

**Nun ging mir eine neue Welt auf.
Ich näherte mich den Gebirgen, die
sich nach und nach entwickelten.**

Johann Wolfgang von Goethe, Italienische Reise I (1786)

**Die Alpen stehen übrigens in
einem Missverhältnis zu unserem
Individuum. Sie sind zu groß,
um uns zu etwas nützlich zu sein.**

Gustave Flaubert bei einem Aufenthalt in der
Zentralschweiz (1874)



HOTEL

Bar · Restaurant



We manage your dreams.

Trogerstr. 21 · D-81675 München · Fon +49.89.419 71-0
www.muenchenpalace.de

Kuffler



7. Abonnementkonzert

28. Mai 2009, 20 Uhr, Prinzregententheater

Sharon Kam Klarinette
Paul McCreesh Dirigent

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847)

Sinfonie Nr. 9 C-Dur ›Schweizer Sinfonie‹

Grave-Allegro

Andante

Scherzo-Trio ›La Suisse‹

Allegro vivace

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur KV 622

Allegro

Adagio

Rondo. Allegro

Pause

Othmar Schoeck (1886–1957)

Sommernacht – Pastorales Intermezzo op. 58 (1945)
nach einem Gedicht von Gottfried Keller
für Streichorchester

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonie Nr. 29 A-Dur KV 201

Allegro moderato

Andante

Menuetto (Trio)

Allegro con spirito

19.10 Uhr Konzerteinführung mit Miriam Stumpfe

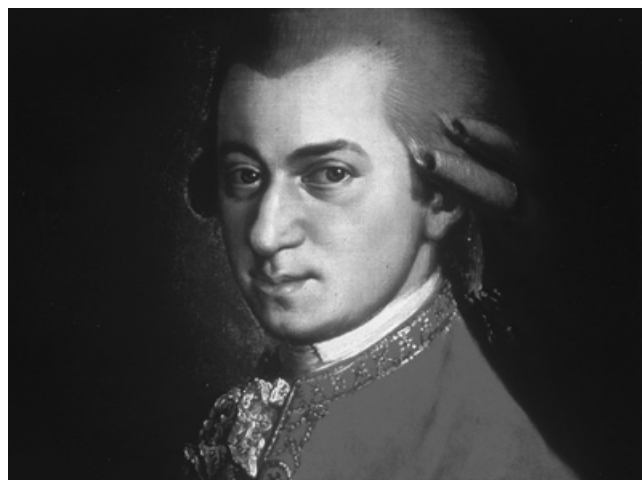
Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonie Nr. 29 A-Dur KV 201

In Windeseile bringt Mozart am 6. April 1774 Noten in sepiafarbener Tinte zu Papier. Details des Manuskripts sind stellenweise schwer zu entziffern. Doch bei der Konzeption seiner A-Dur-Sinfonie gibt es keine Unklarheit: sie ist fast fehlerfrei notiert, das Resultat wie aus einem Guss. Hinter dem 18jährigen liegen die erfolgreiche dritte Italienreise und ein weniger beglückender Wien-Aufenthalt. Mit enttäuschten Hoffnungen auf eine Anstellung am Wiener Hof war der fürsterzbischöfliche Konzertmeister im Herbst in die Salzburger Enge zurückgekehrt. Immerhin hatte er sich in Wien mit den neuesten musikalischen Strömungen auseinandersetzen können.

War für den jungen Mozart die Sinfonie als Gattung mit der Opernouvertüre praktisch identisch gewesen, ihre Dreisätzigkeit seit seiner Begegnung mit Johann Christian Bach und italienischen Meistern die Regel, so dürfte eine Begegnung mit der Sinfonik Haydns in Wien zur grundlegenden Vertiefung und Neuorientierung seines sinfonischen Schaffens beigetragen haben. Zwar fährt er nun zweigleisig fort, komponiert neben den viersätzigen Sinfonien noch dreisätzige Opernsinfonien nach italienischem Muster, doch dies geschieht wohl aus praktischen Erwägungen, und diese Norm ist auch nicht mehr bestimmend für ihn. Es sind seine süddeutsch geprägten Sinfonien mit Menuett und wiederholten Abschnitten in allen Sätzen, die zukunftssträftig wirken sollten.

Unter Mozarts 36 (!) zwischen 1770 und 1775 komponierten Sinfonien bildet KV 201 zusammen mit der kurz zuvor entstandenen »kleinen« g-Moll-Sinfonie KV 183 den Gipfel. Wer will, mag versuchen, an Hand von Vergleichen die zahlreichen Einflüsse aus Mannheim, Italien und Wien in der A-Dur-Sinfonie herauszuhören. Hat ihn sein Konzertmeisterkollege Michael Haydn zu den großzügig ausgebauten Codas angeregt? War dessen A-Dur-Sinfonie ein Vorbild? Erinnern die Tremolando-Effekte im vierten Satz nicht an dessen Bruder Joseph Haydn?



