy Harris, Walter Piston, Virgil Thompson, Marc Blitzstein und Elliott Carter bei der Musikpädagogin Nadia Boulanger in die Lehre, die so viele amerikanische Komponisten unterwies, dass man scherzhaft von ›Boulangerie‹ sprach. Wenn sie auch nicht unbedingt alle und gewiß nicht immer dezidiert amerikanisch tönnten, so komponierten sie doch mit neuem Selbstbewusstsein, weil sie den aktuellen ›Materialstand‹ und das Niveau europäischen Komponierens erreicht hatten. Auch Copland machte seine ersten Schritte



als Anwalt der Dissonanz. Der Dirigent Walter Damrosch erklärte zu einem ersten größeren, noch unter Aufsicht Boulangers komponierten Werk, wenn er jetzt so weitermache, dann werde er wohl in fünf Jahren einen Mord begehen. In dem Maße wie Coplands Musik amerikanisch wurde, wurde sie auch zugänglicher. Sie unterscheidet sich ebenso vom europäischen Neoklassizismus, der ihr Pate gestanden hatte, wie die Musicals von Gershwin oder Cole Porter – auch sie Generationsgefährten Coplands – schon nicht mehr an ihren Urahn, die Wiener Operette, erinnern. Vielleicht hat es Copland, dieser Eklektiker im besten Sinne des Wortes, mehr als jeder andere Amerikaner vermocht, zwischen verschiedenen musikalischen Welten zu vermitteln, eine Verbindungslinie zwischen damals schon schwer vermittelbarer Neuer Musik und dem Mann von der Straße zu schaffen. (Eines seiner bekanntesten Werke heißt sogar ›Fanfare for the Common Man.‹) Da kamen die Schulung am europäischen Know How, an Komponisten wie Stravinsky oder Bartók, die, vergessen wir es nicht, zeitweise in den USA lebten, eine Vorliebe für alle in der Heimat gewachsenen Klänge (das schließt neben Jazz und Cowboy-Musik sogar noch Lateinamerikanisches mit ein) und eine einprägsame Plausibilität zusammen, die ihn auch zum Komponisten für

Hollywood-Filme befähigte. Copland wurde so zu einem Rollenmodell für eine Komponistengeneration, etwa für Leonard Bernstein, dessen Musik von einem ähnlichen Spannungsgefüge lebt.

Klarheit, Schönheit, Weite: ›Appalachian Spring‹ scheint nicht zuletzt vom landschaftlichen Sujet zu leben. Die Appalachen sind ein bewaldetes Mittelgebirge im östlichen Nordamerika, das für die ersten Einwanderer eine Hürde auf dem Weg in den wilden Westen darstellte. George Washington persönlich hat als Geometer an ihrer Vermessung teilgenommen. Allein schon ihre Nennung erinnert den Amerikaner an Pionierleistungen der Vorfäter. In der Tat siedelte Copland sein Ballett im frühen 19. Jahrhundert an. Pioniere feiern im Frühling bei einer neugebauten Farm auf den Hügeln von Pennsylvania, in der ein frischverheiratetes Paar wohnt. Die Vermählten schwanken zwischen Begeisterung und Sorgen, doch die väterlichen Worte eines Predigers und eines Nachbarn beruhigen sie, so dass die beiden dann allein im neuen Zuhause vertrauensvoll der Zukunft entgegenblicken – fast ein Nichts an einer Handlung, eher ein ›Vorwand‹ für ein Ballett. Bestimmend ist der Kontrast aus unbeschwertem Frohsinn in den brillanten Tänzen mit ihrer folkloristischen Motivik und den komplexeren, nachdenklichen Passagen, die wie das anrührende Echo einer Romantik klingen, von der der Komponist Abschied nimmt wie von einer längst vergangenen Zeit. Die unendlichen Weiten amerikanischer Horizonte, das fromme Gottvertrauen der protestantischen Siedler angesichts schwieriger Umweltbedingungen in einer noch fremden, geheimnisvollen Welt – das alles hat Aaron Copland in seiner leicht zugänglichen, Musik mit viel Sinn für Farbe und Zwischentöne eingefangen.

›Appalachian Spring‹ wurde gleich als musikalisches Sinnbild eines idealen Amerika und des Pioniergeistes im Land der unbegrenzten Möglichkeiten wahrgenommen. Am Tag, als die New York Times das Ende des Krieges in Europa verkündete, berichtete sie auch, das Werk habe den Pulitzer-Preis erhalten. Der historische Zeitpunkt mag jedenfalls dazu beigetragen haben, dass es eines der beliebtesten Werke Amerikas wurde. An

die Appalachen dachte Copland aber beim Komponieren keinen Augenblick. Einen Titel hatte das vom Komponisten schlicht als ›Ballet for Martha‹ bezeichnete Werk zunächst nicht. Den Titel fand die Auftraggeberin Martha Graham kurz vor der Premiere (30. Oktober 1944 beim Coolidge Festival in der Library of Congress), und zwar angeregt vom Gedicht ›The Bridge‹, das aus der Feder von Hart Crane stammt und mit dem Ballett rein gar nichts zu tun hat:

O Appalachian Spring! I gained the ledge;  
Steep, inaccessible smile that eastward bends  
and northward reaches in that violet wedge  
Of Adirondack! – wisped of azure wands ...

Der von Crane apostrophierte ›spring‹ ist nicht der Frühling, sondern eine Wasserquelle. Copland amüsierte sich köstlich darüber, dass man ihm gern erklärte, wie trefflich er die Schönheit der Appalachen in Musik gefaßt habe. »Ich gab der Region eine Stimme ohne zu wissen, dass ich ihr eine Stimme gab,« resumierte er später. Die Leute seien über die Wahrheit enttäuscht. Sie mögen die Vorstellung, er habe beim Schreiben gewusst, wie das Stück heiße. Vielleicht habe Martha Graham ja etwas Appalaches in ihrer Persönlichkeit gehabt, denn an ihren Tanzstil habe er beim Komponieren gedacht.

