



MKO

»1900« — 5. Abo, 20.2.2014

Jean-Guihen

QUEYRAS



Bartek Barczyk, Alicante, März 2013

5. ABONNEMENTKONZERT

Donnerstag, 20. Februar 2014, 20 Uhr, Prinzregententheater

JEAN-GUIHEN QUEYRAS

Leitung und Violoncello

RICHARD STRAUSS (1864–1949)

Streichsextett aus der Oper ›Capriccio‹ op. 85 (1941)

I. Andante con moto

MATTHIAS GEORG MONN (1717–1750)

Konzert für Violoncello und Orchester g-Moll

I. Allegro

II. Adagio

III. Allegro non tanto

GIACINTO SCELISI (1905–1988)

›Natura Renovatur‹ für 11 Streicher (1967)

Pause

PETER I. TSCHAIKOWSKY (1840–1893)

›Souvenir de Florence‹ d-Moll, op. 70

Fassung für Streichorchester (1890)

I. Allegro con spirito

II. Adagio cantabile e con moto

III. Allegretto moderato

IV. Allegro vivace

KONZERTEINFÜHRUNG

19.10 Uhr mit Sophie Becker

Das Konzert wird vom Bayerischen Rundfunk mitgeschnitten.

ERNEUERTE NATUR, VERJÜNGTE KUNST

Strauss – Monn – Scelsi – Tschaikowsky

RICHARD STRAUSS: STREICHSEXTETT AUS DER OPER
›CAPRICCIO‹ OP. 85

Mit ›Capriccio‹, seinem letzten Bühnenwerk, nahm Richard Strauss Abschied von der Welt der Oper, indem er ihr Grundproblem, nämlich die alte Streitfrage, ob der Musik oder dem Wort das Primat zukomme, thematisierte. Wurde im frühen 17. Jahrhundert die Musik zur Dienerin der Poesie bestimmt, änderte sich das Verhältnis immer mehr zu Gunsten der Musik. Der Reformator Gluck suchte »die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, die darinnen besteht, die Poesie zu unterstützen«. Mozart meinte aber schon 1778, »bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein«. Antonio Salieri verarbeitete die lebhaften Diskussionen zu diesem Thema, die im 18. Jahrhundert sowohl im Buffonistenstreit als auch bei den Querelen zwischen Piccinisten und Gluckisten eine Rolle spielten, in seinem 1786 uraufgeführten Einakter ›Prima la musica e poi le parole‹ (›Zuerst die Musik, dann die Worte‹). Es war Stefan Zweig, der Strauss 1934 auf das Salieri-Werk hinwies und auf die Idee brachte, den Stoff nochmals zu verarbeiten, doch es war Strauss nicht möglich, in der Zeit des Nationalsozialismus mit dem verfolgten jüdischen Autor weiter zusammenzuarbeiten. Der Dirigent Clemens Krauss wurde zum Textdichter des ›Konversationsstückes für Musik in einem Akt‹. Es war die Idee des Komponisten, die ästhetische Fragestellung mit einer Dreiecksbeziehung zu verknüpfen. Ein Musiker und ein Dichter lieben eine verwitwete Gräfin, werben um sie mit Hilfe ihrer Schöpfungen. Mit ihrer Herzenswahl soll die Kulturbegiertere



»Erst die Worte, dann die Musik (Wagner) oder Erst die Musik, dann die Worte (Verdi) oder Nur Worte, keine Musik (Goethe) oder Nur Musik, keine Worte (Mozart). Dazwischen gibt es natürlich viele Zwischentöne und Spielarten!«

Richard Strauss, 1939

bestimmen, welcher der Künste der Vorrang gebühre, doch sie legt sich nicht fest. Als Vorspiel der Oper erklingt das Streichsextett, das bereits Teil der Handlung ist, die zur Zeit der Gluck-schen Opernreform angesiedelt ist. Im Libretto ist es ein als Ge-burtstagsständchen erklingendes Werk des Komponisten Flamand, der wie sein Konkurrent, der Textdichter Olivier, ver-liebte Blicke auf die mit geschlossenen Augen lauschende Gräfin wirft. Der Theaterdirektor La Roche ist mittlerweile auf einem Sessel eingeschlafen und erklärt später, bei sanfter Musik könne man besser schlafen. Das weit mehr an Brahms als an Musik des 18. oder 20. Jahrhunderts erinnernde Andante, das der Liebe Flamands Töne verleiht, beeindruckt durch kunstvolle Entwick-lungen eines Fünftton-Motivs, das zu Beginn in der 1. Violine er-klingt und das ganze Stück über präsent ist. Zur Zeit der Hand-lung entstanden auch die ersten Streichsextette, jene Boccherinis, doch Strauss liefert keineswegs eine Stilkopie histo-



So könnte er ausgesehen haben:
Matthias Georg Monn

rischer Vorbilder. Mit der Brille des späten 19. auf das von ihm geliebte 18. Jahrhundert blickend, klinkt sich der Komponist unbeeindruckt von aktuellen musikalischen Strömungen und vom tragischen Zeitgeschehen völlig aus seiner Zeit aus. Die Flucht ins scheinbar Apolitische kann dabei sehr wohl auch als politisch zu wertender Rückzug in ein Refugium des Geistes betrachtet werden. Das Sextett erklang erstmals 1942, drei Monate nach dem Freitod Stefan Zweigs, in einem Privatkonzert für den Wiener Gauleiter und führenden NSDAP-Politiker Baldur von Schirach, dessen Protektion er wegen seiner jüdischen Schwiegertochter und deren Kinder brauchte. »Capriccio« wurde 1942 unter der Schirmherrschaft Goebbels, im bald zerbombten Münchner Nationaltheater uraufgeführt, während der zweite Weltkrieg tobte.

