



MKO

Drama! 12/13

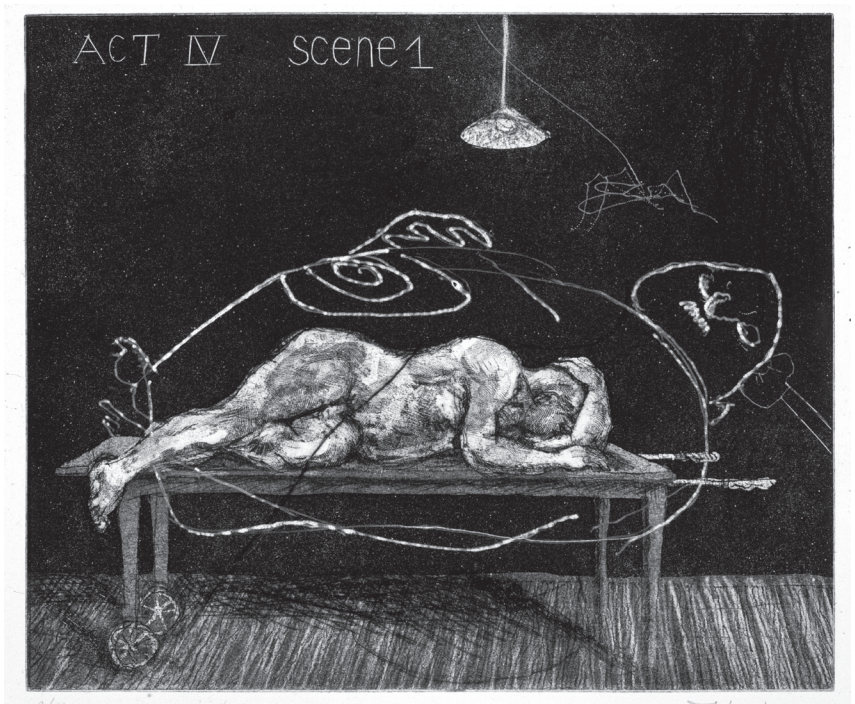
5. ABO

Nicolas

ALTSTAEDT

Esther

HOPPE



William Kentridge, aus: Ubu sagt die Wahrheit, 1996

5. ABONNEMENTKONZERT

Donnerstag, 21. Februar 2013, 20 Uhr, Prinzregententheater

NICOLAS ALTSTAEDT *Violoncello*

ESTHER HOPPE *Leitung*

FRANK MARTIN (1890–1974)

Etudes für Streichorchester (1955/56)

C. P. E. BACH (1714–1788)

Konzert für Violoncello, Streicher und Basso continuo

a-Moll Wq 170 (1750)

Allegro assai

Andante

Allegro assai

Pause

FRANK MARTIN (1890–1974)

Pavane couleur du temps (1920)

LEOŠ JANÁČEK (1854–1928)

Streichquartett Nr. 1 ›Kreuzersonate‹ (1923)

Fassung für Streichorchester

Adagio

Con moto

Con moto

Adagio con moto

KONZERTEINFÜHRUNG

19.10 Uhr mit Schülern der Klasse Q11 des musischen Pestalozzi-Gymnasiums

Eine Veranstaltung im Rahmen von ›Projekt München‹ des MKO in Zusammenarbeit mit FORWARD, der studentischen Initiative der Hochschule für Musik und Theater München.

Das Konzert wird vom Bayerischen Rundfunk mitgeschnitten.

Hinweis:

Kammermusiknacht II

22. Februar 2013, 22 Uhr, Münchner Kammerspiele

Mit Nicolas Altstaedt und Mitgliedern des MKO

Henri Dutilleux: Trois strophes sur le nom de Sacher für Violoncello solo

Maurice Ravel: Duosonate für Violine und Violoncello

Henri Dutilleux: Ainsi la nuit für Streichquartett

DER WEG ZUM EIGENEN STIL

»In der Composition und im Clavierspielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt als meinen Vater« schrieb Carl Philipp Emanuel Bach einmal. Johann Sebastian Bach stammt aus einer Musikerfamilie und hätte, selbst wenn keine Note von ihm überliefert wäre, als Vater von Carl Philipp Emanuel Bach (Berliner oder Hamburger Bach), Wilhelm Friedemann Bach (Dresdener oder Hallescher Bach), Johann Christoph Friedrich Bach (Bückeburger Bach) und Johann Christian Bach (Mailänder oder Londoner Bach) einen festen Platz in der Musikgeschichte. Man hat viel Aufhebens um die Tatsache gemacht, dass auch seine Söhne Komponisten von Rang wurden, doch war es im Europa des 18. Jahrhunderts die Regel, dass die Kinder den Beruf ihrer Eltern ausübten. Man denke an die Familien Hertel, Fasch, Stamitz, Benda, Mozart oder Scarlatti. Seltsam wäre es gewesen, hätte es sich im Falle Bachs, der immerhin 20 Kinder zeugte und auch als Lehrer über herausragende Fähigkeiten verfügte, anders verhalten.

Es ist nicht lange her, da unterschätzte man die Bach-Söhne, waren sie doch Musiker einer Übergangszeit, deren Werken man keinen »Klassiker-Status« zubilligte, im Schatten eines übermächtigen Vaters und allenfalls Wegbereiter der eigentlich Großen, der Wiener Klassiker. Die Zeitgenossen freilich sahen das zumal im Falle Carl Philip Emanuel Bachs noch anders: Für den vielzitierten Musikgelehrten Charles Burney, der 1773 den bedeutenden Reisebericht »The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces« vorlegte, war Carl Philipp Emanuel Bach schlicht einer der bedeutendsten Komponisten seiner Zeit. Auch Haydn und noch Beethoven bewunderten ihn, ebenso befreundete Schriftsteller wie Lessing, Claudius und Klopstock. Er war eine singuläre Musikerpersönlichkeit von tiefgreifendem Einfluss in der Übergangszeit zwischen Barock und Klassik. Man hat oft versucht, seine zwei große Epochen über-



Mich deucht, die Musik müsse
vornehmlich das Herz rühren
Carl Philipp Emanuel Bach

brückende Musik in die Schublade der einen oder anderen stilistischen Erscheinung des 18. Jahrhunderts zu stecken und dabei wegen der Leidenschaftlichkeit und des Kontrastreichtums seiner fortschrittlichen Musik bisweilen den nicht eins-zu-eins auf die Musik übertragbaren, literaturgeschichtlichen Epochenbegriff Sturm und Drang bemüht, der eigentlich einer jüngeren Generation angehört.