Stammen die raketenartig auf- und abwärtsschießenden Sechzehntel im gleichen Satz nicht aus Mannheim? Wo finden wir Spuren von Johann Christian Bach? Im ersten Satz? Doch wir wären taub, merkten wir bei dem genialen Wurf nicht zugleich, dass wir vor einem unverkennbar originellen Werk stehen, das mozartischer kaum sein könnte, einer Sinfonie, die trotz ihrer bescheiden konventionellen Besetzung (Streicher, zwei Oboen, zwei Hörner) alles andere als alltäglich ist. Mozarts überlegene formale Meisterschaft zeigt sich schon in der zyklischen Gestaltung der Sätze. Sowohl der erste als auch der Schlusssatz weisen Themen mit Oktavsprüngen auf, und wirkt letzterer vielleicht als konventionellster der Sinfonie, so steht er doch nicht in Rondo-, sondern wie die beiden ersten Sätze in Sonatenform. Und schließlich besitzt er, so Alfred Einstein, die »reichste und dramatischste Durchführung, die Mozart bis dahin geschrieben hatte«. Auch der zweite und dritte Satz stehen durch die Verwendung punktierter Rhythmen in Zusammenhang. Sicherlich gehört die A-Dur-Sinfonie mit zum Spannendsten, das Mozart als Jugendlicher geschrieben hat. Da ist das erregte Oktavsprung-Thema, mit dem der erste Satz piano eröffnet wird: Es schraubt sich unermüdlich nach oben und findet seine Steigerung nicht nur dynamisch, sondern in einer unaufdringlichen, aber sehr wirkungsvollen imitatorischen Verarbeitung. Oder da

ist jene Stelle im Andante, die klingt, als würden plötzlich die Strahlen der Sonne das Dunkel durchbrechen: In der Coda wird der gedämpfte Gesang der Streicher durch ein ›forte‹ der Bläser unterbrochen; die Streicher nehmen ihre Dämpfer ab und stimmen in das ›forte‹ ein. Dass Mozart diese berühmte Salzburger Sinfonie auch später noch sehr geschätzt hat, beweist ein Brief vom 14.1.1783, in dem er seinen Vater bittet, ihm die Noten für eine Aufführung nach Wien zu schicken.

Nach diesem Geniestreich komponiert Mozart noch zwei Sinfonien; dann schweigt er sich für vier Jahre auf diesem Gebiet aus. Er arbeitet zwar gelegentlich Serenaden zu Sinfonien um, aber er schreibt erst 1778 wieder Sinfonien. Über die Gründe kann man nur mutmaßen. Bestehen solche Werke wie die g-Moll und die A-Dur-Sinfonien nicht vor den Ohren des gestrengen Brotherren und Hobbygeigers Colloredo? Glaubt Mozart, vorerst auf diesem Gebiet nichts Neues sagen zu können? Sind andere Gattungen – etwa das Instrumentalkonzert – für ihn zunächst interessanter?

Wolfgang Amadeus Mozart

Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur KV 622

»Freitag um halb 11 Uhr Nacht

Liebstes, bestes Weibchen!

Eben komme ich von der Oper; – sie war eben so voll wie allzeit. – Das Duetto ›Mann und Weib etc.‹ Und das Glöckchen-Spiel im ersten Akt wurde wie gewöhnlich wiederholet, – auch im 2. Akt das Knaben-Terzett. – Was mich aber am meisten freuet, ist der stille Beifall! – Man sieht recht, wie sehr und immer mehr diese Oper steigt. Nun meinen Lebenslauf! – Gleich nach Deiner Abseglung spielte ich mit Herrn von Mozart (der die Oper beim Schikaneder geschrieben hat) 2 Partien Billard. – Dann verkaufte ich um 14 Dukaten meinen Klepper. – Dann ließ ich mir durch Joseph den Primus rufen und schwarzen Kaffee holen, wobei ich eine herrliche Pfeife Toback schmauchte, dann instrumentierte ich fast das ganze Rondo vom Stadler. In dieser Zwischenzeit kam ein Brief von Prag vom Stadler...«

Diesem Brief vom 7. Oktober 1791 an seine Frau Konstanze haben wir es zu verdanken, dass wir uns einen Tag, an dem Mozart an seinem letzten vollendeten Instrumentalwerk arbeitete, klar vor Augen führen können. Die Arbeit an dem bedeutendsten Klarinettenkonzert der Klassik ist gerade mal eine Randnotiz. Es wird oft betont, dass Mozart gleichzeitig am Klarinettenkonzert und am Requiem arbeitete und dabei hervorgehoben, das Werk spiegele in seiner Traurigkeit und Resignation Mozarts baldigen Abschied von der Welt. Indes, Mozart schrieb das Werk auch im Hochgefühl seines ›Zauberflöten‹-Erfolgs und im Anschluss an unser Zitat geht er ausführlich auf den Erfolg seines ›Titus‹ in Prag ein. Die ›Zauberflöte‹ beschäftigt seine Gedanken so sehr, dass er sie selbst in Zusammenhang mit Billard erwähnt. In Anbetracht seines Erfolges lässt er es sich gut gehen. Der chronisch Geldknappe freut sich, etwas Geld eingenommen zu haben und vollendet, von Koffein und Nikotin stimuliert, fast nebenbei eines der bedeutendsten Meisterwerke der Musikgeschichte. Nach Todesnähe sieht diese Situation nicht aus. Doch der Schein trügt: Schon im September schrieb er unter Bezugnahme auf das Requiem: »Ich fühle es an meinem Befinden, dass die Stunde schlägt. – Ich bin bereit zu sterben. Ich bin zu Ende, ehe ich mein Talent genossen habe. – Das Leben war doch so schön...« Zweifelloso haben sich dem Konzert sowohl Lebensfreude als auch Todeserwartung eingeprägt.

