



WIR BRINGEN EUCH KLASSIK

Das Programm 2009/10 • ZÜRICH •

Basel • Bern • Genève • Luzern • St. Gallen

MIGROS
kulturprozent

CLASSICS

Inhaltsverzeichnis

Wir bringen euch Klassik.	3
Grusswort.	4–5
Vorwort	6–7
Zum Programm	8–9
Ein nachhaltiges Engagement	10
Bühne frei für Schweizer Talente.	11
Konzert 1: Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi	12–21
Konzert 2: Wiener Symphoniker	22–31
Konzert 3: Kammerorchester Basel	32–45
Konzert 4: Royal Liverpool Philharmonic Orchestra	46–57
Konzert 5: Staatliches Russisches Sinfonieorchester	58–67
Konzert 6: WDR Sinfonieorchester Köln	68–77
Abos und Karten	78–79
Saalplan Tonhalle Zürich	80–81
Tourneen	82–83

WIR BRINGEN EUCH KLASSIK

Programm 2009/10 in der Tonhalle Zürich

Freitag, 2. Oktober 2009 – Abo I

ORCHESTRA SINFONICA DI MILANO
GIUSEPPE VERDI

Roberto Abbado (Leitung)

Marcello Giordani (Tenor)

Matthias Müller (Klarinette)*

→ Seite 12

Donnerstag, 29. Oktober 2009 – Abo II

WIENER SYMPHONIKER

Fabio Luisi (Leitung)

Louis Schwizgebel-Wang (Klavier)*

→ Seite 22

Dienstag, 19. Januar 2010 – Abo I

KAMMERORCHESTER BASEL

Kristjan Järvi (Leitung)

Mischa Maisky (Violoncello)

Reto Bieri (Klarinette)*

→ Seite 32

Dienstag, 23. März 2010 – Abo II

ROYAL LIVERPOOL PHILHARMONIC
ORCHESTRA

Vasily Petrenko (Leitung)

Jean-Yves Thibaudet (Klavier)

Lea Boesch (Viola)*

→ Seite 46

Montag, 26. April 2010 – Abo II

STAATLICHES RUSSISCHES
SINFONIEORCHESTER

Mark Gorenstein (Leitung)

Kirill Gerstein (Klavier)

Lionel Cottet (Violoncello)*

→ Seite 58

Freitag, 14. Mai 2010 – Abo I

WDR SINFONIEORCHESTER KÖLN

Semyon Bychkov (Leitung)

Oliver Schnyder (Klavier)*

→ Seite 68

*Schweizer Talente

GRUSSWORT

Liebe Besucherinnen und Besucher der Migros-Kulturprozent-Classics

In dieser Saison lancieren wir mit den Migros-Kulturprozent-Classics ein Projekt, das konsequent auf die Förderung und Vermittlung klassischer Musik setzt. Talente aus der Schweiz erhalten die einmalige Chance, mit international etablierten Orchestern vor einem geneigten Publikum zu spielen, und internationale Solistinnen und Solisten bringen ihrerseits grosse Werke der Klassik zum Erklingen: Ein Genuss für alle Klassik-Liebhaber und solche, die es dank der Migros-Kulturprozent-Classics noch werden!

Mit den Migros-Kulturprozent-Classics erfahren die letztes Jahr 60 Jahre alt gewordenen traditionellen Klubhaus-Konzerte eine zeitgemässe Fortsetzung. Erlauben Sie mir einen kurzen Blick in die Geschichte der Kulturförderung der Migros:

1941 trat Gottlieb Duttweiler zum ersten Mal mit seiner Idee für ein Kulturengagement der Migros an die Öffentlichkeit. Er forderte, die Migros-Gemeinschaft müsse sich «dort einsetzen, wo der Unternehmer kein Interesse zeigt und der Staat nicht mehr in der Lage ist, die Aufgaben zu lösen». Ein fester Anteil des Migros-Umsatzes solle in «nicht kommerzieller» Weise dazu verwendet werden, «Kulturgüter» zu vermitteln und «Volksbildung» zu ermöglichen. Diese Forderung ist im Zusammenhang mit anderen Plänen von Dutt zu sehen: Er wandelte die Migros, bis dahin sein eigenes, privates Unternehmen, im Sinne einer sozialpolitischen Öffnung seines Werks, in eine Genossenschaft um. Die Förderung des Schweizer Films war die erste Umsetzung

von Duttweilers Idee der Kulturförderung. Ab 1947 fanden im ersten Migros-Klubhaus im ehemaligen Kursaal Zürich Diskussionen, Vorträge, Tanzkurse und ab 1948 die ersten Klubhaus-Konzerte statt.

Duttweiler entwickelte die Idee einer systematischen Kulturförderung schrittweise weiter. 1957 wurde mit dem sogenannten «Zweckparagrafen» die Kulturförderung als gleichwertiges Unternehmensziel neben dem kommerziellen Auftrag in den Statuten des Migros-Genossenschafts-Bundes definiert. Das war die Grundlage für ein langfristiges Kulturengagement der Migros, das «Kulturprozent» genannt wird und in seiner Grösse und Dauer seinesgleichen sucht.

Mit den Migros-Kulturprozent-Classics übertragen wir die erfolgreiche Tradition unseres Engagements im Bereich Klassik in die Zukunft: Wir wünschen Ihnen stimmungsvolle Erlebnisse und musikalische Entdeckungen!

Mit herzlichen Grüssen



Gisèle Girgis
Mitglied der Generaldirektion
Migros-Genossenschafts-Bund

VORWORT

Liebe Musikinteressierte

Mit den Migros-Kulturprozent-Classics positionieren wir unsere Förderpolitik im Bereich klassische Musik neu. Wir engagieren Orchester, Dirigenten und Solisten von Weltklasseformat und setzen konsequent auf die Förderung in der Schweiz lebender Talente. Diese erhalten mit der «**OUVERTURE**» eine einzigartige Gelegenheit, ihr Können, begleitet von nationalen und internationalen Orchestern, dem Publikum vorzustellen. Dabei werden sie von Ihnen, sehr geehrtes Publikum, anlässlich unserer Konzerttourneen entdeckt.

Das Migros-Kulturprozent hat in der Förderung der klassischen Musik Tradition. Bereits seit 1969 fördern wir musikalische Talente mit Studienpreisen, die es jungen Menschen ermöglichen, ihre Ausbildung im In- oder Ausland zu finanzieren. Der 1974 gegründete, alle zwei Jahre stattfindende Kammermusikwettbewerb erlaubt es, herausragende Kammermusikensembles auszuzeichnen. 2009 findet das Finale unseres Kammermusikwettbewerbs erstmals anlässlich der Junifestwochen in der Tonhalle Zürich statt. Auch hier mit dem Ziel, dem interessierten Publikum junge Talente vorzustellen.

Für zahlreiche Musikerinnen und Musiker gelten unsere Studienpreise als Qualitätssiegel. Dieses Engagement verstärken wir nun mit unserer Talentförderung. Herausragende Musikerinnen und Musiker, die «Migros-Kulturprozent-Solisten», werden nachhaltig gefördert und bei

ihren ersten Schritten zu einer hoffnungsvollen Karriere von uns begleitet. Die Migros-Kulturprozent-Classics bieten unseren Talenten eine prominente Plattform. Damit wollen wir das schweizerische Musikleben nachhaltig prägen und mitgestalten. Die Förderung musikalischer Talente auf höchstem Niveau ist uns ein gesellschaftliches und kulturpolitisches Anliegen.

Die Migros-Kulturprozent-Classics sind eigenständige sinfonische Konzerttourneen in allen grösseren Schweizer Städten. Wir sind der Ansicht, dass musikalische Erlebnisse der Sonderklasse nicht nur an einem einzigen Ort möglich sein sollen. Auch dies macht uns schweizweit einzigartig. Nebst den Preisen, die im Vergleich moderat sind.

Die kulturellen Aktivitäten des Migros-Kulturprozent stehen für Innovation, Partizipation und gesellschaftliche Relevanz. Wir freuen uns, mit unserer neuen Konzertreihe dazu einen Beitrag zu leisten.



Hedy Graber
Leiterin Direktion Kultur und Soziales
Migros-Genossenschafts-Bund

ZUM PROGRAMM

Verehrtes Publikum

«Der Versuch, Musik mit Worten zu beschreiben», hat Franz Grillparzer einmal spöttisch bemerkt, «sei genau so fad und unzureichend, wie ein exzellentes Mittagessen erzählend nachvollziehbar machen zu wollen». Und dennoch will ich hier den Versuch unternehmen, Ihnen die Musik und die Künstler, die wir in der neuen Konzertreihe ab September 2009 präsentieren, nahe zu bringen, sie Ihnen – um im kulinarischen Wortbild zu bleiben – schmackhaft zu machen.

Wir möchten Sie, verehrtes Publikum, wieder zu Entdeckungsreisen in vermeintlich bekannte und unbekanntere Klanglandschaften einladen. Ihre «Reiseführer» werden sein: fünf internationale und ein Schweizer Spitzenorchester, vier grosse, international renommierte Solisten sowie sechs vielversprechende Schweizer Talente, denen wir mit unserer neuen Förderplattform «**OUVERTURE**» den Start in eine Solistenkarriere erleichtern helfen. Gerade dieses Engagement ist uns eine Herzensangelegenheit.

Die Werke, die in den einzelnen Konzerten zur Aufführung kommen, sind ganz auf die speziellen Interpretationsstärken der jeweiligen Orchester, Dirigenten und Solisten zugeschnitten.

Ein roter Faden verbindet scheinbar Gegensätzliches wie Schumann und Debussy, Grieg mit Elgar und Tippett, Mussorgsky mit Verdi, Beethoven mit Strauss: Es ist die Neugier. Durch die Jahrhunderte haben sich Künstler nie mit dem Vorgefundenen zufriedengegeben, stets haben sie das

Neue, Unbekannte gesucht und gewagt. Es ist das Bedürfnis nach künstlerischer Wahrheit, das sie alle an- und vorangetrieben hat – oft erkannt und bewundert, oft aber auch in ihrer Zeit verlacht und verkannt.

Diese Neugier haben sich die Künstler aller Zeiten stets auch von ihrem Publikum gewünscht. Seien Sie neugierig, verehrtes Publikum. Lassen Sie sich berühren, bereichern, überwältigen.

Zeit und Musik haben eines gemeinsam: Sie sind in dem Moment Vergangenheit, wenn sie Gegenwart gewesen sind. Wundermächtige Musik, Sternstunden der Interpretation können Menschen derart fesseln, dass sie aus der Zeit herausfallen, sie ganz vergessen: Momente der Überwältigung, der Bereicherung, die in der Erinnerung immer wieder aufklingen, auch wenn sie schon längst vergangen sind.