Bach, dessen Cellokonzert a-Moll um 1750, dem Todesjahr des Vaters, entstand, war Kammercembalist Friedrichs II. und seit 1746 der Kammermusikus des Preußenkönigs. Burney schätzte ihn als neben Franz Benda einzigen Musiker in preußischen Diensten ein, der es wagte, einen eigenen Stil zu haben. Dieser eigene Stil verdankte seine Herkunft nicht nur seinem Vater, sondern auch dem galanten Stil seines Taufpaten Georg Philip Telemann. Neuartig war die Gefühlsintensität seiner Musik. Am Berliner Hof herrschte eine an Idealen französischer Galanterie ausgerichtete Ästhetik, die der Formstrenge Vater Bachs diametral entgegengesetzt war. Der Gefühlsausdruck sollte nie über ein schickliches Maß hinausgehen. Nett, reizend, tändelnd, verspielt

sollte es zugehen, wobei, wie es der einflussreiche Musiktheoretiker Johann Mattheson ausdrückte, »die gar zu heftigen und gewaltsamen Leidenschaften von Rechts wegen aus dem Systema der Musik verwiesen werden.« Vom Galanten Stil ausgehend, der ihm eine größere formale Freiheit gewährte, sprengte der Berliner Bach dessen Konventionen. »Mich deucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren«. Die Authentizität des Gefühls zählt, nicht die konventionell eingenommene Pose: »Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er zey dann selbst gerühret, so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bei seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung... Kaum, daß er einen stillt, so erregt er einen anderen, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab.« Damit kommt freilich der Musik eine ähnliche Rolle zu wie dem Drama, das durch Erregung von Affekten eine kathartische Erfahrung ermöglicht. Somit hört die Musik auf, nur höfische Unterhaltung zu sein.

Cellokonzerte waren Mitte des 18. Jahrhunderts eine Seltenheit. Die Konzerte von C. Ph. E. Bach sind die bekanntesten, die zwischen jenen Vivaldis und Haydns komponiert wurden; sie sind in ihrer leidenschaftlichen Bewegung, ihrem Kontrastreichtum, in ihren Stimmungsschwankungen gute Beispiele fürs Bachs neuartige Ausdruckskunst. Das a-Moll-Konzert ist eines von drei Cellokonzerten, für die Bach auch Versionen für Cembalo bzw. Flöte schuf, wobei alle drei Versionen in der gleichen Tonart stehen. Die Forschung ist sich uneins darüber, für welches Instrument sie zunächst konzipiert waren. Dass einige Passagen klingen wie für ein Tasteninstrument komponiert, bedeutet nicht zwingend, dass es sich um umgeschriebene Cembalokonzerte handelt. Sie könnten für den eigenen Gebrauch bei Hofe, für den Flöte blasenden König oder für eine musikalische Amateurvereinigung geschrieben sein. Mit seiner konventionellen Ritornelloform steht das a-Moll Konzert mit seinen alternierenden Solo- und Tutti-passagen noch in der Tradition der barocken Concerti Johann

Sebastian Bachs, die wiederum auf italienische Vorbilder zurückgehen. Ist die Struktur noch barock, so ist doch die Faktur schon vorklassisch; Elemente der klassischen Sonatenform bahnen sich in Bachs Motivarbeit bereits an.

Drei Jahrzehnte verbrachte Carl Philipp Emanuel Bach im Dienste des mit Anerkennung geizenden Friedrichs II., Lebenszeit, die für ihn sicherlich bisweilen nicht ohne Schwere war. Dennoch: Seine Größe war vielen Zeitgenossen offener als die seines Vater Johann Sebastian, der immer mehr in Vergessenheit geriet. Sprach man damals vom großen Bach, so meinte man Carl Philipp Emanuel.

War C. Ph. E. Bach ein Musiker zwischen den Zeiten, so war der aus einer schweizerisch-holländischen Familie stammende Pastorensohn Frank Martin ein Musiker zwischen den Kulturkreisen. Wer in Schubladen denkt, wird seinem Schaffen nicht gerecht, das weder einem nationalen Stil noch einer der musikalischen Hauptströmungen des 20. Jahrhunderts zuzuordnen ist. Zwar lassen sich viele seiner späteren Werke mit der Formel »serielle Techniken in tonalem Rahmen« beschreiben, doch es ist eben nur eine Formel und der Weg dorthin war weit.

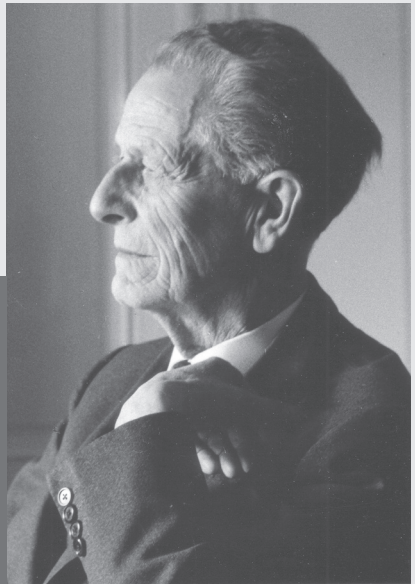
Im Musikleben seiner Heimatstadt Genf dominierte in Martins Jugendzeit die deutsche Musik. So wurde Martin zunächst von Bach, Mozart und deutscher Spätromantik geprägt. Durch den Einsatz des Dirigenten Ernest Ansermet wurden erst gegen Ende des ersten Weltkrieges Debussy und Ravel in Genf bekannt und für Martin wegweisend.

