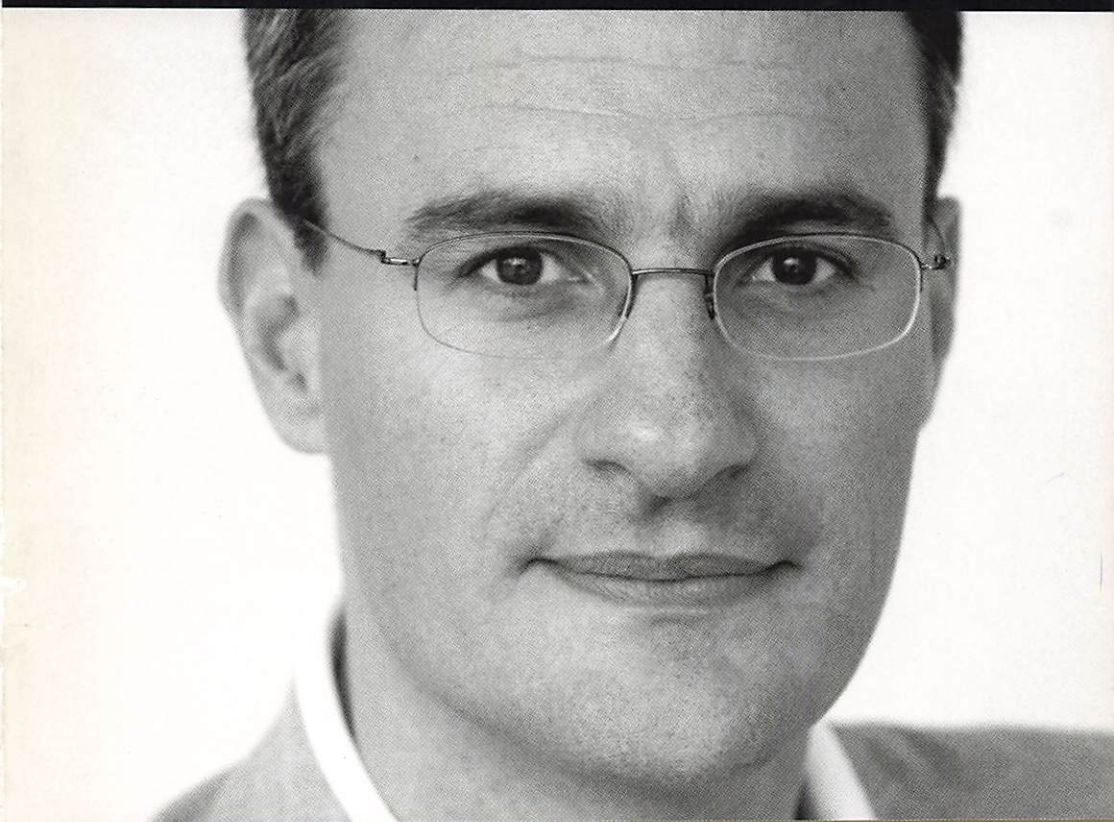


M^{PHIL}

MÜNCHNER PHILHARMONIKER
DAS ORCHESTER DER STADT



KONZERTE 2007/2008

MARC PIOLLET / CHRISTIAN ZACHARIAS

16. / 17. / 18. / 19. MÄRZ 2008

Brillante Kompositionen

... in 750/- Weißgold

Collier mit Anhänger 1.480,-
mit 59 Brillanten, zus. 0,55 ct. w-si

Ohrschmuck 2.190,-
mit 70 Brillanten, zus. 1,30 ct. w-si

Ring mit Rauchquarz 1.690,-
mit 34 Brillanten, zus. 0,44 ct. fw-si



seit 1864

Fridrich

info@fridrich.de · www.fridrich.de

TRAURINGHAUS · SCHMUCK · JUWELEN · UHREN

SENDLINGER STRASSE 15 · MÜNCHEN · TEL. 089 2608038 · FAX 089 2608107

SONNTAG, 16. MÄRZ 2008, 11 UHR

5. ABONNEMENTKONZERT M

MONTAG, 17. MÄRZ 2008, 20 UHR

5. ABONNEMENTKONZERT F

DIENSTAG, 18. MÄRZ 2008, 20 UHR

6. ABONNEMENTKONZERT E

MITTWOCH, 19. MÄRZ 2008, 20 UHR

6. ABONNEMENTKONZERT A

LUDWIG VAN BEETHOVEN

KONZERT FÜR KLAVIER

UND ORCHESTER NR. 4

G-DUR OP. 58

1. ALLEGRO MODERATO

2. ANDANTE CON MOTO

3. RONDO: VIVACE

HECTOR BERLIOZ

„ROMÉO ET JULIETTE“

SYMPHONIE DRAMATIQUE OP. 17

FÜNF AUSGEWÄHLTE ORCHESTERSTÜCKE:

1. „INTRODUCTION“

2. „ROMÉO SEUL: TRISTESSE – BRUIT LOINTAIN DE BAL
ET DE CONCERT – GRANDE FÊTE CHEZ CAPULET“

3. „SCÈNE D'AMOUR“

4. „SCHERZO: LA REINE MAB OU LA FÉE DES SONGES“

5. „ROMÉO AU TOMBEAU DES CAPULETS“

MARC PIOLLET

DIRIGENT

CHRISTIAN ZACHARIAS

KLAVIER

KONZERTE 2007/2008

110. SPIELZEIT SEIT DER GRÜNDUNG 1893

GENERALMUSIKDIREKTOR *CHRISTIAN THIELEMANN*

„Das wunderbarste von allen“

Zu Ludwig van Beethovens 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58

Ludwig van Beethoven
(1770 – 1827)

**Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4
G-Dur op. 58**

1. Allegro moderato
2. Andante con moto
3. Rondo: Vivace

Lebensdaten des Komponisten

Geburtsdatum unbekannt; geboren am 15. oder 16. Dezember 1770 in Bonn; dort Eintragung ins Taufregister am 17. Dezember 1770; gestorben am 26. März 1827 in Wien.

Entstehung

Beethovens 4. Klavierkonzert entstand von 1805 bis Ende 1806 parallel zur Klaviersonate „Appassionata“ op. 57, zu den sog. Rasumowsky-Quartetten op. 59, zur 4. Symphonie op. 60 und zum Violinkonzert op. 61; erste Skizzen finden sich in einem Notizbuch Beethovens, das er bereits in den Jahren 1802/03 angelegt hatte. Schon am 27. März 1806 bot Beethoven das Konzert einem Verleger an – allerdings erfolglos.

Es war also von Beginn an zur Veröffentlichung und nicht exklusiv für den Eigengebrauch bestimmt, wie unter komponierenden Virtuosen sonst üblich.

Widmung

Das erst 1808 veröffentlichte Konzert ist „Seiner Kaiserlichen Hoheit, dem / Erzherzog Rudolph von Oesterreich / unterthänigst gewidmet von / L. van BEETHOVEN.“ Der talentierte 20-jährige Bruder des Kaisers (dem neben vielem anderen auch die sog. „Hammerklavier“-Sonate op. 106 gewidmet ist) bekam von Beethoven Klavierunterricht, und dieser genoss dafür lebenslang die freundschaftliche Unterstützung seines „hochverehrten erhabenen Schülers und Musen-Günstlings“.

Uraufführung

Am 22. Dezember 1808 in Wien im Rahmen einer von Beethoven im Theater an der Wien veranstalteten „Akademie“, in der auch die Uraufführungen seiner 5. und 6. Sinfonie stattfanden (Orchester des Theaters an der Wien; Dirigent und Solist: Ludwig van Beethoven); eine erste, nicht-öffentliche Voraufführung hatte bereits im März 1807 im Wiener Palais des Fürsten Joseph Franz Maximilian von Lobkowitz stattgefunden, bei der ebenfalls Beethoven den Solopart spielte.

Der Geist zersprengt die Fesseln

„Wenn Sie künftigen Mittwoch nicht verhindert sind, so wünsche ich Sie um halb neun Uhr Abends mit der Schlafhaube im Sack bei mir zu sehen. Geben Sie mir unverzüglich Antwort. Swieten.“ Der junge Beethoven war ein begehrter Gast in den Salons der Wiener Adelshäuser. Bisweilen ließ man ihn gar nicht mehr weg, so etwa beim Baron van Swieten, der vor dem Schlafengehen noch ein paar Bach-Fugen zu hören wünschte. Dass Beethoven als republikanischer Freigeist galt und etwas ungeschliffene Umgangsformen hatte, störte die Aristokratie kaum – schließlich gab es in Wien, dem „Klavierland“, wie es Mozart genannt hatte, ab 1792 keinen interessanteren Pianisten. Virtuosen wie Hummel oder Clementi spielten gemäß des damaligen Stils „besser“, zumindest sauberer und eleganter, aber Beethoven schuf sich selbst seinen Stil, eigenwillig und zukunftsweisend. Er nutzte das Pedal für neue Klangwirkungen, band melodische Phrasen zu weitgespannten Gesängen (wie im Andante des 4. Klavierkonzerts zu hören), und setzte ungewohnte Energien frei. Das Ideal des „delikatsten“ Spiels musste verblassen angesichts dieser Ausdruckskraft.

Beethoven gewann seinen Ruhm aber vor allem als genialer Improvisator, der bislang unbekannte Zauberreiche der Töne nur so aus dem Ärmel schüttelte. Die Zeitgenossen waren überwältigt, wenn er seiner Phantasie freien Lauf ließ: „Der Geist hatte zersprengt alle beengenden Fesseln und flog siegreich empor in lichte Ätherräume. Jetzt brauste sein Spiel dahin gleich einem wildschäumenden Katarakte, nun sank er zurück, leise Klagen aushauchend, in Wehmut zerfließend; wieder hob sich die Seele, triumphierend über vorübergehendes Erdenleiden, und fand beruhigenden Trost am unschuldvollen Busen der heiligen Natur.“ Was den eher technischen Aspekt dieser

Improvisationskunst betrifft, schwärmte ein Kritiker, „mit welcher Leichtigkeit und zugleich Festigkeit in der Ideenfolge Beethoven auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema nicht etwa in den Figuren variiert, sondern wirklich ausführt“. Die Ausführung eines Themas aber gehört bereits in den Bereich der Komposition. Der junge Beethoven war also in der Lage, buchstäblich „spielend“ zu komponieren.