Schon 1931 hatte die bedeutende Tänzerin und Choreographin Martha Graham für ihre Tanzdarbietung ›Dithyramb‹ auf Coplands ›Piano Variations‹ zurückgegriffen. Da wurden noch ihr Tanz und seine Musik von der Kritik gleichermaßen als ›abstrus und komplex‹ abgetan. Spätestens mit ›Appalachian Spring‹ wurden beide Künstler zu Berühmtheiten. Die Entstehung verdankt sich der Tatsache, dass Elizabeth Sprague Coolidge, eine Musikmäzenin mit Vorliebe für Kammermusik, 1942 für ihr Festival bei Graham gleich drei Ballette bestellte, die beiden anderen bei keinen Geringeren als Paul Hindemith und Darius Milhaud. Copland arbeitete nach einem Skript der Graham, das den Arbeitstitel ›House of Victory‹ trug. Es zog sich von Juni 1943 bis Juni 1944 hin. Er komponierte mit längeren Unterbrechungen, denn der unter anderem mit der Filmmusik zu ›North Star‹ und

einer Violinsonate beschäftigte Komponist hatte keine Ahnung, wie wichtig das Werk noch werden sollte. Vorgabe war eine Länge von etwa einer halben Stunde und eine Besetzung von einem Dutzend Musiker. Copland konnte Länge und Größe geringfügig erweitern. Obgleich Copland seine Musik im Hinblick auf Grahams Figuren und Handlung geschrieben hatte, änderte sie im Nachhinein die Handlung, was den Komponisten übrigens nicht störte.

Meist hört man das Ballett als (am 14. Mai 1945 uraufgeführte) Suite im Konzertsaal, ist es doch auch in seinem Reichtum mit einer sinfonischen Dichtung vergleichbar. Sie enthält einen Großteil der vergleichsweise kurzen Ballettmusik, aus der Copland jene Teile strich, die seines Erachtens nur von choreographischem Interesse waren. Manchmal hört man die zunächst komponierte Fassung für Symphonieorchester. Später stellte er für die Suite wieder die ursprüngliche Instrumentierung her: doppeltes Streichquartett, Baß, Flöte, Klarinette, Fagott und Klavier – eine von der räumlichen Enge des Uraufführungsortes vorgegebene Besetzung, deren geschickter Einsatz bei den Kritikern großes Lob erntete.

Copland arbeitete mit Leitmotiven (zu erkennen ist eine Art Liebesmotiv, das im weiteren Verlauf häufig anklingt) sowie offenen und versteckten Zitaten (etwa der Andeutung des Mendelssohnschen Hochzeitsmarsches). Besonders bemerkenswert sind im 7. Satz ›Doppio movimento: Variations on a Shaker Hymn‹ die fünf Variationen zum von der Klarinette vorgestellten Thema. Es ist das Lied ›The Gift To Be Simple‹. Copland entnahm es einer von Edward D. Andrews herausgegebenen Sammlung von Melodien der Shaker, einer aus dem Quäkertum hervorgegangenen, christlichen Gemeinschaft, deren Name sich auf ihren rituellen Schütteltanz bezieht.

'Tis the gift to be simple, / 'tis the gift to be free, / 'tis the gift to come down / where we ought to be, / and when we find ourselves in the place just right, / 'twill be in the valley of love and delight. / When true simplicity is gain'd / to bow and to bend we shan't be asham'd, / to turn, turn, will be our delight / till by turning, turning we come round right.

Das Lied steht für Reinheit, Schlichtheit und sonnige Hoffnungen, es vertritt amerikanische Werte wie Freiheit – zur Zeit des Weltkrieges eine Botschaft. Die im Lied gefeierte Simplizität war auch Coplands hier mustergültig verwirklichtes Ideal. Die Idee mit dem später so beliebten Variationsatz kam von Martha Graham. Als ›Variations On A Shaker Melody‹ führte er ein Eigenleben in Coplands Bearbeitungen für Band (1958) und Orchester (1967). In zahlreichen Werbespots und Shows feiert der Shaker-Tanz immer wieder fröhliche Urständ.

## Sibelius: ›Valse Triste‹ und ›Canzonetta‹

Für amerikanische Komponisten war die Landschaft immer wieder Inspirationsquelle, verhalf ihrer Musik zu Bodenständigkeit. Werke wie Ferde Grofé's ›Grand Canyon Suite‹ und die ›Mississippi Suite‹ trugen zur Entwicklung eines ›Nationalstils‹ bei, vermeintlich auch ›Apalachian Spring‹. Gerade wo die Musik nicht so dezidierte folkloristische Anklänge aufweist wie beim Norweger Grieg, dem Spanier De Falla oder dem Ungarn Kodály, da kann die programmatische Erwähnung heimatlicher Orte und Landstriche an ihre Stelle treten, um einen Nationalcharakter der Musik zu suggerieren. Die programmatischen Titel einiger Werke von Jean Sibelius – ›Finlandia‹, ›Karelia Suite‹ – lassen nie einen Zweifel für welches Land sein Herz schlug, obgleich der berühmteste musikalische Botschafter seiner Heimat aus einer schwedischsprachigen Familie stammt, in Deutschland und Österreich studierte. Die Musik Sibelius' klingt selten ausgesprochen folkloristisch, doch bestätigen Finnen gerne, sie sei der Ausdruck einer ›irgendwie finnischen Persönlichkeit‹ des Komponisten, sie drücke auch die Atmosphäre der Landschaften aus.



So gilt die Tondichtung ›Tapiola‹ als Hohelied der finnischen Wälder.