Die Musik Claude Debussys war ein wichtiger Impuls für den 28 Jahre jüngeren Martin. »Seine Musik ist für mich absolut wesentlich, aber ich muss sagen, dass ich als junger Mensch im Grunde nichts davon begriff und seine Musik wie ein Sumpf auf mich wirkte. Ich verstand seine harmonischen Verbindungen nicht, und ich durchschaute nicht seine Formen.« Doch schon kurz nach dem ersten Weltkrieg betrachtete Martin den Franzosen als seinen wahren Lehrer in Harmonielehre. Wie Ansermet formulierte, verhalf er Martin zum »Durchbruch seiner ureigensten Natur: der lyrischen.« Es waren vor allem Debussys harmonische Innovationen, die Martin anregten. Martin sah laut Dietrich Kämper in den parallel fortschreitenden Akkorden als selbständigen, gleichsam zusammenhanglosen Klangaggregaten Debussys Beitrag zur Überwindung der herkömmlichen Grundregeln der klassischen Harmonielehre: »Bei mir besagen diese Akkorde etwas anderes, aber von ihm habe ich die eigentliche Grundlage dieser Technik übernommen«.

Claude Debussy und Maurice Ravel liebten alte Tanzformen. Daher finden sich nicht nur unzählige Walzer-Varianten in

Es gibt bei der Komposition Wollust und sehr viel Angst, es gibt Geschenke vom Himmel und Dinge, die, Note um Note, hart und unter großer geistiger Anstrengung errungen sind; es gibt auch eine Art Mathematik, wo die Werte durch Noten und die Funktion durch Tonarten ersetzt sind. Aber was den grundsätzlichen Unterschied ausmacht, ist, dass in der Musik das Ergebnis Schönheit, in der Mathematik Wahrheit bedeutet.

Frank Martin



Ravels Schaffen, sondern auch Menuette und einige Pavanen – ein feierlicher, höfischer Schreittanz aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Ravels Pavane pour une Infante défunte von 1899 ist die populärste Pavane aus neuerer Zeit.

Martins 1919 erschienenes Klavierquintett legt Zeugnis davon ab, dass er sich in dieser Zeit vor allem an Ravel schulte. Den langsamen Satz des Quintetts bearbeitete er bald für Streichquintett sowie für Klavier zu vier Händen und 1954 für kleines Orchester: Es ist die ›Pavane couleur du temps‹. Ansermet, einer der ersten, der Martins Größe erkannte und seine Werke aus der Taufe hob, erblickte schon in Martins frühen Werken einen epischen

Lyriker, einen Künstler, »dessen Musik vor allem Gesang ist, Gesang mit langem Atem, der sich in die Weite und in die Tiefe erstreckte« – eine Charakterisierung, die trefflich auf seine Pavane passt. Der Titel bezieht sich auf einen Ausdruck aus dem Märchen ›Peau d’âne‹ (›Die Eselshaut‹), das bei uns als ›Allerleirauh‹ bekannt ist. Es stammt von Charles Perrault, dessen Märchen Ravel zur Komposition seiner Suite ›Ma Mère l’Oye‹ inspiriert hatten. Hauptfigur des Märchens ist ein Mädchen, dem eine gute Fee Wünsche erfüllt. Als es sich ein Kleid in einer Wunschfarbe aussuchen darf, wünscht es sich eines in ›couleur du temps‹ – eine vielseitig auslegbarer Begriff, heißt doch ›temps‹ sowohl Wetter als auch Zeit.

Der Titel ist nur eine Anspielung auf die märchenhafte Atmosphäre des zart schillernden Werkes, legt aber schon nahe, dass der Klangfarbe (wie auch bei Ravel) eine zentrale Rolle zukommt. Das 114 Takte währende e-Moll-Adagietto in ABA-Form hat eine klare schlichte Struktur. Trotz Beeinflussung durch die französischen Impressionisten steht es teilweise noch im Zeichen der Spätromantik. Wenig weist auf die für Martin später typische Sprache hin, aber immerhin die Bevorzugung kleinerer Intervalle im Melodieverlauf und ein streckenweise hoher Grad an Dissonanzen, die aber nicht hart wirken.

FRANK MARTIN: ETUDES FÜR STREICHORCHESTER (1955/56)

Als er die ›Pavane couleur du temps‹ komponierte, war Martin schon dreißig, doch der Weg zum eigenen Stil war noch weit. Harmonie und Rhythmus waren die Elemente, die Frank Martin am meisten an der Musik fesselten. Die intensive Beschäftigung mit rhythmischen Problemen setzte in den 20er Jahren ein, weswegen er auch bei Émile Jaques-Dalcroze, dem Begründer der rhythmisch-musikalischen Erziehung, Unterricht nahm. In den 30er Jahren prägte sich die Konfrontierung mit dem Zwölftonsystem seinen Werken ein. Für Martin selbst war erst die an der Wende zum nächsten Jahrzehnt entstandene Oper ›Le vin herbé‹,

MKO

Münchener Kammerorchester
Drama! 12/13 — 6. Abo
Prinzregententheater, 20 Uhr
www.m-k-o.eu

21.3.2013

KRAUS Sinfonie c-Moll VB 142

BRITTEN ›Les Illuminations‹

MOZART Arien aus ›Zaide‹ und ›Lucio Silla‹

HAYDN Sinfonia Nr. 88 G-Dur

Patricia

PETIBON

Ivor

BOLTON

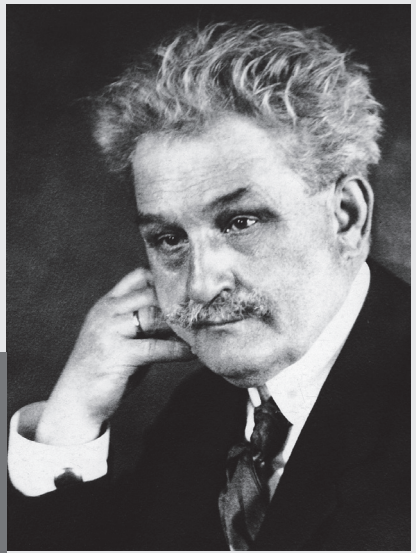
das erste bedeutende Werk, in dem er seine »eigene Sprache gesprochen habe«. Zu ihr gehören Merkmale wie Vorliebe für einen Orgelpunkt, um den sich Akkorde drehen und Verwendung von Zwölftonserien »mit Rücksicht auf die tonale Bedeutung«. Für Ansermet war Martins volle Meisterschaft schließlich in den 50er Jahren erreicht, als der Komponist in seinen Sechzigern war.