Auf neuen Wegen

Ab 1795 begann er sich gezielt als Komponist zu etablieren, indem er ausgewählte Werke drucken ließ. Und er trat aus den privaten Salons heraus vor die große Öffentlichkeit. Am 29. März 1795 spielte er im Wiener Hofburgtheater: Wie die „Wiener Zeitung“ meldete, „hat (...) der berühmte Herr Ludwig von Beethoven mit einem von ihm selbst verfaßten ganz neuen Konzerte auf dem Piano forte den ungeteilten Beifall des Publikums geärndtet“. Offenbar eigens für dieses Debüt hatte er das brillante Klavierkonzert in C-Dur komponiert. Beethovens eigenwilliger Stil glänzt im repräsentativen Ornat dieser Gattung. Noch hielt er sich strikt an das von Mozart geschaffene Formmodell. Aber „Mozarts Geist“, den er nach dem bekannten Spruch des Grafen Waldheim studierend „aus Haydns Händen“ erhalten sollte, weht hier kaum.

Weit mehr war es der Geist Haydns selbst – etwa das kunstvolle Spiel mit kleinen Bausteinen –, der Beethovens hochfliegende Phantasie fest in der Bahn hielt. So exzentrisch sich der geniale Virtuose in Gestus und Tonfall gab, so hartnäckig strebte er nach Ordnung und Zusammenhalt. Bald entstanden einzigartige Meisterwerke, aber das schien Beethoven nicht zu genügen. 1802 soll er einem befreundeten Geiger anvertraut haben: „Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden; von nun an will ich einen neuen Weg beschreiten.“

„Meine Tätigkeit wird sich wieder vermehren“

Dieser „neue Weg“ führte Beethoven zur „Waldstein-Sonate“ und „Eroica“, Werke von unerhörten Dimensionen und rücksichtslos hohem Anspruch. Die Zeitgenossen konnten da nicht immer folgen. Aber selbst wenn Beethoven die gewohnten Ausmaße sprengte und die Formen fast bis zum Zerreißen spannte – der „Zertrümmerer“, der sich um die Tradition nicht schert, war er nicht. In dieser Schaffensphase ging es ihm darum, die überlieferten Formen und Techniken seinen neuen Ideen, seinem Ausdruckswillen, seinen emphatischen Botschaften individuell anzupassen. Das ganze Werk sollte zudem einen substanziellen Zusammenhang und eine dramatische Spannung erhalten, die sich erst im Finale löst. Beethoven, der einen Sonatensatz leicht improvisieren konnte, musste nun seine Einfälle reifen lassen. Er begann angestrengt zu grübeln. Er brummte auf langen Spaziergängen vor sich hin. Das Komponieren wurde zum Problem. Nur wenige bedeutende Werke wurden in den Jahren 1804 bis 1805, während der zähen Arbeit an der Oper „Leonore“, vollendet.

Beethoven selbst meinte, ein „innerer Gram“, wohl verschuldet durch die zunehmende Schwerhörigkeit, habe ihn seiner Spannkraft beraubt. Doch sie sollte zurückkehren. Im Frühjahr 1805 ließ ihn seine Schülerin Josephine Deym wissen: „Ich liebe Sie unaussprechlich!“, und Beethoven antwortete: „Nun ist es nicht halb mehr so arg, ich habe Ihr Herz gewonnen (...), meine Tätigkeit wird sich wieder vermehren...“ Tatsächlich setzte während dieses Verhältnisses ein neuer kreativer Schub ein. Werke höchsten Ranges entstanden am laufenden Band: Die Klaviersonate „Appassionata“, die 4. Symphonie, die drei Rasumowsky-Quartette, das Violinkonzert und das Klavierkonzert in G-Dur.

Lyrische Entfaltung und dramatische Entwicklung

Mit seinem 4. Klavierkonzert schlug Beethoven nun auch in dieser durch Mozarts unent-rinnbaren Einfluss etwas verfestigten Gattung einen neuen Weg ein. Der Anfang klingt wie eine spontane Improvisation: Der Spieler schlägt leise einen vollen Akkord an, lauscht dem Klang und lässt sich von ihm zu einem schlichten Thema inspirieren. Das auf ein Streichquartett zurückgenommene Orchester probiert einen völlig anderen Klang, rückt das Thema in dessen Licht und sinnt ihm lange nach. Dann erst beginnt die übliche Exposition, die schon bald eine zweite Melodie auf durchaus unübliche Weise durch die harmonische Landschaft schweifen lässt. Das Hauptthema liefert zwar das rhythmische Grundmuster des Satzes, aber es setzt weder eine zielgerichtete Entwicklung in Gang, noch einen konzertanten Dialog: Eher entspringt ihm ein kontinuierlicher Fluss musikalischer Gestalten, der einer freien Phantasie ähnelt und sich doch in die Konzertform fügt. Der Solist verkörpert eine kreative Potenz, ein poetisches Vermögen, das sich selbst genug ist und es nicht auf Konfrontation anlegt. An Virtuosität fehlt es nicht, aber die brillanten Passagen verschmelzen auf bislang unerreichte Art mit dem Orchestersatz. Mit Recht hielt ein zeitgenössischer Kritiker dieses 4. Beethoven-Klavierkonzert (noch nach Erscheinen des grandiosen 5.!) für „das wunderbarste, eigentümlichste, künstlichste und schwierigste von allen“.

Das Allegro moderato vermag sich ohne Konflikte und treibende Dynamik zu entfalten. Doch Beethoven hat das ganze Konzert – und dies ist wiederum neuartig – durchaus als eine Art zusammenhängender Handlung gestaltet. Denn ausgerechnet der langsame, sonst gleichsam innehaltende Mittelsatz führt zu einer dramatischen Zuspitzung, die der Auflösung bedarf. Das Klavier



*Isidor Neugass: Portrait Ludwig
van Beethovens (um 1806)*

besänftigt zwar noch im Andante das unerbittliche Orchester, die Kontraste finden zu einer Synthese – aber dies alles bereitet nur den Boden für das Finale, das nicht zufällig aus dem Schlussston des Andante hervorgeht. Die Spannungskurve wird gehalten, Raum zum Husten zwischen den Sätzen bleibt nicht.

Ernste Spiele

Nun verwandelt sich das Gegeneinander endgültig zu einem Miteinander. Der Begriff des „Spiels“ wird diesem Schlusssatz in doppelter Hinsicht gerecht: Der virtuoson Spiel Freude des Solisten entspricht das nicht minder fesselnde Spiel mit dem kompositorischen Material, an dem auch das Orchester teilhat. Im Wechsel, wie in einer gemein-

samen Improvisation, erklingen immer wieder unerwartete Wendungen, witzige Pointen, ironische Anspielungen. Schon das Hauptthema, das mit einem kecken Signal die „falsche“ Tonart C-Dur anschlägt, um dann unauffällig in die „richtige“, G-Dur, einzulenken, liefert den Impuls zu diesem Geschehen. „Es ist eine Stimmung komödiantischer Inspiration, intellektuellen Vergnügens an musikalischen Manipulationen und vor allem an der Verherrlichung spielerischer Spontanität“, meint der Beethoven-Experte Joseph Kerman.

Manipuliert wird dabei die ganze Form: Das Rondo ist gleichzeitig ein recht frei gebauter Sonatensatz mit zwei Themen, einer gewichtigen Durchführung und einer langen Coda. Damit erklimmt das traditionell eher leicht geschürzte Konzert-Rondo die ästhetische Höhe eines großen Symphonie-Finales. Es erweist sich als Ziel des ganzen Werks. Die Pauken und Trompeten, die nun, nach langem Warten, erstmals einsetzen, wenden die innere Folgerichtigkeit dieser Überhöhung triumphal nach außen – ganz ähnlich wie in Beethovens großen Symphonien. Es-Dur, die „heroische“ Tonart, spielt eine wichtige Rolle. Die Höhepunkte des Satzes prägt ein stiller, lyrischer Ernst, etwa dort, wo die Bratschen das forschende Hauptthema in einen elegischen Gesang verwandeln. Wie aber verträgt sich dieser Ernst, dieser bei Beethoven oft mit einem idealistischen Ethos verbundene Tonfall, mit der Munterkeit eines bloßen Spiels? Eine mögliche Antwort liefert hier Friedrich Schillers hoher, humanistischer Spielbegriff, der ebenso für Freiheit und Würde steht: „Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“

Klavier Hirsch



- ... die klangvolle Adresse*
- ... für höchste Ansprüche*
- ... in allen Preisklassen*
- ... Meisterwerkstatt*
- ... Konzertservice*

Lindwurmstraße 1
80337 München
Tel.: 0 89-2 60 95 23
Fax: 0 89-26 59 26
www.klavierhirsch.de



Orpheus und die Furien

Zur Rolle des Solisten in Beethovens 4. Klavierkonzert

„Die ganze Gesellschaft war entzückt“

Als Beethoven im April 1797 sein Es-Dur-Quintett für Klavier und Bläser op. 16 – ein Stück, das man ohne Übertreibung als verkapptes Klavierkonzert bezeichnen kann – zum ersten Mal öffentlich vortrug, erschien auf dem Programmzettel der Uraufführung die vielsagende Formulierung: „Ein Quintett auf dem Fortepiano mit 4 blasenden Instrumenten akkompagnirt, gespielt und komponirt von Herrn Ludwig van Beethoven.“ Man beachte die Gewichtung: „Gespielt und komponirt...“ ! Diese Reihenfolge dokumentiert – neben anderen Zeugnissen aus Beethovens frühen Wiener Jahren – , dass der Komponist sich zuerst und vor allem als Klaviervirtuose einen guten Namen erworben hatte: Er wurde von den Zeitgenossen ausdrücklich „wegen seiner besonderen Geschwindigkeit und wegen der außerordentlichen Schwierigkeiten bewundert, welche er mit so vieler Leichtigkeit exequirt“.