MATTHIAS GEORG MONN: CELLOKONZERT G-MOLL

Im Gegensatz zu den Bach-Söhnen oder den Vertretern der Mannheimer Schule sind ihre ebenfalls zwischen Spätbarock und

Wiener Klassik vermittelnden Wiener Zeitgenossen, Komponisten wie Johann Georg Wagenseil oder Josef Starzer, nie so recht bekannt geworden, und dies, obwohl sie Haydn und Mozart vor Ort den Weg bereiteten. Unter ihnen ist wiederum Matthias Georg Monn der große Unbekannte unter den Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dass er 1740 mit weitreichenden Folgen in die bislang dreisätzig Sinfonie ein Menuett einfügte, sichert ihm einen Platz in der Musikgeschichte. Aber wem eigentlich? Die Biographie des Matthias Georg bzw. Georg Matthias Monn ist, so wie man sie in den Musiklexika findet, eine etwas spekulative Konstruktion. Die Kompositionen sind in Abschriften späterer Jahrzehnte überliefert, unter anderem mit Vornamen Matteo, Christoph, Giovanni, Giorgio sowie mit Vornamenskürzeln versehen, zudem mal mit unterschiedlichen Nachnamen, Mann bzw. Monn. Man weiß nicht wirklich wie viele Komponisten ihre Urheber sind, doch man vermutet die Existenz eines weniger begabten Johann Christoph und eines hochbegabten Matthias Georg Monn, der seinen ursprünglichen Namen Johann Georg Mann geändert haben soll, um nicht mit seinem Bruder verwechselt zu werden. Die wichtigsten biographischen Nachrichten über Matthias Georg stammen aus dem Jahr 1830, wurden also 80 Jahre nach seinem Tod, von Joseph Sonnleithner aus Erinnerungen Johann Georg Albrechtsbergers zusammengetragen, von dem man auch nur vermutet, er sei sein Schüler gewesen. Wir erfahren, dass Monn, der ausgezeichnete Organist der Karlskirche, unverheiratet und passend zu seinem ›düsteren Gemüth‹ stets schwarz gekleidet war und abstinente lebte. Als ihn Freunde dazu überredeten, zwei Flaschen Wein zu trinken, erkrankte er daran und starb 33-jährig. Als Todesursache wird im Totenprotokoll ›Lungl-defect‹ genannt.

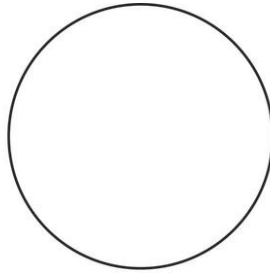
Das g-Moll-Konzert ist eines der wenigen frühen Cellokonzerte und gilt Kennern als das beste jener Zeit. Monn und seine Zeitgenossen scheinen das Konzert geschätzt zu haben, denn der Komponist legte auch eine Version für Cembalo und Orchester vor. Formal steht es dem Vivaldischen Konzert-Typus

noch sehr nahe und wirkt – trotz Monns Ruf als Neuerer – nicht nur in seiner Anlage, sondern auch in der Motivik, vergleichsweise traditionell. Das Dreiklangsthema des ersten Satzes ist typisch barock, das Thema des folgenden Siciliano erinnert sogar noch an den älteren Corelli. Das Thema des dritten Satzes entspricht eher dem galanten Stil, wird aber auffallend imitatorisch verarbeitet. In die Zukunft weisen allerdings Ausdrucksintensität, Vielfalt (die ganz der Forderung Carl Philipp Emanuel Bachs entspricht, der Komponist solle »beständig mit den Leidenschaften abwechseln«) und der virtuose Zuschnitt: Kein anderer Komponist seiner Zeit forderte mehr vom Solocellisten. Das Instrument wird in seinem ganzen Umfang ausgenützt; es finden sich Doppelgriffe und Sprünge über die Saiten. Monn hob das Cello in den Figurationen auf das in Violinkonzerten übliche Niveau.

Die nur selten zu hörenden (da aus Sicht der historischen Aufführungspraxis anachronistischen) Kadenzen, stammen von Arnold Schönberg, der sie aber nicht publizierte. Schönberg setzte 1912 für den Erstdruck des Konzertes in Guido Adlers »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« den Generalbass aus und verankerte es damit im Repertoire, zumal der gefeierte Pablo Casals das Konzert in dieser Fassung »uraufführte«. 1933 kam Schönberg auf Monn zurück und arbeitete eines seiner Cembalokonzerte in ein Cellokonzert um, das der Widmungsträger Casals diesmal nicht spielte. Beide Werke sollten nicht miteinander verwechselt werden.

*GIACINTO SCELSE: »NATURA RENOVATUR«
FÜR 11 STREICHER (1967)*

Als Giacinto Scelsi 1988 83-jährig verstarb, hatte er erst seit wenigen Jahren im Blickpunkt der Öffentlichkeit gestanden, und dies, obwohl er spätestens seit 1930 Werke schuf. Wie ist es möglich, dass ein Komponist seines Ranges so lange unentdeckt blieb? Scelsi komponierte, von östlicher Mystik beeinflusst und zurückgezogen lebend, fernab aller Modeströmungen. Als An-



Giovanni Scelsi

gehöriger eines begüterten italienischen Adelsgeschlechts hatte er es nicht einmal nötig, von seiner Musik zu leben. So galt er zunächst, ähnlich wie Charles Ives ein halbes Jahrhundert zuvor, als dilettierender Außenseiter bevor man seine Bedeutung als eine der herausragenden Musikerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts überhaupt wahrnahm.