Nach der Komposition seiner Oper ›Der Sturm‹ wollte sich Martin (wie er in einem Einführungstext schrieb, dem die folgenden Zitate entnommen sind) an »einer strengeren und von der Magie der Orchestration befreiten Musik versuchen«. Schon lange hatte er Paul Sacher ein Werk für sein Basler Kammerorchester versprochen. Sacher wünschte, dass es ein Werk ohne Solisten sei und die Teilung der Streichergruppen nicht über ein ›divisi à 2‹ hinausgehen sollte. Martin brauchte beim Komponieren äußere Anhaltspunkte. Wenn es keinen bindenden Text gab, so musste er »irgendein technisches Problem ausfindig machen, das die ersten Schritte eines jeden neuen Werkes lenken soll«. So sollte diesmal jeder Satz eine bestimmte Fähigkeit der Streicher in den Vordergrund stellen. »Die fünf Stimmen des Streichorchesters, die ich mir nur unter dem Druck der Notwendigkeit erlaubt habe zu verdoppeln, zwangen mich zu einem sehr strengen, polyphonen, mitunter fugierten Stil: ... Hier nun diese ›Etudes‹: die erste, eine Kette einzelner, flüchtiger Gedanken, die, erst zaghaft, von den Celli zu den Violoncello, zu den zweiten und ersten Violoncello gehen und dann auf dem gleichen Pfad zurückkehren; ein hauptsächlich ein- oder zweistimmiges Stück, stark modulierend, dessen Klangreinheit besonders schwer zu erzielen ist. Die zweite Etüde ist dem Pizzicato gewidmet, jeder Art von Pizzicato, ob weich gezupft, trocken gerissen, gitarrenartig mit dem Daumen geschleift, dem expressiven Pizzicato, mit vibrato und glissando, dem leichten schnellen Pizzicato. Die dritte Etüde ist ein Ruhepunkt, ausdrucksvoll und gehalten, für zwei Viola- und zwei Cellostimmen. Die vierte Etüde schließlich hat fugierte Form, in der jeder seinen Platz, ob wichtig oder bescheiden, jederzeit zu finden, sich zu behaupten oder zurückzuziehen hat, ohne den expressiven oder rhyth-

mischen Charakter seines Parts zu verlieren. In diesem Stück, das den Charakter, wenn auch nicht die strenge Anlage einer Fuge mit zwei Themen besitzt, ist es mir eingefallen, den Eintritt des ersten Themas und des zweiten zu harmonisieren, um jegliches Schulmäßige, das in diesen Expositionen etwa enthalten sein könnte, zu verdecken. In der Mitte dieses letzten Stückes steht eine Art Choral, teilweise auf dem zweiten Thema basierend, manchmal auch im Krebs. Diesen Etüden geht ein Präludium voraus, oder, wenn man will eine ›Intrada‹, um das Orchester in seiner ganzen Klangfülle spielen zu hören«. Am 23.11.1956 wurden die Etüden in einem Konzert unter Paul Sacher in Basel uraufgeführt, wobei das Publikum so begeistert war, dass es, Konventionen missachtend, nach der hispanisierenden Pizzicato-Studie zwischen den Sätzen Beifall klatschte.

Lange brauchte der mährische Komponist Leoš Janáček, bis er zu einem unverwechselbaren Personalstil und zur vollen Reife fand. Er begann seine Laufbahn als glühender Verehrer Antonín Dvořáks und blieb wie dieser zeitlebens von folkloristischen Elementen geprägt. Als hochorigineller Einzelgänger fand er einen von Zeitströmungen weitgehend unabhängigen, von der Spätromantik zur Moderne weisenden Weg. Die meisten seiner bedeutenden Werke, darunter etliche Opern, die ›Sinfonietta‹, die ›Glagolitische Messe‹ entstanden zwischen 1918 und seinem Todesjahr 1928, einer Periode, in der er, nach intensiver Beschäftigung mit Vokalmusik, sich wieder stärker der Instrumentalmusik widmete.

Schon mit 26 Jahren schrieb er ein Streichquartett, das aber nicht erhalten blieb. Sein erstes ist also eigentlich sein zweites Quartett. Er komponierte es im Alter von 69 Jahren »auf Anregung von Leo Tolstois Kreuzersonate«, einer Novelle, die wiederum von Beethovens ›Kreuzersonate‹ inspiriert wurde. Bei Tolstoi spielt sie ein Geiger, der vermeintliche Verführer einer Frau, die vom eifersüchtigen Ich-Erzähler getötet wird. Bereits 1908 hatte dieses Werk Janáček zu einem nicht erhaltenen, gleichnamigen Klaviertrio angeregt, was die schnelle Entstehungszeit des Quartetts von acht Tagen erklären könnte. Damit begab sich Janáček auf das Gebiet der Programmmusik, und dies in einem Genre, das seit seinen Anfängen bei Haydn Hort absoluter Musik war, nicht nur in der deutschen Tradition, sondern selbst in wichtigen neueren Gattungsbeiträgen aus anderen Nationen, etwa eines Bartók oder Debussy. Auch formal stellt dieses Quartett eine Absage an die bei einem Komponisten seiner Generation zu erwartende Sonatenhauptsatzform dar, auch wenn seine Viersätzigkeit zunächst einmal eine herkömmliche Struktur erwarten lässt und die mittleren, der allesamt mit ›con moto‹ überschriebenen Sätze durchaus noch die Funktion eines Scherzo bzw. langsamen Satzes erfüllen.