Bei einer späteren Aufführung desselben Quintetts op. 16 im Dezember 1804, von der sein Schüler Ferdinand Ries berichtet, scheint Beethoven allerdings die Rolle des Virtuosen – zumindest aus der Sicht der „begleitenden“ Bläser – etwas überzogen zu haben. Ries erzählt: „Am nämlichen Abend spielte Beethoven sein Clavier-Quintett mit Blasinstrumenten; der berühmte Oboist Ram [Friedrich Ramm] von München spielte auch und begleitete Beethoven im Quintett. – Im letzten ‚Allegro‘ ist einigemal ein Halt, ehe

das Thema wieder anfängt, bei einem derselben fing Beethoven auf einmal an zu phantasieren, nahm das Rondo als Thema und unterhielt sich und die Andern eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Diese waren ungehalten und Herr Ram sogar sehr aufgebracht. Wirklich sah es posirlich aus, wenn diese Herren, die jeden Augenblick erwarteten, dass wieder angefangen werde, die Instrumente unaufhörlich an den Mund setzten und dann ganz ruhig wieder abnahmen. Endlich war Beethoven befriedigt und fiel wieder in's Rondo ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt.“

Individuum contra Kollektiv

Selbstverständlich fungierte Beethoven auch als Solist bei der Wiener Uraufführung seines Opus 58 – eines diesmal offiziellen und nicht verkappten Klavierkonzerts – , die im März 1807 im Palais des Fürsten Lobkowitz stattfand. Und er verschaffte sich mit dieser neuen Komposition einen unerhörten und Staunen erregenden Auftritt, indem er – in selbstbewusstem Bruch mit der Gattungstradition – die Einleitungstakte als Klaviersolo konzipierte und somit dem Pianisten, also sich selbst, den Vortritt vor dem Orchester einräumte. „Ein Konzert ist eine Abmachung zwischen Solist und Orchester“, schrieb der amerikanische Beethoven-Forscher Joseph Kerman, „und von einem mit der ‚Waldstein-Sonate‘ großgewordenen Pianisten war kaum anzunehmen, dass er zahn am Bühnenrand wartete, während sich das Orchester weit-schweifig im Stil der ‚Eroica‘ erging.“

Auffallend ist aber nicht allein die Tatsache, dass in Beethovens G-Dur-Konzert dem Klavier das Recht des ersten Einsatzes zusteht, sondern auch und vor allem wie dies geschieht: nicht als virtuos-spektakulärer Überraschungscoup, nicht als gezielte Überumpelung; vielmehr als zurückgenommener, tastender, sinnender Anfang. „Piano“ und „dolce“ lauten die Vortragsbezeichnungen. Damit führt Beethoven ein Moment des Intimen, Persönlichen und Empfindsamen in die nach herkömmlichem Verständnis extrovertierte, öffentliche und festliche Gattung des Konzerts ein. Diese Musik, meint Kerman, „beschwört in starkem Maße Gedanken an handelnde Kräfte oder Schauspieler. Besonders die Anfänge des 1. und 2. Satzes verlangen geradezu danach, als Zusammenreffen zweier Individuen oder eines einzelnen und einer Gruppe ausgelegt zu werden“.

Stimme der Individualität

Jener 2. Satz, das „Andante con moto“, bestätigt mit seiner Kontrastdramaturgie den außerordentlichen Rang, der dem Solisten in Beethovens 4. Klavierkonzert zuwächst. Schärfer, idealtypischer, unversöhnlicher könnten die Gegensätze nicht gestaltet sein: Tutti gegen Solo, Rezitativ gegen vokal inspirierte Melodik und – der wichtigste prinzipielle Unterschied – schroffe Objektivität gegen lyrische Subjektivität. Wenn am Ende dieser „Szene“ – die immer wieder zum Vergleich mit Glucks „Orfeo ed Euridice“ und der Begegnung des Orpheus mit den unerbittlichen Furien angeregt hat – der stille, erfüllte Gesang die unpersönliche Starrheit und Härte des Orchester-tutti überwindet, offenbart sich das Klavier endgültig als Stimme menschlicher Individualität, mit der es in diesem Konzert buchstäblich vom ersten Takt an spricht.

WILLKOMMEN ESSEX

STEINWAY DESIGNED PIANOS JETZT IN ALLEN KLASSEN.



STEINWAY & SONS.

*Der Maßstab
für höchste Qualität.*



Boston
PIANO
DESIGNED BY STEINWAY & SONS

*Das Beste für den
gehobenen Anspruch.*

NEU



Essex
DESIGNED BY STEINWAY & SONS

*Das leistungsstarke
Instrument für alle Einsteiger.*

Lernen Sie die „Family of Steinway-Designed Pianos“ kennen. Gerne informieren wir Sie über die einzelnen Marken. Schicken Sie einfach diesen Coupon an:



**STEINWAY - HAUS
MÜNCHEN**

Landsberger Str. 336 · 80687 München-Laim
Tel. 089 / 546 797-0 · www.steinway-muenchen.de

Bitte senden Sie mir Informationsmaterial folgender Marken zu:

☐ Steinway & Sons	☐ Boston
☐ Essex	☐ Sonstiges: _____

Name:

Adresse:

Telefon:

MPhil07/08

Peter Jost

„Unter Shakespeares Liebessonne“

Zu Hector Berlioz' „Roméo et Juliette“ op. 17

Hector Berlioz
(1803 – 1869)

„Roméo et Juliette“

„Symphonie dramatique“
für Solostimmen, zwei gemischte Chöre
und Orchester op. 17

Text von Émile Deschamps

Fünf ausgewählte Orchesterstücke:

- ✓ 1. „Introduction“
- 2. „Roméo seul: Tristesse – Bruit lointain
de bal et de concert – Grande fête chez
Capulet“
- 3. „Scène d'amour“
- 4. „Scherzo: La Reine Mab ou la Fée
des songes“
- 5. „Roméo au tombeau des Capulets“

Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 11. Dezember 1803 in La Côte-Saint-André (Département Isère / Frankreich); gestorben am 8. März 1869 in Paris.

Textvorlage

Die Gesangstexte verfasste Émile Deschamps (1791 – 1871) nach einem eigenhändigen Prosaentwurf des Komponisten, der sich auf

die altenglische Tragödie „Romeo and Juliet“ von William Shakespeare (1564 – 1616) in der 1776 erstmals erschienenen französischen Übersetzung von Pierre Letourneur stützte.

Entstehung

„Roméo et Juliette“ entstand vom 24. Januar bis 8. September 1839 in Paris. Eine revidierte, zweite Fassung der Partitur gelangte 1847 zum Druck; Berlioz' Änderungen bestanden vor allem in Kürzungen der Vokalpartien. Nach weiteren Änderungen zwischen 1854 und 1857 erschien 1858 eine „2me édition corrigée“.

Widmung

Berlioz widmete sein Werk Niccolò Paganini (1782 – 1840), der ihm nach einem Konzert im Dezember 1838 ein Geldgeschenk von 20.000 Francs gemacht hatte. Mit ihm konnte der Komponist seinen Lebensunterhalt für die Zeit der Komposition von „Roméo et Juliette“ weitgehend absichern.

Uraufführung

Am 24. November 1839 in Paris (Chor und Orchester des „Conservatoire National de Musique“ unter Leitung von Hector Berlioz; Solisten: Madame Widemann, Alt; Alexis Dupont, Tenor; Adolphe Alizard, Bass).

Begeisterung für Shakespeare

Wie schon für die Künstler der „Sturm und Drang“-Epoche wurde Shakespeare auch für die Romantiker zum Leitstern wahrer Dramatik. Berlioz' Schlüsselerlebnis waren seine Besuche der Vorstellungen einer englischen Theatertruppe in Paris im September 1827. Er verliebte sich nicht nur spontan in die Darstellerin der Ophelia und Julia, die irische Schauspielerin Harriet Smithson, die er 1833 heiraten sollte. Vielmehr empfand er die Aufführungen von „Hamlet“ und „Romeo und Julia“ in der Bearbeitung des englischen Schauspielers David Garrick (1716 – 1779) als ideale Interpretationen.

Seine Begeisterung entzündete sich also weniger am originalen Text (oder dessen französischer Übersetzung) als am Erlebnis der Bühnendarstellung. Diese Shakespeare-Begeisterung schlug sich in der Folgezeit einerseits in der zeitweise sehr starken Identifikation mit entsprechenden Bühnenfiguren nieder, wie seine Briefe und Memoiren belegen, andererseits aber auch in konkreten Kompositionen über Shakespeare-Sujets: von der „Fantaisie sur ‚La Tempête‘ de Shakespeare“ (1830) über die Konzertouvertüre „Le roi Lear“ (1831) bis hin zur Oper „Béatrice et Bénédicte“ (1862) nach der Komödie „Much Ado about Nothing“ („Viel Lärm um nichts“).

