

Münchner Philharmoniker

Konzertprogramm 1994/95

- 7. Abonnementkonzert M
- 6. Abonnementkonzert E
- 7. Abonnementkonzert C
- 5. Abonnementkonzert A



Auskünfte über Konzerte und Programmänderungen
der Münchner Philharmoniker
bei der Pressestelle Tel. 4 80 98-509/511
sowie beim Künstlerischen Betriebsbüro
Tel. 4 80 98-504/505

Programmhefte der Münchner Philharmoniker

Herausgegeben von der
Direktion der Münchner Philharmoniker
Redaktion und für den Inhalt verantwortlich:
Dietmar Holland
Umschlagentwurf: Helmut und Regina Rohrer
Anzeigenverwaltung: Carini-Werbung GmbH & Co.,
Steindamm 103, 20099 Hamburg, Tel. 040/24 1535
Gesamtherstellung: Tel. 0 40/2 48 45 20
Bartels & Wernitz, Druckerei und Verlag KG, München

ZAM

Zentrum für Außergewöhnliche Museen

Erstes
**Tretauto
Museum**
der Welt

Sisi 
Museum

Erstes
**Nachtopf
Museum**
der Welt

Erstes
**Osterhasen
Museum**
der Welt

**Schlösser
Museum**

**und andere
Museen**

Westenriederstr. 26 · 80331 München
80 m vom Isartorplatz · Tel: 2 90 41 21
Tägl. geöffnet von 10.00 bis 18.00 h

22=2
P 1st Flute - 1st Oboe

Q B♭ Saddle Riedel W. Fl. Cym.
J Tim B♭ Tanb. Cym.

□ □ 1/2 1/2 1/2 1/2 (1/2 1/2 1/2 1/2)

kl 3 3
s 3 3
8 2 3
Harp 4 1

2009 1st Flute (2nd)

Vn 1 G. 1/2 1/2
2. 1/2 1/2

2/3 2/3
Cym B♭ Saddle Snare
B♭ B♭

1/2 1/2

Harp 2

3 4
2 3
3 3
3 1

Sonntag, 9. April 1995
11.00 Uhr

7. Abonnementkonzert M

Montag, 10. April 1995
20.00 Uhr

6. Abonnementkonzert E

Dienstag, 11. April 1995
20.00 Uhr

7. Abonnementkonzert C

Mittwoch, 12. April 1995
20.00 Uhr

5. Abonnementkonzert A

Leitung Dmitrij Kitajenko
Solisten Annemarie Binder, Viola (2nd Flute)
Michael Hell, Violoncello (1st Flute)

Richard Strauss
(1864-1949)

„Don Quixote“
Fantastische Variationen
über ein Thema ritterlichen Charakters
für großes Orchester op. 35

Pause

Dimitri Schostakowitsch
(1906-1975)

Symphonie Nr. 5 d-moll op. 47

1. Moderato
2. Allegretto
3. Largo
4. Allegro non troppo → 1st Flute 2nd



Richard Strauss zur Zeit des „Don Quixote“

„Eine recht lustige Verhöhnung aller Schafsköpfe“

Zu „Don Quixote“ von Richard Strauss

Noch 1890 hatte er die Programmusik als die „eigentliche Musik!“ und die „wahre Kunst!“ bezeichnet. Doch schon 1896 wollte er seine Tondichtung *Also sprach Zarathustra* nur noch als „absolute Musik“ verstanden wissen, und 1905 schließlich betonte er nachdrücklich, der Begriff des Programms sei völlig falsch definiert. Nach der *Sinfonia Domestica* zog Richard Strauss dann endgültig die Konsequenzen, als er Romain Rollands Kritik an seinem Programm mit den Worten begegnete: „Sie mögen Recht haben mit dem Programm der »Domestica« [...]. Für mich ist das poetische Programm auch nichts weiter als der Formen bildende Anlaß zum Ausdruck und zur rein musikalischen Entwicklung meiner Empfindungen; nicht wie sie glauben, bloß eine musikalische Beschreibung gewisser Vorgänge des Lebens. Das wäre doch ganz gegen den Geist der Musik.“

Damit orientierte sich Strauss an einer Reihe von Zeitgenossen – u.a. an Gustav Mahler –, die ebenfalls nach anfänglicher Begeisterung für programmatische Äußerungen zunehmend deren Überflüssigkeit erkannt und proklamiert hatten. Der Grund dafür mag in der von vielen Kritikern vorgenommenen Gleichsetzung von Begriffen wie Literaturmusik – Musik, die an einer literarischen Handlung entlangkomponiert war, ohne logische Entwicklung „aus sich selbst“ (Strauss) – und Programmusik zu suchen sein, einer Gleichsetzung, die Strauss selbst mit einer Schärfe ablehnte. Denn ähnlich wie bei Mahler entpuppten sich auch seine Programme von jeher in erster Linie als Erklärungshilfen der Musik, als Postulate lebens- und kunstanschaulicher Überlegungen, die die Musik allein durchaus vermitteln konnte. „Wer wirklich Musik zu hören versteht“, formulierte Strauss denn auch in einer höchst aufschlußreichen Bemerkung, „braucht sie wahrscheinlich gar nicht“.

Seine Lebens- und Kunstanschauung baute auf dem dialektischen Zauberwort seiner Epoche auf, dem Begriff des „Lebens“, der Vitalismus und Dekadenz, Optimismus und fin de siècle-Stimmung in sich vereinte und in Nietzsches Lebensphilosophie seinen wohl adäquatesten Ausdruck fand. Dieser Einfluß spiegelt sich in allen Strauss’-

schen Tondichtungen wider, von denen nahezu jede einen Lebenslauf beschreibt, der sich genau diesem Lebensbegriff fügt. Denn seine Kunst, ja die Kunst überhaupt mußte für Strauss „denselben Gesetzen gehorchen wie das immer neu sich gestaltende Leben“. So suchte er in jedem Werk nach neuen Formen, die immer wieder „sterben“ mußten, „um neuen Formen Platz zu machen“, die starre, doch überholte Wahrheiten und veraltete Dogmen nur noch als gebrochene, humoristisch verzerrte zitierten.