›Sind nun mal meine Familie – die Noten. Haben Köpfchen und Füßchen, verstehen sich aufs Laufen, Herumtollen, verstehen es, Tränen und Freude zu entlocken. Es fällt schwer, sie einzufangen, sich auf sie zu verstehen – das hat lange Zeit gebraucht. Und was für eine Menge auf einer einzigen Zeile! Die wenigstens vergessen mich nicht; die verleugnen mich nicht: wir sind Janáček. Ist es nicht Freude genug?‹

Leoš Janáček

Der Traditionsbruch hat allerdings in der tschechischen Streichquartett-Literatur einen berühmten Präzedenzfall. Smetana hatte schon 1876 mit seinem anfangs auch noch als ›zu orchestral‹ und ›unspielbar‹ geltendem Streichquartett ›Aus meinem Leben‹, eine Art Selbstbiographie in Tönen komponiert, dem er auch ein Programm unterlegt hatte. In der Tat findet sich eine Anspielung auf dieses Werk, der Polka-Rhythmus im zweiten Satz, während der Beginn des dritten Satzes auf das zweite Thema des Kopfsatzes von Beethovens Kreuzersonate hinweist. Trotz solcher Referenzen fällt es schwer, das Werk in eine Tradition

zu stellen. Das hat mit Janáček hochoriginellen Spätstil zu tun. Die ›Sprachmelodie‹ des Tschechischen prägt auch den Duktus der kontrastreich angelegten Instrumentalwerke, in denen die Tonalität erweitert, nie aber aufgegeben wird. Im Volkslied gebe es keine Atonalität, hat er einmal gesagt, und die Bindung an diese Wurzeln scheint allenthalben in modaler oder pentatonischer Melodik auf. Charakteristisch ist die Dominanz kurzer, prägnanter Motive, die zwar, insistent wiederholt oder z. B. durch Sequenzierung verändert werden, nicht aber in traditioneller Weise entwickelt. Sie werden, so hat es Dietmar Holland anschaulich beschrieben, einer »kaleidoskopartigen Metamorphosentechnik unterworfen«, so dass »der Eindruck einer zwingenden, aber sprunghaften Reihung scharf geschnittener Bilder entsteht.«

Wie ›Aus meinem Leben‹ hat ›Die Kreuzersonate‹ persönlichen Bekenntnischarakter. Die von Tolstoi geschilderten Szenen einer Ehe waren eine Anregung, doch die eigene familiäre Situation die eigentliche Motivation. Die Ehe mit seiner 1881 gehelichten Klavierschülerin Zdenka Schulzová verlief glücklos. Dass ihre gemeinsamen Kinder in jungen Jahren verstorben waren, vergrößerte nur den Kummer. Die Ehekrisen waren schon 1903 Motivation hinter seiner Oper ›Schicksal‹. Zugleich verzehrte sich Janáček jahrelang in Liebe zur 38 Jahre jüngeren Muse Kamila Stösslová – eine platonische Beziehung zu einer verheirateten Seelengefährtin. Sie war dann auch die Adressatin der ›Intimen Briefe‹ – so heißt das zweite Streichquartett, Janáčeks Schwanengesang.

Wer davon ausgeht, dass das Gefühlsleben eines Komponisten im Alter sanfter oszilliert, erwartet ein Spätwerk, in dem sich Altersweisheit oder Altersmilde spiegelt. Bei Janáček könnte man hingegen sogar von Alterswildheit sprechen. Bei aller lyrischer Entspannung, die vier Sätze hindurch dramatischer Spannung kontrastierend gegenübersteht, findet sich für distanzierte Abgeklärtheit kaum ein Plätzchen in diesem Dokument radikaler Expressivität, in dem zwar auch gehofft und getanzt, im übrigen aber Gefühlserschütterung in allen Schattierungen so bohrend zu

Musik wird, dass sie den Hörer regelrecht anspringt. Es läge nahe, dass Janáček die Ehehölle aus der Sicht des Mannes schildert, so wie Tolstoi dies tat. Doch Janáček, dessen vier Sätze dem Verlauf des Eifersuchtsdramas folgen, war es ein Anliegen, den Russen in der Perspektive zu korrigieren: »Ich hatte die arme, gequälte, geschlagene, zu Tode geplagte Frau im Sinn«, schrieb er an Stösslová. Das überrascht nur, wenn man seine Opern nicht kennt, in denen leidende Frauen oft die Hauptrolle spielen, etwa »Katja Kabanowa«, mit der das Quartett oft verglichen wird. Milan Škampa, der das Quartett als ein einheitlich geschlossenes psychologisches Drama interpretiert, ist der Meinung, »dass wir aus der Musik seines Quartetts die hauptsächlichen Umriss der Handlung geradezu heraushören, die Verknüpfung der Handlung verfolgen, ja sogar das Maß der ideellen Abkehr Janáček von Tolstoj's Auffassung dokumentieren können«.

Zur Bearbeitung für Kammerorchester vermerkt die Konzertmeisterin des MKO Esther Hoppe: »Sowohl Tolstois Buch wie Janaceks Quartett widerspiegelt dieselben Emotionen: Eifersucht, Hass, Liebe, Einsamkeit, Resignation. Es haben schon verschiedene Kammerorchester dieses Stück zum Streichorchester erweitert, es bietet sich geradezu an dafür. Natürlich ist es ein berühmtes Quartett, das in sich stimmt und eigentlich keine Bearbeitung braucht, und als Quartett hat man sicher eine Flexibilität im Zusammenspiel, die im Kammerorchester schwierig zu erreichen ist. Aber ich denke, dass dafür gerade die Emotionen wie Eifersucht und Hass im Stück in der Kammerorchesterversion fast noch stärker zum Ausdruck kommen. Als Kontrast dazu gibt es in der Orchesterversion auch immer wieder Soli, die dann die Einsamkeit und Resignation besonders gut zur Geltung bringen, gesamthaft kann man also sagen, dass die Version dem Stück durchaus gerecht wird.«

Marcus A. Woelfle



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

MÜNCHEN
PALACE

★★★★★



**KUFFLERS INDIVIDUELLES BOUTIQUEHOTEL.
GRÜNDUNGSMITGLIED DES ORCHESTERCLUBS
DES MÜNCHENER KAMMERORCHESTERS.**

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

NICOLAS ALTSTAEDT



Nicolas Altstaedt wurde 1982 als Sohn deutsch-französischer Eltern geboren und gehört zu den letzten Schülern Boris Pergamenschikows an der Hanns Eisler Hochschule in Berlin. Sein Studium schloss er bei Eberhard Feltz ab.

Etlichen ersten Preisen bei internationalen Wettbewerben folgten 2009 ein Fellowship der Borletti Buitoni Stiftung und der Preis der Kulturstiftung Dortmund 2010. Ebenfalls 2010 wurde Nicolas Altstaedt im Wiener Musikverein mit dem Credit Suisse Young Artist Award ausgezeichnet, was im selben Jahr zu seinem Debüt mit den Wiener Philharmonikern unter Gustavo Dudamel beim Lucerne Festival führte. Kurz darauf wurde er in das ›New Generation Artist‹ BBC Programm aufgenommen, das Auftritte und Aufnahmen mit allen BBC Orchestern, Kammermusik und Rezitale bei den Proms und in der Wigmore Hall einschließt.