Die Erinnerung an die Aufführung von „Romeo und Julia“ von 1827 bewahrte Berlioz offenbar über viele Jahre hinweg, in denen gelegentlich Pläne zur Vertonung des Stoffs anklingen, bis er sie 1839 tatsächlich umsetzen konnte. Denn er folgte der Bearbeitung Garricks – auf der im übrigen auch die von Berlioz benutzte französische Übersetzung von Letourneur fußt – nicht nur in der Konzentration des Dramas auf die Liebestragödie, sondern auch in konkreten, vom Original abweichenden Handlungselementen: Romeo ist, anders als bei Shakespeare,

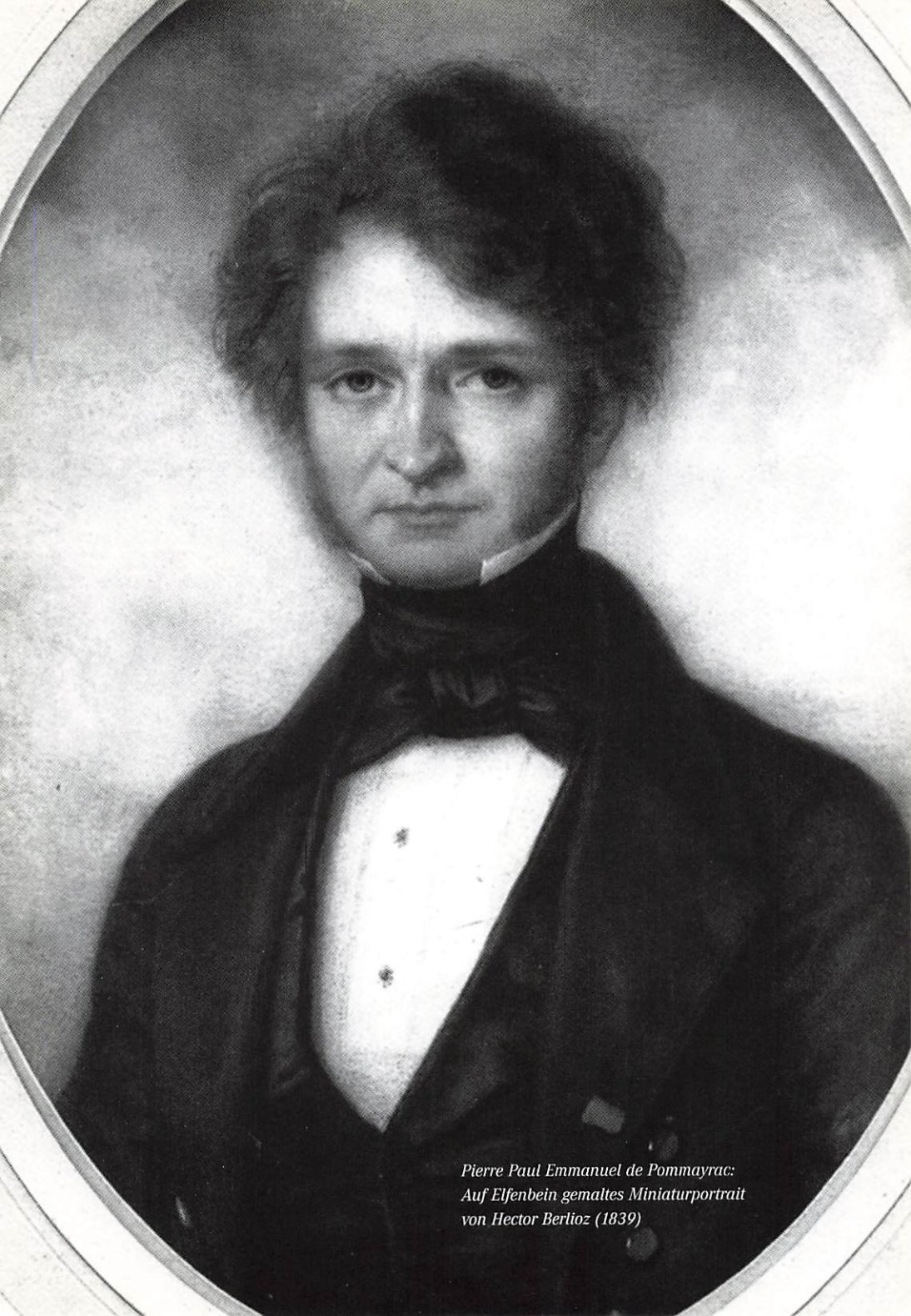
von Anfang an in Julia verliebt, die scheinotote Julia wird in einer Prozession zu Grabe getragen, und die Liebenden können für kurze Zeit in der Gruft ihr Wiedersehen feiern, bevor das eingenommene Gift bei Romeo wirkt.

Dagegen geht die von Berlioz breit ausgeführte Versöhnung der Familien im „Final“ über die Garrick-Version hinaus und entspricht wieder stärker der Originalfassung Shakespeares, ohne ihr allerdings genau zu entsprechen. Nicht vergessen werden sollte aber auch, dass Berlioz sich die Freiheit nahm, Handlungsteile frei zu erfinden oder auszuspinnen. So wird aus einer an sich belanglosen kurzen Passage, in der Mercutio seinen Freund Romeo damit aufzieht, dessen Liebeskummer sei wohl die Folge eines Besuchs der Traumfee Mab, ein ganzer Symphoniesatz.

„Symphonie dramatique“

Der Komponist selbst bezeichnete „Roméo et Juliette“ stets als „Symphonie“ und stellte im Vorwort zur Druckausgabe klar: „Zu welcher Gattung dieses Werk gehört, unterliegt sicherlich keinem Zweifel. Obwohl oft Singstimmen verwendet werden, ist es weder eine Konzertoper noch eine Kantate, sondern eine Symphonie mit Chören.“ Damit rückte Berlioz sein Opus 17 in die Nähe von Beethovens 9. Symphonie, die mit ihrem neuartigen Chorfinales zahlreiche Komponisten von Mendelssohn über Liszt bis hin zu Mahler zu ähnlich gearteten eigenen Werken inspirieren sollte. So deutlich die Anspielung auch ausfällt – „Symphonie avec chœurs“ (Symphonie mit Chören) war die damals in Frankreich übliche Bezeichnung für Beethovens „Neunte“ –, so augenfällig sind doch die Unterschiede beider Kompositionen.

Bei Beethoven, für den sich die Botschaft des Werks nur mit vokalen Mitteln ausdrü-



*Pierre Paul Emmanuel de Pommayrac:
Auf Elfenbein gemaltes Miniaturportrait
von Hector Berlioz (1839)*

cken ließ, diene der Schlusschor als apothetische Steigerung der vorangegangenen Instrumentalsätze. Berlioz konnte und wollte zwar auf den krönenden Abschluss mit Chören nicht verzichten, jedoch sparte er den Gesang ja keineswegs für dieses „Final“ auf, sondern ließ ihn durchgängig mit instrumentalen Teilen abwechseln. Sein Verfahren erläuterte er selbst wie folgt: „Wenn nahezu von Anfang an der Gesang mitwirkt, dann zu dem Zweck, den Geist des Hörers auf die dramatischen Szenen einzustimmen, deren Gefühlsgehalt und Leidenschaftlichkeit durch das Orchester ausgedrückt werden sollen.“

Hier scheint also gerade die gegenteilige Funktion der Vokalteile durch: Der Chor bzw. die Soli und Rezitative dienen nicht der Steigerung des instrumentalen Ausdrucks wie bei Beethoven, sondern leiten vielmehr zu den nachfolgenden Instrumentalsätzen hin, die die „eigentlichen“ dramatischen Szenen umsetzen. So erklärt sich auch die zunächst verblüffende Maßnahme, in einer Symphonie mit Chören und Soli auf eigene Gesangspartien für die Protagonisten Romeo und Julia zu verzichten: „Die Erhabenheit dieser Liebe machte ihre Schilderung für den Musiker so gefährlich, dass er seiner Phantasie einen Spielraum gönnen [...] und zur instrumentalen Sprache seine Zuflucht nehmen musste, einer reicheren, mannigfaltigeren, weniger fixierten Sprache, und gerade dadurch in einem solchen Fall durch ihre Unbestimmtheit unvergleichlich wirkungsvolleren.“ Ohnehin haben nur Père Laurence (Bass-Solo) sowie die beiden Familien Capulet (Chor I) und Montagu (Chor II) als reale Bühnenfiguren Shakespeares eigene Gesangsrollen; dagegen nehmen fiktive Figuren, der kleine Chor sowie Alt- und Tenor-Solo als Erzähler oder Kommentatoren des Geschehens, breiten Raum ein.

Berlioz präsentiert sich in der Umkehrung des klassischen Verhältnisses zwischen

Instrumental- und Vokalmusik als Prototyp eines Romantikers, und die Nähe zur Musikanschauung eines E. T. A. Hoffmann ist mit Händen zu greifen. Sieht man vom Finale ab, das Berlioz selbst als einzige Szene empfand, „die in den Rahmen der Oper oder des Oratoriums gehört“, zielt folglich der Untertitel des Werks „Symphonie dramatique“ im Kern auf die Instrumentalteile ab. „Dramatisch“ ist also weniger als Gattungsbegriff gemeint, sondern als davon metaphorisch abgeleitetes Charakteristikum, das dementsprechend auch von den Instrumentalsätzen in Anspruch genommen werden kann. Sie gelten dann als „dramatisch“, wenn sie die Leidenschaften und Gefühle eines Dramas bzw. einer bestimmten Szene wahrhaft, d. h. ausdrucksstark und lebendig, wiedergeben können.

Aufbau und Form

Die gängige Einteilung von „Roméo et Juliette“ in drei Teile geht nicht auf Berlioz zurück, sondern stammt von den Herausgebern der alten Berlioz-Gesamtausgabe Charles Malherbe und Felix Weingartner. Seit dem Erscheinen der neuen Gesamtausgabe (1990) hat sich jedoch die Gliederung in sieben Sätze, wie sie im Libretto-Druck von 1839 zu finden ist, mehr und mehr durchgesetzt. Sie entspricht am ehesten den konzeptionellen Zäsuren und Einheiten des Werks, stärker jedenfalls als die Einteilung des originalen Partiturdruks in vier Teile mit anschließendem Finale.

Das besondere Verständnis des Dramatischen spiegelt sich unmittelbar im Aufbau von „Roméo et Juliette“. Während die Vokalpartien, vom großen „Final“ abgesehen, überwiegend Berichte oder Kommentare geben („Prologue“, „Strophes“, „Scherzetto“), sind zentrale Szenen der Handlung instrumental behandelt. Da es sich in deren Abfolge um ein Allegro mit langsamer Einleitung handelt („Roméo seul: Tristesse – Bruit lointain de

bal et de concert – Grande fête chez Capulet“), um ein Adagio („Scène d’amour“), ein Scherzo („La Reine Mab ou la Fée des songes“) sowie um ein weiteres Allegro („Roméo au tombeau des Capulets“), ergibt sich als Gerüst eine viersätzig Symphonie, deren Sätze allerdings starke Unterschiede zu den üblichen Formschemata zeigen und die durch weitere Teile bzw. Sätze beträchtlich erweitert wird. Innerhalb dieser „Erweiterungen“ ergeben sich vielfache Beziehungen: So verweist das „Final“ zurück auf die „Introduction“, die vom Ende her gesehen wie eine Opernouvertüre wirkt. Entsprechend findet das Lied für Alt-Solo zu Beginn („Strophes“) sein Pendant in der Arie des Père Laurence („Air“); und die musikalische Behandlung des Capulet-Chors als psalmodierende Stimmen auf einem Ton im Trauermarsch für Julia („Convoi funèbre de Juliette“) erinnert schließlich unverkennbar an die Rezitativ-Behandlung der Gesangsparte im „Prologue“.

Dennoch sollte das Gewicht dieser Erweiterungen nicht überschätzt werden. Von einer gleichberechtigten Mischung zwischen Symphonie und Oper kann keine Rede sein. Es kam Berlioz nicht auf eine dramaturgisch geschlossene Szenenfolge wie in einem wirklichen Bühnenwerk an, sondern er setzte die Kenntnis von Shakespeares Drama beim Publikum voraus, um auf dieser Basis den Kern seines Werks, nämlich die rein symphonischen Sätze, auszubreiten. Darauf ging Berlioz in einer Anmerkung zu Beginn des Satzes ausdrücklich ein, der im Orchester die Gruft-Szene mit den emotional so stark kontrastierenden Momenten überschäumender Freude und tiefster Verzweiflung zu vermitteln hat: „Die folgende Instrumentalszene sollte weggelassen werden, wenn man diese Symphonie nicht vor einem gebildeten Publikum mit einem ausgeprägten Gefühl für Poesie spielt, das den fünften Akt des Shakespeare-Dramas und die Version von Garrick sehr gut kennt.“

Die vokalen Teile waren für eine wirkliche Vertonung des Stoffes sicherlich unverzichtbar, wobei natürlich auch die besondere Wirkung von Orchester- und Chorgesang für Berlioz eine gewisse Rolle gespielt hat: Über die Versöhnung der verfeindeten Familien am Ende sagte er, die Szene „sei zu schön, zu musikalisch und eine zu gute Krönung eines Werkes dieser Art, als dass der Komponist hätte erwägen können, sie anders zu behandeln“. Aber sie sind gleichsam nur ein notwendiges Hilfsmittel und stehen keineswegs im Zentrum der Werkkonzeption. Insofern dürfte die originale Benennung als „Symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif choral“ tatsächlich die angemessenste Beschreibung dieser eigenartigen Mischung verschiedener Gattungen sein.

Themen und Zykluscharakter

Das Zyklus-Problem für mehrsätzig symphonische Werke stellte sich für eine Komposition wie „Roméo et Juliette“ mit stark kontrastierenden Sätzen und Teilen in einer Ausdehnung von mehr als anderthalb Stunden in besonders zugespitzter Form. Die Erfindung eines durchgängigen Leitthemas, wie Berlioz es in seinen früheren Symphonien erfolgreich praktiziert hatte („Idée fixe“ in der „Symphonie fantastique“, „Harold“-Thema in „Harold en Italie“), schloss sich von vornherein aus. Hier lag kein Stoff vor, der sich auf eine einzige Hauptperson, gleichsam ein musikalisch-dramatisches „Ich“, das in allen Sätzen vorkommt, hätte konzentrieren lassen. Anders als in den genannten Vorgänger-Werken gab Berlioz seinem neuen Werk das zugrunde liegende Programm daher nicht als Beilegezettel („Symphonie fantastique“) oder in Form von komprimierten Satz-Überschriften („Harold en Italie“) bei, sondern machte es selbst zum Gegenstand der Komposition – denn der „Prologue“ stellt letztlich nichts

anderes dar als die Vertonung des „Programms“, der inhaltlichen Grundlage des ganzen Werks.

Insofern ist die Gestalt der dramatischen Symphonie „Roméo et Juliette“ eine unmittelbare Konsequenz des komplexen Stoffs. Entsprechend nutzt Berlioz den Prolog-Teil als eine Art musikalische Klammer für die nachfolgenden Sätze. Nacheinander erklingen in den Episoden zwischen den Textdeklamationen des erzählenden kleinen Chors die Hauptthemen der nachfolgenden Instrumentalsätze sowie des Trauermarschs. Dadurch sichert der Komponist nicht nur den Zykluscharakter auf einfache, aber effektive Weise ab, sondern er hilft auch dem Hörer beim Verständnis der Symphonie, indem er die Zitate mit entsprechenden Textstellen des Prologs verbindet und ihn so auf ideale Weise musikalisch vorbereitet.

14 Davon ausgeschlossen ist jedoch die vorangestellte „Introduction“, mit der die Symphonie beginnt. Obwohl sie die Anfangsszene des Shakespeare-Dramas umzusetzen hat, wird die Erläuterung dazu erst nachträglich, zu Beginn des „Prologue“, geliefert. Dies hätte Berlioz nur umgehen können, wenn er dem Beispiel des Dichters folgend den Prolog an den Anfang gesetzt hätte, was aber wiederum unvereinbar mit dem Kern der „Symphonie“-Idee gewesen wäre. So versuchte er – wie im übrigen auch bei den späteren reinen Instrumentalsätzen – durch Inhaltswörter wie „Combats – Tumulte – Intervention du Prince“, aber auch durch plastische Themengestalten und –einsätze dem Hörer eine Art Leitfaden beim Verfolgen des dramatischen Geschehens zu liefern. Den Tumult zwischen den verfeindeten Familien der Montagues und der Capulets zu Beginn gestaltete Berlioz durch ein Fugato-Thema, das bezeichnenderweise an der Stelle im Finale wiedererscheint, wo der alte Familienstreit von Neuem auszubre-

chen droht („Mais notre sang rougit leur glaive“).

So ist überaus sinnfällig die Vorstellung von Fliehen und Verfolgen, Vor- und Zurückdrängen musikalisch umgesetzt, wobei sich durch immer kürzere Einsätze der verschiedenen Instrumente der Eindruck einer Zuspitzung ergibt. Um so deutlicher setzt sich nun das neue Thema in den Posaunen ab, das nach den Vorgaben des Dramas nichts anderes als das Einschreiten des Fürsten ausdrücken kann – zumal Violinen und Oboen das Fugato-Thema nun als Kontrapunkt intonieren, also unmittelbar veranschaulichen, worauf sich die Intervention bezieht. Auch die Themen der folgenden Sätze heben sich durch charakteristische Gestaltung ab, die unmittelbar auf die ausformulierten Satzerläuterungen beziehbar bleibt. Dies gilt für das tänzerische „Fest“-Thema genauso wie für das expressive „Liebes“-Thema in der „Scène d’amour“ oder auch die schmerzliche, chromatisch auf- und absteigende Melodie der „Invocation“.

Rezeption

Die ersten Aufführungen des Werks im November und Dezember 1839 hatten einen überwältigenden Erfolg, den Berlioz als gerechte Belohnung empfand für die anstrengende monatelange Arbeit „unter den heißen Strahlen der Liebessonne Shakespeares“ – wie er es später in seinen Lebenserinnerungen formulierte. Das Presseecho war dagegen zwiespältig, aber selbst ablehnende Kritiker mussten die Neuartigkeit der Konzeption und die meisterhafte Beherrschung des Orchesters anerkennen.

Von besonderer Wirkung erwies sich das „Mab“-Scherzo, das – wie der Kritiker der „Revue et Gazette musicale“ schrieb – „mit einhelliger Billigung aufgenommen“ wurde. Der scharfe Kontrast zwischen den bewegt



HECTOR BERLIOZ

Étienne Carjat: Auf einer früheren
Photographie basierende Karikatur
von Hector Berlioz (1862)

dahinhuschenden Prestissimo-Rahmenten, in dem gegen Ende die neu ins Orchester-Instrumentarium eingeführten antiken Zimbeln (stimbare kleine Becken) erklingen, und den statischen, extrem hohen Klängen des Mittelteils mit Flageolett-Tönen von Violinen und Harfen geht in der Tat weit über das hinaus, was bis dahin im Konzertsaal an charakteristischen Scherzo-Klängen zu hören war.

Richard Wagner

Über „Romeo und Julie“ von Hector Berlioz

Aus der Autobiographie
„Mein Leben“

Dennoch konnte Berlioz das Werk später nur noch wenige Male vollständig aufführen – aufgrund des äußeren Aufwands, aber auch des hohen technischen Anspruchs an die Ausführenden. Nach Berlioz' Tod fiel das Werk gegenüber den anderen Programmsymphonien in der Gunst des Publikums etwas zurück. Neben der nun als heikel beurteilten Mischung von konzertanten und szenischen Elementen störte vor allem die stilistische Heterogenität der Werks – ein Aspekt, der heute vielleicht gerade als besonders interessant und aktuell empfunden wird.

In jenem Winter (1839 – 1840) führte Berlioz in drei verschiedenen Aufführungen, von denen ich einer beiwohnen konnte, zum ersten Male seine „Romeo und Julie“-Symphonie auf. Dies war mir allerdings eine neue Welt, in welcher ich mich, ganz den empfangenen Eindrücken gemäß, mit voller Unbefangenheit zurechtzufinden suchte. Zunächst hatte die Gewalt der nie zuvor von mir geahnten Virtuosität des Orchester-Vortrages auf mich geradezu betäubend gewirkt. Die phantastische Kühnheit und scharfe Präzision, mit welcher hier die gewagtesten Kombinationen wie mit den Händen greifbar auf mich eindringen, trieben mein eignes musikalisch-poetisches Empfinden mit schonungslosem Ungestüm scheu in mein Inneres zurück. Ich war ganz nur Ohr für Dinge, von denen ich bisher gar keinen Begriff hatte und welche ich mir nun zu erklären suchen musste. In „Romeo und Julie“ hatte ich allerdings häufig und andauernd Leeren und Nichtigkeiten empfunden, was mich um so mehr peinigte, als ich andererseits von den mannigfaltigen hinreißenden Momenten in diesem, durch seine Ausdehnung und Zusammenstellung in Wahrheit dennoch verunglückten Kunstwerke mich bis zur Vernichtung jeder Möglichkeit eines Widerspruchs überwältigt fand.



Marc Piollet

Marc Piollet wurde 1962 in Paris geboren. Er studierte Dirigieren bei Hans-Martin Rabenstein und Chorleitung bei Christian Grube an der Hochschule der Künste in Berlin. Meisterkurse bei John Eliot Gardiner, Michael Gielen, Gerd Albrecht, Lothar Zagrosek, Claus Peter Flor und Kurt Masur prägten seinen Werdegang. Im Jahre 1995 war Marc Piollet alleiniger Preisträger beim Dirigenten-Forum des Deutschen Musikrats. Von 1993 bis 1997 war Marc Piollet erster Kapellmeister beim Philharmonischen Staatsorchester Halle. Anschließend war er von 1997 bis 2003 als Stellvertretender Generalmusikdirektor am Staatstheater Kassel engagiert. Von 2003 bis 2005 war Marc Piollet Musikdirektor der Volksoper Wien; im Herbst 2004 wurde er Generalmusikdirektor am Hessischen Staatstheater Wiesbaden. Zu Piollets Gastengagements im Bereich der Oper zählen seine Debüts an der Hamburgischen Staatsoper mit „La Traviata“, an der Vlaamse Opera in Antwerpen mit „Il trovatore“, am Staatstheater Stuttgart mit „Così fan tutte“ und an der Oper Köln mit „La Bohème“. Piollets Debüt an der Opéra National de Paris war so erfolgreich, dass er für zwei weitere Produktionen eingeladen wurde: „Les Contes d'Hoffmann“ 2007 und „Il barbiere di Siviglia“ 2008. Von der Kritik hochgelobt leitete er im Januar 2007 an der Staatsoper Stuttgart eine Neuproduktion von „Jenufa“. Im März 2007 gab Piollet sein Debüt an der Wiener Staatsoper mit „Il barbiere di Siviglia“. Konzertverpflichtungen führten ihn zu zahlreichen namhaften Orchestern. Mit dem Bundesjugendorchester ging Marc Piollet im Frühjahr 2007 auf Tournee durch Deutschland und Europa.

HERAUSRAGENDE NEUEINSPIELUNGEN BEI SONY BMG CLASSICAL

MURRAY PERAHIA DIE NEUE BACH REFERENZ

„Von betörender Intensität. Seine Interpretation ist getragen von tiefem, zuweilen gar feierlichem Ernst, von einer nachgerade philosophischen Seriosität. Eine wunderbare Balance aus Gewicht und Leichtigkeit.“ Rondo

LIMITIERTE ERSTAUFAGE ALS DIGIPAK MIT
FAKSIMILE-DRUCK EINES NOTENBLATTS VON BACH

MURRAY PERAHIA LIVE IN DER
PHILHARMONIE AM 27.05.08



www.murrayperahia.de 88697226952



88697234552

VESSELINA KASAROVA BELLE NUIT

Die schönsten Arien aus Offenbachs Operetten: mit der berühmten Barcarole aus Hoffmanns Erzählungen u.v.a. Mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks und dem Münchner Rundfunkorchester unter Ulf Schirmer.

„Mit großartiger Delikatesse und umwerfend augenzwinkerndem Charme ... ein ungetrübtes Vergnügen“ Süddeutsche Zeitung

NURIA RIAL UND LAWRENCE ZAZZO LIEBESDUETTE UND -ARIEN VON HÄNDEL

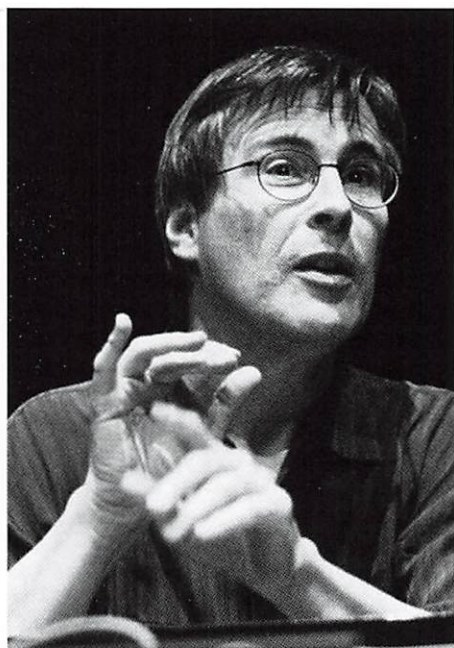
Die spanische Sopranistin Nuria Rial und der amerikanische Countertenor Lawrence Zazzo „... bringen die Musik so prächtig zum Blühen, dass jedes Rosenbeet vor Neid erblassen muss. Zum Verlieben.“ NDR Kultur



SONY & BMG
MUSIC ENTERTAINMENT

www.sonybmglassical.de

88697214722



Christian Zacharias

Christian Zacharias studierte bei Irene Slavin und Vlado Perlemuter in Paris. Als Preisträger des Genfer Klavierwettbewerbs und des Van Cliburn-Wettbewerbs machte er erstmals auf sich aufmerksam; 1975 gewann er den ersten Preis beim Ravel-Wettbewerb in Paris und begann seine internationale Karriere, die ihn in alle Musikmetropolen der Welt führte. Christian Zacharias ist aber auch engagierter Kammermusikpartner des Alban-Berg-Quartetts, des Guarneri-Quartetts, des Leipziger Streichquartetts oder von Heinrich Schiff und Frank Peter Zimmermann. 1992 begann Zacharias seine dirigentische Karriere beim Orchestre de la Suisse Romande in Genf. Im Jahr 2000 debütierte er in den USA beim Los Angeles Philharmonic Orchestra, 2006 beim New York Philharmonic Orchestra. Seit 2000 ist Christian Zacharias Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Orchestre de Chambre de Lausanne und seit 2002 ständiger Gastdirigent der Göteburger Symphoniker. Seine Lehrtätigkeit umfasst vor allem Vorträge und Meisterkurse. Darüber hinaus entstand 1993 für das Goethe-Institut in Paris die Publikation „Vorhalt-Nachklang – Schuberts Klangraum“. Seit 1985 präsentiert und moderiert Christian Zacharias Rundfunksendungen, vor allem für France-Musique. Seit 1990 produziert er auch Filme wie z. B. „Domenico Scarlatti in Sevilla“, „Robert Schumann – der Dichter spricht“ (beide für die Pariser INA) und „Zwischen Bühne und Künstlerzimmer“ (für WDR und arte). Im Januar 2007 wurde Christian Zacharias in Cannes mit dem Midem Classical Award „Künstler des Jahres“ ausgezeichnet.

Klassik am Odeons platz®

Open Air
Konzerte
2008

Landeshauptstadt
München und
Bayerischer
Rundfunk
präsentieren

Samstag, 5. Juli 2008
21.00 Uhr

Christoph Eschenbach
Dirigent

Rudolf Buchbinder
Klavier

Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks

Ludwig van Beethoven
Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73

Antonín Dvořák
Symphonie Nr. 9 e-Moll op. 95
„Aus der Neuen Welt“

Sonntag, 6. Juli 2008
21.00 Uhr

Christian Thielemann
Dirigent

Adrianne Pieczonka
Sopran

Münchener Philharmoniker

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky
„Romeo und Julia“, Fantasie-Ouvertüre
Briefszene der Tatjana aus „Eugen Onegin“
Symphonie Nr. 4 f-Moll op. 36

Vorverkauf: **Tel. 0180 5 48 18 16** (14 ct./min)
München Ticket
und bekannte VVK-Stellen, Reisebüros sowie www.sz-tickets.de

Programminfos unter **www.klassik-am-odeonsplatz.de**



Voranstalter:
Kulturfest der
Landeshauptstadt
München

SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

MPHIL
MÜNCHENER PHILHARMONIKER
UND MÜNCHENER VIOLENZORCHESTER

BR BAYERN **4**
Klassik

Süddeutsche Zeitung
Wie ein Lied, leicht mehr

Produktion und Durchführung:
PRO EVENTS Veranstaltungs GmbH

Die Münchner Philharmoniker

Generalmusikdirektor

Christian Thielemann

Ehrendirigent

Zubin Mehta

1. Violinen

Sreten Krstić

Lorenz Nasturica-Herschovici

Julian Shevlin

Konzertmeister

Karel Eberle

Odette Couch

stv. Konzertmeister/in

Mathias Freund

Vorspieler

Manfred Hufnagel

Theresia Ritthaler

Katharina Krüger

Masako Shinohe

Claudia Sutil

Philip Middleman

Nenad Daleore

Peter Becher

Regina Matthes

Wolfram Lohschütz

Mitsuko Date-Botsch

Martin Manz

Céline Vaudé

N.N.

2. Violinen

Simon Fordham

Alexander Möck

Stimmführer

Ilona Cudek

stv. Stimmführerin

Matthias Löhlein

Vorspieler

Dietmar Forster

Josef Thoma

Zen Hu-Gothoni

Anja Traub

Katharina Reichstaller

Nils Schad

Clara Bergius-Bühl

Esther Merz

Katharina Triendl

Ana Vladanovic-Lebedinski

Bernhard Metz

Namiko Fuse

Qi Zhou

Clément Courtin

N.N.

Bratschen

Helmut Nicolai

N.N.

Konzertmeister

Burkhard Sigl

Julia Mai

stv. Solo

Max Spenger

Herbert Stoiber

Wolfgang Stingl

Gunter Pretzel

Wolfgang Berg

Dirk Niewöhner

Beate Springorum

Agata Józefowicz-Fiołek

Konstantin Sellheim

Thaïs Coelho

Julio Lopez

Violoncelli

Helmar Stiehler

Michael Hell

Konzertmeister

Stephan Haack

Thomas Ruge

stv. Solo

Herbert Heim

Veit Wenk-Wolff

Sissy Schmidhuber

Elke Funk-Hoever

Manuel von der Nahmer

Isolde Hayer

Sven Faulian

David Hausdorf

Joachim Wohlgemuth

Kontrabässe

Matthias Weber

Ślawomir Grenda

Solo

Alexander Preuß

stv. Solo

Stephan Graf

Vorspieler

Holger Herrmann

Erik Zeppezauer

Stepan Kratochvil

Jesper Ulfenstedt

Shengni Guo

N.N.

Flöten

Michael Martin Kofler

Burkhard Jäckle

Solo

Hans Billig

stv. Solo

Martin Belič

Ulrich Biersack

Piccoloflöte

VIO WORLD

— Das Internetportal für Musik —



Klassik-News

Täglich aktuelle News aus der Klassikwelt

Klassik-Suchmaschine

Die 2000 besten Klassikseiten im Internet

Stellenmarkt für Musiker

Orchester- und Praktikantenstellen

Musikinstrumente

*Ob Streich-, Blas- oder Schlaginstrumente, ...
Hier finden Sie täglich neue Einträge.*

Kleinanzeigen

*Sie möchten CD's, Noten oder eine Geige
verkaufen? Sie suchen einen Übungspartner
oder spezielle Literatur, wissen aber nicht,
an wen Sie sich wenden sollen?
Hier können Sie kostenlos inserieren.*

Homepages für Musiker

www.VioWorld.com

Oboen

Ulrich Becker
Marie-Luise Modersohn
Solo

Lisa Outred

Bernhard Berwanger
Kai Rapsch
Englischhorn

Klarinetten

Alexandra Gruber
N.N.
Solo

Annette Maucher
stv. Solo

Peter Flähmig

Albert Osterhammer
Bassklarinette

Fagotte

Lyndon Watts
Bence Bogányi
Solo

Jürgen Popp
Barbara Kehrig

Jörg Urbach
Kontrafagott

Hörner

Ivo Gass
N.N.
Solo

David Moltz
Ulrich Haider
stv. Solo

Hartmut Hubert
Robert Ross
Alois Schlemmer
Hubert Pilstl

Trompeten

Guido Segers
Florian Klingler
Solo

Bernhard Peschl
stv. Solo

Franz Unterrainer
Markus Rainer

Posaunen

Dany Bonvin
N.N.
Solo

Matthias Fischer
stv. Solo

Bernhard Weiß

Benjamin Appel
Bassposaune

Tuba

Thomas Walsh

Pauken

Stefan Gagelmann
Guido Rückel
Solo

Manfred Trauner
Walter Schwarz
stv. Solo

Schlagzeug

Arnold Riedhammer
1. Schlagzeuger

Harfe

Sarah O'Brien

Orchestervorstand

Guido Segers
Wolfgang Berg
Manuel von der Nahmer

**Stipendiaten der
Orchesterakademie
2007/2008**
Violine

Miryam Nothelfer
Stefanie Pfaffenzer
Katarzyna Reifur
Katarzyna Woznica

Viola

Alice Mura
Maria Roper Encabo

Violoncello

Lidija Cvitkovic
Susanne Tschernbner

Kontrabass

Mantaro Jo
Dominik Luderschied

Oboe

N.N.

Klarinette

Matthias Maurer

Fagott

Heidrun Wirth

Trompete

Peter Moriggl

Posaune

Andreas Oblasser

Tuba

Yusuke Kasai

Schlagzeug

André Philipp Kollikowski

Harfe

Antonia Schreiber

Die Geschichte der Münchner Philharmoniker

Die Münchner Philharmoniker wurden 1893 auf Privatinitiative von Franz Kaim, Sohn eines Klavierfabrikanten, gegründet und prägen seither unter renommierten Dirigenten das musikalische Leben Münchens. Bereits in den Anfangsjahren des Orchesters – zunächst unter dem Namen „Kaim-Orchester“ – garantierten Dirigenten wie Hans Winderstein, Hermann Zumpe und der Bruckner-Schüler Ferdinand Löwe hohes spieltechnisches Niveau und setzten sich intensiv auch für das zeitgenössische Schaffen ein.

Von Anbeginn an gehörte zum künstlerischen Konzept auch das Bestreben, durch Programm- und Preisgestaltung allen Bevölkerungsschichten Zugang zu den Konzerten zu ermöglichen. Mit Felix Weingartner, der das Orchester von 1898 bis 1905 leitete, mehrte sich durch zahlreiche Auslandsreisen auch das internationale Ansehen.

Gustav Mahler dirigierte das Orchester in den Jahren 1901 und 1910 bei den Uraufführungen seiner 4. und 8. Symphonie. Im November 1911 gelangte mit dem inzwischen in „Konzertverein-Orchester“ umbenannten Ensemble unter Bruno Walters Leitung Mahlers „Das Lied von der Erde“ zur Uraufführung – nur ein halbes Jahr nach dem Tod des Komponisten in Wien.

Von 1908 bis 1914 übernahm Ferdinand Löwe das Orchester erneut. In Anknüpfung an das triumphale Wiener Gastspiel am 1. März 1898 mit Bruckners 5. Symphonie leitete er die ersten Bruckner-Konzerte und begründete so die bis heute andauernde Bruckner-Tradition des Orchesters.

In die Amtszeit von Siegmund von Hausegger, der dem Orchester von 1920 bis 1938 als Generalmusikdirektor vorstand, fielen u. a. die Uraufführungen zweier Symphonien Bruckners in ihren jeweiligen Originalfassungen sowie die Umbenennung in „Münchner Philharmoniker“ und damit endgültige Namensgebung.

Von 1938 bis zum Sommer 1944 stand der österreichische Dirigent Oswald Kabasta an der Spitze des Orchesters, der die Bruckner-Tradition der Münchner Philharmoniker glanzvoll fortführte und auch bei zahlreichen Gastspielreisen im In- und Ausland unter Beweis stellte.

Das erste Konzert nach dem Zweiten Weltkrieg eröffnete Eugen Jochum mit der Ouvertüre zu Shakespeares „Ein Sommernachts Traum“ von Felix Mendelssohn Bartholdy, dessen Musik in der Zeit des Nationalsozialismus verfemt war.

Mit Hans Rosbaud gewannen die Philharmoniker im Herbst 1945 einen herausragenden Orchesterleiter, der sich zudem leidenschaftlich für neue Musik einsetzte.

Rosbauds Nachfolger war von 1949 bis 1966 Fritz Rieger, in dessen Amtszeit die Grundlagen für die erfolgreiche Jugendarbeit der Philharmoniker gelegt wurden. In der Ära Rudolf Kempes, der das Orchester von 1967 bis zu seinem frühen Tod im Jahre 1976 leitete, bereisten die Philharmoniker erstmals die damalige UdSSR und stiegen zu einem internationalen Spitzenorchester auf.

Im Februar 1979 leitete Sergiu Celibidache seine erste Konzertserie bei den Münchner Philharmonikern. Im Juni desselben Jahres

erfolgte Celibidaches Ernennung zum Generalmusikdirektor. Konzertreisen führten ihn und das Orchester durch viele Länder Europas, nach Südamerika und Asien. Die gemeinsamen legendären Bruckner-Konzerte trugen wesentlich zum internationalen Ruf des Orchesters bei.

Nach langen Interimsjahren im Münchner Herkulessaal erhielten die Philharmoniker 1985 mit der Philharmonie im städtischen Kulturzentrum am Gasteig nach über 40 Jahren endlich wieder einen eigenen Konzertsaal – ihre alte Heimstatt, die sog. „Tonhalle“ in der Türkenstraße, war 1944 völlig zerstört worden.

Von September 1999 bis Juli 2004 war James Levine Chefdirigent der Münchner Philharmoniker. Mit ihm unternahmen die Münchner Philharmoniker ausgedehnte Konzerttourneen: Nach einer großen Europatournee im Winter 2000 gastierten sie mit James Levine im Februar 2002 u. a. in der Carnegie Hall in New York. Im Sommer 2002 gaben sie ihr gemeinsames Debüt bei den „Proms“ in London.

Im Frühjahr 2003 wurde den Münchner Philharmonikern vom Deutschen Musikverleger-Verband der Preis für das „Beste Konzertprogramm der Saison 2003/2004“ verliehen. Unter dem Titel „Jugend horcht!“ haben die Münchner Philharmoniker in den letzten Jahren ein umfangreiches Angebot für Kinder und Jugendliche entwickelt.

Mit Kinder-Kammerkonzerten, Schul- und Jugendkonzerten, Workshops, Probenbesuchen, Schulbesuchen von Philharmonikern, Instrumentendemonstrationen sowie einem Schüler- und Studentenabonnement erhalten Kinder und Jugendliche vielfältige Möglichkeiten, sich mit klassischer Musik und der Arbeit eines großen Symphonieorchesters zu beschäftigen.

In der Saison 2004/2005 nahmen insgesamt rund 26.000 Kinder und Jugendliche an ca. 170 Veranstaltungen teil. Im Januar 2004 ernannten die Münchner Philharmoniker Zubin Mehta zum ersten „Ehrendirigenten“ in der Geschichte des Orchesters.

Im Mai 2003 unterzeichnete Christian Thielemann seinen Vertrag als neuer Generalmusikdirektor. Am 29. Oktober 2004 dirigierte er sein Antrittskonzert mit der 5. Symphonie von Anton Bruckner, kurz zuvor wurde er im Rahmen der „Echo Klassik“-Preisverleihung 2004 als einziger Preisträger mit dem Prädikat „Artist of the Year“ ausgezeichnet.

Am 20. Oktober 2005 wurde den Münchner Philharmonikern die Ehre zuteil, unter der Leitung von Christian Thielemann ein Konzert vor Papst Benedikt XVI. im Vatikan zu geben, an dem rund 7.000 geladene Gäste teilnahmen.

Eine von Christian Thielemann geleitete Asien-tournee führte das Orchester im November 2007 zu Konzerten nach Japan, Korea und China, wo es von Publikum und Presse in gleicher Weise gefeiert wurde.

KONZERT

DES ABONNENTENORCHESTERS DER MÜNCHNER PHILHARMONIKER
SONNTAG, 15. JUNI 2008 · 20 UHR · PRINZREGENTENTHEATER



FRANZ SCHUBERT

FANTASIE F-MOLL D 940
FÜR ORCHESTER GESETZT VON FELIX MOTTL
„DEM UNENDLICHEN“ D 291
FÜR BARITON UND ORCHESTER
GESETZT VON FELIX MOTTL
„GOTT IN DER NATUR“ D 757
FÜR VIERSTIMMIGEN GEMISCHTEN CHOR
GESETZT VON FRANZ WÜLLNER
FÜR ORCHESTER GESETZT VON HANS VON BÜLOW
MESSE NR. 5 AS-DUR D 678
FÜR 4 SOLOSTIMMEN, CHOR UND ORCHESTER

HEINRICH KLUG *DIRIGENT*
MONIKA LICHTENEGGER *SOPRAN*
SUSANNE DREXL *ALT*
JULIAN PRÉGARDIEN *TENOR*
MICHAEL KRANEBITTER *BASS*
PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN
(EINSTUDIERUNG: ANDREAS HERRMANN)

KARTEN 25/21/17/13 €
ZZGL. VVK-GEBÜHR BEI
MÜNCHEN TICKET UND
ALLEN BEKANNTEN
VORVERKAUFSTELLEN

ZEICHNUNG VON MORITZ VON SCHWIND

Liebe Abonentinnen und Abonenten !

Am Sonntag, dem 15. Juni 2008, findet um 20 Uhr im Prinzregententheater das nächste Konzert des Abonnentenorchesters der Münchner Philharmoniker statt.

Unser Konzert ist ausschließlich Werken von Franz Schubert gewidmet. Neben der bedeutenden As-Dur-Messe D 678, die wir zusammen mit einem hervorragenden Gesangsquartett und dem von Andreas Herrmann einstudierten Philharmonischen Chor aufführen, stehen drei außergewöhnliche Ausgrabungen aus dem Archiv der Münchner Philharmoniker auf dem Programm.

Felix Mottl, der berühmte Münchner Wagner-Dirigent, hat aus der vierhändigen f-Moll-Fantasie D 940 vor mehr als einem Jahrhundert eine bemerkenswerte und hochinteressante Orchesterfassung hergestellt, die seit Menschen-gedenken nicht mehr aufgeführt wurde.

Außerdem spielen wir aus derselben Zeit eine ebenfalls von Felix Mottl für Orchester arrangierte Fassung des Klavierlieds „Dem Unendlichen“. Und als drittes Stück vor der Pause eine von Hans von Bülow realisierte Orchesterbearbeitung von „Gott in der Natur“, bei Schubert ein 4-stimmiger Frauenchor mit Klavierbegleitung; den Frauenchor hat Franz Wüllner – ein bedeutender, in München, Dresden und Köln wirkender Dirigent, der zum Freundeskreis um Mottl und Bülow zählte – für gemischten Chor arrangiert. Beide Werke dokumentieren eindrucksvoll Schuberts pantheistische Weltanschauung und bilden einen spannungsvollen Kontrast zur herrlichen As-Dur-Messe.

Konzertmeister wird der kürzlich in den Ruhestand getretene 1. Konzertmeister der Philharmoniker Werner Grobholz sein. Kollegen der Philharmoniker halten die Stimmproben ab. Die Leitung liegt wie immer bei Heinrich Klug.

Wenn Sie ein Orchesterinstrument spielen und an dem Konzert teilnehmen möchten, fordern Sie bitte ein Formular in der Direktion der Münchner Philharmoniker an (Stichwort „Abonnentenkonzert“) oder melden sich am besten direkt über unsere neue Internet-Website www.muenchner-abonnentenorchester.de an. Dort werden Sie u. a. auch über die Probertermine informiert.

Programmorschau

Mittwoch, 2. April 2008,
19 Uhr

Öffentliche Generalprobe
Donnerstag, 3. April 2008,
20 Uhr

5. Abonnementkonzert G
Freitag, 4. April 2008,
20 Uhr

7. Abonnementkonzert E

Benjamin Britten

„War Requiem“ op. 66

James Conlon

Dirigent

Tatiana Pavlovskaya

Sopran

John Aler

Tenor

Christian Gerhaher

Bariton

**Philharmonischer Chor
München**

Einstudierung:

Andreas Herrmann

Tölzer Knabenchor

Einstudierung:

Gerhard Schmidt-Gaden

Sonntag, 6. April 2008,
11 Uhr

7. Kammerkonzert

Bohuslav Martinů

Sonate für Viola und Klavier
Nr. 1 (1955) H 355

Antonín Dvořák

Quintett für zwei Violinen,
zwei Violoncello und
Es-Dur op. 97

František Hertl

Sonate für Kontrabass
und Klavier

Antonín Dvořák

Quintett für zwei Violinen,
Viola, Violoncello und
Kontrabass G-Dur op. 77

Katharina Triendl

Violine

Namiko Fuse

Violine

Burkhard Sigl

Viola

Agata Józefowicz-Fiotek

Viola

Isolde Hayer

Violoncello

Stawomir Grenda

Kontrabass

Ivana Švarc Grenda

Klavier

Donnerstag, 10. April 2008,
20 Uhr

6. Abonnementkonzert B
Freitag, 11. April 2008,
20 Uhr

6. Abonnementkonzert C
Sonntag, 13. April 2008,
11 Uhr

6. Abonnementkonzert M

Hans Pfitzner

Ouvertüre zu „Das Käthchen
von Heilbronn“ op. 17

Richard Strauss

Vier ausgewählte

Orchesterlieder

Zwei Arien aus

„Ariadne auf Naxos“

Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93

Christian Thielemann

Dirigent

Renée Fleming

Sopran

MÜNCHNER PHILHARMONIKER
DAS ORCHESTER DER STADT
Kellerstraße 4, 81667 München

Herausgeber
Direktion der Münchner Philharmoniker

Presse/Marketing/Jugendprogramm
Tel +49 (0)89/480 98-5100
Fax +49 (0)89/480 98-5130
presse.philharmoniker@muenchen.de

Abonnementbüro
Tel +49 (0)89/480 98-5500
Fax +49 (0)89/480 98-5400
abo.philharmoniker@muenchen.de
Mo – Do 9:30 – 18 Uhr,
Fr 9:30 – 13 Uhr

Einzelkartenverkauf
München Ticket GmbH
Postfach 20 14 13, 80014 München
Tel 0180 54 81 81 8 (€ 0,14 pro Minute*)
(*) aus dem deutschen Festnetz, gegebenenfalls abweichende Preise aus dem Mobilfunk
Fax +49 (0)89/54 81 81 54
Mo – Fr 9 – 20 Uhr,
Sa 9 – 16 Uhr
www.muenchenticket.de

KlassikLine (Kartenverkauf mit Beratung)
Tel 0180 54 81 81 0 (€ 0,14 pro Minute*)
(*) aus dem deutschen Festnetz, gegebenenfalls abweichende Preise aus dem Mobilfunk
Mo – Fr 9 – 18 Uhr

Glashalle im Gasteig
Rosenheimer Str. 5, 81667 München
Mo – Fr 10 – 20 Uhr,
Sa 10 – 16 Uhr



MEDIENPARTNER
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

WWW.MPHIL.DE

Corporate Identity
ANZINGER | WÜSCHNER | RASP
Agentur für Kommunikation GmbH
Gestaltung dm druckmedien gmbh, München
Gesamtherstellung Color-Offset GmbH,
München

Anzeigenverkauf und -verwaltung
G.o. MediaMarketing GmbH
Verdisträße 116, 81247 München
office@go-mediemarketing.de
Ansprechpartnerinnen
Angela Großmann
Tel +49 (0)89/89 12 88-0
Fax +49 (0)89/89 12 88-0
a.grossmann@go-mediemarketing.de
Eleonore Weidinger
Tel +49 (0)89/28 15 40
Fax +49 (0)89/28 05 449
eweidinger@t-online.de

Textnachweise:
Jörg Handstein, Wolfgang Stähr und Peter Jost schrieben ihre Texte als Originalbeiträge für die Programmhefte der Münchner Philharmoniker. Richard Wagners Erinnerungen an die ersten Aufführungen von „Roméo et Juliette“ von Hector Berlioz entnahmen wir seiner Autobiographie „Mein Leben“. Die lexikalischen Angaben und Kurzkommentare zu den aufgeführten Werken verfasste Stephan Kohler. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber genehmigungs- und kostenpflichtig.

Bildnachweise:
Abbildung zu Ludwig van Beethoven: H. C. Robbins Landon, Beethoven – A documentary study, New York 1970. Abbildungen zu Hector Berlioz: Gunther Braam, The Portraits of Hector Berlioz (Hector Berlioz – New Edition of the Complete Works, Vol. 26), Kassel 2003.

Musik der Extraklasse – so nah, dass man sie spüren kann.

Die räumliche Nähe von Künstlern und Publikum schafft einen eigenen Dialog und beflügelt oft den Interpreten zu einem besonders inspirierten Vortrag. Auf den Musikreisen unserer Kreuzfahrtschiffe können Sie dieses wunderbare Phänomen erleben. Spüren Sie den Atem, die Spannung und die Hingabe jener Stars, die wir Ihnen dank der Zusammenarbeit mit namhaften Partnern wie zum Beispiel den Münchner Philharmonikern, IMG Artists oder der Deutschen Grammophon präsentieren können.

Kreuzfahrten aus Leidenschaft – sind Sie interessiert, mehr darüber zu erfahren? Dann schicken Sie eine E-Mail an prospekte@hlkf.de oder rufen Sie uns gebührenfrei an unter (0800) 22 55 55 6 Kennwort HL0705082.



Hapag-Lloyd
Kreuzfahrten

MPHIL

MÜNCHNER PHILHARMONIKER
DAS ORCHESTER DER STADT



Landeshauptstadt
München

www.mphil.de