Der ›Valse triste‹, op. 44 Nr. 1, ist wohl noch vor ›Finlandia‹ das populärste Musikstück des Komponisten. Gehörte er vor 100 Jahren zum Repertoire jeder Salonkapelle, die etwas auf sich hielt, so untermalt die trotz ihrer Chromatik so einprägsame Melodie heute noch so manche Filmszene, zu deren Atmosphäre ein ›trauriger Walzer‹ paßt. Wenn es um den Abschied von der ›guten alten Zeit‹ oder die Beschwörung vergangener Eleganz geht, ist sie stets griffbereites Symbol aus dem imaginären Büchmann der geflügelten Töne, sei es der letzte Kuss eines todgeweihten Offiziers im 1. Weltkrieg oder der Ball auf der Titanic. Ist diese Popularität schuld daran, dass auch die dem Autor zugänglichen Bücher über Sibelius über seine vielleicht bekannteste Schöpfung so wenig hergeben, wie etwa jene immerhin zweihundertseitige Biographie, sich nur auf die fast verschämte Konzession beschränkt, der ›Valse triste‹ sei »im Grunde genommen ein außerordentlich stark inspiriertes Stück Musik«?

Wer auch immer über Sibelius schreibt oder auch nur seine Musik schätzt, hat es, nicht im angelsächsischen Raum, doch zumindest in diesem Lande schwer, seit der auch nicht immer urteilssichere Adorno ihn zu einem schlechten Komponisten erklärt hatte. Man wird belächelt, wenn man auch nur wagt, diesen schwermütigen nordischen Einzelgänger, der in den letzten Jahrzehnten seines Lebens nicht mehr komponierte, und wie ein unfreiwilliger Zeuge der Gegenwart, ein Relikt einer prähistorischen Zeit wirkte, in einem Atemzug mit dem zukunftsweisenden Mahler zu nennen. Die Fotos des meist todernst dreinblickenden, glatzköpfigen Greises taten ein Übriges dazu, in ihm einen Verbitterten zu sehen, der in die Ära der Spätromantik zurückblickte, während andere im Laufe der Jahrzehnte impressionistisch, atonal, dodekaphon, neoklassizistisch, seriell komponierten. Noch zu LP-Zeiten erschien eine Gesamtausgabe seiner Sinfonien, deren Einführungstext sich wie eine lange Verteidigungsrede liest, ganz so als fürchtete der renommierte Autor, mit der Kommentierung der Sinfonien seinen guten Ruf aufs Spiel gesetzt zu haben. Sibelius hat Recht-

fertigungen (»war doch eigentlich gar nicht so schlecht«) nicht nötig. Er war eine der stärksten Musikerpersönlichkeiten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Er hatte lediglich das Pech, auch von Nazis gemocht zu werden (die Mahler freilich nicht mochten), dann in einer Zeit gelebt zu haben, bei der jede Erwähnung jedes wie auch immer gearteten heimatlichen Elements in der Kunst nach fataler Blut-und-Boden-Ideologie roch und in den Jahren des braunen Ungeistes allzu verständliche Kopf- und Bauchschmerzen verursachte, auch wenn es einmal nicht um deutsche Kunst ging, sondern um finnische. Und er hatte den Fehler begangen, in einer Zeit, in der die Größe eines Komponisten in umgekehrter Proportion zur Allgemeinverständlichkeit und Verbreitung seiner Musik gemessen wird, emotional direkt ansprechende Musik zu komponieren. Und ist ein Stückchen wie ›Valse triste‹ nicht, *horribile dictu*, ein Gassenhauer?

Der einzige bei ›Valse triste‹ unterlaufene Fehler war, dass Sibelius den Walzer hastig, wie man so sagt, für ›ein Butterbrot und ein Ei‹ verkaufte und so nicht in den Genuß der Tantiemen kam, die für so einen ›Schlager‹ bei einem guten Vertrag wohl reichlich geflossen wären. Es soll ihn ein Leben lang gequält haben, diesen so oft verschuldeten Musiker. Wie Copland hatte er also nicht die geringste Ahnung, dass er einen ›Hit‹ komponiert hatte, weil er im Augenblick mit Anderem beschäftigt war.

Es war lediglich ein Stück aus einer im Übrigen fast vergessenen Bühnenmusik, die Sibelius als Ganze nie veröffentlichten ließ. Im Herbst 1903 – Sibelius komponierte gerade sein später so bekanntes, für ihn sicherlich wesentlich wichtigeres Violinkonzert – war sein Schwager Arvid Järnefelt an ihn herangetreten, ein in Rußland geborener, von Tolstoi geprägter, pazifistischer Schriftsteller. Sein neues Drama ›Kuolema‹ (›Der Tod‹), wies mit seinen Themen Traum, Tod und einer märchenartigen Atmosphäre eher symbolistische Züge auf und ließ seine Schulung an Maurice Maeterlinck erkennen.

›Valse triste‹ ist das erste der sechs Stücke, die Sibelius unter der Opus-Zahl 44 für ›Kuolema‹ komponierte und gehört gleich zur ersten Szene: Eine kranke Mutter liegt

## Mir scheint, dass meine künstlerische Arbeit im Großen und Ganzen von außerordentlich wenig Bedeutung für die Kunst dieser Welt ist.

Jean Sibelius

schlafend im Bett – ihr Sohn sitzt an ihrer Seite – und hat die Traumvision einer Tanzszene, die das Publikum auch sieht. Laut Regieanweisung hört man auch das ruhige Spiel von Violinen, das, wenn das Licht angeht, klarer wird und sich als anmutiger Walzer herausstellt. Die Tänzer tanzen mit der Mutter, sie versucht ihre Gesichter zu erkennen, aber keiner entdeckt sich ihr. Erschöpft sinkt sie zusammen. Die Musik hört auf und die Tänzer verlassen den Raum. Dabei wacht die Mutter auf, tanzt mit erneuter Kraft, heftiger, und wieder füllen Tänzer den Raum. Die Musik hört auf, als der Tod dreimal an die Tür klopft; zugleich verschwinden die Tänzer wieder. Der Tod erscheint in der Gestalt ihres verstorbenen Gatten, um die Witwe zu holen. Erst in einer späteren Bearbeitung, die 1904 gedruckt wurde, bekam der Walzer den Titel ›Valse triste‹. Neu ist hier, gegenüber der auf Streicher beschränkten Urfassung, eine erweiterte Instrumentierung, einige melodische und harmonische Änderungen und die Steigerung kurz vor Schluß.