Wenn Mozart im Brief an seine Frau seine Opern ›Titus‹ und ›Zauberflöte‹ erwähnt, so nennt er damit zwei Werke, in denen der Klarinette eine sehr wichtige Rolle zugeordnet ist. Die Klarinette war ja ein verhältnismäßig junges Instrument, das sich erst zu Mozarts Zeit und nicht zuletzt durch Mozarts Schaffen etablierte. Um 1700 vom Nürnberger Johann Christoph Denner erfunden, galt es zunächst, wie der Name auch zeigt, noch als eine Art Holzblasvariante der Clarin-Trompete. Johann Gottlieb Walthers ›Musiklexicon‹ von 1732 beschreibt ihren Klang auch als »von ferne einer Trompete ziemlich ähnlich«. Erst als die Zahl ihrer Klappen von zwei auf fünf erweitert wurde, ließ sich die Klarinette auch im tiefen ›Chalumeau‹-Register virtuos handhaben. Mozart lernte die Klarinette spätestens 1771 in Mailand kennen, wo er

Mozart schwebt hoch über allen andern Meistern; er ist ein Götterbote; er hat alles: schöne Melodien, schöne Harmonien, schöne Proportionen und schöne Figurationen.

Othmar Schoeck

sie gleich im Divertimento KV 113 verwendete. 1777/78 fand er sie sowohl in Mannheimer als auch in Pariser Orchestern vor. Ein Brief an seinen Vater vom Dezember 1778 belegt, wie sehr er bedauerte, dass dies in kleineren Orchestern noch keine Selbstverständlichkeit war: »Ach wenn wir doch nur auch Clarinetti hätten!«

In die achtziger Jahre fallen einige Bestrebungen, die Möglichkeiten des Instrumentes zu erweitern. Die Gebrüder Anton (1753–1812) und Johann Stadler (1755–1804) waren als Klarinettenisten und Bassethornspieler beim Fürsten Galizin, dem russischen Gesandten am Wiener Hof, beschäftigt und seit 1787 Mitglieder der Hofkapelle. Vor allem Anton Stadler galt als herausragender Klarinettenvirtuose seiner Zeit. Ein Zeitgenosse fand 1785 über ihn folgende Worte: »Was du mit deinem Instrument beginnst, das hört ich noch nie. Hätt's nicht gedacht, daß ein Klarinetist menschliche Stimme so täuschend nachahmen könnte, als du sie nachahmst. Hat doch dein Instrument einen Ton so weich, so lieblich, daß ihm keiner widerstehn kann, der ein Herz hat.« Anton Stadler, der im Hoforchester stets die zweite Klarinette spielte, war ein Spezialist der tiefen Töne. Auf seine Anregung geht die Entwicklung der sogenannten Bassett-Klarinette zurück, die vom Hofinstrumentenmacher Theodor Lodz hergestellt wurde und die Stadler seit 1789 spielte. Über den Anteil Stadlers bzw. Lodzens an der Erfindung streiten sich die Gelehrten. Tatsache ist, dass das Instrument, welches sich um einen um vier Halbtöne nach unten erweiterten Umfang von der üblichen Klarinette unterscheidet, nach Stadler wieder in der Versenkung verschwand. Zeitgenössische Bassett-

Klarinetten haben sich nicht erhalten. Wir wissen erst seit wenigen Jahren, dass Stadlers Instrument, ähnlich einer Oboe d'amore eine glockenförmige Erweiterung besaß. Nun bräuchten wir uns gar nicht damit zu beschäftigen, hätte Mozart nicht seine Klarinettenwerke für Stadlers Instrument komponiert.

Anton Stadler spielt für das Werk des späten Mozart eine ähnliche Rolle wie 100 Jahre später der Klarinetist Richard Mühlfeld für den alternden Brahms. Beide Komponisten haben in ihrem letzten Lebensabschnitt der Klarinette einige ihrer innigsten Gedanken anvertraut. Die Freundschaft zwischen Anton Stadler und Mozart begann spätestens 1784, als der Klarinetist eine Akademie mit Mozarts Bläserserenade B-Dur gab. Mozarts Freundschaft mit den Stadlers hatte nicht nur musikalische Gründe: sie waren Logenbrüder, was sich im Klarinettenkonzert auch in Freimaurer-Symbolik niedergeschlagen haben soll. (Dazu gehört die Rolle der Zahl Drei: drei Kreuze für A-Dur, Dreier-Strukturen in der Motivik usw.) Dies ist nicht von der Hand zu weisen, zumal Mozart das Werk zwischen der »Zauberflöte« und der »Kleinen Freimaurermusik« KV 623 komponierte (auch hier eine Trias!). Stadler verdanken wir neben dem Klarinettenkonzert auch Mozarts Kegelstatt-Trio, das Klarinettenquintett und die Klarinetten-Obligati in »Titus«, die er in Prag gerade zu jener Zeit spielte, als Mozart am Konzert schrieb. Da Auftragsarbeiten zu jener Zeit wie Maßanzüge für den Interpreten komponiert wurden, (Mozart schrieb z.B. für dilettierende Adlige vergleichsweise schlichte Konzerte), belegen die ihm zugedachten Werke seinen solistischen Rang. Obwohl Mozarts Arbeit wesentlich zum Ruhm Stadlers, ja zur Etablierung der Klarinette als Solo-Instrument überhaupt beitrug, hatte der Komponist finanziell nicht viel davon. Ein Honorar für das Klarinettenkonzert hat er nie gesehen. Im Gegenteil: Mozart, der in seinen letzten Jahren so stark verschuldet war, dass er ständig seinen Logenbruder Michael Puchberg anbetteln musste, war so gutmütig, sich von Stadler 500 Gulden entlocken zu lassen. Damit erhielt der »leichtsinnige und leichtlebige Stadler« (Uwe Kraemer) mehr als das Doppelte des Honorars, das Mozart durch die Komposition einer Auftragsoper einnahm.