2011 wurde ihm auf Vorschlag von Gidon Kremer die künstlerische Leitung des Lockenhaus Kammermusikfestes anvertraut, das im Juli 2012 zum ersten Mal unter seiner Aegide stattgefunden hat. Höhepunkte vergangener und kommender Saisons sind u.a. Auftritte mit dem Tonhalle-Orchester Zürich, den Wiener Symphonikern, der Kremerata Baltica, der Tapiola

Sinfonietta, dem Simon Bolivar Orchester, dem Züricher, Münchner und Stuttgarter Kammerorchester, den Bamberger Symphonikern, dem New Zealand und Melbourne Symphony Orchestra und den Rundfunkorchestern Berlin, Stuttgart und Helsinki sowie dem Tchaikovsky Symphony Orchestra, unter Dirigenten wie Sir Neville Marriner, Neeme Järvi, Sir Roger Norrington, Mario Venzago, Dennis Russell Davies, Adam Fischer, Vladimir Fedossev, Vladimir Ashkenazy und Andrej Boreyko. Letzte Saison debütierte er mit dem Tonkünstler-Orchester-Niederösterreich unter Jeffrey Tate im Musikverein Wien, mit dem Bundesjugendorchester auf einer Deutschland- und Chinatournee, mit dem Auckland Philharmonic Orchestra, dem West Australian Symphony Orchestra, der Slowenischen Philharmonie Ljubljana, dem Orchestre National de Lille unter Jean-Claude Cassadesus und allen BBC Orchestern unter Sir Andrew Davies, Martyn Brabbins und Matthias Pintscher.

Seine Beschäftigung mit neuer Musik ist ihm ein Herzensanliegen. So konzertiert er mit den Komponisten Thomas Adès, Sofia Gubaidulina, Jörg Widmann, Moritz Eggert und HK Gruber. 2006 spielte er die Schweizer Erstaufführung des Cellokonzertes von Georg Friedrich Haas mit dem Basler Sinfonieorchester, 2011 spielte er zum 85. Geburtstages des Komponisten György Kurtág sein Doppelkonzert in Budapest. Weitere ihm gewidmete Werke von Thomas Larcher, Raphael Merlin und Fazil Say werden dieses Jahr u.a. im Concertgebouw Amsterdam uraufgeführt.

Zu seinen regelmäßigen Rezital- und Kammermusikpartnern gehören Alexander Lonquich, José Gallardo, Pekka Kuusisto, Barnabás Kelemen, Antoine Tamestit und das Quatuor Ebène. Als einer von wenigen europäischen Künstlern wurde er in die Lincoln Center Chamber Music Society New York aufgenommen.

ESTHER HOPPE



Als Gewinnerin des 8. Internationalen Mozartwettbewerbs in Salzburg 2002 zählt die in Zug (Schweiz) geborene Esther Hoppe zu den gefragtesten Musikern der jungen Generation.

Sie führt eine rege Konzerttätigkeit als Solistin und Kammermusikerin. Seit 2009 ist sie zudem Konzertmeisterin des Münchener Kammerorchesters. Ab März 2013 wird sie eine Violinprofessur an der Universität Mozarteum Salzburg übernehmen.

Esther Hoppe wurde mehrfach ausgezeichnet, so erhielt sie nebst dem 1. Preis in Salzburg auch den 2. Preis beim Internationalen Georges Prêtre Wettbewerb in Douai, Frankreich sowie den Kulturförderpreis des Kantons Zug. Zweimal in Folge war sie Preisträgerin der Kiefer Hablitzel Stiftung, gewann mehrfach den Studienpreis des Migros-Kulturprozents und erhielt zahlreiche weitere Stipendien.

Von 2003 bis 2011 bildete sie zusammen mit Benjamin Engeli, Klavier und Maximilian Hornung, Violoncello das Tecchler Trio, welches 2004 beim renommierten Musikwettbewerb des Deutschen Musikrates als Gewinner hervorging, im selben Jahr zudem den begehrten »Prix Crédit Suisse Jeunes Solistes« gewann und 2005 mit dem 1. Preis des Migros Kammermusikwett-

bewerbs ausgezeichnet wurde. Im September 2007 erhielt das Tecchler Trio zudem den 1. Preis beim 56. Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München, erst das vierte Mal in der Geschichte dieses Wettbewerbs, dass einem Klaviertrio der 1. Preis zugesprochen wurde.

Esther Hoppe wurde bereits zu verschiedensten Festivals eingeladen, wie z.B. Lucerne Festival, Menuhin Festival Gstaad, Styriarte Graz, Open Chamber Music Prussia Cove oder Turina Festival Sevilla. Als regelmäßiger Gast bei den Swiss Chamber Soloists genießt sie eine rege Zusammenarbeit mit dem Komponisten und Oboisten Heinz Holliger. Mit den Swiss Chamber Soloists führte sie außerdem bereits einige Uraufführungen zeitgenössischer Komponisten auf u.a. Werke von Birtwistle, Holliger, Kelterborn, Dayer.

Esther Hoppe erhielt Einladungen für Konzerttourneen nach Japan, USA, Indien und in viele Länder Europas, und trat dabei in der Londoner Wigmore Hall, in der Salamanca Hall Gifu, im Großen Saal des Mozarteums Salzburg, im Herkules-Saal München, im Großen Saal des Tschaikowsky Konservatoriums Moskau und im Wiener Konzerthaus auf.

Ihre Ausbildung erhielt sie bei Thomas Furi an der Musikakademie Basel, bei Robert Mann und Ida Kavafian am renommierten Curtis Institute of Music in Philadelphia, bei Yfrah Neaman an der Guildhall School of Music and Drama in London und abschließend bei Nora Chastain in Zürich.

CD-Aufnahmen entstanden mit dem Tecchler Trio bei Ars Musici und bei Concentus Records, mit den Swiss Chamber Soloists bei Neos mit Werken von Elliott Carter sowie mit Renaud und Gautier Capuçon, Frank Braley, Michel Dalberto, Emmanuel Pahud, Paul Meyer bei Virgin Classics.