Am 2. Dezember 1903 leitete Sibelius die Uraufführung im Finnischen Nationaltheater zu Helsinki. 1906 schrieb Sibelius weitere Stücke zu ›Kuolema‹. Eines davon vollendete er erst 1911 (etwa zur Zeit der 4. Sinfonie) als auch Järnefelt sein Theaterstück so stark umarbeitete, dass praktisch nur der erste Akt mit dem ›Valse triste‹ unverändert blieb. Es ist die ›Canzonetta‹ op.62a, die zweite Tanzszene junger Mädchen in Akt zwei, während ›Valse romantique‹ op. 62b, zu ihrer ersten Tanzszene gehört. Diese beiden Stücke machten nun neben der ›Valse triste‹ nach der Umarbeitung die ganze Bühnenmusik aus. In ihrer Stimmung erinnert die ›Canzonetta‹ etwas an den langsamen Satz der 3. Sinfonie. Die ›Canzonetta‹ hieß zuvor

›Rondino der Liebenden‹ und wurde nicht so oft bearbeitet wie der ›Valse triste‹, deren Erfolg er mit den neuen salonartigen Stücken vergeblich zu wiederholen trachtete. Eine Bearbeitung wurde bekannt: Igor Stravinsky instrumentierte sie aus Dankbarkeit für den Erhalt des Sibelius-Preises 1963. Nach der Uraufführung 1911 bemerkte Sibelius, die Musik sei ein Fiasko, unhörbar gewesen. Die ganze, fragmentarisch überlieferte Bühnenmusik zu veröffentlichen riet Sibelius noch 1928 ab, allenfalls für ›Salon-Orchester‹, also für ›anspruchslöse Zwecke‹.

Die oben angesprochene Frage der eigentlichen ›Finnizität‹ der Sibelius'schen Tonkunst ließe sich eher an Hand der sinfonischen Dichtungen stellen als an diesen beiden Stückchen. Einen grundsätzlichen, ›alpinistischen‹ Schlüssel bildet vielleicht eine Bemerkung seines Freundes und Biographen Bengt de Törne: »Eines Tages beschrieb ich den Eindruck, der mich immer fesselte, wenn ich über das Baltikum nach Finnland zurückkehrte: die ersten Vorahnungen unseres Landes geben uns tiefe, rötliche Granitblöcke, die aus dem blaßblauen Wasser emporragen. Einsame Inseln einer harten archaischen Schönheit, bewohnt von Hunderten weißer Möwen. Ich schloss damit, dass diese Landschaft vor Jahrhunderten die Wiege der Wikinger war. ›Ja‹, antwortete Sibelius eifrig blitzenden Auges: ›und wenn wir diese Granitfelsen sehen, wissen wir, warum wir das Orchester so behandeln können, wie wir es tun.«« David Burnett-James sieht in diesen Granit-Felsen das eigentliche Geheimnis von Sibelius ›Nationalismus‹.

## Salonen: ›Mania‹

Stilistisch könne Esa-Pekka Salonen irgendwo zwischen Jean Sibelius und dem amerikanischen Minimalisten John Adams angesiedelt werden, meinte Bernhard Hartmann 2005 im Bonner General-Anzeiger in seiner Rezension einer Aufführung von Mania für Violoncello Solo und Orchester (2000) mit dem Widmungsträger, dem Cellisten Anssi Karttunen, dem wir übrigens auch ein Konzert von Magnus Lindberg und ›Amers‹ von Kaija Saariaho verdanken.

Im 20. Jahrhundert konnte man den Komponisten fast nur als Dirigenten. Zu Beginn des neuen Jahrtausends konnte der Eindruck entstehen, als habe er plötzliche Ambitionen, sich aufs Komponieren zu verlegen. Nichts falscher als das! Als er sich in den 70er Jahren an der Sibelius-Akademie in Helsinki bei Joram Panula im Dirigieren unterweisen lies, war er zunächst von der völlig vernünftigen Idee geleitet worden, dass es einem jungen Komponisten gut anstünde, wenn er sich darauf verstünde, seine eigenen Werke optimal zu Gehör zu bringen. Sein rascher, großer Erfolg als Dirigent ist schuld daran, dass der musikalische Leiter der Los Angeles Philharmonic erst in den späten 90er Jahren wieder mehr Energien und Zeit für das Komponieren frei machen konnte. Dafür ließ sich Salonen zur Jahrtausendewende einfach ein Jahr vom Dirigieren beurlauben.



Geprägt hat den 50-jährigen Salonen sein Kompositionsstudium beim 30 Jahre älteren Einojuhani Rautavaara, der nach neoklassizistischen, seriellen und neoromantischen Anfängen inzwischen als typischer Vertreter der sogenannten Postmoderne gilt. Von ihm bekam er hauptsächlich die ›Idee der Freiheit‹ mit. Um Dogmen hat sich Salonen dann nicht mehr geschert: »Der entscheidende Punkt ist, genau so zu schreiben, wie du es willst, und sich nicht darum zu scheren, ob das akzeptabel ist für das Establishment.«

Zu ›Mania‹ vermerkt der Komponist: »Ich habe mich schon immer für Virtuosität interessiert. Eine recht seltsame Art Schönheit liegt in der Vorstellung, dass ein Interpret extrem schwierige Dinge zum Genuß anderer Leute darbietet. Die beste Typus eines Virtuosen ist ein Musiker, der gewillt ist, Orte aufzusuchen,