In diesem Sinne heisse ich Sie herzlich zur ersten Saison der Migros-Kulturprozent-Classics willkommen.

A handwritten signature in black ink, reading "M. Damev". The signature is fluid and cursive, with a large initial 'M' and a long, sweeping tail.

Mischa Damev
Künstlerischer Leiter
Migros-Kulturprozent-Classics

EIN NACHHALTIGES ENGAGEMENT

Die Schweizer Musiktalente des Migros-Kulturprozent

Studienpreise Musik

Das Migros-Kulturprozent verleiht mit Beteiligung der Ernst-Göhner-Stiftung und der Hans-Schaeuble-Stiftung Studienpreise an junge Instrumentalist/innen und Sänger/innen, die anlässlich eines Vorspiels ein überdurchschnittliches Können bewiesen haben. Die Studienpreise sollen ihnen weitere Berufsstudien im In- oder Ausland ermöglichen. Darüber hinaus nominiert das Migros-Kulturprozent Studienpreisträger/innen, die ein besonders grosses solistisches Potenzial ausweisen, zu **«Migros-Kulturprozent-Solist/innen»**. Derartig ausgezeichnete Musiker/innen erhalten nebst der Konzertvermittlung auch Konzert-Engagements, Promotion und ein Coaching.

(www.kulturprozent.ch/studienpreise)

Kammermusik-Wettbewerb

Alle zwei Jahre veranstaltet das Migros-Kulturprozent einen öffentlichen Kammermusik-Wettbewerb zur Förderung junger Kammermusikensembles. Die beiden Finalisten-Ensembles werden in die Konzertvermittlung des Migros-Kulturprozent aufgenommen. Das Preisträger-Ensemble erhält zudem ein Preisgeld von 10000 Franken sowie die Nomination zum **«Migros-Kulturprozent-Ensemble»**. Diese Auszeichnung beinhaltet analog zu den «Migros-Kulturprozent-Solist/innen» ein umfassendes Förderpaket. (www.kulturprozent.ch/kammermusikwettbewerb)

Konzertvermittlung

Das Migros-Kulturprozent übernimmt im Rahmen seiner Konzertvermittlung zwei Drittel des Honorars von ausgewählten Studienpreisträger/innen und Kammermusikensembles. Damit ermöglicht es den Konzertveranstalter/innen, zu bescheidenen Konditionen qualitativ anspruchsvolle Konzerte mit Schweizer Musiktalenten anzubieten. Die Musiker/innen ihrerseits können so ihre Konzerterfahrung erweitern und ihren Bekanntheitsgrad erhöhen. (www.kulturprozent.ch/konzertvermittlung)

BÜHNE FREI FÜR SCHWEIZER TALENTE!

«OUVERTURE» – Die Konzerteröffnung
als neue Förderplattform



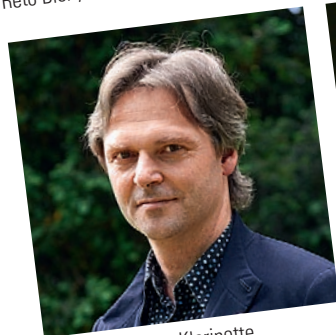
Reto Bieri, Klarinette



Lea Boesch, Viola



Lionel Cottet, Violoncello



Matthias Müller, Klarinette



Oliver Schnyder, Klavier



Louis Schwizgebel-Wang, Klavier



Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi

Konzert 1 – Abonnement I

Spieldauer inkl. Pause ca. 90 Minuten

Tonhalle Zürich, Grosser Saal **Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi**
Freitag, 2. Oktober 2009, 19.30 Uhr Roberto Abbado (Leitung)
Marcello Giordani (Tenor)
Matthias Müller (Klarinette)*

Programm

Gioacchino Rossini (1792–1868) Andante «OUVERTURE»
Introduktion, Thema und Variationen für Tema
Klarinette und Orchester Più mosso

Giuseppe Verdi (1813–1901) In solitaria stanza
Acht Romanzen für Tenor und Orchester Il poveretto
(arr. Luciano Berio) Il mistero
L'esule
Deh, pietoso, oh addolorata
Il tramonto
Ad una stella
Brindisi

Pause

Modest Mussorgski (1839–1881) Promenade – Der Gnom
«Bilder einer Ausstellung» Promenade – Das alte Schloss
(arr. Maurice Ravel) Promenade – Die Tuilerien
Der Ochsenkarren
Promenade – Ballett der Küklein in ihren Eierschalen
Samuel Goldenberg und Schmuyle
Der Marktplatz von Limoges
Die Katakomben
Promenade – Die Hütte der Baba-Yaga
Das grosse Tor von Kiew

*Schweizer Talent

GIOACCHINO ROSSINI

(1792–1868)

Introduktion, Thema und Variationen für Klarinette und Orchester

In Italien gilt er bis heute als der bedeutendste Komponist neben Giuseppe Verdi: Gioacchino Rossini. Schon mit 18 Jahren feierte der junge Mann, der am 29. Februar 1792 in Pesaro geboren wurde und so gut wie keine musikalische Ausbildung erhalten hat, seinen ersten Opernerfolg. Schnell verbreiteten sich auch seine folgenden Werke über die Bühnen Italiens und kurz darauf auch im europäischen Ausland. Zwischen 1810 und 1820 schrieb Rossini 30 Opern, darunter 1823 das Meisterwerk seiner italienischen Epoche: «Semiramide». Es folgten Reisen nach England (1824) und Frankreich (1825), wo er sich für den Rest seines Lebens – Rossini starb am 13. November 1868 – in Paris niederliess. Nach dem Erfolg seines im Stil der französischen Grand Opéra komponierten «Guillaume Tell» zog sich der Meister – gerade 37 Jahre alt – von der Bühne zurück und schrieb während seiner zweiten Lebenshälfte, die vorwiegend der Muse und

den Genüssen des Lebens, insbesondere der Küche und dem Kochen, gewidmet war, lediglich ein paar kleine Gelegenheitskompositionen sowie zwei bedeutende geistliche Werke, das «Stabat mater» von 1842 sowie die «Petite Messe solennelle» von 1864.

Die ästhetisch-musikalische Diskussion des frühen 19. Jahrhunderts wurde von dem Gegensatz zwischen Instrumental- und Vokalschaffen geprägt. Dieser Diskurs war entscheidend für die Auffassung, die von den meisten Komponisten vertreten wurde, dass rein instrumentale, d. h. «absolute» Musik den Vorrang habe gegenüber vokalen Gattungen. Doch so streng geschieden, wie in der theoretischen Auseinandersetzung behauptet, waren beide Ansichten in der Praxis nicht. Die Komponisten sahen darin nicht so sehr Gegensätze als vielmehr Spannungspole, die sich künstlerisch nutzen liessen: Kantabler Stil

und typisch instrumentale Schreibweise schlossen sich also nicht aus, sondern stimulierten sich in vielen Fällen gegenseitig. Gerade im Schaffen von Gioacchino Rossini stösst man auf diese Symbiose gleich mehrfach.

Rossini galt ohnedies als Melodiker par excellence. Immer wieder berief er sich – in seiner Jugend selbst als Sänger ausgebildet – auf das alte Ideal des Belcanto. Andererseits setzte er auch seine Gesangsstimmen orchestral ein und führte sie gleichsam durch alle Register instrumentaler Wirkungen, schreibt Volker Scherliess in einem Beitrag über dieses Thema. Umgekehrt hatte Rossini sich bereits in seinen frühen Opern nicht nur als Meister virtuoser Instrumental-effekte hervorgetan, sondern auch als Erfinder kantabler Melodien, gerade auch in solistischen Partien der Klarinette. Diese Wechselwirkung spielt auch in Introduction, Thema und Variatio-

nen für Klarinette und Orchester eine Rolle. Es handelt sich dabei zwar um keine eigenständige Originalkomposition Rossinis, sondern um die Bearbeitung zweier Gesangsnummern: nämlich der Arie der Amaltea aus der geistlichen Oper «Moses in Ägypten» aus dem Jahr 1818 und der Cabaletta des Malcolm aus «La donna di Lago», einer Opera seria Rossinis aus dem Jahr 1819. Auch wenn nicht bekannt ist, wer diese Piecen zusammengestellt hat, so lehnen sich die instrumentalen Variationen doch eng an den Koloraturstil der Vorlagen an und zeichnen in der langsamen Einleitung, dem spritzigen Thema mit seinen figurativen Umspielungen und dem wiederkehrenden Orchesterritornell eine Opernszene- und -arie orchestral nach – und zwar im authentischen Rossini-Stil.



GIUSEPPE VERDI

(1813–1901)

Acht Romanzen für Tenor und Orchester
(arr. Luciano Berio)

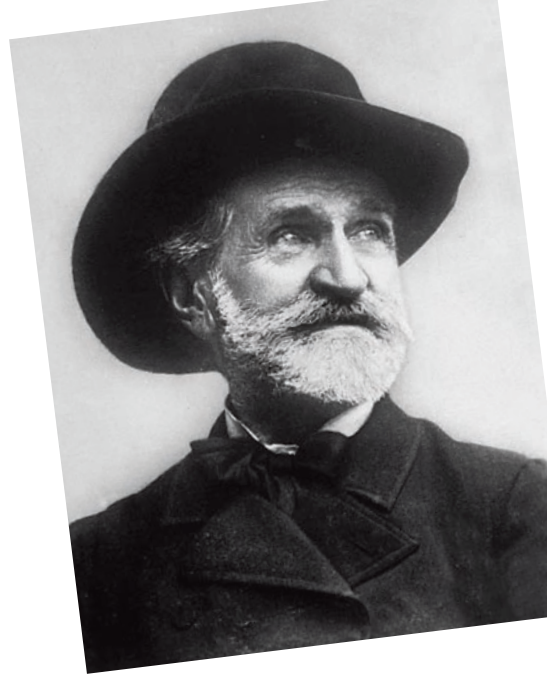
Es schien sich alles so positiv zu entwickeln: 1835 war der gerade 22 Jahre alte Giuseppe Verdi aus Mailand in seine Geburtsstadt Busseto zurückgekehrt, wo er die Stelle des Organisten und Kapellmeisters annahm. Im Jahr darauf heiratete er die Tochter seines musikalischen Mentors Antonio Barezzi, Margherita; zwei Kinder machten das Paar in den darauffolgenden Jahren zur Familie. Dann aber brach das Unheil über Verdi herein. 1837 stirbt die kleine Tochter Virginia – gerade 16 Monate alt; zwei Jahre später der Sohn Icilio. Die von Publikum und Presse 1839 gleichermassen freundlich aufgenommene Premiere seines Opernerstlings «Oberto» schien eine Wendung zum Guten anzudeuten. Doch während er 1840 am Folgestück «Un giorno di regno» (König für einen Tag) arbeitete, starb auch seine Frau. Verdi stand menschlich vor den Trümmern seines jungen Lebens, denen wenig später auch die künstlerischen

folgen sollten, denn die Uraufführung von «Un giorno di regno» geriet zu einem Theaterskandal, der dem Komponisten jeden Glauben an die eigenen Fähigkeiten nahm.