Dies bestätigt auch seine 1897 vollendete siebte Tondichtung *Don Quixote*, der Strauss den Untertitel beifügte: *Introduzione, Tema con variazioni e Finale. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters*. Nach *Don Juan* und *Till Eulenspiegel*, in denen sich Strauss auf höchst individuelle Weise mit der Sonaten- und Rondoform beschäftigt hatte, legte er auch hier einen Lebenslauf zugrunde, der wiederum Abbild der Auseinandersetzung mit einer überholten Form wurde – nämlich der „ zuletzt recht öde gewordenen [...] Variationsform“ (Strauss). Sie beabsichtigte er „tragikomisch persifliert ad absurdum“ zu führen und gerade dadurch eine höhere, lebendigere Stufe des Formschaffens zu erreichen.

Cervantes hatte mit seiner Nachahmung des Ritterromans nichts anderes beabsichtigt. Sein *Don Quixote* überhöht die reale Welt, indem er die nur noch in Büchern existierende ritterliche Lebensweise des 16. Jahrhunderts wiederbelebt und sie – wenn auch unbewußt – gerade dadurch ins Lächerliche zieht. „Meine Absicht“ – so schrieb Cervantes zu einer Zeit, in der das Rittertum des spanischen Feudalismus bereits seit rund einhundert Jahren ausgestorben war – „war keine andere, als den Abscheu aller Menschen gegen die fabelhaften und abgeschmackten Geschichten der Ritterbücher zu wecken.“ Strauss zog „eine recht lustige Verhöhnung aller Schafsköpfe“ vor, „die’s aber nicht gemerkt, sondern darüber noch gelacht haben.“ Und gerade darin, im Verrückten, zu Verhöhnenden wollte er – nicht anders als Cervantes – das Neue, das Revolutionäre präsentieren. Indem er sich der – an traditionelle musikalische Fesseln gebundenen – Variationsform bediente und sie zugleich persiflierte, indem er den „Kampf mit dem Nichts“ (Strauss), mit dem Überholten aufnahm, belebte er dasselbe.

Beide Welten, die Tradition und das, was Mario Casella in Cervantes’ Roman „das leidenschaftliche und ruhige Streben des Menschen nach Erfüllung seiner selbst“ genannt hat, spiegeln sich in der Tondichtung bereits in den Themen des *Don Quixote* und *Sancho Pansa* wider. Diese

sind zwar miteinander verwandt, basieren auf ähnlichen motivischen Grundlagen, werden jedoch im weiteren Verlauf auf völlig verschiedene Weise verarbeitet: Sancho Pansa verkörpert für Strauss die „zuletzt recht öde gewordene [...] Variationsform“, in der jedes Motiv einer Ordnung unterliegt, die überholten Verfahrensweisen unterworfen ist und harmonisch wie metrisch in enggesteckten Grenzen bleibt. Der unbedarfte Maultiertreiber, der auch im Roman von Cervantes das Rittertum nur noch als in Büchern existentes begreift und den phantastischen Höhenflügen seines Herrn nicht folgen kann, steht für jene engstirnigen musikalischen Traditionalisten, die nicht über eine Variationsform hinauszublicken vermögen, wie sie nach überlieferten Mustern in Büchern gelehrt wird. Diese Form jedoch ist seit langem nur mehr abgestorbene Hülle. Sanchos Musik ist denn auch ausschließlich handwerklicher Logik unterworfen und bedient sich bekannter Verfahrensweisen: gebrochener Dreiklänge, Sequenzierungen, simpler Harmonik und ständiger Wiederholungen ohne eine tatsächliche Veränderung. Alles tritt auf der Stelle. Erst die Don Quixote-Thematik vermag sich gegen diese starre Form der Lehrbücher aufzulehnen, indem sie sie in humoristischer Weise auf eine andere Realitätsebene hebt: Sie kämpft mit „falschen“ Schlüssen und Betonungen, mit Dissonanzen, dem Zusammenschluß von Komplementärtonarten zu chromatischem Material und der Verschiebung fester Rhythmen gegen Verstaubtes an und deutet mit ihrem ruhelosen Streben auf ihre Verwandtschaft mit den musikalischen Lebensläufen *Eulenspiegels*, *Don Juans* oder *Zarathustras*.

Diese Entwicklung beginnt in der langen Introduction, die sich immer stärker und spannungsreicher im polyphonen Dickicht kontrapunktischer Fugato-Techniken verfängt und sich dabei zunehmend vom „ritterlichen galanten“ Beginn entfernt: etwa durch chromatische Zwischenstufen, harmonische und rhythmische Undeutlichkeiten. Hier vollzieht sich musikalisch, was Strauss – mit einem Verweis auf den Roman – folgendermaßen beschrieb: „Don Quixote verliert über die Lektüre von Ritterromanen seinen Verstand und beschließt, selbst fahrender Ritter zu werden.“ Erst jetzt beginnt auch die eigentliche, individuelle Strauss'sche Variationsform – nachdem die Themen des ungleichen Paares noch einmal getrennt vorgestellt worden sind: das Don Quixote-Thema im Solo-Cello, das Sancho Pansa-Thema in Baß-Klarinette, Tenor-Tuba und Solo-Bratsche. Einerseits noch Variation weist sie nämlich andererseits auch eine quasi viersätzig symphonische Struktur auf: Introduction – Überlei-

tung – dritte Variation als Adagio-Satz – Überleitung – siebte und achte Variation als Scherzo mit Trierteil – Überleitung – Finale. Und darüberhinaus verhindert Strauss, entgegen der üblichen Variationsform, strenge, an die Themen gebundene Entwicklungen. Stattdessen stellt er sein Don Quixote-Thema in immer neue Zusammenhänge, erzeugt Konfrontationen, Konflikte, Kämpfe, schafft Brüche, die einer traditionellen Entwicklung entgegenstehen – und das mit Hilfe eines Instrumentariums und neuer Klangvorstellungen, die so zuvor kaum realisiert worden sind.