**Virtuosität ist etwas, was mich unendlich fasziniert.**

**Alle meine Stücke entstanden als Reaktionen auf bestimmte Personen, meistens sind es befreundete Musiker, die mich inspirieren.**

Esa-Pekka Salonen

an denen zuvor noch keiner gewesen ist; also ein Virtuose des Geistes und der Finger. Bei vielen meiner Instrumentalwerke geht es darum, die Ausführenden herauszufordern, sie an ihre physischen (oder mentalen) Grenzen zu stoßen, doch das geschieht immer mit Respekt und Bereitschaft, mich einzufühlen. Das Beste am Dirigieren (abgesehen von der Musik selbst) ist für mich die Erregung, die Energie talentierter und engagierter Leute auf der Bühne. Wenn ich komponiere, stelle ich mir diese besondere Art Schwingung vor, vor allem, wenn ich das Gefühl habe, die einsame Existenz in meiner Werkstatt sei frustrierend langsam und frei an Adrenalin – wovon Ausführende freilich oft mehr haben, als ihnen lieb ist.

»Mania« wurde für Anssi Karttunen geschrieben, einem engen Freund und sehr bewunderten Kollegen, den ich seit den fernen Tagen kenne, da ich als Teenager erstes Horn im Jugendorchester der Sibelius-Akademie spielte, wo Anssi der Solocellist war. In den späten 80er Jahren schrieb ich für ihn ein kurzes Solostück, YTA III, das immer noch das extremste von mir komponierte Musikstück ist: Bizarr, gewalttätig, sehr häßlich, aber trotzdem ein Virtuosenvehikel. Im Frühling 2000 beschloß ich, endlich ein konzertantes Stück für Anssi und ein kleines Orchester zu schreiben. Das hatte ich schon vor etwa einem Jahrzehnt geplant. Die Musik sollte aus einer Anzahl relativ simpler Gesten oder Archetypen bestehen, die sich ständig entwickeln und wandeln, und dies weniger durch traditionelle Variationstechniken als

durch eine Art Metamorphose. Aus einer Made wird ein Kokon, aus dem wieder ein Schmetterling wird – sehr verschiedene Gestalten, und doch die gleiche DNA.

In »Mania« geht es um eine Bewegung, die nie abbricht. Das Tempo fluktuiert zwischen Extremen, Ausdrucksbewegungen werden zu anderen Ausdrucksbewegungen. Übergänge sind recht oft nahtlos, ineinanderschließbar: etwas Neues beginnt bevor das Vorherige endet. (Es ist keineswegs zufällig, handelt es sich doch um das Hauptformprinzip beim späten Sibelius, vor allem in der 7. Sinfonie und in »Tapiola«.) Die Rolle des Violoncellos variiert zwischen einer klaren Solo/Begleitungs-Situation und der Einfügung in ein Kammerensemble, schließt alle Schattierungen zwischen diesen Extremen ein. Somit hat »Mania« nur wenig mit der traditionellen Concerto-Form zu tun.«

Diesen Ausführungen des Komponisten aus dem Jahr 2000 sind allenfalls Beispiele hinzuzufügen. Zu jenen archetypischen Gebärden, aus derer ständigen Abwandlung die Entwicklung hervorgeht, gehören z.B. die Arpeggien. Gleich im ersten Takt treten sie in den Streichern als durch leere Saiten geführte Arpeggien auf. Erst nach einigen Wandlungen nimmt das Solo-Cello die Arpeggio-Motivik auf. Zur teleskopartigen Ineinanderschiebbarkeit: Noch bevor das Solo-Cello seine Arpeggien darbietet, erscheinen in seiner Stimme skalenartig nach oben steigende Motive auf. Einige Takte später erscheinen die Skalenmotive noch viel dominanter in den Bläsern, allerdings in Richtung von oben nach unten.

Der angeborene Sinn für Dramatik und der Erfahrungsschatz des Dirigenten gehen Hand in Hand. Typisch für Salonen ist daher eine besonders effektvolle Nutzung des Instrumentariums und die seltene Fähigkeit, Spannung nicht nur aufzubauen, sondern über lange Zeiträume aufrecht zu erhalten und zu steigern.

## Tüür: ›Oxymoron – Music for Tirok

Architektur sei zu Stein gewordene Musik, stellte Schoenhauer fest. Dass Musik Klang gewordene Architektur sei, daran findet man sich immer beim Hören der Werke des estnischen Komponisten Erkki-Sven-Tüür erinnert. Auch er selbst bezieht sich gerne auf die Architektur, z. B. in der für ihn charakteristischen Feststellung: »Es war mir immer ein Anliegen, Klanglandschaften architektonisch zu fassen.« – ein Satz, der gerade auch für ›Oxymoron«, im Untertitel ›Music for Tirok gilt.

Jahrgang 59, also ein Jahr jünger als Salonen, leitete er als Komponist, Flötist und Keyboarder zunächst ›In Spe«, eine Gruppe des Progressive Rock, die, wie Tüür es bezeichnet ›Kammerrock« spielte, der in der ›Art des Minimalismus Reminiszenen an Alte Musik« aufwies. Nahtlos vollzog sich der Wandel zur sogenannten ›Ernstesten Musik«. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion galt Tüür bald neben Arvo Pärt als bekanntester kompositorischer Vertreter seines nun unabhängigen Landes. In den 90er Jahren fand er zu einer eigenartig flimmernden, klangsinnlichen Tonsprache, wie sie auf dem ECM-Album ›Crystallisatio« nachzuhören ist. Glissandi und verwandte Stilmittel erzeugten oft eine irrlithafte Atmosphäre. Trotz all des Flirrens war Tüür schon damals formal alles andere als konturlos, strebte nach einer Einheit von Spontaneität und planmäßiger Konstruktion. Trotz verschiedener Einflüsse, zunächst namentlich des amerikanischen Minimalismus, trat er gleich als kompositorisches Original mit einer universell verständlichen Klangsprache in Erscheinung, ohne sich von den Orthodoxen jeglicher Schule Neuer Musik vor einen Karren spannen zu lassen.