KAMMER MUSIK NACHT 2

TROIS STROPHES SUR LE NOM DE SACHER

für Violoncello solo (1976) von Henri Dutilleux

DUO SONATE

für Violine und Violoncello (1922) von Maurice Ravel

AINSI LA NUIT

für Streichquartett (1976) von Henri Dutilleux

MIT Nicolas Altstaedt (Violoncello) und
Mitgliedern des Münchener Kammerorchesters

**FREITAG, 22. FEBRUAR 2013, 22 UHR, SCHAUSPIELHAUS
IN ZUSAMMENARBEIT MIT DEM MÜNCHENER KAMMERORCHESTER**

MÜK

MÜNCHNER KAMMERSPIELE



MÜNCHENER KAMMERORCHESTER

Eine außergewöhnlich kreative Programmgestaltung in Verbindung mit der in kontinuierlicher Arbeit gewachsenen Homogenität des Klangs: Mehr als 60 Jahre nach seiner Gründung präsentiert sich das Münchener Kammerorchester unter der Künstlerischen Leitung von Alexander Liebreich heute als Modellfall in der deutschen Orchesterlandschaft. Die Programme des MKO kontrastieren Werke früherer Jahrhunderte assoziativ, spannungsreich und oft überraschend mit Musik der Gegenwart. Mehr als sechzig Uraufführungen hat das Kammerorchester zu Gehör gebracht, seit Christoph Poppen Mitte der 90er Jahre das unverwechselbare dramaturgische Profil des Klangkörpers begründete. Komponisten wie Iannis Xenakis, Wolfgang Rihm, Tan Dun, Chaya Czernowin und Jörg Widmann haben für das Kammerorchester geschrieben; allein seit 2006 hat das MKO Aufträge u. a. an Erkki-Sven Tüür, Thomas Larcher, Bernhard Lang, Nikolaus Brass, Samir Odeh-Tamimi, Klaus Lang, Mark Andre, Peter Ruzicka, Márton Illés, Georg Friedrich Haas, Tigran Mansurian und Salvatore Sciarrino vergeben.

Im Zusammenwirken mit einem festen Stamm erstklassiger Solobläser aus europäischen Spitzenorchestern profiliert sich das MKO als schlank besetztes Sinfonieorchester, das dank seiner besonderen Klangkultur auch in Hauptwerken Beethovens und Schuberts interpretatorische Maßstäbe setzen kann. Namhafte Gastdirigenten und herausragende internationaler Solisten sorgen regelmäßig für weitere künstlerische Impulse. Einen Schwerpunkt in der Arbeit des MKO bilden die Konzerte und Tourneen des Orchesters ohne Dirigent unter Leitung eines der beiden Konzertmeister. Neben seinen eigenen Konzertreihen (der Abonnementreihe im Prinzregententheater und den »Nachtmusiken« in

der Pinakothek der Moderne, die jeweils einem Komponisten des 20. oder 21. Jahrhunderts gewidmet sind) ist das MKO auch in Sonderkonzerten und Kooperationen hier in München sowie in rund sechzig Konzerten pro Jahr auf wichtigen Konzertpodien in aller Welt zu hören.

1950 von Christoph Stepp gegründet, wurde das Münchener Kammerorchester von 1956 an über fast vier Jahrzehnte von Hans Stadlmair geprägt. Das Orchester wird von der Stadt München, dem Land Bayern und dem Bezirk Oberbayern mit öffentlichen Zuschüssen gefördert. Seit der Saison 2006/07 ist die European Computer Telecoms AG (ECT) offizieller Hauptsponsor des MKO.

Einen weiteren Schwerpunkt der Aktivitäten, die Alexander Liebreich mit dem Münchener Kammerorchester initiiert hat, bildet die integrative Arbeit im Rahmen des ›Projekt München‹, einer Initiative des MKO zur Zusammenarbeit mit Institutionen im Sozial- und Jugendbereich. Der Gedanke gesellschaftlicher Verantwortung liegt auch dem Aids-Konzert zugrunde, das sich in den vergangenen fünf Jahren als feste Einrichtung im Münchener Konzertleben etabliert hat.

Zahlreiche Aufnahmen des MKO sind bei ECM Records, bei der Deutschen Grammophon und bei Sony Classical erschienen. Die Einspielung des Requiems von Gabriel Fauré zusammen mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Peter Dijkstra erhielt unlängst den ECHO Klassik 2012.

13.4.2013

7. Münchener

AIDS-KONZERT

Christiane

OELZE

Katia und Marielle

LABÈQUE

Christoph

PRÉGARDIEN

Alexander

LIEBREICH

BESETZUNG

Violinen

Esther Hoppe *Konzertmeisterin*

Nina Zedler

Romuald Kozik

Ieva Paukštyte

Tae Koseki

Mario Korunic

Max Peter Meis *Stimmführer*

Kosuke Yoshikawa

Gesa Harms

Bernhard Jestl

Ulrike Knobloch-Sandhäger

Violen

Kelvin Hawthorne *Stimmführer*

Stefan Berg

Ainis Kasperavicius*

Indre Mikniene

Violoncelli

Uli Witteler *Stimmführer*

Bridget MacRae

Michael Weiss

Benedikt Jira

Kontrabass

Sophie Lücke

Cembalo

Olga Watts*

* als Gast

KONZERTVORSCHAU

22. 2. 13

Kammermusiknacht II
München, Kammerspiele
Nicolas Altstaedt *Violoncello*
und Mitglieder des MKO

24. 2. 13

Zug, Theater Casino
Reto Bieri *Klarinette*
Esther Hoppe *Leitung und*
Konzertmeisterin

Spanien-Tournee

6. 3. 13

Alicante, Teatro Principal

7. 3. 13

Barcelona, Palau de la Música

8. 3. 13

Bilbao, Sociedad Filarmónica

9. 3. 13

Vitoria, Teatro Principal

10. 3. 13

Girona, Auditori de Girona

Martin Helmchen *Klavier*

Viviane Hagner *Violine*

Marie-Elisabeth Hecker

Violoncello

Alexander Liebreich *Dirigent*

11. 3. 13

Wien, Musikverein
Silver/Garburg *Klavier*
Alexander Liebreich *Dirigent*

15. 3. 13

Festsaal Werdenfels,
Kongresshaus
Silver/Garburg *Klavier*
Alexander Liebreich *Dirigent*

21. 3. 13

6. Abonnementkonzert
München, Prinzregententheater
Patricia Petibon *Sopran*
Alexander Liebreich *Dirigent*

1. 4. 13

Budapest Frühlingfestival,
Palace of Arts
Patricia Petibon *Sopran*
Daniel Gígler *Leitung*

13. 4. 13

7. Münchener Aids-Konzert
München, Prinzregententheater
Christian Oelze *Sopran*
Christoph Prégardien *Tenor*
Katia & Marielle Labèque *Klavier*
Alexander Liebreich *Dirigent*

UNSER HERZLICHER DANK GILT...