Die Bilderwelt von *Don Quixote* ist aus dem *Eulenspiegel* oder *Zarathustra* hinreichend bekannt, ja zieht sich durch sämtliche Tondichtungen. So spricht Strauss beispielsweise nicht nur in *Tod und Verklärung* vom „Todeskampf“, im *Heldenleben* vom „Kampf mit der Welt“ und vom „Kampf mit den Gespenstern des Lebens“ im *Zarathustra*. Auch im *Don Quixote* ist von Kämpfen gegen „Zauberer“ und „Ritter“ die Rede. Und in allen Werken wendet er sich gegen Pfaffen und Religion, Philistertum und die Lehren eines Hinterweltlertums. Seine Helden sind Einzelgänger, die keinen Bildungszwängen unterworfen sind, sie alle kämpfen vielmehr gegen solche Normen an und sind damit mehr, als lediglich die Protagonisten einer abenteuerlichen Handlung. Immer wieder verwies Strauss mit ihrer Hilfe auf das eigene – streitbare und revolutionäre – Kunstverständnis: mit Don Quixotes „Kampf gegen die Hammelherde“ in der zweiten Variation ebenso wie mit den Entgegnungen des Ritters auf die abgedroschenen „Sprichwörter“ Sancho Pansas in der dritten; mit dem Angriff auf eine „Prozession von Büßern“ in der vierten nicht weniger als mit dem Zusammenstoß mit „zwei Pfäfflein auf ihren Maultieren“ in der neunten Variation. Nichts ist heilig, alles erscheint Strauss anfechtbar, was er mit Dummheit, Religion oder Hinterweltlertum assoziiert.

Und genau dies spiegelt die Musik wider: so begegnet die Don Quixote-Thematik in der zweiten Variation „kriegerisch“ den dumpfen, gleichbleibenden und stumpfsinnigen – im übrigen von Strauss bereits durch Techniken wie Flatterzunge in den Bläsern ironisierten – Streichertremoli und -trillern, die zäh auf der Stelle treten. In sie bricht der für Don Quixote charakteristische vorwärtsdrängende Lauf in doppeltem Tempo und mit solcher Vehemenz ein, daß die „musikalische Hammelherde“ in alle Richtungen auseinanderstiebt, und leitet dann zu einem neuen Abschnitt über. In diesem, der im Mittelpunkt des Werkes stehenden dritten Variation, läßt Strauss dann

Modern Ring Quartett...



seit 1864
Friedrich
TRAURINGHAUS
SCHMUCK · JUWELEN · UHREN
SENDLINGER STRASSE 15

Münchens sympathischer Familien-Juwelier seit über 130 Jahren.

RICHARD-STRAUSS-TAGE GARMISCH-PARTENKIRCHEN

21.–25. JUNI 1995

SALOME

22. Juni 1995

Passionstheater Oberammergau

Mariinsky-Theater St. Petersburg

Leitung: Valéry Gergiev

ORCHESTERKONZERT

25. Juni 1995

Olympiaeisstadion

Tod und Verklärung – Macbeth

Sinfonia domestica

Symphonieorchester

des Bayerischen Rundfunks

Leitung: Lorin Maazel

Weitere Konzerte und Veranstaltungen mit:

**Juliane Banse, August Everding, Dietrich Henschel,
Sena Jurinac, Joachim Kaiser, Marie Luise Neunecker,
Marcel Prawy, Marcel Reich-Ranicki, Richard Strauss,
Daphne Wagner u.v.a.**

Vorverkauf und Informationen:

Kurverwaltung Garmisch-Partenkirchen,

Telefon (08821) 4862 und 18014

**sowie bei den bekannten Vorverkaufsstellen in München
(Karten für SALOME auch über START-Ticket-System)**

zwei Stilrichtungen aufeinanderprallen, die konträrer nicht sein könnten, und zwar nicht nur hinsichtlich der Hauptthemen (d-moll contra F-dur sowie Solovioline- und – cello contra Tenortuba, Bassklarinette und Bratsche). Die Variation teilt sich darüberhinaus in zwei Abschnitte, die – wie so häufig bei Strauss – in der komplexeren Tonarten F-dur und Fis-dur stehen: Der eine, im Wesentlichen auf Sancho Pansa zugeschnitten, „ist in »einfacher Tonalität«, mit übersichtlicher, beinahe primitiver Periodik komponiert. Begleitfiguren der Klarinette nach Art der sogenannten Albertibässe, betonte Vorhalte und die tänzerische Rhythmik weisen auf ein historisches Modell für diese Musik. Wir erkennen es in dem Divertimento-Stil der Frühklassik wieder“ (Reinhard Gerlach). Der andere Satz wirkt dagegen wie ein „phantastischer Traum“; „zart ausdrucksvoll“ – so die Vortragsbezeichnung –, führt er mit langen Melodiebögen aus der Enge des Vorangegangenen heraus. Doch eben diese Enge holt ihn am Ende wieder ein, Sancho Pansa drängt sich erneut vor, wenn er auch mit einer musikalischen „Ohrfeige“ wieder abserviert wird.

Erst am Ende nach erneuten Kämpfen mit kontrapunktisch dudelnden Fagotten in der neunten Variation, verlassen den Helden die Kräfte nach seinen unablässig neuen musikalischen Abenteuern. Und wie alle Lebensläufe der vorangegangenen Strauss'schen Tondichtungen schließt auch dieser – nach der *Vereinigung* mit der Sancho Pansa- sowie der träumerischen, immer wieder in Erinnerung gerufenen Dulcinea-Motivik (Variationen eins und fünf) – mit dem Tod des Helden. Die einfache ruhige Thematik Dulcineas hatte das ganze Werk hindurch für ein angestrebtes Ziel, eine Sehnsucht nach Höherem gestanden, die jedoch nur unerfüllter Traum blieb. Zurück bleibt die Realität, die „Gesundung vom Wahnsinn“, die jedoch gleichzeitig auch das Revolutionäre auslöscht. Die Tondichtung schließt in simplen D-dur, in floskelhaften Signalwendungen. Sie wird selbst zur „Legende“, muß sterben, wie Strauss gesagt hatte, „um neuen Formen Platz zu machen.“ Das ritterliche Don Quixote-Thema, dem Ritter „im Tode noch als Ideal vorschwebend, wird zerpfückt, unterbrochen von Ausrufen des Entzückens, Seufzern, Schmerzensausbrüchen bis zum letzten Hauch“ (Strauss).