»Das 20. Jahrhundert hat so viele Methoden und Ideen zur Komposition erfunden. Ich versuche, sie zusammenzufassen in einer Art Metasprache«, erklärte er im vergangenen Jahr in der Zeitschrift ›Musik & Theater«, in dem Reinmar Wagner kommentiert: »Er suchte die Synthese zwischen den Antipoden von tonalen, modalen und minimalistischen Mustern auf der einen und den hoch entwickelten Ton-Ordnungen der Serialisten«. Die

Ich habe mich immer mehr für die klingende Wirklichkeit als für Strukturen interessiert. Aber diese klingende Wirklichkeit sollte die architektonische Logik justieren und das Hören ›in der Spur halten«. Mit anderen Worten: Ich schreibe meine Musik für das Hören, und nicht für das Bauen von Theorien. Doch brauche ich eine bestimmte Methodik, um bessere Klangresultate zu erzielen.

Erkki-Sven Tüür

Fähigkeit, Gegensätzliches zu vereinen, führt uns direkt zum Titel des Werkes.

Mit dem 2003 im Auftrag des Festivals ›Klangspuren« im tirolischen Schwaz komponierten ›Oxymoron« fand Tüür zu einer neuen Kompositionsmethode. Er bezeichnet sie als ›vektorielle Schreibweise«, »da die Stimmführung im weiteren Sinne den Projektionen von Vektoren in verschiedene Richtungen folgt. Gleichzeitig wird die Folge der Intervalle durch einen numerischen Code vorgegeben, der, Vorgängen der Genetik vergleichbar, die ganze Komposition inklusive aller Varianten und Umformungen aus sich hervorbringt. Diese Technik öffnet mir eine größere Freiheit ohne Einbußen an Kohärenz. ›Oxymoron« ist das erste Werk, das ich auf Basis dieser Methode geschrieben habe, die tatsächlich nichts mit den Prinzipien des Serialismus oder ähnlich dogmatischen Regeln zu tun hat. Ein weiteres Charakteristikum ist der stete Wechsel von vertikal und horizontal dominierten Abschnitten: Einmal wird die melodische Entwicklung durch die Akkordfolge festgelegt, dann wieder ist die

Harmonik ein Resultat der Melodielinie, wobei beide Parameter durch das beinahe verborgene gemeinsame Grundmaterial bestimmt werden. Eine visuelle Inspiration für ›Oxymoron‹ ging vom majestätischen Panorama der Alpen aus, diesem Ozean aus vereisten Felswellen. Eine mögliche Erklärung für den Titel.«

Aber was heißt er? Tüür wählt für seine Kompositionen sehr gerne Titel aus, »die eine vielschichtige Bedeutung in sich tragen und nicht wortgetreu genommen werden sollten. Oxymoron heißt eine rhetorische Figur, die scheinbar widersprechende, ja sich sogar ausschließende Begriffe verbindet. Im griechischen Begriff selbst stecken die Wörter ›scharfsinnig‹ und ›dumm‹. Für Poeten ist es ein wichtiges Stilmittel: Paul Celan schenkte uns die ›schwarze Milch‹, Goethe das ›offene Geheimnis‹, doch das Finanzamt (›nachträgliche Vorauszahlung‹) und die Politik (›vorläufiges Endergebnis‹) sind oft nicht weniger kreativ. In der Tat sind Oxymora außerhalb der Literatur so weit verbreitet, dass man sie als Stilmittel in der Alltagssprache gar nicht mehr wahrnimmt. Man denke an die ›Haßliebe‹, das ›Mannweib‹ oder an die ›süßsaure‹ Soße. Weit davon entfernt lediglich eine Absurdität in ein Fremdwort zu packen, erinnert uns das Oxymoron daran, wie unsere Existenz stets von Gegensätzen geprägt ist, und diese wie zwei Seiten einer Medaille zusammengehören. Die Vielheit in der Einheit beschwört auch die Musik Tüürs.

›Oxymoron‹ ist ein prinzipiell zu Tüürs Schaffen passender Titel, lebt doch sein Gestalten von Klangräumen von der kontrastierenden Gegenüberstellung und kurzschlußartiger Verbindung scheinbar unversöhnlicher und heterogener Elemente. »Indem jede musikalische Qualität in sich auch ihr Gegenteil ausbildet«, so formuliert es Hans-Klaus Jungheinrich, »entsteht so etwas wie Explosivkraft. Die dramatische Lebendigkeit der Musik entspringt somit der Strenge selbst.«

Das an der Mathematik orientierte Kompositionsverfahren ließe uns an die 70er Jahre zurückdenken, stünde neben der konstruktiven Strenge nicht immense expressive Freiheit. »Freiheit ist nicht Beliebigkeit.

Ich spüre die Notwendigkeit einer strengen strukturellen Logik, aber paradoxerweise freute es mich auch, selbst gesetzte Regeln zu brechen,« erklärte Tüür 2007 der Frankfurter Rundschau. Die ›vektorielle Schreibweise‹ stellt auch keinen Bruch mit Tüürs Vergangenheit dar. So wundert man sich kaum, wenn fünf Minuten vor Schluß des etwa 20-minütigen Stückes das Schlagzeug mit Effekten in Erscheinung tritt, die an Progressive Rock der 80er Jahre erinnern. ›Oxymoron‹ ist ein sehr dichtes, sehr kontrolliertes, aber auch sehr effektvolles Werk von großer Vielfalt.