Es war das Reisegeld, damit Stadler das Konzert in Prag aufführen konnte.

Am 28. September 1791 erwähnt Mozart das Konzert schon im ›Verzeichnüss aller meiner Werke‹. Schon 1789, dem Jahr des Klarinettenquintetts, begann Mozart mit der Arbeit an diesem Konzert und skizzierte 199 Takte des ersten Satzes. Allerdings dachte er dabei noch gar nicht an Stadlers Bassett-Klarinette, sondern an sein Bassett-Horn. Da dies in G gestimmt ist, stand auch der Satz in G-Dur. Man könnte spekulieren, welche Rolle diese Instrumente in der Musikgeschichte noch gespielt hätten, wäre Mozarts Werk als Konzert für Bassett-Horn bzw. -Klarinette gedruckt worden. Sicherlich wären sie nicht so ohne weiteres untergegangen. Doch keines der Mozartschen Bläserkonzerte erschien zu seinen Lebzeiten in Druck! Als das Konzert aber 1801 von André verlegt wurde, hatte zuvor ein Unbekannter die Bassett-Klarinettenstimme für A-Klarinette umgeschrieben. Dabei müssen mehrere Passagen nach oben transponiert worden sein. Die Theorie, Mozart selbst hätte die Transposition angefertigt, konnte inzwischen widerlegt werden. Ein Kritiker der ›Allgemeinen Musikalischen Zeitung‹ vom März 1802 verglich die veränderte Fassung mit dem Original. Er muss Mozarts verschollenes Autograph oder auch die Interpretation Stadlers sehr gut gekannt haben. Diese Situation rechtfertigt zwei verschiedene Interpretationsansätze. Einige Solisten bevorzugen die Bassett-Klarinette. Dafür musste erst die Originalgestalt des Konzertes rekonstruiert werden – ein etwas diffiziles Unterfangen angesichts der Tatsache, dass wir weder ein Originalinstrument Stadlers besitzen noch (abgesehen vom Entwurf für Bassett-Horn) die Mozart-Handschrift. Andere Solisten bevorzugen daher die Fassung von 1801, die nun einmal die einzige verlässliche Quelle darstellt.

Das Klarinettenkonzert gilt als erstes Werk, in dem die Möglichkeiten des Instruments, z.B. gewaltige Intervallsprünge und chromatische Läufe, reichlich ausgeschöpft werden. Das beschrieb schon Hermann Abert: »Die Klangfarbengegensätze der verschiedenen Register sind aufs Wirksamste benützt, namentlich die tiefen Töne, in der Kantilene wie in den Begleitfiguren, deren charak-

teristische Wirkungen Mozart überhaupt zuerst entdeckt hat.« Dabei ist das Werk kein auf Effekt berechnetes Virtuosenstück: Mozart verzichtet auf die damals üblichen Kadenzen. Die Integration des Soloinstruments im Orchesterklang zeigt auch Mozarts Umgang mit der Klangfarbe. Er vermied die Dopplung des Klarinettentimbres, indem er das Orchester mit nur zwei Flöten, zwei Hörnern und zwei Fagotten besetzte. Oboen und Trompeten vermied er wohl wegen ihres schärferen, durchdringenden Klanges.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Sinfonie Nr. 9 C-Dur ›Schweizer Sinfonie‹

Als kompositorische und pianistische Frühbegabung wird der junge Felix Mendelssohn gerne mit Wolfgang Amadeus Mozart verglichen. Beide wachsen in einer hochmusikalischen Familie auf, haben eine hochtalentierte Schwester, reisen viel und machen frühzeitige Bekanntschaft mit den Großen. Der zwölfjährige Felix wird von seinem Lehrer Carl Friedrich Zelter bei dessen Freund Johann Wolfgang von Goethe eingeführt, weil 16 Tage beim Dichterfürsten, spielt ihm vor und erregt beim alten Geheimrat höchstes Entzücken. Wie Mozart hat Mendelssohn schließlich nicht nur kompositorische Zeugnisse, sondern auch Briefe aus Städten wie Berlin, Hamburg, München und London hinterlassen, die allein schon Dokumente einer sehr interessanten Jugend sind.

Hatte aber Mozart einen Vater, der die musikalischen Neigungen seines Sohnes mit allen Mitteln vorantrieb und vermarktete, so stand Abraham Mendelssohn dem offensichtlichen Genie seines Sohnes zögerlich abwartend und skeptisch gegenüber, ja er erblickte sorgenvoll in einer musikalischen Karriere eine gewisse Gefährdung von Glück und Gesundheit. Mit 16 spielt Felix in Paris Luigi Cherubini vor; erst dessen Zuspruch wertet Vater Mendelssohn als maßgebliches Richterurteil über die musikalische Berufung. Zuvor hatte schon der Pianist und Komponist Ignaz Moscheles bekannt: »Was sind alle Wunderkinder neben ihm? Sie sind eben Wunderkinder

Alles gewinnt Gediegenheit, kaum fehlt noch Stärke und Macht; alles kommt von Innen und das Äußerliche seiner Zeit berührt ihn nur äußerlich.