Symphonischer Optimismus oder verstecktes Grabdenkmal?

Zur fünften Symphonie von Dimitri Schostakowitsch

„Manche Theater servieren dem sowjetischen Publikum, das erhöhte kulturelle Ansprüche stellt, D. Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* als etwas Neues, als eine große Errungenschaft. Eine dienstfeilige Musikkritik hebt diese Oper in den Himmel und überschüttet sie lärmend mit Ruhm. Statt einer sachlichen und ernsthaften Kritik, die ihm in seiner weiteren Arbeit von Nutzen sein könnte, bekommt der junge Komponist nur enthusiastische Komplimente zu hören.“ Mit diesen Sätzen begann ein Artikel, der unter der Überschrift *Chaos statt Musik* am 28. Januar 1936 auf Seite drei der *Prawda* erschien, und den man wohl als die psychologische Vernichtung eines Komponisten bezeichnen kann. Der Artikel war unsigniert, gab also die offizielle Meinung der Kommunistischen Partei wieder, möglicherweise hat ihn sogar Josef Stalin persönlich zumindest mitverfaßt. Im folgenden heißt es: „Vom ersten Augenblick an erschrickt den Hörer in dieser Oper die mißstönende, chaotische Flut von Tönen. Bruchstücke von Melodien, Keime einer musikalischen Phrase erscheinen an der Oberfläche, werden ertränkt, reißen sich los, und tauchen erneut unter in Gepolter, Geprassel und Gekreis. Dieser Musik zu folgen ist schwer, sie sich einzuprägen, ist unmöglich. Das gilt fast für die ganze Oper. Auf der Bühne wird der Gesang durch Geschrei ersetzt. Gerät der Komponist gelegentlich in die Bahn einer einfachen und verständlichen Melodie, so stürzt er sich sofort wieder, als wäre er erschrocken über ein solches Unglück, in das Labyrinth des musikalischen Chaos, das stellenweise zur Kakophonie wird ... Diese absichtlich verdrehte Musik ist so beschaffen, daß in ihr nichts mehr an die klassische Opernmusik erinnert und sie mit symphonischen Klängen, mit der einfachen, allgemeinverständlichen Sprache der Musik nichts mehr gemein hat ... Das ist die linke Zügellosigkeit an Stelle einer natürlichen, menschlichen Musik. Die Fähigkeit guter Musik, die Massen mitzureißen, wird hier kleinbürgerlich formalistischen Anstrengungen und der Verkrampfung geopfert ... Das alles ist roh, primitiv, vulgär. Die Musik ist marktschreierisch, grunzt, grollt, erstickt sich selbst...“.

Nur wenige Wochen später folgte dieser vernichtenden Verbalattacke eine weitere, die sich gegen Schostakowitschs Ballett *Glänzender Strom* richtete, ebenfalls unsi-



Dimitri Schostakowitsch um 1935

...und nach dem Konzert

– die Penta Restaurants erreichen Sie mit wenigen Schritten!

Meisterhaft gekochte Menüs, erlesene Weine



Das gemütliche bayerische Restaurant



Gepflegte Biere und bayerische Schmankerln



Cocktails, Long Drinks, Schoppenweine, Sekt, Champagner



Unser Sonntags-Tip: Gasteig Taberne, 11.30 - 14.30 h
Sektbrunch

Tischreservierungen über das Wirtschaftsbüro des München Penta Hotel.
Penta Garage: Auch bei Konzerten noch Parkplätze frei!



München
Penta Hotel

Member
FORUM **F** HOTELS
INTERNATIONAL
A Division of InterContinental Hotels Corporation

Hochstr. 3, 81669 München
Tel. (0 89) 48 03-11 03/-11 07
Telex 5 29 04 6
Fax 4 48 82 7 7

Penta Hotels sind  Lufthansa Hotels

vis-à-vis
vom
Gasteig

gniert, also aus offizieller Feder und im Tenor ähnlich. Was dergleichen in der Sowjetunion von 1936 bedeutete, schildert Schostakowitsch lakonisch in dem von Solomon Volkov edierten, lange Zeit umstrittenen, mittlerweile jedoch sogar von sowjetischer Seite praktisch anerkannten Buch *Zeugenaussage – Die Memoiren des Dimitri Schostakowitsch*: „Alle wandten sich von mir ab. Es gab in dem Artikel einen Satz, aus dem zu entnehmen war, ‚dies alles könne sehr schlecht enden‘. Und nun warteten alle auf dieses schlechte Ende... Zwei solche Attacken, getarnt als redaktionelle Artikel der *Prawda*, innerhalb von zehn Tagen – das war für einen einzigen Menschen zu viel. Jetzt wußte jeder, daß ich dran glauben mußte. Und die Erwartung dieses – jedenfalls für mich – bemerkenswerten Ereignisses hat mich seitdem nie mehr verlassen. Das Etikett *Volksfeind* blieb für immer an mir kleben... Laut und leise wurde ich als Volksfeind apostrophiert. Von den Rednerpodien herab und in den Zeitungen. Eine Zeitung kündigte ein Konzert von mir so an: ‚Es spielt der Volksfeind Schostakowitsch.‘... Ich könnte natürlich, ohne Farben zu sparen, mit großen Strichen meinen schlimmen seelischen Zustand schildern. Die moralischen Qualen. Die entsetzliche Angst. Nicht nur um mein Leben. Um das Leben meiner Mutter, meiner Schwestern, meiner Frau, meiner Tochter und später noch meines Sohnes. Und so weiter. Ich will nicht verhehlen, daß ich eine schwere Zeit durchlebte.“

Tatsächlich soll Schostakowitsch an Selbstmord gedacht haben, was vor dem Hintergrund einer Tagebuchnotiz des nach Moskau emigrierten ungarischen Kommunisten Ervin Sinkó durchaus wahrscheinlich erscheint. Sie bestätigt mit wenigen Worten die Glaubwürdigkeit der zitierten Sätze aus den *Memoiren*: „Seitdem jener Artikel in der *Prawda* veröffentlicht wurde, ist es taktlos, Schostakowitschs Namen überhaupt zu erwähnen.“ Die Oper *Lady Macbeth von Mzensk*, die nach der Premiere im Januar 1934 zwei Jahre überaus erfolgreich in Moskau und Leningrad, aber auch in New York, London, Prag, Zürich, Stockholm und anderen Städten gespielt und gerade von der sowjetischen Presse einhellig bejubelt worden war, verschwand im Reiche Josef Stalins über Nacht von den Spielplänen; mit ihr versanken zahlreiche Werke Schostakowitschs im Nichts. Der Komponist selbst zog seine 1935/36 entstandene vierte Symphonie noch während der Probenarbeit im Dezember 1936 zurück und ließ sie für ein Vierteljahrhundert in der Schublade verschwinden.

Statt dessen komponierte er 1937 binnen weniger Monate – zwischen dem 18. April und dem 20. Juli – die fünfte Symphonie, vermeintlich die „schöpferische Antwort

eines Sowjetkünstlers auf berechnete Kritik“. Die Uraufführung des Werkes am 21. Oktober 1937 durch Jewgenij Mravinski und die Leningrader Philharmonie wurde zu einem triumphalen Erfolg, der den angefeindeten, ja moralisch geradezu vernichteten 31jährigen Komponisten mit einem Schlage rehabilitierte. Die Reaktionen der Musikkritik waren nicht weniger enthusiastisch, als öffentliche Verlautbarungen etwa des Dichters Alexej Tolstoj oder des Fliegerhelden Michail Gromow. Hatte Schostakowitsch sich unterworfen, hatte er sich unter das Joch stalinistischer Kulturdoktrin gebeugt?

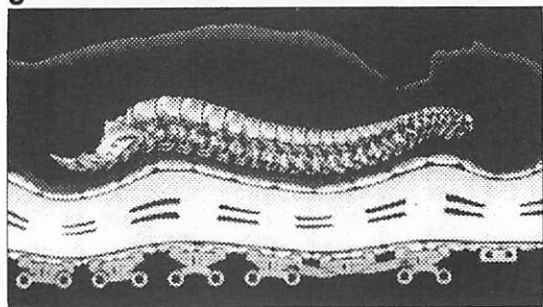
Tatsächlich schrieb der Komponist am 12. Januar 1938 in der *Literaturnaya Gazetta*: „Mein letztes Werk kann als eine lyrisch-heroische Symphonie bezeichnet werden. Seine Grundgedanken sind das Leiden des Menschen und der Optimismus. Durch eine Serie tragischer Konflikte in einem großen inneren, geistigen Kampf wollte ich den Optimismus als eine Weltsicht darstellen.“ Ist die Fünfte mithin tatsächlich jene Symphonie nach dem Prinzip des „Durch-Nacht-zum-Licht“, als die man sie so lange gehört hat? Zunächst bleibt festzustellen, daß die Fünfte keine wirklich programmatische Symphonie ist. Das Programm, das der Komponist dem Werk mit auf den Weg gab, ist von kaum zu überbietender Allgemeinheit: „Thema meiner Symphonie ist das Werden der Persönlichkeit. Gerade den Menschen mit seinem ganzen Erleben sehe ich im Mittelpunkt der Idee dieses Werkes, das seinem Charakter nach von Anfang bis zum Schluß lyrisch ist.“ Wenn auch einige Interpreten diese Bemerkung für aufschlußreich halten, und auf die möglichen, tatsächlich keineswegs abwegigen biographischen Hintergründe der Symphonie verweisen, so bleiben die Sätze aufschlußreich, doch wohl nur insofern, als man aus ihnen Alles und Nichts herauszulesen vermag, und genau dies dürfte auch die Absicht des Komponisten gewesen sein.

Tatsache ist, daß ein Stück Programmmusik, eventuell noch mit einem eindeutig apothetischen Chorfinale für einen Akt demonstrativer Unterwerfung unter die stalinistische Kulturdoktrin, als Apologie gegen den Vorwurf des Formalismus wesentlich geeigneter gewesen wäre. Doch was ist eigentlich nicht „formalistisch“ an dieser Fünften, die der Komponist so streng an das klassische Sonaten-Schema bindet, wie keine andere Symphonie, seit seiner Ersten? Was macht dieses Werk zu einer „Symphonie des Sozialismus“, ein Werk, das ganz unverkennbar aus der geistigen und kompositorischen Auseinandersetzung mit Gustav Mahler entstand, einem aus sowjetischer Sicht wohl doch recht bürgerlichen Komponisten? Auch der von offizieller Seite immer wieder und mit unverminderter Sturheit

geforderte folkloristische Tonfall, jener imaginäre Volkscharakter, fehlt dem Werk. Auf jenem schon von Igor Strawinsky in seiner *Musikalischen Poetik* beklagten „Pfaden der ‚Vereinfachung‘, der neuen Volkstümlichkeit und der Folklore“ wandelt diese Symphonie ganz sicher nicht, und daß sie frei von Tragik sei, wird schließlich niemand ernsthaft behaupten wollen. In den *Memoiren* heißt es glaubhaft: „Menschen, die frohgestimmt zu einer Aufführung der Fünften gekommen waren, weinten.“ Die offizielle Seite des spektakulären Erfolges, den die Fünfte Schostakowitsch bescherte, erscheint kaum weniger verständlich, als die absurden Begründungen der Scherbengerichte, die der Künstler über sich ergehen lassen mußte.

Der Kopfsatz beginnt mit einer entschiedenen und heftigen Figur – steigende und fallende Sexten – in den kanonisch eng geführten Streichern. Fast erahnt man die Bedeutung, die dieser Gedanke für den Satz und die Symphonie haben wird. Nach zwei Takten bereits entwickelt sich aus den großen Intervallsprüngen eine fast statische Begleitfigur der tiefen Streicher, über der ruhig ein lyrisches Thema in den ersten Violinen verströmt. Damit sind gleich zu Beginn die beiden kontrastierenden Elemente der symphonischen Entwicklung exponiert: das eine von nervöser Kompromißlosigkeit, das andere scheinbar weich und nachgiebig, und doch von einer unüberhörbaren inneren Spannkraft. Wiederum in den ersten Geigen wird wenig später über der pulsierenden Begleitung der übrigen Streicher und über stützenden Harfenakkorden ein weiterer thematischer Gedanke eingeführt, eine weit geschwungene Streicherkantilene (*piano – espressivo*) von fast unwirklich anmutender Schönheit, die in den Flöten nachklingt. Der Beginn der Durchführung, markiert durch den überraschenden Einsatz des Klaviers und eine merkliche Tempobeschleunigung, stört die friedvolle Stimmung. Alle thematischen Gedanken kehren von nun an meist in merkwürdiger Verfremdung ihres Charakters wieder. Das lyrische Streicherthema des Anfangs erklingt nun eher grob in den Hörnern, wenig später im Holz, schließlich wird es zum Rhythmus der Trommel zu hören sein, travestiert zu einem fast grotesk anmutenden Marsch. Die Streicherkantilene blitzt schrill und in hektischer Bewegung (*marcato – fortissimo*) in den Holzbläsern auf, die entschiedene Eingangsthematik verfestigt sich zu einer monotonen auf- und abspringenden Figur in den Streichern. Die Entwicklung wird immer deutlicher von Konflikten geprägt, bis sich diese auf dem Höhepunkt des Satzes – *largamente* – in einem wuchtigen Unisono und im dreifachen Forte entladen. Schostakowitsch zitiert hier wörtlich einen Gedanken, der zu Beginn des Satzes zart und *piano* in den Violinen erklang, der jetzt jedoch in seiner

Unsere Betten werden Ihrem Rücken gerecht. Auch noch nach Jahren.



Manchmal merkt man erst nach Wochen, ob das neue Bett ein guter Kauf war. Lattoflex ist immer ein guter Kauf. Weil wir es jederzeit Ihren Wünschen und Bedürfnissen anpassen können. Wir wissen, worauf es beim Sitzen und Liegen ankommt. Schauen Sie doch mal vorbei.

lattoflex®
BETTSYSTEM

MOSER

Augustenstr. 27 · München Mitte
Tel. 52 18 90 · Fax 523 26 02  im Hof

thomas studio

Gewaltsamkeit völlig fremd erscheint. Die gesamte bisherige Entwicklung bricht auf einem von Blech und Streichern *con tutta forza*, brutal und monoton gehämmerten auf in sich zusammen, nur die Eingangsfigur bäumt sich über diesem Zusammenbruch noch einmal kurz auf. Auf dem Repriseninsatz kehrt – jetzt in der Flöte – die weitgeschwungene Kantilene des Anfangs und die pulsierende Streicherbegleitung zurück. Mit lyrischen Soli der Holzbläser, der Violine, schließlich der Celesta klingt der gewaltige, brillant instrumentierte und hochdramatische Kopfsatz in ruhiger, fast kammermusikalischer Verhaltenheit aus.

Was folgt, ist eines jener humoristisch verzerrten *Scherzi*, die sich bereits in Schostakowitschs Erster, später dann immer wieder in fast ausnahmslos allen seinen Symphonien finden. Das *Allegretto* der Fünften ist eine witzige Satire von beißender Schärfe, die in ebenso offenkundigem Kontrast zur gespannten Dramatik des Kopfsatzes

steht, wie zur elegischen Trauer des langsamen Satzes (*Largo*). Mit unbekümmerter Derbheit kommt das Hauptthema in den tiefen Streichern daher. Bereits die für Schostakowitsch typische Instrumentation – ein Fagottsolo in hoher Lage etwa – verbreitet streckenweise eine fast groteske Atmosphäre. Auch rhythmisch schwankt dieser Satz merkwürdig unbestimmt zwischen ungelenker, fast wäzzerartiger Seligkeit und komischen Ländlerpassagen. Formal folgt er streng dem für das *Scherzo* üblichen ABA-Schema. Das Trio mit einem eher gefidelten Violinsolo ver-rät den Einfluß Gustav Mahlers wie wohl keine zweite Passage der Symphonie. Am Schluß des Satzes versucht die Oboe in komischer Bemühtheit, dieses Solo noch einmal aufzugreifen, wird jedoch von einem ungestümen Einbruch des ganzen Orchesters rasch zum Schweigen gebracht.

Wie so oft in den Symphonien Schostakowitschs bildet auch in der Fünften der langsame Satz das emotionale Zentrum des gesamten Werkes. Hier bereits – in der Achten und Zehnten wird sich dieser Eindruck in späteren Jahren noch verstärken – handelt es sich um einen lyrischen Klagegesang von eindrucksvoller gedanklicher Tiefe und Ausdrucksintensität. Mit großen Intervallsprüngen – der Oktave kommt zentrale Bedeutung zu – und anschließenden weitgespannten, meist fallenden melodischen Bögen in den achtfach geteilten Streichern und im Holz – das Blech schweigt im dritten Satz – und mit sanften Harfenarpeggios evoziert der Komponist eine Stimmung ruhiger Introvertiertheit, doch zugleich den Eindruck einer abgründigen Trauer. Wenn es in den *Memoiren* heißt: „Die meisten meiner Symphonien sind Grabdenkmäler. Zu viele unserer Landsleute kamen an unbekannten Orten um“, so gilt dieser Satz ganz sicher nicht erst für die langsamen Sätze der späteren, großen Symphonien, sondern bereits für dieses *Largo* der Fünften.

Der Grund für die Eilfertigkeit, mit der man den „Abweiche-ler“ Schostakowitsch ungeachtet dieser ersten drei Sätze mit seiner fünften Symphonie in die Arme des Sozialistischen Realismus, auf die „Generallinie“ zurückgekehrt wähnte, liegt nicht nur in seinen offiziellen – und natürlich schon deshalb problematischen – Verlautbarungen, sondern insbesondere wohl im Final-*Allegro*. Hatte der Komponist zur Zeit der Uraufführung diesen letzten Satz als die „optimistische Auflösung der tragischen Spannungen des ersten Satzes“ beschrieben, so wurde diese Deutung alsbald und auch im Ausland nur zu gerne als kanonisch betrachtet. Dennoch mag mancher sowjetische Zuhörer auch nach diesem Finale insgeheim empfunden haben,

was der Schriftsteller Alexander Fadejew – in deutlichem Kontrast zu den offiziellen Jubelinterpretationen – in sein Tagebuch notierte: „Der Schluß klingt nicht wie ein Ausweg (und um so weniger nach einer Feier oder einem Sieg), sondern, als wenn an jemandem eine Bestrafung oder eine Rache verübt wird.“

Und seit dem Erscheinen der *Zeugenaussage* können wir mit einiger Sicherheit annehmen, was Schostakowitsch selbst über dieses Finale dachte: „Eines schönen Tages merkte ich zu meiner Verblüffung, daß ein Künstler, der sich für den besten Interpreten meiner Musik hält, sie nicht versteht. Er meinte, in der Fünften und in der Siebten hätte ich ein jubelndes Finale schreiben wollen, aber es wäre mir nicht gelungen. Es wollte dem Mann einfach nicht in den Kopf, daß ich mit jubelnden Finalen überhaupt nichts im Sinne hatte. Es gab doch nichts zum Jubeln. Was in der Fünften vorgeht, sollte meiner Meinung nach jedem klar sein. Der Jubel ist unter Drohungen erzwungen wie in *Boris Godunow*. So als schlage man uns mit einem Knüppel und verlange dazu: ‚Jubeln sollt ihr, jubeln sollt ihr‘. Und der geschlagene Mensch erhebt sich, kann sich kaum auf den Beinen halten. Geht, marschiert, murmelt vor sich: ‚Jubeln sollen wir, jubeln sollen wir.‘ Das ist doch keine Apotheose. Man muß schon ein kompletter Trottel sein, um das nicht zu hören.“

So einfach wie es hier formuliert ist, liegen die Dinge sicher nicht. Das Finale der Fünften bleibt eine problematische Gratwanderung, und der Schluß ist sicher nicht nur von „kompletten Trotteln“ als triumphale Apotheose gedeutet worden. Aber wenn ein englischer Interpret des Werkes in offenkundiger Anlehnung an die zitierte „Deutung“ des Komponisten meinte, am Schluß könne „angesichts des perkussiven Angriffs kein Zweifel bestehen: der Künstler ist erschienen“, so verrät solche Deutung doch ein gerüttelt Maß an Naivität. Wenn in den letzten Minuten der Symphonie – nach einem formal keineswegs simplen, die thematischen Momente vielmehr kaleidoskopartig zusammensetzenden Satzverlauf – endlich die Wendung nach D-dur erreicht wird und dieses dann bis zum Schluß in fast schon sturer Monotonie dem Hörer geradezu eingebleut wird, so enthält diese Schlußwendung doch etwas nur schwer überhörbar und wohl doch intendiert Stupidität, ja Brutalität. Untergründig wird da die pathetische Geste als hohle Exaltation entlarvt. Daß auch dieser Schlußjubel ein mit Knüppeln erzwungener ist, erscheint so abwegig nicht.

Dmitrij Kitajenko

Dmitrij Kitajenko wurde im August 1940 in St. Petersburg geboren und studierte an weltberühmten Institutionen wie Glinka-Musikschule und Konservatorium St. Petersburg sowie Moskauer Konservatorium. Er beendete seine Ausbildung an der Musikakademie in Wien – u.a. bei Swarowsky – wo er ebenfalls sein Diplom mit Auszeichnung erhielt.

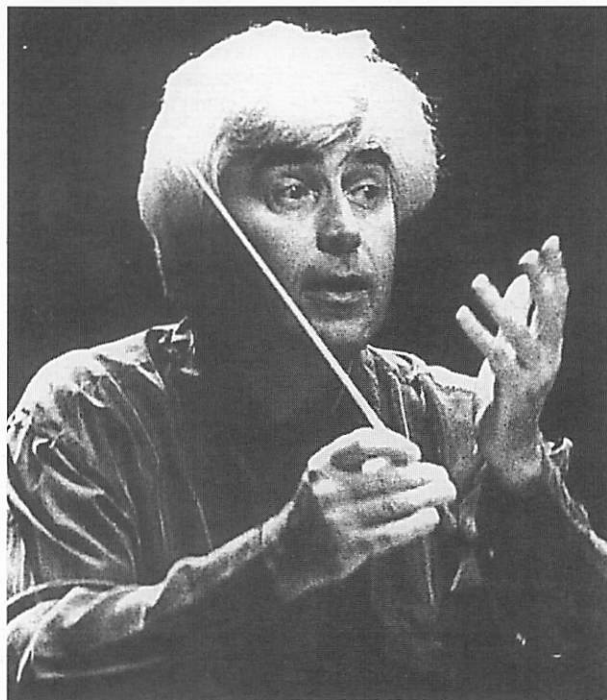
Der erste große Erfolg des Dirigenten war 1969 ein Preis beim 1. Herbert-von-Karajan-Wettbewerb in Berlin. 1970 wurde Dmitrij Kitajenko künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Stanislawski-Nemirovitch-Dantschenko-Musiktheaters in Moskau. Er festigte seinen Ruhm als vielseitiger Operndirigent nach der Zusammenarbeit mit Walter Felsenstein sowohl in Moskau als auch Berlin.

Gleichzeitig begann Dmitrij Kitajenko die Zusammenarbeit mit Symphonieorchestern im In- und Ausland. Er gastierte in fast allen europäischen Ländern, u.a. bei den Berliner Philharmonikern, Münchner Philharmonikern, beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks München, Gewandhausorchester Leipzig, bei der Dresdner Staatskapelle, Tschechischen Philharmonie, beim London Philharmonic, aber auch in den USA – u.a. beim Philadelphia, Pittsburgh, Chicago – sowie in Japan. Er trat ebenfalls bei den Festspielen in Salzburg, Wien, Berlin, Edinburgh auf und dirigierte an der Wiener Staatsoper, der Bayerischen Staatsoper München, am Bolschoi-Theater Moskau usw.

1976 wurde Dmitrij Kitajenko Chefdirigent des Moskauer Philharmonischen Orchesters. Während seiner 14-jährigen Leitung unternahm er mit diesem Orchester zahlreiche Tourneen in alle Teile der Welt, mehrfach in die USA und nach Japan. Er war ebenfalls Professor am Konservatorium in Moskau und hatte Schüler aus aller Welt.

Dmitrij Kitajenko ist ein sehr gefragter Dirigent und Gast bei allen führenden Orchestern.