Vorbereitet auf diese ersten Schritte in Richtung Opernbühne hatte den jungen Mann, dem zuvor eine Prüfungskommission die Aufnahme ans Mailänder Konservatorium verweigert hatte, Vincenzo Lavigna, ein Kapellmeister der Mailänder Scala, von dem sich Verdi nach der Ablehnung auf Anraten seines Mäzens Baretto in Komposition, Kontrapunkt, Instrumentation und Dirigieren unterweisen liess. Durch Lavigna hatte Verdi Gelegenheit, an Proben und Aufführungen der Scala, einem der auch damals schon führenden europäischen Opernhäuser, teilzunehmen und somit die Theaterarbeit von Grund auf kennen zu lernen. Es sind die für Verdi prägenden Jahre zwischen 1830 und 1840, in denen das

italienische Musiktheater begann, sich mit neuen Namen und neuen Werken von der Übermacht Rossini zu lösen, der sich nach seinem «Wilhelm Tell» von 1829 aus dem Opernbetrieb zurückgezogen hatte und verstummt war.

Um 1833/34 unternimmt Verdi erste tastende Versuche, sich in der kleinen Form die notwendige Praxis für die grosse Bühne anzueignen. Er schreibt Sechs Romanzen für eine Singstimme (Sopran oder Tenor) und Klavier auf Texte von Jacobo Vittorelli, Tommaso Bianchi und Carlo Angiolini, aber auch zwei Texte aus Goethes «Faust», die schon deutlich die musikdramatischen Intentionen ihres Autors erkennen lassen: «Perduta ho la pace» (Meine Ruh ist hin) und «Deh, pietoso, oh Addolorata» (Ach neige, Du Schmerzenseiche). Verdis Fassung von Goethes «Meine Ruh ist hin» ist das bemerkenswerteste Produkt der 1838 veröffentlichten ersten Sechs Romanzen; schon hier gelingt Verdi in der Auseinandersetzung mit «grosser» Literatur eine Balance von poetischer Konzentration und dramatischer Zuspitzung. Es ist die erste «Visitenkarte» des jungen Komponisten und dessen frühe Vorliebe für den hoch pathetischen Ton tragischer Verzweiflung. In der zweiten Romanzensammlung, die 1845 erscheint und ebenfalls sechs Werke umfasst, scheint es dem nun schon arrivierten Opernkomponisten darum gegangen zu sein zu beweisen, dass ihm auch eine leichtere Tonlage zugänglich war. Nirgends in seinem Werk kam Verdi dem spritzigen Buffo-Ton eines



Donizetti so nahe wie in einem Porträt eines Schornsteinfegers (Lo spazzacammino).

Luciano Berios Orchestrierung der für Klavier und Singstimme ausgeführten Romanzen geht sensibel auf das Klangkolorit der einzelnen Werke ein. Die behutsame und doch modern wirkende Übertragung der Klavierstimme auf verschiedene Instrumente erweitert die Wirkung der Stücke ins Opernhafte, ohne sie vordergründig erscheinen zu lassen. Vermutlich fällt diese Bearbeitung Berios von Verdis Romanzen in die zweite Hälfte der 1980er-Jahre, in der er auch Werke von Brahms, Mahler, Hindemith und Schubert überarbeitet und orchestriert hat. Ein genaues Entstehungsjahr nennt auch die neue Ausgabe von «Musik in Geschichte und Gegenwart» nicht.

MODEST (1839–1881) MUSSORGSKI

«Bilder einer Ausstellung» (arr. Maurice Ravel)

Es ist selten, dass sich eine künstlerische Reaktion (hier eine Komposition) auf Ereignisse oder Einflüsse der Umgebung (in diesem Fall eine Ausstellung) derart exakt feststellen lässt, wie an diesem Beispiel: 1874 hatte Modest Mussorgski eine Ausstellung von Bildern und Aquarellen des ein Jahr zuvor verstorbenen Architekten Victor Hartmann besucht, mit dem er befreundet gewesen war. Wenig später beginnt Mussorgski mit der Komposition des Klavierzyklus «Bilder einer Ausstellung», der, zusammen mit der Oper «Boris Godunow» (1886) sowie einigen Liedern (die auch Franz Liszt schätzte und bewunderte), ihn unsterblich machen sollte.

Zehn Stücke dieses Zyklus tragen Titel von Bildern, die Mussorgski in jener Ausstellung gesehen hatte und die er in Tonsymbolen zu fassen suchte: Der Gnom, Das alte Schloss, Die Tuilerien, Bydlo (ein polnischer Ochsenkarren), Das

Ballett der noch nicht ausgeschlüpften Küken, Samuel Goldberg und Schmuyle, Der Marktplatz von Limoges, Die Katakomben, Die Hexe Baba Yaga, Das Grosse Tor von Kiew. Die Einleitung sowie vier weitere Zwischenspiele mit dem Titel «Promenade» sollen uns den Komponisten (und jeden anderen Ausstellungsbesucher) zeigen, wie er von einem Bild zum nächsten Bild weitergeht.

Mussorgski nimmt in den einzelnen Stücken musikalisch Bezug auf die Vorgänge, die auf den Bildern festgehalten sind: Das groteske Tapern und Herumstolpern des missgestalteten Zwergs, das halb scherzhafte, halb streitende Durcheinander spielender Kinder vor den Tuilerien, das Rumpeln eines vorüberfahrenden Ochsenkarrens (Bydlo), das drastisch in Klang umgesetzte Porträt zweier Juden, die keifenden Marktfrauen, in drohenden, schwer lastenden Akkordfolgen die

düstere Stimmung in den Katakomben, der wilde Ritt der Hexe, schliesslich das bunte Gewoge der Menschenmenge vor dem Grossen Tor in Kiew, die den Einzug der siegreichen Truppen bejubelt. Die geradezu naturalistische Komposition nimmt in manchen harmonischen und koloristischen Details den Impressionismus voraus.

In diesen Bildern hat Mussorgski die Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers bis an seine Grenzen geweitet, sie vielfach sogar überschritten. Das fordert einen neuen Umgang mit dem Material geradezu heraus. Und das wird auch der Grund dafür gewesen sein, weshalb Michail Tuschmanow, ein Schüler von Nikolai Rimski-Korsakow, 1891 den ersten Versuch einer Orchestrierung der «Bilder einer Ausstellung» unternommen hat. Weitaus grösseren Erfolg, der bis heute anhält, hatte indes die Instrumentalfassung, die Serge Kussewitzky 1922 bei Maurice Ravel in Auftrag gegeben hat – wohl in der Hoffnung, durch verschiedenar-

tige Instrumente und Klangfarben den verschiedenartigen Charakteren und Situationen der «Bilder» noch gerechter zu werden. Trotz unvergleichlicher orchestraler Brillanz gelang es Ravel, die Kantigkeit und urtümliche Wucht des Klavier-Originals zu wahren. Ravel hielt sich an die originale Bildfolge und griff nur an wenigen Stellen in Mussorgskis Konzeption ein; so strich er in einem Fall die vorgesehene «Promenade», also den Gang des Betrachters zum nächsten Bild, ersatzlos.

Dass die «Bilder einer Ausstellung» zu den populärsten Stücken des Konzertrepertoires zählen, das belegen auch die zahlreichen Bearbeitungen und Instrumentationsversuche, die bis heute immer wieder unternommen wurden – von Leopold Stokowski bis Vladimir Ashkenazy, von Isao Tomita (eine Bearbeitung für Synthesizer) bis hin zur Pop-Version der Gruppe Emerson, Lake & Palmer.



INTERPRETEN

Konzert 1

Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi

1993 vom Russen Vladimir Delman gegründet, ist das Mailänder Sinfonieorchester Giuseppe Verdi zu einem der wichtigsten Klangkörper Italiens geworden. Es produziert jede Saison rund dreissig verschiedene Programme, deren Repertoire vom Barock bis zu den grossen Meisterwerken des neunzehnten Jahrhunderts reicht und welche gerne klassische mit aussergewöhnlichen Werken kombinieren. Ein grosser Teil der Aktivitäten wird auch dem jungen Pub-

likum gewidmet. 1998 wurde der Sinfoniechor Giuseppe Verdi gegründet; im darauffolgenden Jahr weihte das Orchester den neuen Konzertsaal in Mailand ein. Unter der Leitung des «Ehrendirigenten» Riccardo Chailly erlangte das Orchester Giuseppe Verdi anlässlich seiner zahlreichen Tournées in mehreren europäischen Ländern, in Lateinamerika und in Japan Bekanntheit. Das Orchester hat sich auch im Opernfach einen Namen gemacht.

Roberto Abbado

Geboren in eine Musiker-Dynastie, hat der Neffe des grossen Dirigenten Claudio Abbado sein Dirigentenstudium an der Oper La Fenice (Venedig) und an der Akademie Santa Cecilia in Rom absolviert, wo er als einziger Student aufgefordert wurde, das berühmte Orchester Santa Cecilia zu leiten. Als offizieller Leiter des Münchner Rundfunkorchesters von 1991 bis 1998 wurde Roberto Abbado oft auch eingeladen, viele

andere renommierte europäische Orchester zu leiten. 1991 gab er sein Debüt in den USA, wo er seither als Musiker sehr geschätzt wird. Der in der Oper sehr aktive Abbado leitete unter anderem Produktionen in grossen Häusern wie der Metropolitan Opera in New York, der Mailänder Scala sowie den Opernhäusern in Wien, München und Zürich.



Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi



Roberto Abbado

Marcello Giordani

Mit einem breit gefächerten Opernrepertoire, das sich von den Belcantohelden von Donizetti und Bellini bis zu den dramatischen Rollen von Verdi und Puccini erstreckt, hat sich der sizilianische Tenor Marcello Giordani eine bemerkenswerte internationale Karriere aufgebaut, die ihn auf die renommiertesten Bühnen gebracht hat: darunter die Mailänder Scala, Covent Garden in London, die Opernhäuser von Wien, Zürich und Paris, die Deutsche Oper Berlin und die Arena di

Verona, unter der Leitung der grössten Dirigenten wie James Levine, Zubin Mehta, Daniele Gatti, Georg Solti und Antonio Pappano. Er pflegt eine besondere Beziehung mit der Metropolitan Opera in New York, wo er im Jahre 1993 debütierte, sieben Jahre nach dem ersten szenischen Auftritt in Spoleto. Er sang in letzter Zeit unter anderem in Produktionen von «Madame Butterfly» und Verdis «Requiem» in New York und von «La forza del destino» in Wien.

