

Münchner Philharmoniker

Konzertprogramme 1988/89

Programmhefte der
Münchener Philharmoniker

Herausgegeben von der
Direktion der Münchener Philharmoniker
Redaktion und für den Inhalt verantwortlich:
Dietmar Holland
Umschlagentwurf: Helmut und Regina Rohrer
Gesamtherstellung: Druckhaus Fritz König GmbH, München

Donnerstag, 2. März 1989
20.00 Uhr

7. Theatergemeindekonzert

Freitag, 3. März 1989
20.00 Uhr

6. Abonnementkonzert C

Samstag, 4. März 1989
20.00 Uhr

6. Abonnementkonzert D

Montag, 6. März 1989
20.00 Uhr

6. Abonnementkonzert E

Dienstag, 7. März 1989
19.30 Uhr

6. Jugendkonzert

Leitung Jiří Kout
Solisten Sreten Krstić
Werner Grobholz

Joseph Haydn (1732–1809) Symphonie Nr. 88 G-dur (ca. 1787)
1. Adagio – Allegro
2. Largo
3. Menuetto: Allegretto
4. Finale: Allegro con spirito

Johann Sebastian Bach (1685–1750) Concerto d-moll für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo BWV 1043
1. Vivace
2. Largo ma non tanto
3. Allegro

Pause

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975) Symphonie Nr. 1 f-moll op. 10
1. Allegretto
2. Allegro
3. Lento
4. Allegro molto



*Joseph Haydn
Ölbild von Christian Ludwig Seehas (1785)*

Irmelin Bürgers

Versuch, zu einem Ende zu kommen: Haydns Symphonie Nr. 88

Immer wieder wurde versucht, Haydn endgültig den Klischees des 19. Jahrhunderts zu entreißen, ihn aus den festgelegten Schemen zu befreien, in die seine Biographie und sein Werk gezwungen wurden von einem Jahrhundert, dessen Musikästhetik die verinnerlichte Emotion zum höchsten Wert erhob, und uns damit hartnäckiger, als wir es oft wahrhaben wollen, den Blick zurück auf das 18. Jahrhundert verstellt. Aber so eindringlich die Appelle, so profund und schlagend die Beweisführung von Musikern und Musikwissenschaftlern, so sehr laufen sie doch wieder schon Gefahr zu verhallen; unaufhaltsam scheint sich das Bild vom gutmütigen, altväterlichen Hausfreund vor alle Erkenntnis zu schieben, und Haydn droht erneut zum Einspiel- und Aufwärmkomponisten des Konzertsaals zu verkommen. Und gerade diese Herabwürdigung hat der Komponist nicht verdient, dem Mozart sechs seiner bedeutendsten Werke, die Haydn-Quartette, dediziert hat, ohne den Beethovens Œuvre schlechterdings nicht denkbar wäre, und der für Peter Gülke „nahezu ein Kant der Musik“ ist.

Wenn Arnold Schönberg in seinem Essay „Brahms the Progressive“ über dessen Werk meint, es sei „Musik für Erwachsene“, für Hörer, die bereit sind, sich wachen Sinnes auf die Musik einzulassen, anstatt sie als bloßen Zeitvertreib in oberflächlicher Unterhaltungsattitüde zu konsumieren, so trifft dieses Diktum gleichermaßen auf Haydns Musik und beispielsweise auf seine Symphonie Nr. 88 zu. Blickt man nämlich hinter deren freundlich-fröhliche Fassade, hinter das „energische Allegro“, das „von großer Melodik getragene Largo“, das „echt symphonische Menuetto, eher robust als höfisch“ und das „geistsprühende Finale“ – wie es im Stil nichtssagender Etikettierung der Konzertführer lautet – so kann man ohne große Schwierigkeit entdecken, daß Haydn in allen Sätzen der Symphonie eine der Musik immanente Frage aufstellt und sie in den verschiedensten Weisen beantwortet, die Frage nämlich, wie musikalisches Geschehen zu Ende zu bringen sei, wie bei Respektierung aller formaler Konventionen der einmal begonnene Lauf der Musik wieder angehalten werden könne.

Dieser „finale Charakter“ findet sich in jedem Satz. In den Ecksätzen vermeidet Haydn ein melodiös ausgeprägtes Thema, präferiert in beiden Fällen einen auftaktigen,

sequenzierten Aufbau, der sich allein schon durch rhythmische Variation ständig vorantreibt und vor allem durch eine kleine, unscheinbare Floskel immer wieder von neuem den Satz in Bewegung bringt.

Besonders augenfällig wird dies im Finalsatz, einem Allegro con spirito, das Haydns Geist und Esprit aufs eindrucksvollste demonstriert. Das Rondo-Thema, dessen Charakter in keiner anderen Instrumentierung als durch das solistisch eingesetzte Fagott denkbar wäre und Haydns innovatorische Eigenschaft auch auf dem Gebiet der Klangwirkung unter Beweis stellt, scheint unaufhörlich immer von neuem loszulaufen, ja fast lautmalerisch vor sich her zu schimpfen. Nach jedem Intermezzo setzt es sich wieder fast subversiv durch, ist auch durch eine satztechnisch komplexe Passage in Kanonform nicht zu erschöpfen. Selbst reduziert auf die zwei Achtel in den Violinen verliert der Impuls nicht seine weitertreibende Kraft, sukzessiv wird die auftaktige Figur durch Bässe und Hörner intensiviert, bis das ganze Rondo-Thema komplettiert losbricht. Erst ein jäher, gewaltsam erzwungener Halt, der an die Theatralik der langsamen Einleitung des ersten Satzes erinnert, vermag mit einer anschließenden Generalpause (!) Einhalt zu gebieten, bevor der Satz endgültig seinem Ende zustürmen kann.