Seit der Saison 1990/91 ist er Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Radio-Sinfonie-Orchesters des Hessischen Rundfunks Frankfurt/Main und des Symphonie-Orchesters in Bern. Er ist ebenfalls künstlerischer Leiter des Philharmonischen Orchesters Bergen sowie ständiger Gastdirigent des Sinfonieorchesters des Dänischen Nationalen Rundfunks Kopenhagen. Mit diesen Orchestern unternahm Dmitrij Kitajenko sehr erfolgreiche Tourneen z.B. nach Südamerika, England – u.a. ein



Proms-Konzert in London – Österreich und im Herbst 1993 eine Reise mit dem Orchester des Hessischen Rundfunks nach Japan und feierte mit beiden Orchestern große Triumphe.

Neben seiner ständigen Tätigkeit bei seinen Orchestern ist Dmitrij Kitajenko in jeder Saison Gast der Münchner Philharmoniker. In der letzten Saison dirigierte er außerdem u.a. das Radio-Symphonie-Orchester Berlin, die Tonhalle Zürich, die Göteborger Sinfoniker, das Gürzenich-Orchester Köln, Dresdner Staatskapelle sowie Gewandhausorchester Leipzig. Seine großen Erfolge überall führen fast immer zu sofortigen Reengagements. Im Juli 1995 wird er wieder Gast des Schleswig Holstein Musik Festivals sein sowie anlässlich des 150. Geburtstages von König Ludwig II und dem gleichzeitigen Stadtjubiläum von Füssen/Bayern zwei Festkonzerte auf Schloß Neuschwanstein dirigieren. Im März 1996 hat er Konzerte mit dem BBC Symphony Orchestra London mit drei verschiedenen Programmen.

Dmitrij Kitajenko hat zahlreiche Aufnahmen bei verschiedenen Grammophon-Gesellschaften gemacht und weitere Produktionen sind bereits geplant.



Annemarie Binder

Annemarie Binder, geboren in Niederbayern, erhielt mit 8 Jahren den ersten Geigenunterricht. Von 1962 bis 1966 studierte sie bei Ludwig Ackermann am Richard-Strauss-Konservatorium in München. Am Konservatorium in Bern wurde sie in die Meisterklasse von Prof. Max Rostal aufgenommen, der sie dann vier Jahre lang angehörte. Ein Hausmusikabend, bei dem sie für einen erkrankten Bratscher einspringen mußte, erweckte ihre Liebe zur Bratsche. Von der Geige zur Bratsche, dieser Wechsel war begleitet von Kursen in Köln sowie in Salzburg – und er führte zu einem weiteren Studienjahr, bei Prof. Georg Schmid an der Hochschule für Musik in München.

1971 engagierten, nach erfolgreichem Probespiel, die Münchner Philharmoniker, damals unter Rudolf Kempe, Annemarie Binder als Solobratscherin. 1974 erhielt sie vom bayerischen Kultusminister den staatlichen Förderpreis für junge Künstler. Es folgten zahlreiche Rundfunkaufnahmen und Solokonzerte mit den Münchner Philharmonikern, dem Münchner Bach-Chor u.a.

Annemarie Binder konzertierte mit Dirigenten wie Karl Richter und Leonard Bernstein. Sie gastierte u.a. in Belgien, Luxemburg, in Chicago, Boston und Rio de Janeiro.



Michael Hell

Michael Hell

Michael Hell wurde als Sohn einer Musikerfamilie in Wien geboren und erhielt ersten Violoncellounterricht mit sieben Jahren. Später studierte er an der Wiener Musikhochschule in der Meisterklasse von Prof. Tobias Kühne. 1980 beendete er das Studium mit hohen Auszeichnungen. 1981 verpflichteten ihn die Münchner Philharmoniker als ersten Solocellisten. Bis 1989 war er Mitglied der Philharmonischen Cellisten Köln. Er ist Gründungsmitglied der Wiener Streichersolisten, im Gasteig -Trio München und der Münchner Barocksolisten.

Seit einigen Jahren hat er eine enge musikalische und freundschaftlichen Verbindung mit dem Geiger Thomas Christian. Zusammen mit führenden Musikern der Wiener Philharmoniker gründeten sie das Wiener Streichquintett und in derselben Besetzung das „Rasumovsky“- Streichquartett.

Seine solistische und kammermusikalische Tätigkeit führte ihn durch viele europäische Länder, Südamerika und regelmäßig Japan. Er wirkte bei diversen Festspielen, wie den Schwetzingen, Ludwigsburger, Salzburger Festspielen, dem Carinthischen Sommer, Millstätter Festwochen etc. mit und nahm Schallplatten, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen auf.

Als Solist spielte er mit namhaften Dirigenten wie Christoph von Dohnanyi, Herbert Blomstedt, Hiroshi Waksugi und vielen mehr. 1992 wurde er von Dmitrij Kitajenko am Pult der Münchner Philharmoniker entdeckt und seither gefördert. Kitajenko führte mit ihm die Cellokonzerte von Schumann und Dvořák in Norwegen und der Schweiz auf.

Er spielt auf einem Meisterinstrument von Januarius Gagliano aus dem Jahre 1737.

SIE BEKOMMEN KEINE THEATER/KONZERTKARTE???

Ich besorge Sie Ihnen!

10 Jahre Erfahrung
bürgen für
Zuverlässigkeit.

KARTENSERVICE EICKMANN
Lindwurmstraße 147, 80337 München
Telefon und Fax - Nr.: 089 / 725 06 62

KUNST KOMMT VON

KÖNNEN



Das Kunst- und Kulturrengagement von NEC: Ein weiterer Beitrag für bessere Verständigung. Was Kunst und Kultur mit der Zukunftstechnologie von NEC verbindet, ist die Idee weltweiter Verständigung. Eine Idee, zu deren Verwirklichung NEC mit „Technik für Menschen“ beiträgt. Und mit der Förderung internationaler Kulturereignisse sowie des kulturellen Lebens an den NEC Standorten. Weitere Informationen erhalten Sie von: NEC Deutschland GmbH, Klausenburger Straße 4, 81677 München, Telefon 089/930 06-0, Fax 089/93 77 76/8.

Technik für Menschen

NEC