Scelsi, der während des 2. Weltkriegs eine schwere Krise durchlitt und sich dann östlichen Lehren zuwandte, ließ nichts mehr von seinen Werken vor 1948 gelten. Aus seiner Krise befreite er sich damit, dass er obsessiv einzelne Töne auf dem Klavier anschlug und die Bedeutung des Klanges an sich entdeckte. Aus einem Komponisten atonaler und dodekaphoner Musik wurde der Schöpfer einer asketischen minimalistischen Musik, die gleichwohl nichts mit dem sogenannten Minimalismus zu tun hat. Der Klang an sich und seine klangfarbliche und mikrotonale Veränderung stehen im Vordergrund. In ›Natura Renovatur‹

haben wir es, wie es für den späten Scelsi typisch ist, mit statischen Klangräumen zu tun, in denen die Tonhöhen der einzelnen Stimmen sich in mikrotonalen Schritten verändern. Lang gehaltene Töne überschneiden sich und wechseln sich ab, steigern sich in Intensität und Lautstärke und erzeugen einen hypnotischen Sog zu einem dramatischen Höhepunkt, verklingen wieder. Im Verlauf etablieren sich mehrere tonale Zentren, wobei das auf C beginnende, zu A klimatisch aufsteigende, dann wieder absinkende ›Natura Renovatur‹ in etwa die Gestalt eines offenen Fächers annimmt. Das um 1967 entstandene Werk spielt mit seinem Titel wohl auf den Wiedergeburtsgedanken an. (Scelsi war nicht nur Anhänger der Reinkarnationslehre, er wusste auch von seinen Vorleben zu berichten, z.B. dass er an der Beerdigungsmusik Alexander des Großen mitgewirkt hatte.) Bei näherer Betrachtung handelt es sich bei dem Werk für 11 Streicher um eine Bearbeitung von Scelsis bekannterem 4. Streichquartett, dessen Struktur erhalten blieb. Allerdings ist kein einziger der 231 Takte gleich geblieben. So wurden etwa die tieferen Tonhöhen stärker akzentuiert, die im Streichquartett kaum eine Rolle spielten.

Die erst spät in der Öffentlichkeit bekannt gewordene Entstehungsweise der Werke des reifen Scelsi ist spektakulär: Die späte Anerkennung erlitt sogar einen Dämpfer, als nach seinem Tod sein langjähriger Mitarbeiter Vieri Tosatti Ansprüche geltend machte und somit bekannt wurde, dass Scelsi nicht der alleinige Urheber seiner Werke war. Dabei nehmen die Umstände der Entstehung den Werken gar nichts von ihrer Geltung! Scelsi selbst betonte oft genug, er sei kein Komponist, er sei vielmehr eine Art Bote, ein Kanal, durch den die Musik hindurchfließe. Komponieren war für ihn ein spiritueller Prozess, bei dem nicht Persönliches, sondern Überindividuelles offenbar wurde. Der Komponist schaffe lediglich die Rahmenbedingungen. Für diesen Prozess brauchte Scelsi Mitarbeiter. Er improvisierte seine Eingebungen in einem durch Yoga herbeigeführten Zustand der Versenkung auf einem elektronischen Spezialinstrument und

bannte sie auf Band. Assistenten, darunter der Komponist Vieri Tosatti, der über 30 Jahre mit ihm zusammenarbeitete, waren für die Transkription zuständig. Die Niederschriften, gewissermaßen selbst schon Teil der Interpretation, wurden von Scelsi wieder überarbeitet.

Dieser Produktionsprozess hat nichts mit Faulheit zu tun, sondern erweist sich als sinnvoll, erlaubt es doch dem Komponisten, wie Peter Ruzicka einmal vermerkte, »in Realzeit zu komponieren«: »Zwischen der Aufführungsdauer eines 10-minütigen Orchesterstücks und dem Kompositionsprozess von mehreren Monaten besteht eine unendlich große Zeitdifferenz. Die Methode Scelsis hingegen bewahrt den Blick auf das Ganze und auf das originäre Moment der Inspiration. Es ist ein Unterschied, ob man noch 50 Partiturseiten vor sich hat und das Ende des Stückes noch nicht kennt, ob man sich also vorantastet, oder ob man das Ganze in Realzeit einfängt. Insofern verstehe ich doch sehr gut den Sinn, einen Transkriptor zu beschäftigen, weil das ursprüngliche kompositorische Substrat nicht mehr angetastet werden muss; es bleibt als Ganzes erhalten. Diese Art der Produktion wird wahrscheinlich singulär bleiben, aber sie hat auch singuläre Werke hervorgebracht.«

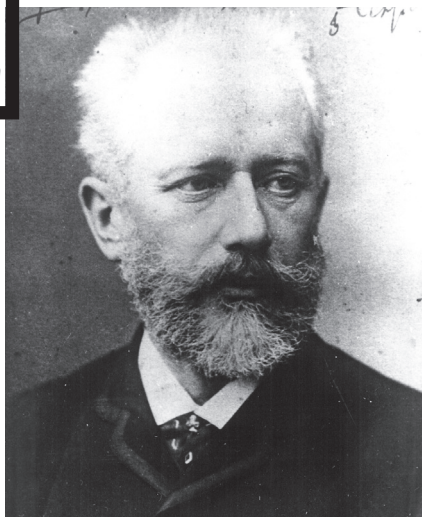
*PETER I. TSCHAIKOWSKY: ›SOUVENIR DE FLORENCE‹
OP. 70 (1890)*

Unter den italienischen Städten nimmt Florenz seit der Renaissance eine Vorrangstellung ein, gerade für Künstler und Kulturinteressierte, auch für jene aus dem so weit entfernten Russland. Schon die erste Reisebeschreibung einer westlichen Stadt in der russischen Literatur bezog sich 1439 auf die Arno-Stadt. 1868 lässt sich Dostojewsky für fast ein Jahr hier nieder, um den »Idioten« zu verfassen. 10 Jahre später erlebt Tschaikowsky sein – wie die Biographen es gerne nennen – ›Florentiner Idyll«.

»Die Tage und Abende in Florenz sind in gewisser Weise das Schönste, was ich je erlebt habe«, erklärte Hofmannsthal.

»Offensichtlich hänge ich mehr an meinem Vaterland als ich gedacht hätte. Die Freuden des Klimas und der Natur ziehen mich nur selten an.«

Tschaikowsky aus Italien



Und Herder: »Gottlob, in Florenz fängt mir das Herz wieder an aufzugehen«. Dass auch Peter Tschaikowsky ebenso empfunden haben muss, das belegt auch sein Streichsextett ›Souvenir de Florence‹ op. 70, das von seinen ersten Takten an so klingt, als stamme es von einem Menschen, dem unter südlicher Sonne das Herz aufgeht. Obwohl das d-moll-Werk weit entfernt davon ist, so problemlos-unbeschwert zu sein, wie die Konzertführer es gerne wollen, hebt es sich in seiner nicht ungetrübten Heiterkeit deutlich ab von den so düster umwölkten Werken des Melancholikers in seinen letzten Lebensjahren. In der Tat strotzt das Werk nur so vor Energie und Leidenschaft. Auch Briefstellen Tschaikowskys zeugen von seiner Vorliebe für die Stadt: »Mir scheint, in Rom könnte ich nicht für längere Zeit leben. Dort ... gibt es keine Zeit zum Träumen, sich zu versenken. Wenn ich die Wahl hätte, ich würde Florenz bevorzugen... Florenz ist netter, graziöser.«

Mag der Komponist auch italienische Sonne eingefangen haben, so bleibt ›Souvenir de Florence‹ – im Gegensatz etwa zum wesentlich populäreren ›Capriccio Italien‹ mit all seinen Zitate italienischer Weisen – ein in seiner Haltung persönliches, im Ton zutiefst russisches Werk. Um erkennbares Lokalkolorit ging es Tschaikowsky keineswegs; insofern ist der von ihm übrigens spät gewählte Name irreführend. Sicherlich, man findet, obgleich man etwas Spürsinn braucht, italienische Thematik, z.B. im Seitenthema des Kopfsatzes oder in der typischen Serenaden-Atmosphäre des zweiten Satzes. Er erinnert in seiner Melodik auch an italienische Opernmusik, ist aber ebensowenig spezifisch florentinisch wie alle anderen Sätze. Es sind Reminiszenzen an italienische Musik (die Tschaikowsky schon als Kind auf dem heimischen Klavier klimperte). Nichts lässt darauf schließen, dass frische Eindrücke von Land und Leuten, Volksweisen verarbeitet werden. Das russische Element springt uns aber regelrecht an, nicht erst im folkloristischen Schlusssatz. In Florenz denkt Tschaikowsky zuallererst an seine Heimat. Und doch konnte das Werk nur unter südlichem Himmel entstehen, den so viele Russen mit der Seele oder reisend, ja pilgernd suchten. Die Sehnsucht nach dem warmen Süden, nach dem Mediterranen hat viele tiefe Spuren in der russischen Kultur hinterlassen. Dichter verherrlichten Italien als ein Land, dessen Klima im Gegensatz zu dem harten russischen mit seinen endlosen Wintern stand, während sie eine Affinität der romanischen und slawischen Seelen konstatierten.

Michail Glinka, der Stammvater aller russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts studierte in Italien und war von Bellini und Donizetti beeinflusst. Glinka komponierte auch 1848 ein ›Souvenir d'une nuit d'été à Madrid‹, einen Vorläufer zu den zahlreichen italienisch und spanisch inspirierten Werken Tschaikowskys, Rimski-Korsakows und anderer russischer Komponisten. Dass vieles in diesen Werken nur vage an Spanien oder Italien erinnert, ja eher allgemein mediterran oder gar exotisch klingt, erklärt sich leicht aus der großen geographischen Entfernung. Selbst das ›Capriccio Italien‹ mit all seinen belegbaren

italienischen Quellen enthält Stellen, die spanisch klingen. Viele westliche Komponisten wären ja auch auf eine harte Probe gestellt, müssten sie spezifisch russisches, ukrainisches oder polnisches Lokalkolorit, ja den spezifischen Tonfall Petersburgs treffen. Ein großer Teil des Charmes dieser Werke erwächst gerade aus dieser Unmöglichkeit einer präzisen geographischen Verortung, wofür im ›Souvenir de Florence‹ vor allem der Schlusssatz ein wunderbares Beispiel liefert.

Nach Florenz kam Tschaikowsky als Gast seiner reichen Mäzenin und Brieffreundin Nadeshda von Meck, mit der ihn eine der seltsamsten Beziehungen der Musikgeschichte verband. Jahrelang bot die Gönnerin ihm seelischen und finanziellen Halt, und doch gehörte es zu den Spielregeln, dass sie sich nie trafen, um miteinander zu sprechen. Und nie waren sich die beiden menschenscheuen Persönlichkeiten je näher als in Florenz. Als Frau von Meck in Florenz weilte, wünschte sie sich Tschaikowsky in ihrer Nachbarschaft. Er kam, bezog in der Nähe ihrer Villa eine hübsche, ruhige Wohnung mit Flügel. Die ausgetauschten Briefe enthielten Hinweise zur Tageseinteilung, die halfen, die gefürchteten Begegnungen zu vermeiden. Blicke aus der Entfernung im Theater oder durch die von Vorhängen geschützten Fenster waren das Äußerste des Zumutbaren. Dennoch kam es zu einem berühmten ›Zwischenfall‹: Als Frau von Meck in der Kutsche an ihrem Freunde vorbeifuhr, grüßten sie sich verwirrt. Als sie einen Monat später abreiste, empfand der Komponist Leere und Sehnsucht.

Liegt in solchen Erlebnissen des Jahres 1878 die geheime Triebfeder des Werks? Es ist möglich, allerdings entstand das Werk viele Jahre später, nach einem weiteren Aufenthalt in Florenz im Winter und Frühling 1890, der vor allem mit der Komposition der Oper ›Pique Dame‹ verbracht wurde.

Als Tschaikowsky, mittlerweile wieder in St. Petersburg, am 25. Juni das Sextett in Angriff nahm, schrieb er an seinen Lieblingsbruder Modest: »Schreibe unter ungewöhnlichem Druck. Bin in Verlegenheit nicht wegen eines Mangels an Ideen,

sondern infolge der mir neuen Form. Ich brauche sechs unabhängige und gleichzeitig ähnliche Stimmen. Das ist unglaublich schwierig. Haydn konnte diese Schwierigkeit nie überwinden und schrieb nie andere Kammermusik als Quartette.« In Bezug auf Haydn irrte Tschaikowsky, dieser Perfektionist, für den die frühen Wiener Klassiker das höchste Ideal darstellten. Die Schwierigkeit für individuelle, doch gleichartige Instrumente zu komponieren, stachelte seinen Perfektionismus an. In einem Brief deutete er an, es komme ihm so vor, als ob er für Sinfonieorchester komponierte, aber es für sechs Instrumente arrangierte. Tschaikowsky war denn auch mit dem Ergebnis nicht zufrieden und arbeitete das Werk 1892 erheblich um, das dann erst im Dezember, wenige Monate vor seinem Tod uraufgeführt wurde. Eine Fassung für Streichorchester zog er dabei offensichtlich nicht in Erwägung, obwohl sie viele Probleme löst.

In einem Brief an Modest, (der auch das Libretto von ›Pique Dame‹ geschrieben hatte), erklärte Tschaikowsky dennoch, die Komposition von ›Souvenir de Florence‹ sei ihm so leicht gefallen, dass er sich gar keiner Anstrengung bewusst gewesen sei. Wer aber mit dieser Äußerung im Hinterkopf das Sextett für ein leicht hingeworfenes Stück gehobener Unterhaltungsmusik hält, für einen Reigen schöner Melodien, der geht seiner scheinbaren Kunstlosigkeit auf dem Leim. Das Werk ist nicht so schlicht, wie es vielleicht beim ersten Hören erscheint.

Betrachten wir einige Feinheiten. Der erste Satz bietet, damit ganz in akademischer Tradition, ein zupackendes ›männliches‹ und ein zartes ›weibliches‹ Thema. Mit einem besonderen Kniff verleiht der Komponist dem Satz von Anfang an ein rastloses Gepräge. Nicht mit der Tonika hebt das erste Thema an, sondern mit einem Akkord, der sich erst dahin auflösen muss. Das zweite Thema hingegen strebt einer Auflösung zu, die aber erst einige hundert Takte später stattfindet. Sechs Instrumente kann man häufiger einsetzen lassen als vier. Diese Möglichkeit hat Tschaikowsky zu reizvollen Echo-Effekten und zu dramatischen, stufenweise erfolgenden Einsätzen genutzt.

Der zweite Satz erinnert nicht nur mit der charakteristischen Pizzicato-Begleitung, die Assoziationen an Mandolin- oder Gitarrenspiel weckt, an eine Opernszene, in welcher der Held unter dem Balkon der Angebeten ein Ständchen bringt. Tschaikowsky vermittelt auch regelrecht die Stimmung eines Duetts, in dem sich die Stimmen von Mann und Frau in Liebesglück vereinen.

Mit dem dritten Satz sind wir wieder in Russland, wie die melancholische Melodie mit ihrem sich rhythmisch wiederholendem Motiv klar andeutet. Die Wahl eines solchen Themas wirkt zunächst mutig, denn es bietet scheinbar wenig Entwicklungsmöglichkeiten. Urplötzlich kommt es in diesem Satz zu einem Ausbruch lebensfroher Ballettmusik. Ein minder einfallsreicher Komponist wäre nach dieser Episode zur schlichten, nachdenklichen Weise zurückgekehrt. Doch Tschaikowsky kombiniert die Weise nun mit dem zündenden Ballett-Impetus, so dass sie sich plötzlich von einer dynamischen Seite zeigt, bevor Tschaikowsky das Geschehen beruhigt.

Der vierte Satz evoziert auf sehr kunstvolle Weise einen ausgelassenen Volkstanz. Aber welches Volk tanzt da? Toskaner, Russen, gar, wie man auch lesen kann, Kasachen? Sein Charakter ist zwar folkloristisch, aber den Satz nur als russisch zu beschreiben, griffe zu kurz. Er hat durchaus interkulturelle Züge. Plötzlich scheint Tschaikowsky den Satz mit einer Schlussfuge krönen zu wollen, doch auf ihrem Höhepunkt lässt er sie fallen für eine neue Melodie, die weiter ausgesponnen wird. Im weiteren Verlauf wird ein stets wiederholtes, tänzerisches, rhythmisches Motiv durch interessante Modulationen abgewandelt.

Nach der Vollendung schrieb Tschaikowsky: »Schrecklich, wie zufrieden ich über mich bin... Ich werde immer mehr davon gefesselt und bin ziemlich abgekühlt gegen Pique Dame.«

Marcus A. Woelfle

KAMMER MUSIK NACHT 2

PIERROT LUNAIRE (1912)

Arnold Schönberg

NOT I (2010)

Agatha Zobel

MIT Agata Zobel (Sopran), Lily Francis (Violine), Bridget MacRae (Violoncello),
Sébastien Jacot (Flöte), Stefan Schneider (Klarinette), Sophie Raynaud
(Klavier), Thomas Hastreiter (Schlagzeug), Martin Sraier (Electronics)

LEITUNG „NOT I“ Clement Power

FREITAG, 28. FEBRUAR 2014, 22 UHR, SCHAUSPIELHAUS

Mit Unterstützung durch die Forberg-Schneider-Stiftung und in Zusammenarbeit mit dem Münchener Kammerorchester

MKK

MÜNCHNER KAMMERSPIELE

Tel. 089 / 233 966 00 / www.muenchner-kammerspiele.de

JEAN-GUIHEN QUEYRAS



Neugier und Vielfalt prägen das künstlerische Wirken von Jean-Guihen Queyras, und stets bleibt das Wesentliche die Musik. Auf der Bühne und bei Aufnahmen erlebt man einen Künstler, der sich mit ganzer Leidenschaft der Musik widmet, sich dabei aber vollkommen unprätentiös und demütig den Werken gegenüber verhält, um das Wesen der Musik unverfälscht und klar wiederzugeben. Diese Ethik der Interpretation lernte er bei Pierre Boulez, mit dem ihn eine lange künstlerische Zusammenarbeit verbindet. Die Erfahrungen im Umgang mit Komponisten bestärken ihn, Emotionen aus sich selbst, aus der Musik heraus entstehen zu lassen, nicht durch Aspekte der Interpreten außerhalb der Musik. Nur wenn alle drei Komponenten auf derselben Wellenlänge liegen – die innere Motivation von Komponist, Interpret und Publikum – entsteht ein gelungenes Konzert. Mit diesem Ansatz geht Jean-Guihen Queyras in jede Aufführung, stets mit makelloser Technik und klarem und verbindlichem Ton, um sich ganz der Musik hinzugeben.

So nimmt er sich mit gleicher Intensität sowohl Alter Musik an – wie bei seiner Zusammenarbeit mit dem Freiburger

Barockorchester, der Akademie für Alte Musik Berlin und dem Concerto Köln, mit denen er 2004 in der Carnegie Hall New York debütierte. Gleichmaßen bilden auch zeitgenössische Werke einen Schwerpunkt von Jean-Guihen Queyras' Arbeit. So hat er u.a. Kompositionen von Ivan Fedele, Gilbert Amy, Bruno Mantovani und Michael Jarrell zur Uraufführung gebracht. In der Saison 2010/11 und 2012/13 war er ›Artist in Residence‹ beim Ensemble Resonanz in Hamburg, leitete und spielte mit dem Orchester u.a. in der Laeiszhalle Hamburg, dem Konzerthaus Wien und dem Théâtre du Bouffes du Nord Paris. 2014 erscheint eine gemeinsame CD mit Werken von Arnold Schönberg und Alban Berg.

Mit großem Engagement setzt sich Jean-Guihen Queyras mit weiteren herausragenden Musikerinnen und Musikern für Kammermusik ein. Er ist ein bis heute aktives Gründungsmitglied des Arcanto Quartetts mit Antje Weithaas, Daniel Sepec und Tabea Zimmermann; mit Isabelle Faust und Alexander Melnikov bildet er ein festes Trio; Letzterer und Alexandre Tharaud sind stetige Klavierpartner. Jean-Guihen Queyras ist regelmäßiger Gast bei renommierten Orchestern wie dem Philharmonia Orchestra, dem Orchestre de Paris, dem NHK Symphony, dem Philadelphia Orchestra sowie am Leipziger Gewandhaus und an der Tonhalle Zürich. Er arbeitet dabei mit Dirigenten wie Franz Bruggen, Günther Herbig, Jiří Bělohlávek, Yannick Nezet-Séguin und Sir Roger Norrington.

Die Diskographie von Jean-Guihen Queyras ist beeindruckend: Seine Einspielungen der Bach-Suiten für Solo-Violoncello wurden mit dem Diapason d'Or und dem CHOC du Monde de la Musique ausgezeichnet, für die Aufnahme mit Werken Debussys und Poulencs mit Alexandre Tharaud erhielt er den Diapason d'Or de l'Année. Weitere CDs mit Cellokonzerten von Edward Elgar, Antonín Dvořák, Philippe Schoeller und Gilbert Amy wurden ebenso begeistert von der Fachkritik aufgenommen. 2008 wurde Jean-Guihen Queyras als Solist des Jahres bei den Victoires de la Musique ausgezeichnet und 2009 als Künstler des Jahres von den Lesern des Diapason gewählt.

Jean-Guihen Queyras hat eine Professur an der Musikhochschule Freiburg inne und ist künstlerischer Leiter des Festivals ›Rencontres Musicales de Haute-Provence‹ in Forcalquier.

Er spielt ein Cello von Gioffredo Cappa von 1696, das ihm das Mécénat Musical Société Générale zur Verfügung stellt.

Auch die Saison 2013/2014 bietet wieder zahlreiche große Projekte. So debütiert Jean-Guihen Queyras beim London Philharmonic, beim Philadelphia Orchestra und beim Synchronieorchester des Bayerischen Rundfunks. Im Herbst 2014 erscheint eine CD mit sämtlichen Beethoven-Sonaten, die er mit Alexander Melnikov einspielte.



MKO

Münchener Kammerorchester
»1900« Saison 13/14 — 6. Abo
Prinzregententheater, 20 Uhr

13.3.2014

Sandrine

PIAU

Alexander

LIEBREICH

BERG 3 Stücke aus »Lyrische Suite«
ZEMLINSKY »Maiblumen blühten überall«
BERG Sieben frühe Lieder
HONEGGER Symphonie Nr. 2

www.m-k-o.eu



Bayerisches Staatsministerium für
Bildung und Kultur, Wissenschaft und Kunst



Ländeshauptstadt
München
Kulturreferat



bezirk
oberbayern



BR
KLASSIK



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. Unter einem Saison-Motto kontrastieren die Programme des MKO Werke früherer Jahrhunderte assoziativ, spannungsreich und oft überraschend mit Musik der Gegenwart. Mehr als siebenzig Uraufführungen hat das Kammerorchester zu Gehör gebracht, seit Christoph Poppen 1995 die Künstlerische Leitung übernahm und das unverwechselbare dramaturgische Profil des Klangkörpers begründete. Komponisten wie Iannis Xenakis, Wolfgang Rihm, Tan Dun, Chaya Czernowin und Jörg Widmann haben für das Kammerorchester geschrieben; allein seit 2006 hat das MKO Aufträge u. a. an Erkki-Sven Tüür, Thomas Larcher, Bernhard Lang, Nikolaus Brass, Samir Odeh-Tamimi, Klaus Lang, Mark Andre, Peter Ruzicka, Márton Illés, Miroslav Srnka, Georg Friedrich Haas, Tigran Mansurian und Salvatore Sciarrino vergeben. 2014 steht neben der neuen Komposition von Salvatore Sciarrino für den RIAS Kammerchor und das MKO ein Uraufführungswerk des jüngst mit dem Komponistenpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung ausgezeichneten Kanadiers Samy Moussa auf dem Programm.

Im Zusammenwirken mit einem festen Stamm erstklassiger Solobläser aus europäischen Spitzenorchestern profiliert sich das MKO als schlank besetztes Sinfonieorchester, das dank seiner besonderen Klangkultur auch in Hauptwerken Beethovens, Schuberts oder Schumanns interpretatorische

Maßstäbe setzen kann. Namhafte Gastdirigenten und eine Phalanx herausragender internationaler Solisten sorgen regelmäßig für weitere künstlerische Impulse. Feste Bestandteile der Abonnementreihe wie auch der Gastspiele des Orchesters sind Konzerte unter Leitung eines der beiden Konzertmeister. Das MKO versteht sich als modernes und flexibles Ensemble, das sich nicht nur für ein denkbar breites Repertoire verantwortlich fühlt, sondern auch mannigfache Aktivitäten außerhalb der eigenen Konzertreihen (der Abonnementkonzerte im Prinzregententheater und den ›Nachtmusiken‹ in der Pinakothek der Moderne, die jeweils einem Komponisten des 20. oder 21. Jahrhunderts gewidmet sind) entfaltet. Rund sechzig Konzerte pro Jahr führen das Orchester auf wichtige Konzertpodien in aller Welt.

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.

Neben der regelmäßigen Zusammenarbeit mit der Münchener Biennale sowie mit der Bayerischen Theaterakademie bildet die integrative Arbeit einen Schwerpunkt der Aktivitäten des MKO. Ziel ist eine Vernetzung des Orchesters am Standort München und die Kooperation mit Institutionen im Jugend- und Sozialbereich. Der Gedanke gesellschaftlicher Verantwortung liegt auch dem Aids-Konzert zugrunde, das sich 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. Nach der CD-Veröffentlichung der c-Moll Messe von Mozart mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks (Leitung Peter Dijkstra) erscheint demnächst die Aufnahme des Mozart Requiems unter der Leitung von Alexander Liebreich.



BARTEK BARCZYK

FOTOGAFIEN DES MÜNCHENER KAMMERORCHESTERS

Eröffnung: 5. März 2014 ab 19 Uhr
Ausstellung: 6. bis 22. März 2014
Öffnungszeiten: 6. bis 8. März und 21. bis 29. März
Mittwoch bis Freitag 12 bis 18 Uhr
Samstag 12 bis 15 Uhr

MKO

GALERIE **f5,6**

Ludwigstrasse 7
80539 München
+49 89 28675167
www.f56.net

BESETZUNG

Violinen

Daniel Giglberger

Konzertmeister

Gesa Harms

Romuald Kozik

Eli Nakagawa-Hawthorne

Takeshi Kazumi*

Max Peter Meis *Stimmführer*

Bernhard Jestl

Tae Koseki

Ulrike Knobloch-Sandhäger

Julia Mangold*

Violen

Kelvin Hawthorne *Stimmführer*

Stefan Berg

Iiro Rajakoski

Jenny Stölken*

Indre Mikniene

Javier Lopez*

Violoncelli

Bridget MacRae *Stimmführerin*

Michael Weiss

Benedikt Jira

Kontrabass

Tatjana Erler* *Stimmführerin*

Cembalo

Helene Lerch*

* als Gast

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



**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**

Münchener Kammerorchester
8. Münchener Aids-Konzert
Prinzregententheater, 20 Uhr
www.m-k-o.eu

MKO

Der gesamte Erlös des Konzerts kommt der
Münchener Aids-Hilfe zugute

9.5.2014

Vesselina

KASAROVA

Håkan

HARDENBERGER

Jan

LISIECKI

Maximilian

HORNUNG

Alexander

LIEBREICH

Werke von MOZART, CHOPIN, SCHUMANN UND JOLIVET
im Anschluss: Künstlerfest im Gartensaal



Bayerisches Staatsministerium
für Wissenschaft,
Forschung und Kunst



Landesärztschaft
München
Kulturreferat

bezirk oberbayern

BR
KLASSIK

KONZERTVORSCHAU

24.2.14

Düsseldorf, Tonhalle
Edita Gruberova *Sopran*
Douglas Boyd *Dirigent*

28.2.14

Kammermusiknacht II
München, Kammerspiele
Agata Zubel *Sopran*
Clement Power *Leitung*
Lily Francis *Violine*
Bridget MacRae *Violoncello*
Sébastien Jacot *Flöte*
Stefan Schneider *Klarinette*
Sophie Raynaud *Klavier*
Thomas Hastreiter *Schlagzeug*
Martin Sraier *Electronics*

7.3./8.3.14

Festival Musika-Música, Bilbao
Judith Jáuregui *Klavier*
Alexander Liebreich *Dirigent*

13.3.14

6. Abonnementkonzert
München, Prinzregententheater
Sandrine Piau *Sopran*
Alexander Liebreich *Dirigent*

22.3.14

Komponistenporträt
Friedrich Cerha
München, Pinakothek der
Moderne
Uwe Schrodi *Posaune*
Alexander Liebreich *Dirigent*

30.3.13

Köln, Philharmonie
Ramón Ortega Quero *Oboe*
Olari Elts *Dirigent*

8.4.14

Berlin, Kammermusiksaal
Philharmonie

9.4.14

Aschaffenburg, Stadthalle

10.4.14

7. Abonnementkonzert
München, Prinzregententheater
Rachel Harnisch *Sopran*
Sophie Harmsen *Alt*
Christoph Prégardien *Tenor*
Julian Prégardien *Tenor*
Laurent Alvaro *Bass*
RIAS Kammerchor
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

European Computer Telecoms AG
Prof. Georg und Ingrid Nemetschek
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
Prof. Georg und Ingrid Nemetschek
Constanza Gräfin Rességuier

den Mitgliedern des Freundeskreises

Peter Prinz zu Hohenlohe-Oehringen, Sprecher des Freundeskreises

Dr. Brigitte Adelberger / Karin Auer / Dr. Gerd Bähr / Michael S. Beck
Christiane von Beckerath / Wolfgang Bendler / Markus Berger / Tina
B. Berger / Ursula Bischof / Paul Georg Bischof / Dr. Markus Brixle
Alfred Brüning / Marion Bud-Monheim / Dr. Hermine Butenschön
Dr. Jean B. Deinhardt / Barbara Dibelius / Ulrike Eckner-Bähr
Ingeborg Fahrenkamp-Schäffler / Dr. Werner Fellmann / Dr. Andreas
Finke / Guglielmo Fittante / Gabriele Forberg-Schneider / Dr. Martin
Frede / Eva Friese / Elvira Geiger-Brandl / Irmgard von Gienanth
Birgit Giesen / Dr. Monika Goedl / Dr. Rainer Goedl / Maria Graf
Thomas Greinwald / Dr. Ursula Grunert / Ursula Hauesgen
Dr. Ifeaka Hangen-Mordi / Maja Hansen / Peter Haslacher / Ursula
Hugendubel / Dr. Reinhard Jira / Anke Kies / Michael von Killisch-
Horn / Felicitas Koch / Gottfried und Ilse Koepnick / Dr. Peter
Krammer / 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 Ressaygues / 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 / Sandra Zölch

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

Sprechen Sie uns gerne an:

Florian Ganslmeier, Geschäftsführer MKO, Telefon 089.46 14 64-31

Hanna Schwenkglenks, Sponsoring MKO, Telefon 089.46 13 64-30

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, 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, Dr. Balthasar Frhr. von Campenhausen

Management

Geschäftsführer: Florian Ganslmeier

Konzertplanung: Anselm Cybinski

Konzertmanagement: Sophie Borchmeyer, Malaika Eschbaumer, Anne Ganslmeier

Marketing, Sponsoring: Hanna B. Schwenkglenks

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: 17. Februar 2014, Änderungen vorbehalten

Textnachweis

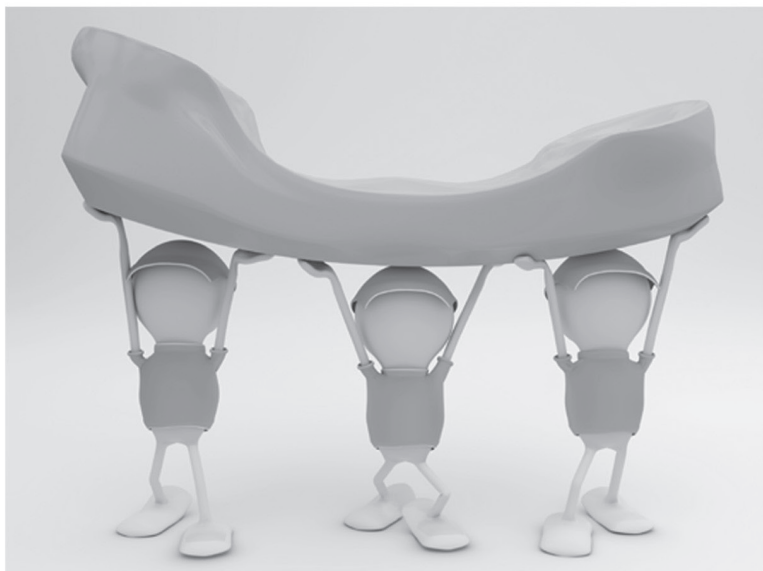
Der Text ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Nachdruck nur mit Genehmigung des Autors
und des MKO.

Bildnachweis

S.1: Bartek Barczyk, S.5: Schott Musik, S.9: Mit diesem Symbol wollte Giacinto Scelsi darge-
stellt werden. S. 18: Marco Borggreve, S. 22: Marek Vogel



ECT



**Wenn Telefonie neue Wege
beschreitet und das Internet
revolutioniert, ist die Technologie
von ECT vorne mit dabei.**



European Computer Telecoms AG
www.ect-telecoms.com

www.effective-contactcenters.com www.ect-ringback.com www.ect-virtualpbx.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
Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat



MEDIENPARTNER

BR
KLASSIK