Matthias Müller

Der Schweizer Klarinettist und Komponist Matthias Müller studierte an der Musik-Akademie Basel Klarinette und Klavier. Seine wichtigsten Lehrer waren Hans-Rudolf Stalder und Jürg Wytenbach. Er trat mit vielen Schweizer wie auch ausländischen Orchestern als Solist auf. Sein Hang zur zeitgenössischen Musik hat ihn veranlasst, beim Collegium Novum Zürich mitzuspielen und bei der Uraufführung von gut hundert Inszenierungen mitzuwirken. Er ist ausserdem Gründer des Musik Forums Zug und

Mitbegründer des Ensembles New European Winds. Seit fast zehn Jahren interessiert sich Matthias Müller vermehrt für Jazzmusik, weswegen er mit Musikern wie Peter Waters, Pierre Favre und Daniel Schnyder zusammenarbeitet. Im Rahmen des Projekts «soloLog» befasst er sich ebenfalls mit Computermusik. Als Komponist distanziert sich Matthias Müller von der Avantgarde, um einen ganz persönlichen Ausdruck zu finden, der sich der Klassik und anderen Musikarten annähert.



Marcello Giordani



Matthias Müller



© Buba Dujmic

Wiener Symphoniker

Konzert 2 – Abonnement II

Spieldauer inkl. Pause ca. 75 Minuten

Tonhalle Zürich, Grosser Saal **Wiener Symphoniker**

Donnerstag, 29. Oktober 2009, 19.30 Uhr Fabio Luisi (Leitung)
Louis Schwizgebel-Wang (Klavier)*

Programm

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Adagio
Overtüre Nr. 3 zur Oper «Leonore» Allegro
C-Dur op. 72b

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) Allegro appassionato
Konzert für Klavier und Orchester Adagio. Molto sostenuto
Nr. 2 d-Moll op. 40 Finale. Presto scherzando

Pause

Robert Schumann (1810–1856) Ziemlich langsam – Lebhaft
Sinfonie Nr. 4 d-Moll op. 120 Romanze: Ziemlich langsam
Scherzo: Lebhaft
Langsam – Lebhaft

*Schweizer Talent

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

Ouvertüre Nr. 3 zur Oper «Leonore» C-Dur op. 72b

Mit der Komposition von Ouvertüren befasste sich Ludwig van Beethoven über einen längeren Zeitraum seines Schaffens – nämlich von 1800 bis 1822. In dieser Werkgruppe muss man allerdings unterscheiden, ob es sich tatsächlich um eine Ouvertüre, also die Einleitung eines Bühnenwerks im musikalischen Sinne, handelt oder um eine Komposition, die aus einem bestimmten Anlass – etwa einem Namensfest oder auch der Einweihung eines Bauwerks – heraus geschaffen wurde und die allein für sich steht.

Die umfangreichste und bewegteste Geschichte von allen Ouvertüren im Beethovenschen Schaffen erlebte sicherlich das Vorspiel zu seiner einzigen Oper «Fidelio». Insgesamt schrieb Beethoven für dieses Werk vier verschiedene Ouvertüren, wobei er nach jeder Umarbeitung des Werks die eigens dafür geschaffene Ouvertüre wieder durch eine neue ersetzte. Da es sich

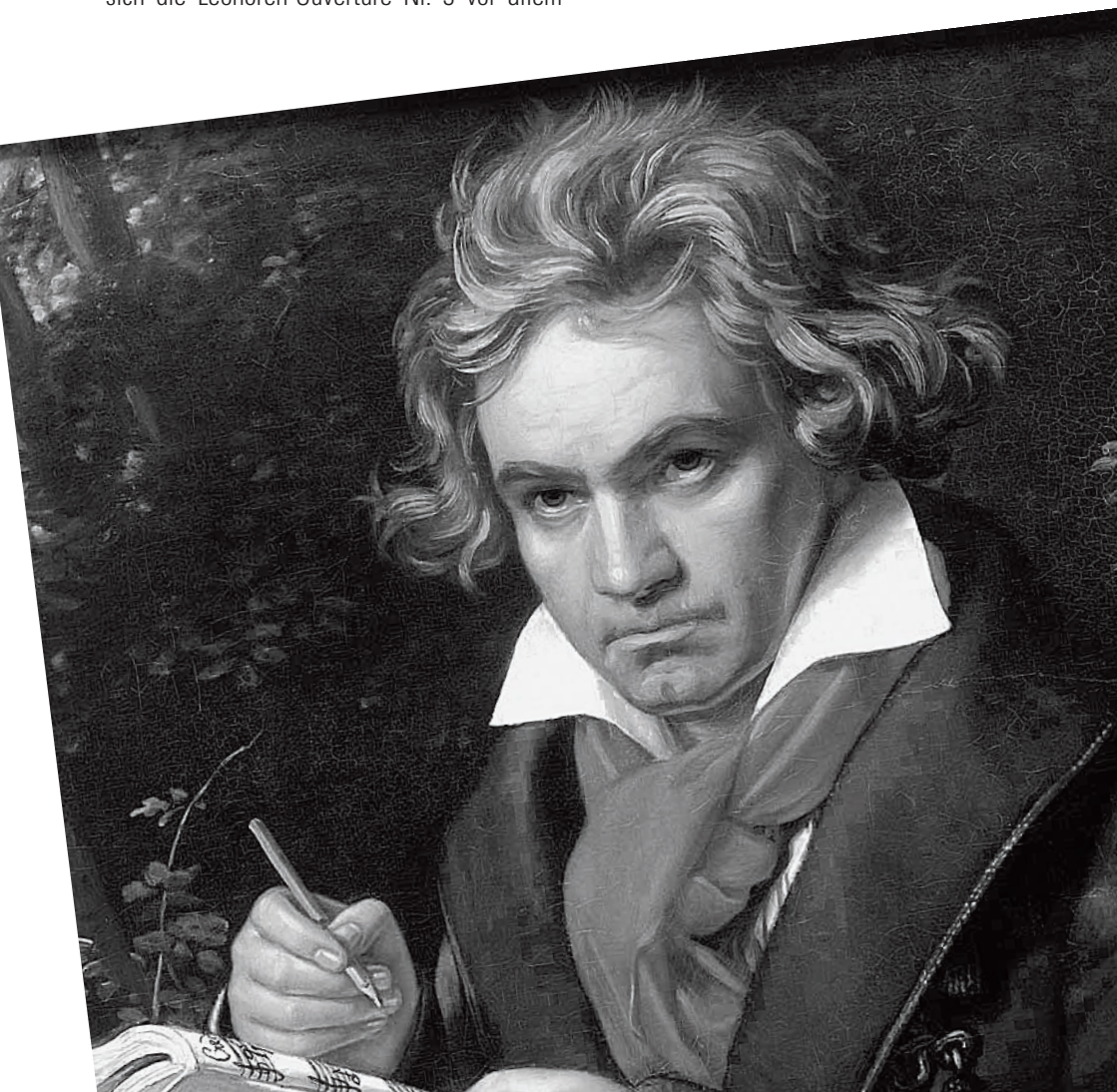
bei all diesen Werken, die als Leonoren-Ouvertüren Nr. 1, Nr. 2 und Nr. 3 in die Musikgeschichte eingegangen sind, um wertvolle Musik handelt, begegnet man ihnen immer wieder auch im Konzertsaal. Der Oper wird heute in den meisten Fällen die letztgeschaffene E-Dur-Ouvertüre vorangestellt. Aber auch der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 begegnet man des Öfteren als Einleitung zur Oper (oder aber sie wird seit Gustav Mahlers entsprechender Entscheidung für die Wiener Staatsoper als Überleitung von der Kerkerszene in das Jubelfinale eingebaut).

Die Leonoren-Ouvertüre Nr. 1 wurde für den ersten Entwurf der Oper geschrieben, aber schon vor der Premiere des Werks durch die Ouvertüre Nr. 2 ersetzt. Diese erklang am 20. November 1805 im Theater an der Wien, als «Fidelio» seine Uraufführung erlebte – und durchfiel. Für die nicht weniger glücklose Neufassung der Oper,

die am 21. März 1806 über die Bühne ging, stand dann bereits die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 zur Verfügung. Doch in den weiteren acht Jahren, die Beethoven für die jetzt gültige Fassung der Oper benötigte – sie erfolgte am 23. Mai 1814 in Wien unter der Leitung des Komponisten –, wurde die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 durch die E-Dur-Ouvertüre ersetzt.

Von den Ouvertüren Nrn. 1 und 2 unterscheidet sich die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 vor allem

dadurch, dass hier nicht einzelne Episoden aus dem musikalischen Verlauf des Werks aneinandergereiht werden. Beethoven legt dieser Ouvertüre nicht mehr allein die Handlung zu Grunde, sondern «die Idee des Fidelio-Dramas gelangt hier zur reinsten, unsichtbaren Darstellung», wie Richard Strauss erläuterte. Nr. 3 projiziert also in höchster dramatischer Verdichtung des reifen Stils die gesamte Idee der Oper in einem packend ausgearbeiteten sinfonischen Satz.



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809–1847)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 d-Moll op. 40

Muss man sich wundern, dass Felix Mendelssohn Bartholdys zweites Klavierkonzert sich lange Zeit der allgemeinen Beliebtheit, die das erste Klavierkonzert des Komponisten vom ersten Moment an genoss, nicht erfreuen konnte, wenn schon ein so exzellenter Kenner wie Robert Schumann mit seinem Urteil so weit daneben lag wie in diesem Fall? «So gehört auch dieses Concert zu seinen flüchtigen Erzeugnissen», schreibt Schumann in seiner »Neuen Zeitschrift für Musik« und fährt fort: «Ich müsste mich sehr irren, wenn er es nicht in wenigen Tagen vielleicht Stunden geschrieben hat. Es ist, als wenn man einen Baum schüttelt, die reife, süsse Frucht fällt ohne Weiteres herab!»

«Reif» und «süss» ist die «Frucht» allemal, die Mendelssohn auch in diesem Falle in Tönen festgehalten hat, wenn ihr auch der stürmische Überschwang, die Leidenschaftlichkeit des ers-

ten Klavierkonzerts tatsächlich abgehen mag, das einer jugendlichen Schwärmerei zu verdanken ist: Auf seiner Italien-Reise hatte der Komponist 1830 die junge Pianistin Delphine von Schauroth kennen, schätzen und möglicherweise auch lieben gelernt. Das g-Moll-Konzert verrät jedenfalls viel von den emotionalen Turbulenzen, die seinerzeit durch die Begegnung mit dem jungen Mädchen in Mendelssohn ausgelöst wurden.

Das sieben Jahre später entstandene d-Moll-Klavierkonzert op. 40 verdankt seine Entstehung einem ungleich rationaleren Grund. Am 28. März 1837 hatte Mendelssohn Cécile Jeanrénaud, die Tochter eines protestantisch reformierten Pfarrers, geheiratet. Die folgende Hochzeitreise entlang des Rheins wurde nicht nur für ausgedehnte Exkursionen in die am Fluss oder in seiner Nähe gelegenen Städte und Landschaften

genutzt, sondern Mendelssohn nahm in einem wahren Schaffensrausch auch verschiedene Kompositionen in Angriff – darunter das d-Moll-Klavierkonzert, das am 5. August in Horchheim beendet und gezielt für die in der Folge anstehende England-Reise komponiert worden war. Mendelssohn war nach Birmingham eingeladen worden, wo er im Rahmen des 19. Musikfests sein Oratorium «Paulus» aufführen sollte. Und hier wurde auch das d-Moll-Klavierkonzert, mit dem Komponisten als Solisten, am 22. September 1837 erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt.



Das Werk hat in typischer Manier des 19. Jahrhunderts eine geschlossene Form; die drei Sätze gehen nahtlos ineinander über. Mit Ausnahme einiger Stellen im langsamen Satz, an denen es zu einer echten Symbiose beider Parteien kommt, hat das Klavier eine dominierende Stellung gegenüber dem Orchester. Ungewöhnlich ist bereits die Einleitung des ersten Satzes (Allegro appassionato) mit ihrer Präsentation des thematischen Materials. Bereits nach fünf Takten der Orchesterexposition greift das Soloinstrument ins musikalische Geschehen ein. Dennoch darf das Orchester das Hauptthema, das sich allmählich entwickelt, in Gänze erst einmal allein vorstellen. Dafür behält sich der Solist das zweite Thema vor. Solche gestalterischen Freiheiten bestimmen die Gestalt des gesamten Konzerts.

Ohne Pause entwickelt sich das lyrische Adagio aus dem im Pianissimo und in Form einer Klavierskadenz verklingenden Kopfsatz. In diesem Satz wird eine Reihe von musikalischen Gedanken teils vom Orchester, teils vom Klavier vorgetragen und von deftigen Arabesken des Soloinstruments umrankt. Attacca erfolgt auch der Übergang zum fulminanten Finale, einem Presto scherzando von typisch Mendelssohnscher Ausprägung. Originell sind Elemente des Rondos und der Sonatenhauptsatzform miteinander verbunden. Zwar kehrt das markante Thema des Satzanfangs nach Art eines Rondo-Motivs immer wieder, aber ihm wird ein kantabel konzipierter zweiter Gedanke zur Seite gestellt. In der Folge werden beide Themen nach Art einer Durchführung verarbeitet und mitunter auch gegenseitig kontrapunktierend verwandt.

ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

Sinfonie Nr. 4 d-Moll op. 120

Die Komposition der vierten Sinfonie, die in der Tonart d-Moll steht, fällt in die glücklichsten Jahre Robert Schumanns. Der Komponist begann mit dem Entwurf für dieses Werk unmittelbar nach der Beendigung seines Klavierkonzerts im Juni 1841. Der erste Hinweis auf diese Sinfonie findet sich in Clara Schumanns Tagebuch. Dort notiert sie, Robert habe die Absicht, eine Sinfonie zu komponieren, die «aus einem Satze bestehen, jedoch Adagio und Finale enthalten» solle. Bereits am 13. September konnte Schumann die vollendete Partitur des Werks seiner Frau auf den Geburtstagstisch legen. Die Uraufführung dieses als «Symphonische Phantasie» bezeichneten Werks fand zusammen mit der Sinfonietta am 6. Dezember 1841 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Ferdinand David statt, brachte aber nicht den erhofften Erfolg. Das führte dazu, dass Schumann das Werk erst einmal wieder in die Schublade zurücklegte.

Erst zehn Jahre später und nachdem in Düsseldorf am 6. Februar 1851 seine dritte Sinfonie mit durchschlagendem Erfolg aus der Taufe gehoben wurde, entschloss sich der Komponist dazu, die Partitur der Vierten (die vom zeitlichen Ablauf her eigentlich seine Dritte ist) umzuarbeiten. In einem Brief an den holländischen Dirigenten Johannes Verhulst schreibt Schumann: «Ich habe die Sinfonie übrigens ganz neu instrumentiert und freilich besser und wirkungsvoller, als sie früher war.» Die Umarbeitungen finden sich vor allem im Kopfsatz und im Finale des nun vier Sätze umfassenden Werks, die jedoch allesamt pausenlos ineinander übergehen. Indem Schumann jetzt den tiefen Streichern und den Bläsern grössere Aufgaben zuordnete, unterstrich er den dämonischen Charakter der Sinfonie. Und in dieser Fassung – und als vierte Sinfonie – erlebte das Werk am 30. Dezember 1852 in Düsseldorf eine erste, wenn auch in-

offizielle Aufführung. Die eigentliche Premiere fand dann am 15. Mai 1853 im Rahmen des 31. Niederrheinischen Musikfests statt – und diesmal gab es reichlich Jubel.

Die vier Sätze der vierten Sinfonie Robert Schumanns gehen nicht nur pausenlos ineinander über, sie sind auch auf vielfältige Weise thematisch miteinander verklammert. So findet sich das Sextenthema der langsamen Einleitung zum ersten Satz später in der Romanze wieder, diese wiederum ist mit dem Scherzo thematisch ebenfalls eng verflochten und der vierte Satz nimmt thematische Bezüge zum ersten Satz wieder auf. Ein Kreis schliesst sich.

Ein Forte-Schlag des kompletten Orchesters eröffnet die langsame Einleitung des ersten Satzes. Eine schwerfällige, sehnsuchtsvolle Melodie aus Sexten schliesst sich an. Eine Sechzehntel-Figur der ersten Violinen wird nach und nach gesteigert, gewinnt an Lautstärke, Intensität und Geschwindigkeit; daraus entwickelt sich schliesslich das Hauptthema. Als Seitenthema tritt wenig später eine heitere Melodie in den Flöten und Oboen hinzu. In der Durchführung betont ein marschartiges, rhythmisch scharf profiliertes Motiv den kämpferischen Charakter dieses Satzes. Und sogar ein drittes Thema wird von den Ersten Geigen in das musikalische Geschehen eingeführt.

Melancholie und Schwermut lasten über dem sich unmittelbar anschliessenden zweiten Satz, dessen Thema von der ersten Oboe und dem Solo-Violoncello vorgestellt wird. Die Streicher antworten darauf mit der Sextenmelodie aus der

Einleitung des ersten Satzes. Den Mittelteil dominiert die Solo-Violine mit ihren melodischen Arabesken. – Energisch federnd und kämpferisch kommt das Scherzo daher, dessen Trio von einer sanft wiegenden Geigenmelodie bestimmt wird. Nach und nach kommt der musikalische Fluss ins Stocken, wird immer leiser. Dadurch gelingt es Schumann, ein Maximum an Spannung für den Schlusssatz aufzubauen: Über leisen Tremoli der tiefen Streicher erklingen in den Violinen Reminiszenzen an den ersten Satz.

Gleich drei thematische Hauptgedanken prägen den Schlusssatz. Richard Wagners abschätziges Urteil gerade über diesen Satz gründete sich vermutlich darauf, dass Schumann (wie auch sonst häufig in seinem Schaffen) konstant an einer rhythmischen Figur festhält.

INTERPRETEN

Konzert 2

Wiener Symphoniker

Die Wiener Symphoniker sind das Konzertorchester der Stadt Wien und damit verantwortlich für den weitaus grössten Teil der sinfonischen Musikszene der Bundeshauptstadt. Die Aktivitäten sind vielfältig, wobei die Pflege der traditionellen Wiener Klangkultur und das Verfolgen neuer Musik- und Präsentationsformen zentralen Stellenwert einnehmen. Die meisten der pro Saison gut 160 Auftritte finden im Wiener Musikverein, im Konzerthaus und mit Musiktheaterproduktionen auch im Theater an der Wien statt. Daneben kommt das Orchester, als

Kulturbotschafter Wiens, weltweiter Tourneetätigkeit nach. Seit 1946 sind die Wiener Symphoniker «Orchestra in Residence» der Bregenzer Festspiele. Neben der Stadt Wien ist Superfund, eines der mit weltweit 15 Niederlassungen im Bereich der Future-Fonds grössten Investmentunternehmen, Partner der Wiener Symphoniker. Ziel der langjährig angelegten materiellen und ideellen Partnerschaft ist die laufende Unterstützung aller künstlerischen Vorhaben des renommierten Traditionsorchesters.

Fabio Luisi

Geboren in Genua, studierte Fabio Luisi bei Aldo Ciccolini in Paris Klavier, bevor er sein Dirigentenstudium bei Milan Horvat in Graz aufnahm. Nach seinem ersten Engagement am dortigen Theater erhielt er bald Engagements in den Opernhäusern von Berlin, München und Wien. Als Chefdirigent des Tonkünstlerorchesters Wien von 1995 bis 2000 übernahm Fabio Luisi auch die Leitung des Orchestre de la Suisse Romande (1997–2002) sowie des MDR-Orchesters

Leipzig (1999–2007). 2005 wurde er künstlerischer Leiter der Wiener Symphoniker, wobei er bei zahlreichen anderen bekannten Klangkörpern weiterhin als Gastdirigent wirkt. Seit 2005 pflegt er eine enge Beziehung zur Metropolitan Opera in New York. Seit der Spielzeit 2007/2008 ist er zudem musikalischer Leiter der Semperoper und der Staatskapelle Dresden, mit der er unter anderem sinfonische Musik von Richard Strauss aufgenommen hat.

Louis Schwizgebel-Wang

Ausgebildet am Konservatorium Lausanne bei Brigitte Meyer und am Konservatorium Genf bei Pascal Devoyon, ist Louis Schwizgebel-Wang (geb. 1987) Letzterem für die weitere Ausbildung nach Berlin an die Universität der Künste gefolgt. Seine ersten Konzerte gab er im Alter von neun Jahren und hatte schon bald grossen Erfolg. Er ist Preisträger der Stiftung Leenaards (1999), des Schweizer Jugendmusikwettbewerbs (2003), des Genfer Musik-Wettbewerbs (2. Preis im Jahr 2005) und der Young Artists

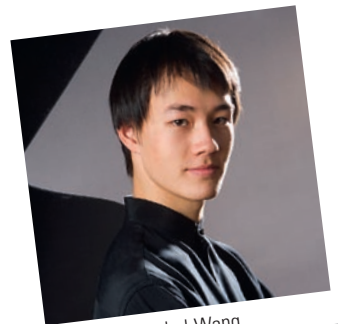
Concerts in New York (1. Preis im Jahr 2007). 2008 hat er einen Studienpreis und die Auszeichnung als Migros-Kulturprozent-Solist erhalten. Seine junge Karriere hat ihn bereits in die renommiertesten internationalen Konzertsäle geführt. Im November 2007 gab er sein amerikanisches Debüt in der Carnegie Hall in New York und in Washington. Der erste Tonträger von Louis Schwizgebel-Wang (2. Klavierkonzert von Mendelssohn mit dem Genfer Kammerorchester) erschien 2006.



Wiener Symphoniker



Fabio Luisi



Louis Schwizgebel-Wang



Kristjan Järvi

Konzert 3 – Abonnement I

Spieldauer inkl. Pause ca. 90 Minuten

Tonhalle Zürich, Grosser Saal **Kammerorchester Basel**
Dienstag, 19. Januar 2010, 19.30 Uhr Kristjan Järvi (Leitung)
Mischa Maisky (Violoncello)
Reto Bieri (Klarinette)*

Programm

Claude Debussy (1862–1918) Rêveusement lent «OUVERTURE»
Première Rhapsodie
für Klarinette und Orchester

Claude Debussy (1862–1918)
«Sarabande»
(arr. Maurice Ravel)

Robert Schumann (1810–1856) Nicht zu schnell
Konzert für Violoncello und Orchester Langsam
a-Moll op. 129 Sehr lebhaft

Pause

Maurice Ravel (1875–1937) Prélude: Vif
«Le Tombeau de Couperin» Forlane: Allegretto
(Orchesterfassung) Menuet: Allegro moderato
Rigaudon: Assez vif

Robert Schumann (1810–1856) Ouvertüre. Andante con moto – Allegro
Ouvertüre, Scherzo und Finale für Orchester Scherzo. Vivo – Trio
E-Dur op. 52 Finale. Allegro molto vivace

*Schweizer Talent

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Première Rhapsodie für Klarinette und Orchester

Der junge Wilde verachtete die Alten und das Alte, das sie hoch hielten. Dennoch unternahm der gerade 20 Jahre alte Studiosus am Pariser Conservatoire, Claude Achille Debussy, drei Anläufe, um den zur allgemeinen Anerkennung als ernst zu nehmender Komponist wichtigen Rom-Preis des Conservatoire zu gewinnen. 1882 reichte es zu einer zweiten Auszeichnung für Kontrapunkt und Fuge, die erkennen liess, dass der junge Mann, wenn auch missmutig, seine Energien nicht nur auf das Finden und Erproben ungeahnter Klänge, Rhythmen und gewagter harmonischer Exzesse konzentrierte, sondern auch bereit war, das kompositorische Handwerk von der Pike auf zu lernen. Im Jahr darauf gewann er mit der Kantate «Le Gladiateur» bereits den zweiten Rom-Preis. Viel für einen jungen Komponisten, zu wenig für einen Hitzkopf, der sich nach der zweiten Abfuhr schwor, sich nicht ein drittes Mal von professoralen Rechthabern vorführen zu lassen. Um seinen Weg zu gehen, davon war Monsieur Claude Achille Debussy überzeugt, bedurfte es des schnöden Rom-Preises nicht.

Freunde mussten viel Geduld und Überredungskunst aufbringen, um Debussy umzustimmen.

1884 bewirbt er sich erneut, wird zur Klausur zugelassen. Es gilt eine Kantate zu verfassen, die als Thema die Rückkehr des verlorenen Sohnes behandelt. Das Werk, das Debussy der Jury vorstellt, ist merkwürdig uneinheitlich. Er unterdrückt fast jede persönliche Note, um, wie er betont, «den Herren vom Institut» zu gefallen. Effekte à la Massenet sind hier aneinandergereiht, Delibes wird parodiert und hinter allem schimmert ein wenig Chopin durch. Und tatsächlich wird Debussy für diesen Zwitter der Rom-Preis 1884 zugesprochen. Doch anstatt sich zu freuen, wird dem Preisträger angst und bange: «Ich sah deutlich die Unannehmlichkeiten und Mühen voraus, die selbst der bescheidenste offizielle Titel mit sich bringt. Zu alldem wurde mir auch bewusst, dass ich nicht mehr frei war.»

Der Gewinn des Rom-Preises war zwar mit einem drei Jahre währenden Aufenthalt auf Staatskosten in der Villa Medici in Rom und finanzieller Unabhängigkeit verbunden – aber auch mit dem Zwang, jährlich eine Komposition als Leistungsnachweis abzuliefern. Ein goldener Käfig also, aus dem heraus der Preisträger bald schon in

zahlreichen Briefen sein «Sträflingsschicksal» beklagte. Im Januar 1885 kam Debussy – widerwillig – in die italienische Hauptstadt. Er floh, wenn es nur ging, aus dem Haus (das er die «Spleen-Fabrik» nannte), mied die Kollegen, die ihm den Spitznamen «Fürst der Finsternis» gaben, reiste einmal sogar für mehrere Wochen wieder zurück nach Paris.

Bei dieser Widerborstigkeit überrascht, dass Debussy dennoch seinen Verpflichtungen insofern nachkam, als er Jahr um Jahr eine neue Komposition ablieferte. Im ersten Jahr handelt es sich um die sinfonische Ode «Zuleima» (nach Heinrich Heines «Almansor»). Im folgenden Jahr vollendete er die Komposition «Printemps» für Chor und Orchester, zu der ihn Botticellis «Primavera» inspiriert hatte. Als drittes folgte das Poème lyrique «La Damoiselle élue» (nach Rossetti). Das vierte und letzte Rom-Werk schliesslich war die Fantaisie für Klavier und Orchester, die Debussy aber bald nach der Vollendung 1889 verwarf. Um die Erstaufführung 1890 zu verhindern, liess er nach der letzten Probe sogar das Orchestermaterial verschwinden.

Unabhängig von diesen Problemen begann Debussys Musik sich in den Jahren zwischen 1893 und 1902 in den Konzertsälen durchzusetzen und ihr Publikum zu finden. In dieser Dekade arbeitet er an seiner Oper «Pelléas et Mélisande», einem Drame lyrique nach Maeterlinck, die am 30. April 1902 in der Pariser Opéra Comique ihre Uraufführung erlebt, vom Publikum jedoch sehr kühl aufgenommen wird – nach dem Erfolg seines «Prélude à l'après-midi d'un Faune» eine Enttäuschung für den Komponisten.

Dennoch wurde Debussy von Gabriel Fauré, dem Direktor des Pariser Conservatoire, in den Conseil supérieur, das oberste Ratsgremium des Instituts, berufen. Eine seiner ersten Aufgaben bestand in der Komposition zweier Pflichtstücke für den Wettbewerb der Klarinetten des Konservatoriums. Im Dezember 1909 nahm Debussy die Arbeit an der Rhapsodie in einer Fassung für Klarinette und Klavier auf, die einen Monat später bereits fertiggestellt war. Der Jury, welche die Vorträge der elf Kandidaten am 14. Juli 1910 abnahm, gehörte Debussy ebenfalls an. Am darauffolgenden Tag schrieb er an seinen Verleger Jacques Durand: «Der Klarinettenwettbewerb verlief äusserst zufriedenstellend und den Gesichern meiner Kollegen nach zu urteilen war die Rhapsodie ein Erfolg. Einer der Kandidaten, Vandercruyssen, spielte sie auswendig und sehr musikalisch. Die anderen waren eher geradeheraus und unauffällig.»

Die Uraufführung der Klarinetten-Rhapsodie fand am 16. Januar 1911 in der Salle Gaveau in Paris statt. Solist war Prosper Mimart, der Widmungsträger. Debussy war von dessen Interpretation so angetan, dass er spontan erklärte, dies sei eines der hübschesten Stücke, das er je geschrieben habe. Diese Begeisterung wird den Komponisten auch dazu bewogen haben, kurz darauf eine Fassung für Klarinette und Orchester zu erarbeiten, in der das Werk heute vor allem bekannt ist.

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

«Sarabande» (arr. Maurice Ravel)

Die Suite pour le piano ist das wichtigste Bindeglied im Schaffen von Claude Debussy zwischen den frühen Jahren und der Zeit der Reife. Während der zehnjährigen Beschäftigung mit der Oper «Pelléas et Mélisande» ist die Suite gewissermassen ein Nebenprodukt dieser entscheidenden Epoche. Obwohl die ursprüngliche Fassung der «Sarabande» schon 1894 entstanden war, lag die komplette Suite erst 1901 vor. Es hat den Anschein, als habe Debussy hier bewusst auf manche kompositorischen Errungenschaften und Neuerungen verzichtet, die er in seiner Oper zur Anwendung brachte. Die offene Dramatik des einleitenden Prélude, die gross angelegten Steigerungen der das Werk beendenden Toccata – sie lassen nichts von den Andeutungen, der Ungewissheit, der subtilen Kunst des Weglassens ahnen, die Debussy in «Pelléas» so kunstvoll entwickelt und eingesetzt hat.

Ganz andere Wege beschreitet der Komponist im Mittelteil der Suite, der mit «Sarabande» überschrieben ist und in der Tonart cis-Moll steht. Hier dominieren den Klangaufbau Dreiklänge und Septen als harmonische Bauteile. «Mit ernster, träger Eleganz», so Debussys Anweisung, sei das Stück zu interpretieren. Mit der «Sarabande» gelang Debussy ein bedeutender Wurf. Das schon bald sehr populäre Stück wurde 1922 von Maurice Ravel instrumentiert und erlebte in dieser Form am 18. März 1923 in Paris seine Uraufführung. Debussys Erstfassung enthielt noch den Hinweis, dass diese Musik im Geiste eines alten Porträts aus dem Louvre zu spielen sei. Hier mischen sich unnachahmlich Archaik und neuartige Klangmittel, Retrospektive und Zukunftsweisendes.



ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll op. 129

Robert Schumann hat sein Konzert für Violoncello und Orchester in a-Moll op. 129 im Jahr 1850 geschrieben – dem ersten Jahr, das er als neu ernannter städtischer Musikdirektor in Düsseldorf verbrachte. Nach den Enttäuschungen und Frustrationen der vorangegangenen Jahre in Dresden, wo sich letztlich alle Hoffnungen auf eine Festanstellung und damit auf existenzielle Sicherheit für die ganze Familie zerschlagen hatten, tat ihm die freundliche Offenheit, mit der ihn die Rheinländer aufnahmen, besonders gut.

Das Cellokonzert ist im Oktober 1850 innerhalb von wenigen Tagen entstanden. Gleichwohl beschäftigte sich der Komponist noch kurz vor seinem Zusammenbruch im Jahr 1854 mit der Partitur. Clara Schumann berichtete darüber: «Sein Zustand wuchs bis zu einem förmlichen Nervenparoxysmus; er schrie vor Schmerzen. Die

Ärzte brachten ihn zu Bett und einige Stunden liess er es sich auch gefallen, dann stand er aber wieder auf, machte Korrekturen an seinem Cellokonzert; er meinte, dadurch etwas erleichtert zu werden von dem ewigen Klang der Stimmen, die er in sich hörte.»

Schumann hat den spezifisch gesanglichen Ausdruckscharakter des Violoncellos, mit dem er seit seinen Jugendjahren vertraut war, mit bewundernswerter Sicherheit getroffen. Der ungebrochenen Linienführung opfert er weithin den für das klassisch-romantische Idealkonzert typischen Kontrast zweier «rivalisierender» Klangkörper. Das Soloinstrument dominiert, darf sich in aller Breite und Vielfalt aussingen. Das Orchester steuert mehr eine Grundierung zu den mit Empfindung gesättigten Themen und Auslassungen des Solisten bei.

Das Konzert ist dreiteilig angelegt, doch gehen die einzelnen Sätze pausenlos (attacca) ineinander über. Zwei ausdrucksvolle, in ihrer schwärmerischen Geste für Schumann typische Themen beherrschen den ersten Satz; beide werden sie vom Solo-Cello vorgestellt. Die Tutti-Passagen sind sparsam verteilt. Der in etwas freierer Sonatenhauptsatzform gehaltene Satz ist eher monologisch denn sinfonisch-dramatisch.

Eine innige Romanze in der Tonart F-Dur schliesst sich als langsamer Satz an. Es handelt sich dabei um einen sanglichen, von grosser Kantilene durchzogenen Liedsatz, in dem aus dem Orchester heraus ein zweites Solo-Cello hinzutritt.

Über ein weiteres Rezitativ wird, wiederum attacca und ohne Pause, das Finale erreicht: Ein stark vom Rhythmus geprägtes, bewegtes Rondo, das in der Kadenz und in der Stretta dem Solisten reichlich Gelegenheit gibt, seine virtuose Beherrschung des Instruments zu demonstrieren.

Schumanns Cellokonzert wurde zu Lebzeiten des Komponisten nicht aufgeführt. Der Frankfurter Cellist Robert Bockmühl, der das Werk aus der Taufe heben sollte, gab die Noten kurz vor der Uraufführung wieder zurück, da Schumann nicht auf seine Änderungswünsche eingegangen war. Erst 1860, also vier Jahre nach dem Tod des Komponisten, ist eine Aufführung des Cellokonzerts – allerdings nur mit Klavierbegleitung – am Leipziger Konservatorium nachgewiesen. Den Weg in den Konzertsaal ebnete weitere sieben Jahre später der österreichische Cellist David Popper, der Schumanns Cellokonzert in der Originalfassung am 10. Dezember 1867 in Breslau erstmals der Öffentlichkeit vorstellte.

MAURICE

RAVEL

(1875–1937)

«Le Tombeau de Couperin» (Orchesterfassung)

Im Sommer 1917 nimmt Maurice Ravel die Arbeit an einem Werk auf, dem er den Titel «Le Tombeau de Couperin» gibt. Ursprünglich als Zyklus für Klavier in sechs Teilen gefertigt, erarbeitet Ravel – wie schon bei «Ma Mère l'Oye» – aus der Partitur zunächst eine Fassung für Orchester (wobei er allerdings nur vier Teile übernimmt), um wenig später aus dem gleichen Material noch eine dreiteilige Ballettmusik folgen zu lassen.

Es handelt sich bei diesem Zyklus um eine Folge von barocken und frühklassischen Tänzen, die in Form einer Suite aneinandergesetzt sind. Im Original für Klavier geht Forlane, Rigaudon und Menuett ein Präludium mit Fuge voran und findet mit einer Toccata seinen Abschluss. In der Orchesterfassung hat Ravel das Material auf die Folge Prélude, Forlane, Menuet, Rigaudon begrenzt.

Das Wort Tombeau (Grabmal) ist in der französischen Literatur und Musik spätestens seit dem 17. Jahrhundert zugleich auch das Synonym für Totenverehrung. Die musikalischen Tombeaux schliessen sich, so Hans Heinz Stuckenschmidt in seinen bei Suhrkamp erschienenen «Variationen über Person und Werk: Maurice Ravel», «stilistisch und sinngemäss den Lamentos und Plaintes an, wie sie seit Monteverdis Ariadne-Klage und Frobergers Trauerstücken vor allem in Frankreich und Italien gepflegt wurden».

Zwar hat Ravel seine tönende Huldigung an die grosse Vergangenheit der französischen Musik mit dem Namen Couperin verbunden, aber zugleich offen gelassen, welchen der zahlreichen bedeutenden Vertreter dieses musikalischen Geschlechts er meint. Allerdings hat er selbst einen Hinweis zur Identifikation gegeben, indem er die Forlane aus den Concerts Royaux

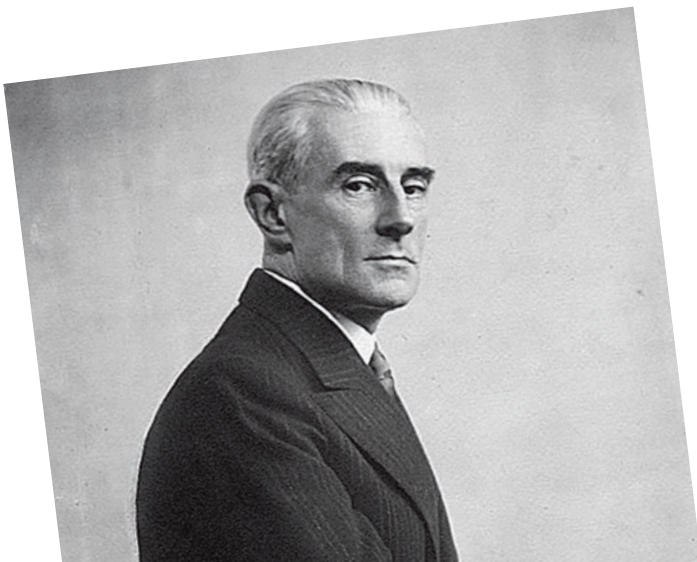
von François Couperin, den man «Le Grand» nannte, als Modell für den zweiten Satz seines Tombeau übernahm.

Doch die heiter-verspielte Geste dieser Tänze täuscht. Sie ist die funkelnde Oberfläche, hinter der Ravel seine wahren Empfindungen verborgen hat. So wie der Rückgriff auf alte Formen und Traditionen und deren kühne Einvernahme und moderne (harmonische) Auskleidung viel über das Selbstverständnis und das Selbstbewusstsein des Komponisten Ravel erkennen lassen, so verweist die Strenge der Form dieses musikalischen Anverwandlungsprozesses auch auf seine persönliche Betroffenheit. Jedes dieser tönenden Grabmale ist zugleich Hommage und Abschied von einem Freund, den Ravel im Ersten Weltkrieg verloren hat; ihnen sind die einzelnen Sätze namentlich gewidmet.

Der Gestus dieser Musik ist feierlich und ernst. Dass der Cembalo-Stil Rameaus oder Couperins für das Prélude Pate gestanden hat, ist auch in der Orchesterfassung durch ihre Klarheit der Verläufe zu hören. In der Forlane hat Ravel das

alte Material, die alte Form kunstvoll um die harmonischen, expressiven und rhythmischen Neuerungen des 20. Jahrhunderts erweitert. Im Menuet, das eine reizvolle Liaison mit der Musette eingeht, ist bereits der kühne Geist des 1929 folgenden Menuet antique zu spüren. Das versöhnliche C-Dur des Rigaudon, mit dem die Orchesterfassung des Tombeau de Couperin schliesst, macht noch einmal die heiteren Erinnerungen an die Jugendfreunde Pierre und Pascal Gaudin erfahrbar. Die transparent und leicht gehaltene Instrumentierung des Werks wird vom weichen und warmen Klang der Holzbläser geprägt; Hörner und Trompete setzen vereinzelt kolorierende Akzente.

Die Klaviersuite Le Tombeau de Couperin wurde am 11. April 1919 in der Salle Gaveau in Paris von Marguerite Long uraufgeführt. Zur Erstausgabe, die bei Durand erschien, zeichnete Ravel selbst das Titelblatt. Die Uraufführung der Orchesterfassung erfolgte am 28. Februar 1920 durch das Orchestre Padeloup unter der Leitung von Rhené-Baton.



ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

Ouvertüre, Scherzo und Finale für Orchester E-Dur op. 52

Dass Robert Schumann erst verhältnismässig spät zur sinfonischen Grossform fand, mag auch damit zu tun haben, dass dem Studium der Musik erst ein vom Vater erzwungenes Studium der Juris prudens vorausgegangen war. Zwar versuchte sich Schumann 1832 erstmals an einem sinfonischen Satz (in der Tonart g-Moll), doch wurde diese Arbeit später nicht wieder aufgenommen. So dauerte es bis in das Jahr 1840 – Schumann ist mittlerweile 30 Jahre und hat nach zähem Kampf und langwierigen, auch juristischen Verhandlungen mit deren Vater seine geliebte Clara Wieck heiraten können –, ehe er sich wieder an ein derartiges Werk wagt. Und gleich die erste Sinfonie wird ein grosser Wurf, die bei ihrer Uraufführung am 31. März 1841 in Leipzig unter der souveränen Leitung von Mendelssohn auch beim Publikum ankommt und schnell in anderen Städten nachgespielt wird.

Der Erfolg lässt Schumann weitere sinfonische Werke in Angriff nehmen. So schreibt er zunächst seine d-Moll-Sinfonie sowie als Opus 52 ein Stück mit dem Titel Ouvertüre, Scherzo und Finale. Beide Werke werden am 6. Dezember 1841 in einem von Clara Schumann veranstalteten Konzert in Leipzig unter der Leitung von Ferdinand David aus der Taufe gehoben. Die Resonanz auf die Stücke fiel indes zwiespältig aus, so dass Schumann sich entschloss, beide Werke noch einmal einer Überarbeitung zu unterziehen. Während die Sinfonie zunächst liegen blieb (und somit erst als Nr. 4 Eingang ins Werkverzeichnis fand), nahm Schumann sich das Opus 52 im Jahr 1845 erneut vor und arbeitete insbesondere das Finale um. Und gerade hier machen sich in der dichten Faktur auch die in der Zwischenzeit von Schumann (anhand von Luigi Cherubinis Lehrbuch) betriebenen Kontrapunktstudien bemerkbar.