DEN ÖFFENTLICHEN FÖRDERERN

Landeshauptstadt München, Kulturreferat
Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst
Bezirk Oberbayern

DEM HAUPTSPONSOR DES MKO

European Computer Telecoms AG

DEM GRÜNDUNGSPARTNER DES MKO

Siemens AG

DEN PROJEKTFÖRDERERN

BMW

European Computer Telecoms AG
Prof. Georg und Ingrid Nemetschek
Wolfgang Wittrock, Berlin
Forberg-Schneider-Stiftung
Ernst von Siemens Musikstiftung
Dr. Georg und Lu Zimmermann Stiftung

DEN MITGLIEDERN DES ORCHESTERCLUBS

Roland Kuffler GmbH, Hotel München Palace
Chris J.M. und Veronika Brenninkmeyer
Dr. Rainer Goedl
Dr. Marshall E. Kavesh
Prof. Georg und Ingrid Nemetschek
Constanza Gräfin Ressaygues

DEN MITGLIEDERN DES FREUNDESKREISES

Peter Prinz zu Hohenlohe-Oehringen, Sprecher des Freundeskreises

Dr. Brigitte Adelberger / Karin Auer / Dr. Gerd Bähr / Margit Baumgartner / Michael S. Beck / Christiane von Beckerath / Wolfgang Bendler / Markus Berger / Tina Brigitte Berger / Ursula Bischof Paul Georg Bischof / Dr. Markus Brixle / Alfred Brüning / Marion Bud-Monheim / Dr. Hermine Butenschön / Bernd Degner / Dr. Jean B. Deinhardt / Barbara Dibelius / Ulrike Eckner-Bähr / Dr. Werner Fellmann / Dr. Andreas Finke / Guglielmo Fittante / Gabriele Forberg-Schneider / Dr. Martin Frede / Eva Friese / Elvira Geiger-Brandl Irmgard Freifrau von Gienanth / Birgit Giesen / Dr. Monika Goedl Maria Graf / Thomas Greinwald / Dr. Ursula Grunert / Ursula Haeusgen Dr. Ifeaka Hangen-Mordi / Ursula Haeusgen / Maja Hansen Ursula Hugendubel / Dr. Reinhard Jira / Dr. Marshall E. Kavesh / Anke Kies Michael von Killisch-Horn / Felicitas Koch / Gottfried und Ilse Koepnick / Martin Laiblin / Dr. Nicola Leuze / Dr. Stefan Madaus Johann Mayer-Rieckh / Antoinette Mettenheimer / Prof. Dr. Tino Michalski / Dr. Michael Mirow / Dr. Angela Moehring / Dr. Klaus Petritsch / Udo Philipp / Constanza Gräfin Rességuier / Dr. Angie Schaefer / Elisabeth Schauer / Rupert Schauer / Bettina von Schimmelmann / Dr. Ursel Schmidt-Garve / Heinrich Graf von Spreti Dr. Peter Stadler / Wolfgang Stegmüller / Maleen Steinkrauß Angela Stepan / Maria Straubinger / Gerd Strehle / Angelika Urban Christoph Urban / Dr. Wilhelm Wällisch / Josef Weichselgärtner Hanns W. Weidinger / Swantje von Werz / Helga Widmann / Angela Wiegand / Martin Wiesbeck / Caroline Wöhr / Heidi von Zallinger Horst-Dieter Zapf / Sandra Zölch

WERDEN AUCH SIE MITGLIED IM FREUNDESKREIS DES MKO UND FÖRDERN SIE DAS ENSEMBLE UND SEINE ARBEIT!



reddot design award best of the best 2011

für das Erscheinungsbild des Münchener Kammerorchesters

Münchener Kammerorchester e.V.

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

Künstlerische Leitung: Alexander Liebreich

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

Kuratorium: Dr. Cornelius Baur, Chris Brenninkmeyer, Dr. Rainer Goedl,
Dr. Stephan Heimbach, Stefan Kornelius, Udo Philipp, Friedrich Schubring-Giese,
Helmut Späth, Heinrich Graf von Spreti

Wirtschaftlicher Beirat: Dr. Markus Brixle, Maurice Lausberg,
Dr. Balthasar Frhr. von Campenhausen

Management

Geschäftsführung: Florian Ganslmeier

Konzertplanung, stellv. Geschäftsführung: Marc Barwisch

Konzertmanagement: Anne West, Martina Macher-Buchner, Ines Häuser,
Malaika Eschbaumer (Volontärin)

Marketing, Sponsoring: Hanna B. Schwenkglens

Rechnungswesen: Grete Schobert

Impressum

Redaktion: Malaika Eschbaumer, Florian Ganslmeier

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

Layout, Satz: Christian Ring

Druck: Steininger Druck e.K.

Redaktionsschluss: 18. Februar 2013, Änderungen vorbehalten

Textnachweis

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

Bildnachweis

S.19: Marco Borggreve; S.22: Christoph Engeli; S.24: Marek Vogel



ECT



Freizeichentöne, Sprachdialogsysteme, Televoting oder netzbasierte Contact Center, die Welt telefoniert mit ECT, dem Hauptsponsor des MKO.



ECT

www.ect-telecoms.com

effective-contactcenters.com ect-virtualpbx.com ect-ringback.com

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER
Oskar-von-Miller-Ring 1, 80333 München
Telefon 089.46 13 64 -0, Fax 089.46 13 64 -11
www.m-k-o.eu



Bayerisches Staatsministerium
für Wissenschaft,
Forschung und Kunst



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat