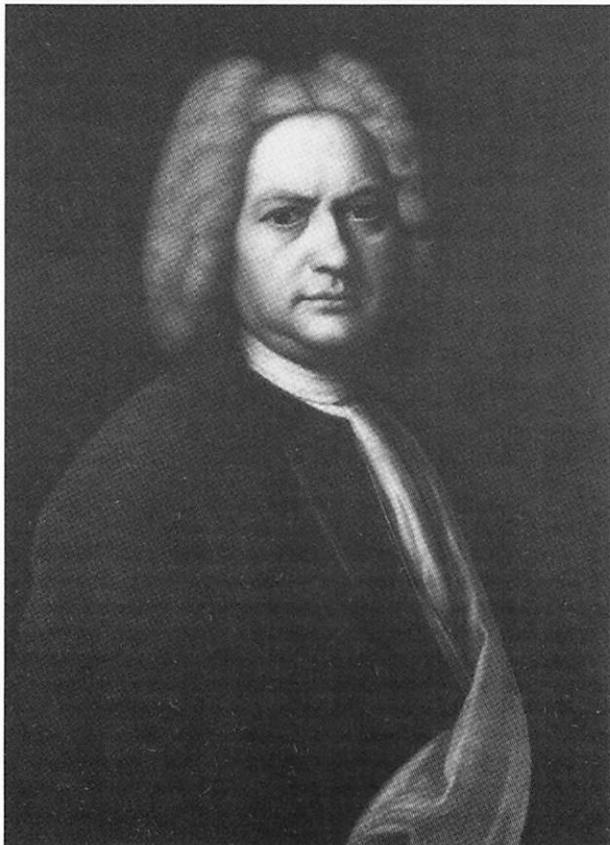
Carl Friedrich Zelter, dessen weitsichtige Charakteristik eine einsame Ausnahme unter den zurückhaltenden oder gar ablehnenden Haydn-Studien im Verlauf des 19. Jahrhunderts darstellt, bestätigt die These von den primär rhythmisch angelegten Themen der Ecksätze als eine generelle Erscheinung bei Haydn, wenn er konstatiert: „Haydns Stücke haben manchmal gar kein Thema und scheinen in der Mitte anzufangen . . .“

Aber nicht nur die Ecksätze der Symphonie Nr. 88 weisen die zentrale Fragestellung auf, wie man musikalisch zum Ende kommt, sondern Haydn demonstriert sie auch an einem völlig andersartigen, nur von Melodik getragenen Satz, dem Largo. Das Thema wird zu Beginn zelebriert, nicht von ungefähr verwandelt es sich in England zu einer Hymne „Praise God, from whom all blessings flow“. Auch die Wiederholung in neuer Instrumentierung entspricht noch aller Konvention, ebenso die harmonisch und metrisch ausgestaltete Überleitung. Aber die Ausführung des Themas zum dritten Mal in Oboe und Celli mit fast manieriert-ornamentaler Begleitung wirkt, als ob die Musik sich selbstgefällig und eitel zuzuhören begäbe und bis zum Überdruß den Hörer mit ihrer Melodie langweilen werde. Doch genau in diesem Moment wird die Andachts-haltung brutal unterbrochen durch drei Sforzando-

Schläge, die ebenfalls die langsame Einleitung des Anfangs assoziieren lassen, und die auch die beiden Oboen nicht besänftigen und von einer Repetition abhalten können. Mitnichten ist dadurch der Verlauf abgebrochen, das Thema setzt unverdrossen wieder ein, steigert sich in einer weiteren Wiederholung durch pompösierte Violinfiguren. Der darauf folgende Protest ist heftiger, dramatischer, aber ebenso erfolglos wie bei seinem ersten Auftreten. Und nach der insgesamt nun sechsten Demonstration des Themas klingt das Protestieren entkräftet und resigniert, die Oboe spottet hämisch, während zum siebten Mal triumphierend das Thema anhebt. Danach sind die Einhalt fordernden Forte-Schläge wieder auf ihre anfänglich simple Gestalt zurückgestutzt, aber nun ist auch die Melodie endgültig ausgeschöpft, und der Satz kann schließen.

Selbst im Trio des Menuetts wird das Problem des Beendens thematisiert, wenn erst ein dynamischer Akzent der leiernden Bewegung über den liegenden Dudelsackquinten den Impuls zum Ausbruch gibt und zum Ende der Phrase führt.

In allen Sätzen der Symphonie erschließt sich Haydns Meisterschaft im experimentierenden Komponieren; sie beweist seinen Rang als geistiger Urheber der Wiener Klassik, als Komponist von „Sinn-fonien“, wie es Hennes Holz nennt.



*Bach-Portrait
von Johann Jakob Ihle (um 1722)*

Bernhard Rzehulka

Zu J. S. Bachs Konzert für 2 Violinen d-moll, BWV 1043

Das „Concerto“ war zu Bachs Zeit die jüngste, zugleich am wenigsten kanonisierte Gattung im Bereich der Instrumentalmusik. Zwar hatte Vivaldi im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts mit seinen Violinkonzerten op. 3 die dreisätzigige Form (schnell–langsam–schnell) gleichsam verbindlich festgelegt – an ihr orientierten sich fortan seine Nachfolger –, die klangliche Erscheinung indes blieb vor allem im deutschen Sprachraum untergeordnet. Die Entwicklung des instrumentalen „Concertos“ ereignete sich originär im Italien des 17. Jahrhunderts, wobei das Zusammenwirken von wenigen solistisch geführten Instrumenten bereits genügte, um diesen Begriff anwenden zu können. Mit den Namen Corelli, Albinoni und dem erwähnten Vivaldi vollzog sich der Übergang hin zur polarisierten Besetzung des Genres, hier Solo, dort Ensemble. Mit dieser neuen Form beschäftigte sich Bach intensiv bereits in Weimar (1708–1717). Über zwanzig Orgelbearbeitungen von Konzerten zumeist Vivaldis sind erhalten. Auf Grund dieser eingehenden Studien entstanden, ausschließlich in seiner Köthener Zeit (1717–1723), die eigenen Violinkonzerte für ein oder zwei Soloinstrumente und Streichensemble. Daß dabei die spezifisch sinnlichen Klang- und Musiziermöglichkeiten der Violine nicht im Vordergrund standen, belegt die Tatsache, daß all diese Konzerte später von Bach selbst einer fast wörtlichen Übertragung als Klavierkonzerte unterzogen wurden. Keines von diesen ist eine Originalkomposition, auch die für drei und vier Klaviere nicht, die ihren Ursprung entweder aus der Bachschen Violinmusik oder aber von Vivaldi her beziehen. Es mutet merkwürdig an, daß selbst Beethoven noch auf diese alte Praxis zurückgriff und sein Violinkonzert selbst zum Klavierkonzert (op. 61a) umarbeitete. Doch zurück zu Bach. Das selbstverständliche Verfahren des „Austauschens“ der Soloinstrumente innerhalb der Gattung des „Concerto“ legt nicht so sehr den Verdacht auf eine wenig instrumentenspezifische Behandlung des Solos nahe, es zeigt vielmehr die Konzentration auf die gleichsam abstrakte Führung der Stimmen, es richtet das Augenmerk auf den musikalischen Satz selbst. Wie nebenbei – und das ist das Bachsche Wunder – vollzieht sich dennoch eine völlig natürliche Verbindung zwischen dem individuellen Klang der Geige und der Konstruktivität der Komposition. Diese Synthese wird erst bei der Übertragung auf die Tasteninstrumente brüchig und manchmal wenig überzeugend. So revoltierte bereits Albert Schweitzer in seinem

1908 erschienenen, legendären Bach-Buch gegen die Übertragung des d-moll Doppelkonzertes (BWV 1043) zum Konzert für 2 Klaviere (c-moll): „Wie Bach es wagen durfte, die zwei singenden Violinstimmen aus dem Largo dieses Werkes dem Cembalo mit seinem abgerissenen Ton preiszugeben, möge er vor sich selber verantworten. Hätte er es nicht in Person getan, so würden wir heute in des Altmeisters Namen gegen solche unbachische Übertragungen protestieren.“ Diese Aussage, die zumal deshalb bemerkenswert ist, da die musikalischen Wurzeln Albert Schweitzers im so bearbeitungswütigen 19. Jahrhundert liegen, übersieht die Bachsche Musizierpraxis, die Epoche des ad-hoc-Ensembles, dessen Ästhetik sich weit mehr in der Kunst des „gelehrten“ Satzes per se bewegt, als in der getreuen, dem Individuum des instrumentalen Wesens huldigenden Aufführungen.

Wie die Instrumentalkonzerte überhaupt, entstand auch das sogenannte Violin-Doppelkonzert in Köthen, als Bach dort Hofkapellmeister des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen war. Diese „weltliche“ Zeit Bachs brachte neben den Konzerten ebenso das „Wohltemperierte Klavier“ hervor, wie die Orchester-Ouvertüren, die Solo-Suiten und Partiten. Hatte Bach in einer Art historischer Überschau die Geschichte und das Wesen des „Concerto“ im Brennspiegel der „Brandenburgischen Konzerte“ gebündelt, so komponierte er en miniature verschiedene Ausprägungen konzertanter Möglichkeiten in das Doppelkonzert ein. Das erste Allegro lebt in der jungen italienischen Tradition, die von dem terrassenförmigen Wechsel zwischen Soli und Tutti geprägt ist, wobei es bemerkenswert ist, wie unmittelbar dies bei Bach auch im Thematischen zur Geltung kommt. Das Hauptthema des Tutti, mit dem der Satz auch eröffnet wird, erscheint in den Sologeigen kein einziges Mal. Im Gegensatz zu diesem fest gebauten, in sich ruhenden Orchester-Thema, öffnet sich deren melodische Substanz in weiten Intervallsprüngen (Dezimen), wodurch eigentlich erst die Bewegung für den ganzen Satz geschaffen wird. Damit reflektiert Bach auch im Thematischen das italienische Modell, das durch den Wechsel von harmonisch statischem Tutti und den modulierenden Solo-Passagen bestimmt ist. Die Flächigkeit der Italiener allerdings setzt er um in einen kontrapunktisch durchwobenen Satz mit strengen Imitationen der beiden Soloviolen.

Das Largo hingegen geht andere Wege. Das Ensemble wird reduziert auf eine nur stützende Funktion in der Ausprägung des Siciliano-Rhythmus ($1\frac{1}{2}$ -Takt mit dem Wechsel von Viertel- und Achtelnote).

Das Geschehen bestimmen durchgehend die Sologeigen mit ihrem betörend innigen Zwiegespräch, das wirkt, als sei es von einer anderen Welt. Es scheint, sie würden keine Notiz vom begleitenden Continuo nehmen. Vielmehr muß dieses auf sie reagieren und beharrt doch gleichzeitig auf seiner ostinaten Rhythmus-Struktur. Zwei völlig verschiedene Ebenen überlagern sich, die starre Form des Ensembles und das scheinbar spontane Dialogisieren der beiden Violinen.

Der Finalsatz schließlich bringt eine erregt sich steigernde Auseinandersetzung zwischen Soli und Tutti. Die Solo-Stimmen verlaufen häufig in Oktavparallelen, gleichsam eine geballte Einheit gegenüber dem Tutti. Dieses wiederum zieht sich nicht abwartend auf die ihm „zustehenden“ blockhaften Abschnitte wie im Kopfsatz zurück, sondern kommentiert energisch eingreifend die solistischen Abläufe. Die kontrapunktische Technik wird aufgegeben zugunsten harmonischen Vorwärtsdrängens. Hier sind Ansätze zu erahnen, die gut ein halbes Jahrhundert später im Solokonzert Mozarts ihre Einlösung finden werden: das lebendige, gleichsam menschliche Agieren und Reagieren zweier gleichberechtigter Partner (Solo und Tutti). Und wie ein Vorgriff darauf setzt im zweiten Teil des Finalsatzes (Takt 73 ff.) die 2. Violine spontan, unvorbereitet mit einem neuen Motiv ein, das für einen Moment die spannungsgeladene, sich in raschen Notenwerten überstürzende Musik gleichsam außer Kraft setzen will; ein arioser, besinnlicher Augenblick, durch einen langen Halteton noch intensiviert, der wie aus dem Nichts erscheint, und dementsprechend auf schwacher Taktzeit (2. Achtel) einsetzt. Diese Stelle ist zwar in die ostinate Regelmäßigkeit des musikalischen Ablaufs eingebettet, besitzt aber ebenso das Ereignishafte einer spontanen Gestik. Erst die letzten vier Takte fassen in einem überwältigenden Unisono-Bogen das erregende Geschehen zusammen. Keiner Konvention entspringt dieser Schluß, es ist die beschwörende und souveräne Hand Bachs, die der dramatisch erhitzten Musik ihre Einheit und Harmonie als Ideal zurückgeben will.



*Dmitri Schostakowitsch
zur Zeit seiner 1. Symphonie*

Krzysztof Meyer

„Höchster Ausdruck des Talents“

Zur 1. Symphonie von Schostakowitsch

Noch im Jahre 1923 begann Schostakowitsch seine bisher größte Komposition – die 1. Symphonie für großes Orchester. Als erster von vier Sätzen wurde der zweite – das Scherzo geschaffen. Obwohl die ersten Skizzen sehr früh entstanden (was der Komponist selbst auf der letzten, neunundneunzigsten Seite des Manuskripts vermerkte), wurde die Hauptarbeit erst in der Zeit von der zweiten Oktoberhälfte 1924 bis Mai 1925 bewältigt. Am 1. Juli beendete der Komponist die Reinschrift der Partitur. Es war eine Zeit besonders intensiver Tätigkeit, in welcher der junge Künstler gleichzeitig zwei Stücke für Streichoktett komponierte (abgeschlossen im Juli 1925), daneben aber auch im Stummfilmkino spielte und sich wie gewöhnlich stark im musikalischen und gesellschaftlichen Leben engagierte. Für die systematische Arbeit an der Symphonie war das nicht gerade förderlich. Er sah sich genötigt, sie zu unterbrechen oder beiseite zu legen, besonders das Finale entstand nur langsam.

Das Werk war als Diplomarbeit gedacht: der neunzehnjährige Komponist arbeitete an ihm mit besonderer Leidenschaft und Hingabe. Außer von Steinberg wurde das Gelingen der Symphonie von Glasunow persönlich beaufsichtigt. Viele Jahre später berichtete Schostakowitsch eine drollige Episode aus den Begegnungen mit Glasunow, der immer sehr anspruchsvoll in der Beurteilung einer regelgerechten Stimmführung und eines guten Zusammenklangs war: „Als ich Alexander Konstantinowitsch den Anfang meiner Sinfonie (in der Version zu vier Händen) zeigte – war wegen der seiner Meinung nach schlechten Zusammenklänge, die der Anfangsphase der Trompete con sordino folgten, unzufrieden. Er bestand darauf, daß ich diese Stelle verbessere und gegen seine harmonische Variante austausche. Meine Variante:



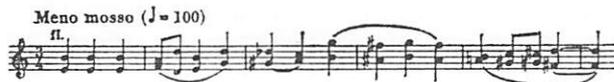
Glasunows Fassung:



Natürlich hatte ich nicht den Mut, mit ihm zu streiten; meine Hochachtung und Zuneigung für ihn waren sehr groß, und seine Autorität unterlag keinem Zweifel. Später jedoch, bereits vor der Aufführung der Sinfonie und vor dem Druck der Partitur, ließ ich meine Version stehen, womit ich bei Alexander Konstantinowitsch starken Unwillen erregte."

Die 1. Sinfonie ist im Schaffen Schostakowitschs ein ungewöhnliches Phänomen. Sie imponiert durch den Erfindungsreichtum und die ausgezeichnete Beherrschung der musikalischen Mittel. Obwohl der Komponist zum erstenmal mit einer großen Form umging, tat er es mit der Freizügigkeit eines erfahrenen Künstlers, sich dabei klar und fehlerfrei der eigenen Handschrift bedienend. Allerdings könnten in der Sinfonie Einflüsse älterer Meister nachgewiesen werden – Tschairowskys und Glasunows in den Ecksätzen, Skrjabin in den Randepisoden des freien Teils, Prokofjews besonders im Hauptthema des Scherzos.

Dennoch besitzt sie eine konsequente Geschlossenheit des Stils und des musikalischen Materials sowie eine ungewöhnlich homogene Instrumentation. Deutlich treten in ihr der russische Charakter und die Verbindung zur nationalen Tradition hervor. So knüpft beispielsweise das Thema des Trios aus dem Scherzo im russischen Typus der melodischen Linie, im Rhythmus, ja selbst im spezifischen Orchesterklang an das „Mächtige Häuflein“ an:



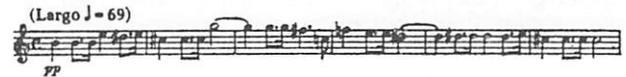
Die Thematik des Werkes hat sowohl dynamischen (die beiden ersten Themen des ersten Satzes) als auch lyrischen (drittes Thema des ersten Satzes, dritter Satz und einige Episoden des letzten Satzes), als auch grotesken Charakter (Teile des Scherzos und des Finale).

Der erste Satz stützt sich auf das Vorbild der klassischen Sonatenform, aber anstelle von zwei Themen erscheinen drei – eine konstruktive Eigenheit, die für viele spätere Sinfonien Schostakowitschs typisch ist. Die beiden ersten kreisen um die Haupttonart f-moll, das dritte – im Charakter einem Walzer verwandt – steht in As-dur. Jener Walzer bildet einen großartigen Kontrast zum vorausgegangenen Thema, das deutlichen Marschcharakter hat. Nach dem Muster der klassischen Sonatenform ist die Durchführung der Themen sehr gedrängt und lakonisch,

und die sich in der Exposition spiegelnde Reprise bringt keine wesentlichen Änderungen.

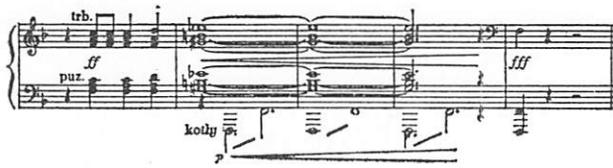
Der individuellste Satz, das Scherzo, hat einen einfachen, dreiteiligen Aufbau A-B-A₁ (mit Übereinanderlegen beider Themen in A₁); er imponiert durch einen launenhaften, grotesken und ironischen Humor in den Randepisoden sowie durch den Reichtum der Orchesterfarben und die Schönheit der melodischen Linien in der mittleren Episode. Beachtung verdient der ausgezeichnete, unkonventionelle Einsatz des Klaviers, dessen konzertierender Part einen geradezu virtuosen Charakter besitzt. Bei Schostakowitsch spielt – ähnlich wie bei Strawinsky – das Klavier oft eine bedeutende Rolle in der Orchesterpalette.

Der dritte Satz, ein Lento, steht möglicherweise hinsichtlich der Originalität etwas hinter den anderen Teilen der Sinfonie zurück, ist aber nichtsdestoweniger eine interessante Ankündigung der Lyrik Schostakowitschs durch den weiten Atem der melodischen Linien, der entwickelten Phrasen, der Melodik, welche besonders in den späteren Schaffensperioden (von der Mitte der dreißiger Jahre an) stark zum Durchbruch kommt. Der aus drei Episoden zusammengesetzte dritte Satz besitzt in den äußeren Teilen einen stark dynamischen und im mittleren einen deklamatorischen Charakter. Das Thema der mittleren Episode ist der sogenannten revolutionären Folklore verwandt und ruft manche Lieder aus der Zeit der Revolution von 1905 in Erinnerung:



Das Finale besitzt eine freie Sonatenform, in welcher sich die Reprise durch ihren Charakter, ihre Stimmung und ihr Temperament deutlich abhebt. Während nämlich die Exposition und ihre Durchführung dem Scherzo (im Exponieren des Klaviers!), aber etwas auch dem ersten Satz verwandt sind, bringt die Reprise völlig Neues: eine vom Pathos getragene, tragische Stimmung und Tiefe. Das Werk endet mit einer unerwarteten Coda – voller Leben und Optimismus, in lichthem F-dur:





Die kurze lakonische, etwa eine halbe Stunde dauernde 1. Symphonie enthält mit ihrer kapriziösen Melodik, der erweiterten Tonalität (die Tonart f-moll bildet hier nur den allgemeinen Rahmen des Werkes) und den einfachen Rhythmen bereits Züge, die später fast im gesamten Schaffen des Komponisten zu finden sein werden.

Im Dezember 1925 stellte Schostakowitsch die Partitur der Prüfungskommission vor. Eingeschätzt wurde sie als „höchster Ausdruck des Talents“ (Steinberg) und ihr Schöpfer als „ein offenbares und frappierendes Talent“ (Glasunow); die 1. Symphonie wurde für eine öffentliche Aufführung vorgesehen.

Die Uraufführung fand am 12. Mai 1926 im großen Saal der Leningrader Philharmonie statt. Das Orchester dirigierte Nikolai Malko. Der zwanzigjährige Komponist errang einen großen Erfolg, das Publikum war voller Enthusiasmus. Dmitris Mutter schrieb darüber an Claudia Lukaszewicz: „... Ich will versuchen, unsere Empfindungen in Zusammenhang mit der Aufführung von Mitjas Sinfonie zu beschreiben. Den ganzen Winter lebten wir in Erwartung dieses glücklichen Tages. In dem Maße, wie sich der Termin näherte, konzentrierten sich unsere Gedanken, Gespräche und Wünsche auf die Sinfonie. Mitja zählte Stunden und Tage. Insbesondere beunruhigte ihn die Instrumentation – wie wird das alles klingen? Am 10. Mai schließlich war Probe ... Bei der Arbeit konnte ich an nichts anderes denken, ständig wartete ich auf seinen Anruf. Endlich gegen drei Uhr hörte ich die glückliche Stimme Mitjas: ‚Alles klingt – alles in Ordnung!‘ ... Es kam der Tag des Konzertes – der 12. Mai. Das Lampenfieber ergriff uns schon am frühen Morgen. Mitja hatte die ganze Nacht nicht geschlafen – er aß nichts, er trank nichts. Ich fürchtete mich, ihn anzusehen. Um halb neun kamen wir in die Philharmonie. Um neun war der Saal voll. Ich vermag nicht zu beschreiben, was ich fühlte, als ich Nikolai Malko mit erhobenem Dirigentenstab sah. Nur eins kann ich sagen, daß es mitunter schwerfällt, selbst ein großes Glück zu erleben. ... Alles verlief ausgezeichnet – ein großartiges Orchester, hervorragende Ausführung! Doch der größte Erfolg gehörte Mitja. Nach Schluß rief man ihn immer wieder. Wenn unser lieber junger Komponist, der wie ein großer Junge aussah, sich auf der Bühne zeigte, gingen die

stürmischen Ovationen des Publikums in frenetischen Beifall über ...“

Nicht nur das Publikum war begeistert. Auch die Presse verhielt sich gegenüber der Symphonie überaus positiv. Man sparte nicht mit Worten der Anerkennung und Bewunderung für den jungen Komponisten. „Das neue Werk übertraf meine Erwartungen“, schrieb der Kritiker Nikolai Malkow. „Der junge Musiker wächst und gedeiht, beherrscht immer besser die kompositorische Technik. Immer tiefer wird auch der Inhalt seines gesunden, prachtvollen Schaffens. In Staunen setzt die Frische, die Triftigkeit des musikalischen Gedankens und der junge, unaufhörliche, ungestüme Lauf der Musik.“

„Die Sinfonie ist licht in der Stimmung, funkelnd, jugendlich (man möchte sie ‚Frühlings-Sinfonie‘ nennen), frapziert durch die Aufrichtigkeit, Frische, das Talent ihres Schöpfers, aber auch durch die nicht zu leugnende Meisterschaft“, schrieb die bekannte Pianistin Maria Grinberg.

„Diese Sinfonie besitzt eine seltene Eigenschaft – sie ist lakonisch und gelangt dennoch zur ganzen Fülle der Aussage, sie offenbart die Fähigkeit, Gedanken zu äußern und sie plastisch zu formen. Es muß unterstrichen werden, daß Schostakowitschs Sinfonie zu jenen Werken gehört, die Sympathie wecken, weil sie mehr geben als versprechen“, lesen wir in der Rezension des bekannten Musikwissenschaftlers Boris Assafjew.

Schon bald wurde die 1. Symphonie vom Moskauer Rundfunk übertragen. Nikolai Malko nahm sich mit Enthusiasmus der Verbreitung des Werkes an und dirigierte es schon kurz nach der Uraufführung in Charkow (12. Juli), Kislowodsk (14. August) und Baku (30. August). Bereits im nächsten Jahr erklang das Werk erstmalig im Ausland – am 5. Mai 1927 führte es Bruno Walter in Berlin auf. Am 2. November 1928 spielten es Leopold Stokowski in Philadelphia und Artur Rodzinski in New York. 1929 dirigierte Malko die Sinfonie auf einer Tournee durch Südamerika, und ab März 1931 nahm sie Arturo Toscanini in sein Repertoire auf.

Dieses großartige Debüt des Komponisten kann nur mit dem Start Mendelssohns oder Chopins verglichen werden. „Mit einem Schlag“ errang sich Schostakowitsch Weltruhm, über Nacht wurde er zum hervorragendsten Vertreter der zeitgenössischen russischen Musik, und schon bald gehörte er zu den führenden Schöpfern der Musik des 20. Jahrhunderts.

(Zitiert aus Krzysztof Meyer: *Dmitri Schostakowitsch*, Verlag Reclam, Leipzig 1980)

Dmitri Schostakowitsch über das Komponieren

Ich meine, die jungen Komponisten sollten nicht so leichtfertig an das Komponieren von Sinfonien herangehen. Chopin komponierte in seinem Leben kein einziges sinfonisches Werk, aber das verringerte keineswegs seine Genialität. Auch sollten sie sich nicht kritiklos an der Klassik orientieren; wir müssen aus ihr schöpfen und das Beste weiterentwickeln – verständlicherweise bedarf es dazu eines gut entwickelten Geschmacks, eines Bewußtwerdens der eigenen Möglichkeiten, genauer Bestimmung der eigenen Stellung zur Tradition. Leider erschien bisher noch kein neuer Bach oder Beethoven. Manche meinen, Strawinsky sei der Bach unserer Tage, aber meines Erachtens ist das übertrieben . . .

Die Mißachtung der Tradition, die so oft der komponierenden Jugend vorgeworfen wird, ist, glaube ich, nur scheinbar. Ein begabter Musiker kann sich nicht den Errungenschaften seiner großen Vorgänger gegenüber gleichgültig verhalten. Was mich persönlich betrifft, so meine ich, ein glücklicher Mensch zu sein, denn ich liebe alle Musik – von Bach bis Offenbach.

Eine jede-Gattung, ein jeder Komponist ist legitimiert, wenn dabei gute Musik herauskommt. Selbst so gewagte, möchte man meinen, Vorhaben wie die Carmen-Suite von Rodion Schtschedrin – eine Transkription der Musik Bizets – sind der Anerkennung wert, denn sie sind Beispiele eines völlig selbständigen Schaffens, das in eine Reihe mit den besten Transkriptionen Liszts oder Busonis gestellt werden kann. Gerade deshalb ist das Experiment Schtschedrins, das viele Kritiker fast schon als Sakrileg ansahen, für unsere Musik ein wahres Fest geworden.

Das Suchen nach den Ausdrucksmitteln, die Anwendung komplizierter Systeme (zum Beispiel der Dodekaphonie) sind äußerst notwendig. Die Wahl dieser Mittel sollte jedoch vor allem durch das ideell-künstlerische Hauptziel diktiert werden. Anders ausgedrückt: Ich denke, daß in der Musik bis zu einem gewissen Grade der Grundsatz „Das Ziel heiligt die Mittel“ gilt. Es fragt sich nur, ob alle Mittel? Ich wage die Behauptung: ja, alle, wenn sie der Erreichung des Ziels dienen.

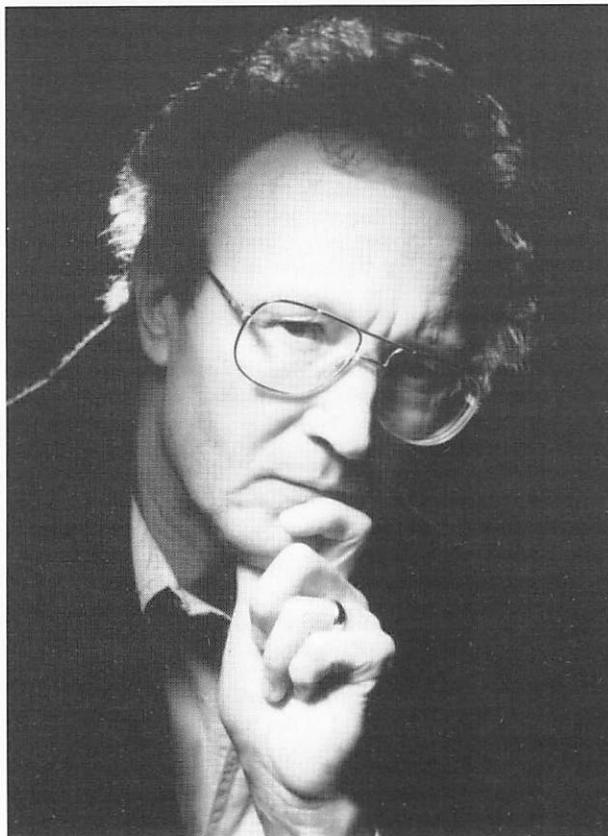
Wenn ich Musik höre, überlege ich nie, wie sie komponiert wurde, ich analysiere nicht, sondern nehme sie emotional, vom Gehör auf. Lust zum Analysieren bekomme ich nur dann, wenn sie kühl ist, bei mir keinen Eindruck hinterläßt (dann will ich verstehen, wie es dazu kam, wo die Ursache

des Mißerfolges liegt), oder aber, wenn sie so vollkommen ist, daß ich schließlich erfahren möchte, wie sie „gemacht“ wurde. In diesem letzteren Fall gibt es jedoch mehr Gemütsbewegung als theoretische Überlegungen.

Ich sagte bereits, daß ich alle Arten von Musik aller Komponisten, von Bach bis Offenbach, liebe. Ich bewundere diejenigen, die wir heute Klassiker des 20. Jahrhunderts nennen – Prokofjew, Strawinsky, Bartók, Mahler, Alban Berg . . . Zweifellos ein hervorragender Komponist ist auch Benjamin Britten, der mich durch die Stärke und Aufrichtigkeit seines Talents, die scheinbare Anspruchslosigkeit und zugleich emotionale Wirkungskraft seiner Musik fasziniert.

Nach dem Hören eines Musikwerkes möchte ich nicht der bleiben, der ich bislang war: Ich muß das Werk in mich aufnehmen, es durchleben, in ihm etwas für mich entdecken. Gerade Britten spricht mich mit seinem gesamten Schaffen ungewöhnlich an – von seinen Opern und seinem Requiem bis zu den Quartetten und der Musik nach Versen Puschkins . . .

Wie aber die Musik der Zukunft sein wird, ist schwer zu sagen. Wahrscheinlich wird schließlich doch ein neuer Bach und ein neuer Beethoven kommen. Ob die Musiksprache einfacher wird oder noch komplizierter – niemand von uns ist in der Lage, das vorauszusehen. Eines ist aber sicher: Die Musik sollte immer notwendig und aktiv sein, unabhängig davon, welche Mittel man sich zur Erreichung dieses wichtigsten Zieles bedienen mag . . .



Jiří Kout

Der Dirigent des Konzerts

Jiří Kout erhielt seine künstlerische Ausbildung am Konservatorium und an der Akademie in Prag in den Fächern Orgel und Dirigieren. Nachdem er mehrere Dirigentenwettbewerbe, darunter in Besançon (1965) und Brüssel (1969), gewonnen hatte, verpflichtete ihn das Nationaltheater Prag zum ständigen Dirigenten. In den Spielzeiten 1976/77 und 1984/85 war Jiří Kout auch an der Deutschen Oper am Rhein, Düsseldorf/Duisburg, fest engagiert.

Seit Beginn der Spielzeit 1985/86 ist er Generalmusikdirektor und Operndirektor am Saarländischen Staatstheater Saarbrücken, an dem er auch Symphoniekonzerte leitet. Ständige Gastverträge binden Jiří Kout an die Bayerische Staatsoper („Ariadne auf Naxos“, „Rusalka“, „Eugen Onegin“, „Le nozze di Figaro“, „Manon Lescaut“ und 1985 – anstelle von Carlos Kleiber – „Der Rosenkavalier“), an die Wiener Staatsoper („Verkaufte Braut“, „Cosi fan tutte“, „Elektra“, „Tosca“, „Herzog Blaubarts Burg“, „Der Rosenkavalier“) und an das Staatstheater Stuttgart („Ariadne auf Naxos“, „Rigoletto“, „Der Rosenkavalier“ und kürzlich, als Übernahme für den erkrankten Antal Dorati, „Jenufa“).

Sein Debüt an der Deutschen Oper Berlin gab Jiří Kout, als er für den erkrankten Bohumil Gregor die musikalische Leitung von Janáčeks Oper „Katja Kabanowa“ übernahm. Von Mitte 1990 an wird er Erster Dirigent (nach dem Chefdirigenten Giuseppe Sinopoli) an der Deutschen Oper Berlin sein. Noch als Gast wird Jiří Kout an diesem Hause in der nächsten Spielzeit die Neuinszenierung von Janáčeks „Die Sache Makropulos“ dirigieren. Für 1990 ist ein Gastdirigat mit „Boris Godunow“ in Los Angeles geplant.

Jiří Kout steht auch häufiger am Pult der großen europäischen Symphonieorchester (Berliner Philharmoniker, Orchester der Beethovenhalle Bonn, Radio-Sinfonieorchester Berlin) und war auch schon bei den Münchner Philharmonikern zu Gast.



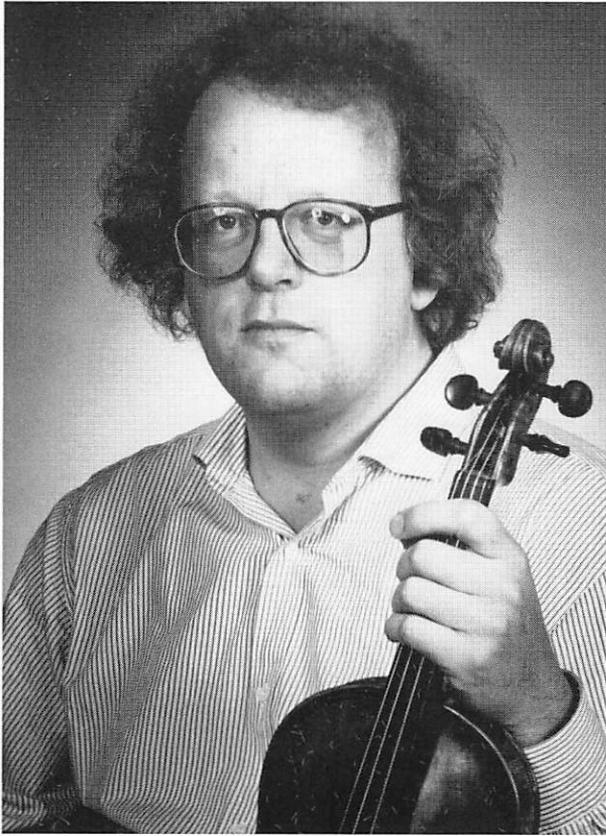
Sreten Krstić

Die Solisten des Konzerts

Sreten Krstić, seit 1982 Mitglied der Münchner Philharmoniker, wurde 1953 in Belgrad geboren. Er begann im Alter von sieben Jahren Violine zu spielen und beendete vierzehn Jahre später sein Musikstudium in Belgrad bei Prof. Toškov und Prof. Pavlovič. Schon ein Jahr vorher hatte er einen Preis im Internationalen Wettbewerb der „Jeunesses musicales“ im Fach Duo Violine – Klavier gewonnen. Drei Jahre später gewann er einen weiteren Preis in diesem

Wettbewerb für junge Künstler, ferner einen Spezialpreis für die beste Wiedergabe von Werken J. S. Bachs.

Konzerttourneen führten ihn durch Europa und nach Japan. Sreten Krstić wurde zu Aufnahmen vom Westdeutschen Rundfunk, Bayerischen Rundfunk und von der BBC London eingeladen und spielte bei allen Rundfunkanstalten und in allen Fernsehstudios Jugoslawiens.



Werner Grobholz

Werner Grobholz, in München geboren, studierte bei Werner Heutling, Max Strub, W. Isselmann und Otto Büchner.

Während 3jähriger Tätigkeit im Münchener Kammerorchester als Konzertmeister spielte er als Solist im In- und Ausland.

1966 kam er als 1. Konzertmeister zu den Münchner Philharmonikern und hat sich seither auch einen guten Ruf als Kammermusiker erworben. Seit 1974 ist er 1. Geiger des „Consortium classicum“.

1976 machte er als Solist Schallplattenaufnahmen mit der „Academie of St. Martin in the fields“.

Ende 1977 gründete er zusammen mit Carmen Piazzini, Werner Thomas und Bodo Hersen das „álvarez-Klavierquartett“, das am 20. Juni 1979 sein erfolgreiches Debut in London gab und seither auch durch Schallplatten-Aufnahmen von sich reden machte.

Werner Grobholz spielt eine Geige von Carlo Guadagnini.

Münchener Philharmoniker
Intendanz

USA/Kanada Gastspielreise der Münchener Philharmoniker
vom 4.—28. April 1989

Liebe Konzertbesucherinnen, liebe Konzertbesucher,

Es besteht für Sie die Möglichkeit, das Orchester auf seiner Gastspielreise in die USA und Kanada zu begleiten:

Unter der Leitung von Maestro Sergiu Celibidache spielt das Orchester
3 Programme:

- | | |
|-----------------------|----------------------------------|
| 1. Maurice Ravel | Rhapsodie espagnole |
| Richard Strauss | Don Juan |
| Modest Mussorgsky | Bilder einer Ausstellung |
| 2. Anton Bruckner | 4. Symphonie |
| 3. Gioacchino Rossini | Ouvertüre zu Barbier von Sevilla |
| Paul Hindemith | Symphonische Metamorphosen |
| Johannes Brahms | 4. Symphonie |

Das Programm der Reise und alle weiteren Informationen wollen Sie bitte bei

Herrn Hans J. Lux, Firma Luxreisen GmbH,
Sandkaule 5—7, 5300 Bonn 1
Telefon (02 28) 63 14 94, Telefax (02 28) 63 21 38

erfragen.

Auch in Zukunft bieten sich Möglichkeiten, das Orchester auf seinen Gastspielreisen zu begleiten. Sie werden jeweils rechtzeitig vorher informiert.

Mit freundlichen Grüßen

Ihre

Münchener Philharmoniker

Liebe Abonentinnen und Abonnenten der Münchner Philharmoniker,

das 1. Konzert unseres „Abonnentenorchesters“ am 15. Mai des vergangenen Jahres hat bei allen Beteiligten so viel begeisterte Resonanz gefunden, daß wir am 5. Juli dieses Jahres das 2. Konzert veranstalten möchten. Die Leitung wird erneut Heinrich Klug übernehmen, Alexander Uszkurat wird wieder als Konzertmeister fungieren und mit den Streichern Einzelproben abhalten, Michael Helmraht betreut die Holzbläser, Eric Terwilliger die Blechbläser, Peter Sadlo das Schlagzeug und – worüber wir uns besonders freuen – auch Maestro Celibidache hat versprochen, wieder eine Probe des „Abonnentenorchesters“ zu leiten.

Das Programm sieht eingangs die 4. Symphonie in d-moll op. 120 von Robert Schumann vor. Unser Konzertmeister Werner Grobholz wird dann die geistreiche Violinkonzert-Collage von Rudolf Kempe spielen, an die sich diejenigen unter Ihnen, die 1974 schon bei den Philharmonikern abonniert waren, sicher noch gern erinnern. Am Schluß soll ein Werk erklingen, bei dem, so hoffen wir, alle Interessenten mitspielen können. An den in München lebenden Komponisten Paul Engel haben wir einen entsprechenden Kompositionsauftrag erteilt.

Bitte wenden!



Bitte ausfüllen und abschicken an: Münchner Philharmoniker,
Stichwort: Abonnenten-Konzert, Kellerstr. 4, 8000 München 80

Name _____ Vorname _____ Geburtsjahr _____

Adresse _____ Tel.-Nr. _____

Welches Orchesterinstrument spielen Sie? _____

Die erste Probe, bei der die Sitzordnung und die wahrscheinlich wieder notwendige Begrenzung der Teilnehmerzahl bei den Werken von Schumann und Kempe möglichst festgelegt werden soll, findet am Montag, 5. Mai 1989 ab 18.00 Uhr in der Philharmonie statt.

Die weiteren Proben sind dann am 6., 29. und 30. Mai, 5., 6., 12. und 13. Juni jeweils 19.00 Uhr, am 17. und 25. Juni 15.00 Uhr sowie am 26. Juni und am 3. und 4. Juli wieder um 19.00 Uhr.

Am 5. Juli um 20.00 Uhr ist das Konzert. Bis auf den 26. Juni (an diesem Tag proben wir im Chorprobenraum) können alle Proben in der Philharmonie stattfinden.

*Ihre
Münchener Philharmoniker*



Welche musikalische Ausbildung haben Sie? _____

Welche Erfahrungen im Ensemble- und Orchesterspiel besitzen Sie?

An welchem Platz im Orchester möchten Sie am liebsten sitzen? _____

Ich bin Abonnent im Konzertzyklus _____

Die Anmeldungen müssen bis Ende März 1989 abgeschickt werden.



- 7. Theatergemeindekonzert
- 6. Abonnementkonzert C
- 6. Abonnementkonzert D
- 6. Abonnementkonzert E
- 6. Jugendkonzert

Kulturelles
Engagement
braucht Partner



Audi –
Weggefährte
der Münchner
Philharmoniker