Carl Friedrich Zelter über Mendelssohn an Goethe (1823)

und sonst nichts, dieser Felix Mendelssohn ist schon ein reifer Künstler und dabei erst fünfzehn Jahre alt.«

Dennoch wurde der jüdische Jüngling im Gegensatz zum Wolferl nie eine Ikone des Bildungsbürgertums. Dabei mag die allgemeine Tabuisierung des »artfremden« Komponisten in den zwölf Jahren des braunen Ungeistes eine Rolle gespielt haben. Vor allem aber beruht die mangelnde Bekanntheit mit dem »Teenager« Felix auf der unglaublich späten Rezeption seines »Frühwerkes«.

Assoziiert man den jungen Mendelssohn mit einem Instrument, so ist es das Klavier. Kaum bekannt ist, dass Mendelssohn als Kind auch ein fähiger Geiger gewesen sein muss. Gerade zehnjährig wirkte er schon geigend an Kammermusik-Konzerten mit, die an Wochenenden im Berliner Elternhaus stattfanden. Die innige Vertrautheit mit Streichinstrumenten spricht auch aus seinen frühen Werken.

Wie die frühen Konzerte zeigen bereits die Streichersinfonien, darunter die Neunte in c-Moll des 14-jährigen, die 1961 (!) als Schweizer Sinfonie erstmals veröffentlicht wurde, ein schnelles Erringen technischer Meisterschaft und eine verblüffende Fähigkeit, barocke, vorklassische und klassische Muster zu adaptieren, ohne allzu epigonal zu wirken. Mendelssohn teilte Zelters Vorliebe für Komponisten wie Bach und Mozart, aber nicht dessen Ressentiments gegen die Musik damals moderner Zeitgenossen wie Beethoven und die Frühromantiker. Mendelssohns Talent rutschte daher auch bei traditionsverbundenen Studienwerken wie den für die sonntägliche Hausmusik komponierten Streichersinfonien nicht



ins Museal-Konservatorische ab. Allein schon das Zusammenführen von Einflüssen verschiedenster Vorbilder führt sie aus dem Bereich reiner Stilkopien heraus.

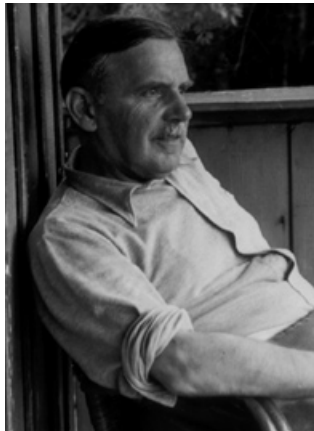
Dies gilt insbesondere für die »Schweizer Sinfonie«, die Mendelssohn sorgfältiger als die anderen Streichersinfonien ausarbeitete. Dem Umstand, dass Mendelssohn das bereits im März 1823 komponierte Werk im Dezember des gleichen Jahres einer Revision unterzog, ist der Glücksfall zu verdanken, dass wir zwei Autographe besitzen, die Einblicke in die Arbeitsweise des jugendlichen Komponisten erlauben und, damit zusammenhängend, die unglaubliche Geschwindigkeit seiner künstlerischen Reifung erkennen lassen. Trotz der ausgesprochenen »Klassizität« (klarer Aufbau und Ebenmaß, traditionelle Viersätzigkeit mit – erstmals bei Mendelssohn – einem Scherzo als drittem Satz), die eine konservativ-akademische Haltung vermuten ließe, treten die originellen, persönlichen Züge besonders in den Vordergrund. Das beginnt schon bei der Entscheidung für zwei Viola-Stimmen und damit einer eher seltenen Form des fünfstimmigen Satzes. Im Andante überrascht Mendelssohn mit klanglichen Kontrastwirkungen. Vierfach geteilte, ätherisch schwebende Violinen umrahmen in E-Dur einen strengeren tieftönigen e-Moll-Mittelteil. Der dritte Satz erinnert mit seinem Trio, das auf dem Jodellied »Uf d'Alme gömmer ufe« basiert, nicht nur an einen Besuch der Schweiz im Sommer 1822, sondern zeigt

Mendelssohns Faible für Folkloristisches schon in frühen Jahren. Mit seiner Vorliebe für keineswegs altmeisterlich klingende Imitationskunst, die etwa in reizvollen Fugati zum Ausdruck kommt, steht der junge Komponist ohnehin außerhalb damaliger Moden.

Othmar Schoeck

Sommernacht – Pastorales Intermezzo op. 58
nach einem Gedicht von Gottfried Keller (1945)

Wenn vom Komponieren die Rede war, kam Othmar Schoeck laut Werner Vogel immer wieder auf Mozarts Schaffensweise zurück. Besonders beeindruckte ihn die Überlieferung, nach der Mozart die Themen zuerst auf ihre Ergiebigkeit, ihre Variierungsmöglichkeit und Kontrapunktierung geprüft haben soll. »Das Primat der Melodie«, so Schoeck, »zeigt sich bei



Mozart auch in Skizzen. Reinhardt in Winterthur besitzt den Entwurf zum Klarinettenkonzert, das ursprünglich für Bassetthorn gedacht war. Zeilenlang enthält das Autograph lediglich die Melodiestimme, zu der gelegentlich kontrapunktierende Figurationen notiert sind. Ich habe das Manuskript jeweils mit ins Bett nehmen dürfen und es dort gründlich studiert.«

Kein Wunder, dass ihm Mozarts an Gesungenem und Kantablem so reiches Werk nahe stand. Schoeck komponierte am Liebsten Lieder und Bühnenerwerke. Seine fast vergessenen, reinen Instrumentalkompositionen sind Sonderfälle in seinem Schaffen, Gesänge ohne Gedichte. (Einem Bewunderer seines Violinkonzerts hielt er entgegen, dass doch die Worte fehlten.) Der Gattung »sinfonische Dichtung« ging er aus dem Weg, weil die Zuhilfenahme des Wortes ihm eine eindeutige Aussage ermöglichte. Auch

sein vielleicht bekanntestes Instrumentalwerk verdankt sich Dichterworten, Gottfried Kellers ›Sommernacht‹.

Es wallt das Korn weit in die Runde
Und wie ein Meer dehnt es sich aus;
Doch liegt auf seinem stillen Grunde
Nicht Seegewürm noch andrer Graus;
Da träumen Blumen nur von Kränzen
Und trinken der Gestirne Schein.
O goldnes Meer, dein friedlich Glänzen
Saugt meine Seele gierig ein!

In meiner Heimat grünen Talen,
Da herrscht ein alter schöner Brauch:
Wann hell die Sommersterne strahlen,
Der Glühwurm schimmert durch den Strauch,
Dann geht ein Flüstern und ein Winken,
Das sich dem Ährenfelde naht,
Da geht ein nächtlich Silberblinken
Von Sicheln durch die goldne Saat.

Das sind die Bursche jung und wacker,
Die sammeln sich im Feld zuhauf
Und suchen den gereiften Acker
Der Witwe oder Waise auf,
Die keines Vaters, keiner Brüder
Und keines Knechtes Hilfe weiß -
Ihr schneiden sie den Segen nieder,
Die reinste Lust ziert ihren Fleiß.

Schon sind die Garben fest gebunden
Und rasch in einen Ring gebracht;
Wie lieblich flohn die kurzen Stunden,
Es war ein Spiel in kühler Nacht!
Nun wird geschwärmt und hell gesungen
Im Garbenkreis, bis Morgenluft
Die nimmermüden braunen Jungen
Zur eignen schweren Arbeit ruft.

Es heißt, Schoeck habe die Idee gehabt, das Gedicht zu vertonen und sich dann für die Form einer Tondichtung entschlossen. Dem widerspricht das Zeugnis Werner Vogels, Schoeck habe betont, er habe die Komposition zunächst rein instrumental begonnen und sei erst nach-

träglich auf das Gedicht gestoßen. Wie dem auch sei: Der Komponist ließ es sich nicht nehmen, der Partitur des im Juli 1945 auf dem Weidhof am Bodensee komponierten pastoralen Intermezzos folgende Worte beizugeben:

»In sternheller Sommernacht ernten junge Landleute, von dankbaren Empfindungen bewegt, das reife Kornfeld einer Waise oder Witwe, welche für diese Arbeit keine Hilfe weiss. Sichelrauschen, Jauchzen und Harmonikaklang verraten das fröhliche Treiben des alten, schönen Brauches, bis Morgenhähne, erwachende Vogelstimmen und Frühglocken die wackern, heimlichen Helfer zur eignen, schweren Arbeit rufen.«

Das Angesprochene ist herauszuhören: Schoeck selbst machte auf stilisierte Geräusche und Naturlaute aufmerksam, namentlich auf das fröhliche Treiben der Schnitter und Schnitterinnen, auf Jauchzer und Harmonikaklang, auf das Zirpen der Grillen, den Ruf der Morgenvögel und auf Frühglocken. Das legitimiert auch uns, etwa die ersten Klänge des Werkes mit dem Zirpen zu assoziieren. Und finden wir nicht in den reizvollen tänzerischen Bewegungen im 9/8-Takt (etwa in der Mitte des Werkes) einen bäuerlichen Ländler?

Und doch wäre es verfehlt, in der poetischen Deutung den Versuch einer »realistischen« Umsetzung zu sehen. Beethovens Diktum über seine »Pastorale« – »mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei« – trifft auch auf Schoecks pastorales Intermezzo zu. Es geht nicht um Illustration, sondern um Verinnerlichung und Verwandlung in Klang. Daher nimmt »Sommernacht« auch eine Stellung zwischen absoluter Musik und Programmmusik ein. Wie Willie Schuh schon 1946 vermerkte, ist die polyphone Anlage des Satzes »sehr durchsichtig gehalten, und die Stimmen verbinden sich zu edlem, zartgesätigtem Wohlklang, indem jede die Sonorität der andern hebt. Der Aufbau ist schlicht, die strophische und barförmige Teilgliederung leicht zu verfolgen..., Sommernacht' ist jedenfalls das duftigste Klanggebilde, das Schoeck je geschrieben hat.«

Marcus A. Woelfle

18.6.09

Münchener Kammerorchester

Lisa Batiashvili Violine

Alexander Liebreich

8. Abonnementkonzert
18.6.2009, 20 Uhr
Prinzregententheater
Konzerteinführung 19.10 Uhr

Alpen 2008|09

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

Hans Stadlmair
»Ecce homo« Adagietto op.10
Arnold Schönberg
Notturmo für Violine, Streicher
und Harfe
Magnus Lindberg
Violinkonzert
Thomas Larcher
»L'homme au chapeau mou«
Auftragswerk des MKO
[Uraufführung]
Gustav Mahler
Sinfonie Nr. 10
(Bearb. Hans Stadlmair)

MKO

Hauptsponsor des MKO
ECT

Öffentliche Förderer des MKO
Landesregierung
München
Kulturkreis
Kunststiftung
Kunststiftung
Kunststiftung
Kunststiftung

Mit freundlicher
Unterstützung der
Stiftung
Stiftung
Stiftung
Stiftung

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

info@klassikinfo.de

19

Sharon Kam

Sharon Kam wurde in Israel geboren und erhielt dort Unterricht bei Eli Eban und Chaim Taub. Im Alter von 16 Jahren gab sie ihr Orchesterdebüt mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta. Sie wurde von Isaac Stern gefördert und absolvierte die Juilliard School, wo sie bei Charles Neidich studierte. 1992 gewann sie den Internationalen ARD Wettbewerb in München und arbeitet seitdem mit den bedeutendsten Orchestern in USA, Europa und Japan. Auf ihr Debüt bei den Salzburger Festspielen im Jahr 2003 folgten Wiedereinladungen in 2005 und im August 2006 mit der Premiere von Herbert Willis Klarinettenkonzert.



Neben der Teilnahme bei den Festivals in Ravinia, Verbier, Schleswig-Holstein, Vancouver, Marlboro, Risør und Cork ist Sharon Kam regelmäßiger Gast bei Lars Vogts Festival ›Spannungen‹ in Heimbach. Als begeisterte Kammermusikerin arbeitet sie mit Künstlerfreunden wie Heinrich Schiff, Lars Vogt, Christian Tetzlaff, Leonidas Kavakos, Tabea Zimmermann und Streichquartetten wie Tokyo, Artemis, Artis, Kuss und American String Quartet. Mit dem Pianisten Itamar Golan verbindet sie eine besonders lange und erfolgreiche Zusammenarbeit. Seit dieser Saison widmet sie sich mit Martin Helmchen insbesondere den Klarinettenwerken von Brahms. Sharon Kam hat Krzysztof Pendereckis Klarinettenkonzert und Quartett sowie Peter Ruzickas Klarinettenkonzert ›Erinnerung‹ uraufgeführt.

Durch ihre zahlreichen Aufnahmen hat sie bewiesen, dass sie in der Klassik bis zur Moderne und auch im Jazz zu Hause ist. Ihre CD mit dem MDR Sinfonieorchester

und Werken von Spohr, Weber, Rossini und Mendelssohn ist 2005 bei Edel Classics erschienen. Hierfür wurde ihr erneut der Echo Klassik Preis als »Instrumentalistin des Jahres 2006« verliehen, eine Auszeichnung, die sie bereits für ihre Aufnahme der Weber-Konzerte mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter Kurt Masur 1998 erhalten hatte. Neben einem Recital Programm mit Itamar Golan und einer Einspielung der Mozart und Krommer Konzerte ist ebenfalls eine CD mit den Klarinettenwerken Krzysztof Pendereckis erschienen. Die Aufnahme »American Classics« mit dem London Symphony Orchestra wurde mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Im September 2007 veröffentlichte sie eine CD, aufgenommen mit der Sinfonia Varsovia unter Leitung ihres Ehemannes Gregor Bühl, mit Werken von Rietz, Bruch und Weber, bei Edel Classics. Bei demselben Label ist im Herbst 2008 die CD »Souvenirs« gemeinsam mit Itamar Golan erschienen.

Paul McCreesh

Paul McCreesh ist vor allem als Dirigent für Alte Musik, inzwischen jedoch auch bei moderner Orchestermusik hoch angesehen und weltweit erfolgreich. Gemeinsam mit dem Gabrieli Consort & Players, dessen Gründer und Künstlerischer Leiter er ist, tritt er in den großen Konzertsälen der ganzen Welt und bei allen wichtigen Festivals auf; bei der Deutschen Grammophon hat er mit seinem Ensemble zahlreiche CDs veröffentlicht.

McCreesh arbeitet regelmäßig mit den großen europäischen Orchestern zusammen, wie beispielsweise in den letzten Jahren mit dem Budapest Festival Orchestra, Tonhalle-Orchester Zürich, der Camerata Salzburg, dem MDR Sinfonieorchester Leipzig und dem WDR Sinfonieorchester Köln. Auch zu anderen Orchestern hat er eine enge Verbindung, u.a. zum Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Orquestra Nacional de Espana, dem Netherlands Philharmonic Orchestra und dem Kammerorchester Basel. In der Saison 2008/09 gab er sein Debüt nicht nur am Pult des Münchener Kammerorchesters, sondern auch beim Finish Radio

Symphony Orchestra und des Philharmonischen Orchesters Bergen.

McCreesh ist besonders für seine Opernaufführungen bekannt: in der letzten Saison leitete er die Aufführungen von Händels »Tamerlano« mit Plácido Domingo am Teatro Real in Madrid. Diese Saison kehrte er mit Händels »Il trionfo del Tempo e del Disinganno« dorthin zurück. An der Welsh National Opera dirigierte er mit großem Erfolg bei Kritikern und Publikum Glucks »Orphée et Eurydice« und Händels »Jephtha«, außerdem war er zu Gast an der Royal Danish Opera und der Komischen Oper in Berlin.



Neuere Aufnahmen von Paul McCreesh für die Deutsche Grammophon sind Mozarts c-Moll-Messe und Glucks selten gespielte Oper »Paride ed Elena« mit Magdalena Kozena, Händel-Arien mit Rolando Villazon und Händels »Saul«, eine Aufnahme die von der Times als »eine der rundherum geglücktesten Händel-Aufführungen der letzten Jahre« gelobt wurde. Paul McCreeshs neueste Aufnahme, Haydns »Schöpfung«, gewann 2008 einen Gramophone Award als Aufnahme des Jahres. Begeisterte Kritiken beschrieben die CD als »aufregend, wunderbar und charaktervoll gesungen« (The Telegraph) und »beeindruckend... außergewöhnlich« (BBC Music Magazine).

Paul McCreesh war viele Jahre lang Leiter des Brinkburn Music Festival in Northumberland. 2006 wurde er künstlerischer Leiter des Wroclaw Cantans Festival in Wroclaw, Polen, eines der prestigeträchtigsten und lebendigsten Festivals in Osteuropa.

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 zwei gefeierte Tournées nach Südkorea in 2007 und erneut im Frühjahr 2009. 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. Im Dezember 2008 wirkte das MKO unter seinem Chefdirigenten an einer Bach-Aufnahme der Geigerin Hilary Hahn mit Christine Schäfer und Matthias Goerne mit, die bei der Deutschen Grammophon erscheinen wird.

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

Violin

Esther Hoppe
Konzertmeisterin
Nina Zedler
Gesa Harms
Romuald Kozik
Mario Korunic
Susanne Schütz*

Max Peter Meis

Stimmführer
Eri Nakagawa-Hawthorne
Bernhard Jestl
Andrea Schumacher
Mary Mader

Violen

Kelvin Hawthorne
Stimmführer
Nancy Sullivan
Jano Lisboa
Stefan Berg
Christine Leipold
Romuald Kozik

Violoncelli

Bridget MacRae
Stimmführerin
Peter Bachmann
Michael Weiss
Benedikt Jira

Kontrabass

Onur Özkaya

Flöten

Henrik Wiese*
Isabelle Soulas*

Oboen

Isabella Unterer*
Irene Draxinger*

Fagott

Hongija Cui*
Ruth Gimpel*

Hörner

Konstantin Tinokhine*
Mark Gebhardt*

* als Gast



ABONNEMENTKONZERTE IM PRINZREGENTENTHEATER

1. ABONNEMENTKONZERT 15. Oktober 2009, 20 Uhr

CHRISTOPH PRÉGARDIEN Tenor | **FRANZ DRAXINGER** Horn
ALEXANDER LIEBREICH Dirigent
Werke von Mozart, Vivier, Britten und Schubert

2. ABONNEMENTKONZERT 19. November 2009, 20 Uhr

PEKKA KUUSISTO Violine | **JEREMIAS SCHWARZER** Blockflöte
ALEXANDER LIEBREICH Dirigent
Werke von Haydn, Odeh-Tamimi [UA], Tulve und Strauss

3. ABONNEMENTKONZERT 17. Dezember 2009, 20 Uhr

JEAN-GUIHEN QUEYRAS Cello | **ALESSANDRO DE MARCHI** Dirigent
Werke von Haydn und Mozart

4. ABONNEMENTKONZERT 21. Januar 2010, 20 Uhr

ALEXANDER LONQUICH Klavier | **ALEXANDER LIEBREICH** Dirigent
Werke von Wagner, Andre [UA], Dutilleux und Ravel

5. ABONNEMENTKONZERT 18. März 2010, 20 Uhr

MAKI NAMEKAWA Klavier | **DENNIS RUSSELL DAVIES** Dirigent
Werke von Mozart, Ligeti und Dvorák

6. ABONNEMENTKONZERT 15. April 2010, 20 Uhr

SANDRINE PIAU Sopran | **DANIEL GIGLBERGER** Leitung, Konzertmeister
Werke von Zelenka, Händel, Dean und Webern

7. ABONNEMENTKONZERT 10. Juni 2010, 20 Uhr

ANATOLI KOTSCHERGA Bass | **ALEXANDER LIEBREICH** Dirigent
Werke von Takemitsu, Kurtág, Mussorgsky, Schnittke und Ruzicka [UA]

8. ABONNEMENTKONZERT 22. Juli 2010, 20 Uhr

RUTH KILLIUS Viola | **THOMAS ZEHETMAIR** Leitung und Violine
Werke von Schönberg, Mozart, Holliger, Beethoven

Karten und Information Telefon 089.46 13 64-30, Fax 089.46 13 64-11
ticket@m-k-o.eu, www.m-k-o.eu

MKO

Hauptsponsor des MKO



Öffentliche Förderer des MKO



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

Markus Berger | E & S – Your Fund Adviser

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. Kavesch

Roland Kuffler GmbH, Hotel München Palace

Johann Mayer-Rieckh

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 | Dr. Dr. h.c. Werner
Freiesleben | Eva Frieze | Dr. Monika Goedl | Thomas
Greinwald | Dr. Ursula Grunert | Lisa Hallancy | Rosemarie
Hofmann | Peter Prinz zu Hohenlohe-Oehringen | Dr. Rein-
hard Jira | Dr. Marshall E. Kavesch | 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 | Constanza Gräfin Ressé-
guier | Dr. Angie Schaefer | Heinrich Graf von Spreti
Wolfgang Stegmüller | Maleen Steinkrauß | Angela Stepan
Josef Weichselgärtner | Hanns W. Weidinger | Martin
Wiesbeck | Caroline Wöhr | 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: 25. Mai 2009, Änderungen vorbehalten

Textnachweis

Der Text zu Mozart, Mendelssohn und Schoeck von Markus A. Woelfle ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Nachdruck nur mit Genehmigung des Autors.

Bildnachweis

Landkarten: Bundesamt für Landestopografie swisstopo
 S. 14: Othmar Schoeck Gesellschaft Zürich, S.19: Steven Haberland,
 S. 21: Sheila Rock