Marcus A. Woelfle

## Anssi Karttunen

Anssi Karttunen wurde 1960 geboren. Er studierte unter anderem bei Erkki Rautio, William Pleeth, Jacqueline du Pré und Tibor de Machula. Zwischen 1994 und 1998 war Anssi Karttunen künstlerischer Leiter des Avanti! Chamber Orchestra. Weiterhin leitete er die Helsinki Biennale im Jahr 1995 und das Suvi-soitto Festival in Porvoo, Finnland, von 1994 bis 1997. Von Dezember 1999 bis Juni 2005 war Anssi Karttunen erster Cellist der London Sinfonietta.



Als Solist und Kammermusiker spielt Anssi Karttunen auf modernen, Klassik- und Barockcelli sowie auf dem Violoncello piccolo. Anssi Karttunen ist ein leidenschaftlicher Verfechter der zeitgenössischen Musik, und seine Zusammenarbeit mit Komponisten wie Magnus Lindberg, Kaija Saariaho, Rolf Wallin, Luca Francesconi und Tan Dun hat zu über 50 Uraufführungen geführt. So spielte er die Uraufführungen von Magnus Lindbergs Cellokonzert (1999), Esa-Pekka Salonens ›Maniac‹ (2000), Martin Matalons Cellokonzert (2001) und Luca Francesconis ›Rest‹ (2004). Im Auftrag des Boston Symphony Orchestra hat Kaija Saariaho ein Cellokonzert für Anssi Karttunen geschrieben, das im Februar 2007 uraufgeführt wurde.

Er arbeitet mit so namhaften Orchestern wie Philadelphia Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Tokyo Philharmonic, Orchestre National de France, Orchestra Philharmonique de Radio France, SWR Sinfonieorchester, Münchner Philharmoniker, Ensemble Modern, Rotterdam Philharmonisch Orkest, Danish National Symphony Orchestra, Oslo Philharmonic u.v.a. zusammen. Bei den bedeutenden Musikfestivals in Europa ist er regelmäßig zu Gast, darunter in Edinburgh, Salzburg, Lockenhaus, Spoleto, Berlin, Venedig, Montpellier, Straßburg und Helsinki.

Anssi Karttunens Aufnahmen zeigen seine enorme Bandbreite und reichen von den vollständigen Werken für Cello und Fortepiano Beethovens (auf historischen Instrumenten) bis zu Solowerken des 20. Jahrhunderts. Bei der Deutschen Grammophon erschien eine DVD von Tan Duns ›The Map‹ für Cello, Orchester und Video, und Sony Classical veröffentlichte die Konzerte von Lindberg, Saariaho und Salonen auf CD. Anssi Karttunen spielt ein Cello von Francesco Ruggeri.

## Olari Elts

1971 in Tallin geboren studierte Olari Elts Chordirigieren an der Estnischen Musikakademie und der Wiener Musikhochschule. Er vertiefte seine Studien u.a. bei Jorma Panula und Neeme Järvi. 2000 gewann er den International Sibelius Conductors' Competition in Helsinki und war von 2001 bis 2006 Chefdirigent des Latvian National Symphony Orchestra, wo er sowohl für seine raffinierte Programmplanung als auch für sein Musikschaffen große Anerkennung erhielt. Im September 2006 übernahm er die neu geschaffene Position des Artistic Advisors des Orchestre de Bretagne und wurde zu Beginn der Saison 2007/08 zudem zum Principal Guest Conductor des Scottish Chamber Orchestras als auch des Estonian National Symphony Orchestra ernannt.



Olari Elts arbeitet weltweit mit zahlreichen Orchestern zusammen u.a. dem Finnish Radio Symphony Orchestra, den Dresdner Sinfonikern, dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, der City of Birmingham Symphony, dem NDR Sinfonieorchester, der London Sinfonietta und dem Cincinnati Symphony Orchestra, mit dem er sein USA-Debüt gab. Er ist zudem regelmäßiger Gast in Australien und Neuseeland, wo er bereits das Melbourne Symphony

Orchestra, das Adelaide Symphony Orchestra, das Western Australian Symphony Orchestra und das New Zealand Symphony Orchestra dirigierte. Zu seinen jüngsten Engagements zählen viel versprechende Debüts mit dem Norwegian Radio Symphony Orchestra, dem Norrköping Symphony Orchestra und dem Ensemble Modern Frankfurt, sowie eine erfolgreiche Japan-Tournee mit dem Luzerner Sinfonieorchester. Gegenwärtige und bevorstehende Engagements schließen seine Debüts mit dem Yomiuri Symphony Orchestra, dem Milwaukee Symphony Orchestra, dem Bournemouth Symphony Orchestra und dem Münchener Kammerorchester ein.

Olari Elts ist Gründer und Künstlerischer Leiter des NYDD Ensembles, eines Ensembles für zeitgenössische Musik, das nach dem internationalen Festival für neue Musik in Estland benannt ist, wo es 1993 erstmals auftrat. In seiner Aufstellung ist das Ensemble flexibel – vom Solisten bis zum Kammerorchester – und in seiner Programmatik experimentierfreudig.

Neben seiner Konzerttätigkeit ist Olari Elts auch regelmäßig als Operndirigent tätig. So leitete er beispielsweise die Aufführungen von Britten's ›Albert Herring‹ und Puccini's ›Il Trittico‹ an der Estnischen Nationaloper sowie Mozarts ›Don Giovanni‹ und ›Idomeneo‹ mit dem Estonian National Symphony Orchestra mit ein. Im Herbst 2008 dirigierte er Aufführungen von Marschner's ›Der Vampyr‹ am Opernhaus in Rennes (Frankreich) und in Ungarn.

# 5.3.09 Münchener Kammerorchester Alexander Liebreich

Lars Vogt Klavier

Onur Özkaya Kontrabass

5. Abonnementkonzert

5.3.2009, 20 Uhr

Prinzregententheater

Konzerteinführung 19.10 Uhr

Alpen 2008|09

**Franz Schubert**

Sinfonie Nr. 3 D-Dur D 200

**Martin Jaggi**

›Nunatak‹ für Kontrabass

und Streichorchester

[Uraufführung]

**Bernhard Lang**

›Monadologie III‹ für

23 Streicher

[Uraufführung der

Münchener Fassung]

**Ludwig van Beethoven**

Konzert für Klavier und

Orchester Nr. 3 c-Moll op. 37

**Karten und Informationen**

Telefon 089.46 13 64-30

[ticket@m-k-o.eu](mailto:ticket@m-k-o.eu)

[www.m-k-o.eu](http://www.m-k-o.eu)

# MKO

Hauptsponsor des MKO



European  
Computer  
Telecoms AG

Öffentliche Förderer des MKO



## 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.

## Das Münchener Kammerorchester

### Violen

**Daniel Giglberger**

Konzertmeister

**Max Peter Meis**

**Gesa Harms**

**Romuald Kozik**

**Eri Nakagawa-Hawthorne**

**Mario Korunic**

### Rüdiger Lotter

Stimmführer

**Nina Zedler**

**Bernhard Jestl**

**Viktor Konjaev**

**Mary Mader**

### Violen

**Kelvin Hawthorne**

Stimmführer

**Jano Lisboa**

**Nancy Sullivan**

**Stefan Berg**

### Violoncelli

**Olivier Marron**

Stimmführer\*

**Peter Bachmann**

**Michael Weiss**

**Benedikt Jira**

### Kontrabass

**Onur Özkaya**

### Flöte

**Christoph Bachhuber\***

### Oboe

**Tobias Vogelmann\***

### Klarinette

**Stefan Schneider\***

### Fagott

**Martynas Sedbaras\***

### Hörner

**Thomas Ruh\***

**Alexander Boruvka\***

### Trompete

**Rupprecht Drees\***

### Posaune

**Uwe Schrodi\***

### Klavier

**Andreas Skouras\***

### Schlagzeug

**Philipp Jungk\***

**Thomas Hastreiter\***

### Harfe

**Marlis Neumann\***

\* als Gast

News

**KlassikInfo.de**

Interviews

Konzert-  
kritiken

**KlassikInfo.de**  
**Das Online-Magazin für**  
**klassische Musik,**  
**Oper und Konzert**

... bietet allen an klassischer Musik Interessierten eine kompetente und ansprechende Möglichkeit, sich über aktuelle Ereignisse in der Welt der klassischen Musik zu informieren: schnell, fundiert, anschaulich, kostenlos, zu jeder Zeit, und an (fast) jedem Ort.

Opern-  
kritiken

Porträts

Buch-  
Tipps

CD-Tipps

## Unser herzlicher Dank gilt ...

den öffentlichen Förderern

Landeshauptstadt München  
Kulturreferat

Bayerisches Staatsministerium für  
Wissenschaft, Forschung und Kunst

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

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

Chris J. M. und Veronika Brenninkmeyer

Dr. Marshall E. Kavesh

Roland Kuffler GmbH, Hotel München Palace

More & More AG

Prof. Georg und Ingrid Nemetschek

Schulz Bürozentrum GmbH

den Mitgliedern des Freundeskreises

Margit Baumgartner | Markus Berger | Paul Georg Bischof  
Ursula Bischof | Dr. Markus Brixle | Alfred Brüning | Marion  
Bud-Monheim | Dr. Jean B. Deinhardt | Dr. Werner Fell-  
mann | Dr. Andreas Finke | Guglielmo Fittante | Gabriele  
Forberg-Schneider | Dr. Martin Frede | Eva Friese  
Dr. Monika Goedel | Thomas Greinwald | Dr. Ursula Grunert  
Lisa Hallancy | Michael Hauger | Rosemarie Hofmann  
Peter Prinz zu Hohenlohe-Oehringen | Dr. Reinhard Jira  
Dr. Marshall E. Kavesh | Michael von Killisch-Horn  
Felicitas Koch | Gottfried und Ilse Koepnick | Hans-  
Joachim Litzkow | Dr. Stefan Madaus | Dr. Reinhold  
Martin | Johann Mayer-Rieckh | Antoinette Metten-  
heimer | Dr. Michael Mirow | Udo Philipp | Constanza  
Gräfin Rességuier | Dr. Angie Schäfer | Heinrich Graf von  
Spreti | Josef Weichselgärtner | Hanns W. Weidinger  
Martin Wiesbeck | Caroline Wöhrl | Horst-Dieter Zapf

Medienpartner des MKO

Bayern 4 Klassik

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

#### Münchener Kammerorchester e.V.

Vorstand: Ruth Petersen, Dr. Rainer Goedl,  
Dr. Christoph-Friedrich 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: 5. Februar 2009, Änderungen vorbehalten

#### Textnachweis

Der Text zu Copland, Sibelius, Salonen und Tüür von Marcus A. Woelfle ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Nachdruck nur mit Genehmigung des Autors.

#### Bildnachweis

Landkarten: Bundesamt für Landestopografie swisstopo  
S.6: Rheba Craft, S. 10: Lukee, S.15: Nicho Södling, S.21: Roberto Masotti/  
ECM Records, S.22: Irmeli Jung, S.23: Toomas Volkmann

# MKO & ECT ... great things often come in small packages!

.....  
You don't need to be the biggest to produce  
great pieces of work!

With just over 100 employees, ECT is known for providing carriers the services that make your communications more efficient, more individual and more fun, like enabling one of Europe's biggest televoiting platforms on behalf of the Deutsche Telekom.

Success begets success!

Believing it important to give back to the community where we live and work, ECT is honored to continue our sponsoring partnership with the MKO.

.....



Hauptsponsor des  
MKO 2008/09

European  
Computer  
Telecoms

[www.ect-telecoms.de](http://www.ect-telecoms.de)