Die überarbeitete Fassung wurde am 6. Dezember 1845, zusammen mit dem inzwischen fertiggestellten a-Moll-Klavierkonzert op. 54 und wiederum in einem von Clara Schumann organisierten Konzert von Ferdinand Hiller im Hotel de Saxe in Dresden uraufgeführt. Diesmal war der Erfolg ungeteilt und Schumann übergab das Werk dem Verlag Friedrich Kistner für 200 Louisdor. Eigentlich war das Werk von Schumann als Sinfonie gedacht, da jedoch ein langsamer Satz fehlte, wollte er es ursprünglich als «Symphonette» bezeichnen. Da er jedoch von dem Stück in der nunmehr vorliegenden Form überzeugt war, blieb es bei der Bezeichnung Ouvertüre, Scherzo und Finale.

Schumann hat das Werk dem zu seiner Zeit berühmten holländischen Dirigenten J.H. Verhulst gewidmet, der sich um die Verbreitung von Schumanns Musik grosse Verdienste erworben hatte. Der Musikwissenschaftler Hermann Abert nennt Ouvertüre, Scherzo und Finale «keine durchaus feinsinnige und graziöse Tonschöpfung; in der Struktur durchsichtig, dem Ideengehalt nach leicht und freundlich, bietet sie dem Verständnis keine weiteren Schwierigkeiten dar. Am meisten fesselt das Scherzo durch seinen originellen Gigue-Rhythmus». Und zur Entwicklung, die Schumann mit diesem Werk genommen hat, schreibt Abert: «Die Wendung zum Orchester bedeutet ein Abgehen von jugendlichen Idealen und führt Schumann zu grösserer Objektivität und formeller Abrundung.»



INTERPRETEN

Konzert 3

Kammerorchester Basel

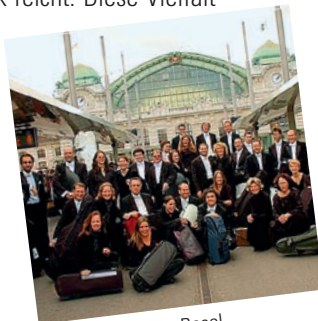
1984 von jungen Musikern aus verschiedenen Konservatorien der Schweiz gegründet, hatte das Kammerorchester Basel als erstes Ziel, die Tradition der Kammerorchester (von Basel und Zürich) weiterzuführen, die vom Mäzen Paul Sacher geschaffen wurde. Das Orchester will auch anspruchsvolle Programme pflegen, welche alte, auf historischen Instrumenten gespielte Musik mit neueren Werken verbinden. Das Kammer-

orchester hat ausserdem enge Kontakte mit Barockspezialisten geknüpft. Dazu gehören neben dem englischen Dirigent Christopher Hogwood, mit dem das Orchester seit zehn Jahren zusammenarbeitet, auch Philippe Herreweghe und Ton Koopman. Neben den Abonnementskonzerten, die in Basel und Umgebung gegeben werden, hat sich das Orchester auch in der Schweiz sowie an internationalen Festivals einen Namen gemacht.

Kristjan Järvi

Als Neeme Järvis Sohn und Bruder von Paavo, beide Dirigenten von internationalem Ruf, ist Kristjan Järvi in New York aufgewachsen, wo sich seine Familie nach dem Wegzug aus Estland niederliess. Das Gemisch von Musikkulturen, die diese Weltstadt auszeichnet, prägte den jungen Musiker stark und veranlasste ihn, das Absolute Ensemble zu gründen, eine für alle Strömungen offene Formation mit einem Repertoire, das vom Barock bis Jazz und Rock reicht. Diese Vielfalt

brachte dem Ensemble eine ganze Reihe von Auszeichnungen. Nachdem er bei vielen amerikanischen und europäischen Orchestern als Gastdirigent gewirkt hatte, übernahm er im Jahr 2004 die künstlerische Leitung des Niederösterreichischen Orchesters in Wien. Er unterhält auch eine enge Beziehung zum Kammerorchester Basel, dessen künstlerischer Berater er seit der Saison 2008/2009 ist.



Kammerorchester Basel



Kristjan Järvi

Mischa Maisky

Als Cellist in seiner Heimatstadt Riga, dann am Leningrader Konservatorium ausgebildet, hat Mischa Maisky sein Studium in Moskau bei Mstislav Rostropowitsch abgeschlossen. Gewinner des Tschaikowski-Wettbewerbs im Jahre 1966, hat er seine Konzerttätigkeit in der ehemaligen UdSSR angefangen. 1973 ist er nach Israel ausgewandert und hat sich im folgenden Jahr beim legendären Gregor Piatigorsky weitergebildet. Mit seinen unzähligen Auftritten als Solist und als Kammermusiker hat sich Mischa

Maisky als einer der bedeutendsten Cellisten durchgesetzt. Seit den 1970er-Jahren hat er zahlreiche Konzerttourneen in Europa, den Vereinigten Staaten, Australien und im Fernen Osten gemacht. 1995 ist er zum ersten Mal nach 23-jähriger Abwesenheit nach Moskau zurückgekehrt. Als begeisterter Kammermusiker spielt er regelmässig mit dem Geiger Gidon Kremer und der Pianistin Martha Argerich. 2008 hat er mit dem Luzerner Sinfonieorchester das Cellokonzert von Benjamin Yusupov uraufgeführt.

Reto Bieri

1975 in Zug geboren, wuchs Reto Bieri unter dem Einfluss der Volksmusik auf. Nach seinem Studium an der Hochschule für Musik in Basel bildete er sich an der Juilliard School in New York weiter. Er belegte auch Interpretationskurse bei den Klarinettenisten Michel Arrignon, Antony Pay und Thomas Friedli sowie Kammermusikurse bei György Kurtág und Krystian Zimerman. Seit seinem Erfolg an der Tribune Internationale des Jeunes Interprètes (2001) tritt er regelmässig als

Solist und Kammermusiker bei internationalen Festivals und in grossen Musikzentren auf (New York, London, Wien, Moskau, Salzburg, Frankfurt, Hamburg und Zürich). Als Partner von Solisten und renommierten Dirigenten sowie mehreren bekannten Streichquartetten gilt auch der neuen Musik sein ganz besonderes Interesse. Er arbeitet somit mit vielen zeitgenössischen Komponisten zusammen, die ihm bereits viele Werke widmeten.



Mischa Maisky



Reto Bieri



Vasily Petrenko

Konzert 4 – Abonnement II

Spieldauer inkl. Pause ca. 105 Minuten

Tonhalle Zürich, Grosser Saal **Royal Liverpool Philharmonic Orchestra**
Dienstag, 23. März 2010, 19.30 Uhr Vasily Petrenko (Leitung)
Jean-Yves Thibaudet (Klavier)
Lea Boesch (Viola)*

Programm

Max Bruch (1838–1920) Andante con moto «OUVERTURE»
Romanze für Viola und Orchester
F-Dur op. 85

Edvard Grieg (1843–1907) Allegro molto moderato
Konzert für Klavier und Orchester Adagio – attacca
a-Moll op 16 Allegro moderato e marcato – quasi presto –
Andante maestoso

Pause

Michael Tippett (1905–1998) Intrada
Suite for the Birthday of Prince Charles Berceuse
D-Dur Procession and Dance
Carol
Finale

Sir Edward Elgar (1857–1934) 14 Variationen
Enigma-Variationen op. 36

*Schweizer Talent

MAX BRUCH

(1838–1920)
Romanze für Viola und Orchester F-Dur op. 85

Zweiundachtzig Jahre war Max Bruch alt, als er 1920 in Berlin starb. Das erklärt seine Verantwortlichkeit in der romantischen Tonsprache des 19. Jahrhunderts noch zu einem Zeitpunkt, als Arnold Schönberg, Igor Strawinsky und andere schon längst mit der musikalischen Tradition gebrochen hatten und der Entwicklung völlig neue Wege wiesen.

Als Dirigent hatte Bruch schon lange einen guten Namen, als Lehrer – an der Berliner Akademie der Künste – genoss er hohes Ansehen; Grieg, Respighi und viele andere, später bedeutende Komponisten gingen durch seine Schule. Auch an offiziellen Ehrungen und Auszeichnungen mangelte es ihm nicht. Heute erinnert an den zu seiner Zeit viel gespielten Komponisten, der Opern, Sinfonien, Oratorien, Kammer- und Klaviermusik sowie weitverbreitete Chorlieder geschrieben hat, fast nur noch das erste seiner insgesamt vier Violinkonzerte. Dieses g-Moll-

Werk op. 26 kann in seiner Orientierung an Mendelssohn und auch Brahms als typisch gelten für den durch und durch romantischen und gediegenen Stil Bruchs.

Während seines langen Lebens verweilte Max Bruch immer nur wenige Jahre an einem Ort. Gerade 14 Jahre alt ging das komponierende Wunderkind 1852, versehen mit einem Stipendium der Frankfurter Mozartgesellschaft, nach Köln zu Ferdinand Hiller, um sich in Komposition weiterbilden zu lassen. Auf zahlreichen Reisen kam er in Kontakt mit führenden Persönlichkeiten des europäischen Musiklebens. Ab 1865 folgten Anstellungen als Kapellmeister und Tätigkeiten als freier Komponist in Koblenz, Sondershausen, Berlin, Bonn, Liverpool und Breslau. Meist schied er im Zwist mit Arbeitgeber, Publikum und Kollegen. Obwohl vielfach öffentlich geehrt und ausgezeichnet, fühlte er sich zeitlebens angefeindet und zu wenig beachtet. Seine Neigung zum

scharfzüngigen, schroffen Urteil, verbunden mit äusserster Empfindsamkeit, hat ihn vor allem in späteren Jahren zunehmend in Verbitterung und Isolation geführt.

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten der Musikgeschichte, dass dieser streitbare und schwierige Charakter sich in seinen Kompositionen so ganz dem Ideal der «reinen, vollkommenen Schönheit» verschrieben hat. Nach seinen musikalischen Vorstellungen, die er nie änderte, war die gesangliche Melodie das Zentrum der musikalischen Kunst; in seinen Werken verband er die oft volkstümlichen melodischen Erfindungen mit sicherem Handwerk: klar in der Form, gediegen und vornehm in der Ausführung. Mit einem ausgeprägten Instinkt für Effekt und Wirkung bedient er so ein Publikum, dem die Neudeutschen zu modern und Brahms zu kompliziert war, auf perfekte Weise.

Die Romanze für Viola und Orchester F-Dur op. 85 ist 1911 entstanden; mit ihr setzt Bruch die Reihe der einsätzigen Solowerke fort und es ist zugleich die einzige Romanze, in der er die Bratsche als Soloinstrument eingesetzt hat. Das Werk zeichnet eine äusserst komprimierte Sonatensatzform sowie seine kammermusikalische Besetzung aus, die sie in die Nähe des ersten Satzes aus dem Doppelkonzert für Klarinette, Bratsche und Orchester rückt. Möglicherweise handelt es sich bei der Romanze sogar um eine Vorarbeit zu diesem Doppelkonzert. Wie die übrigen einsätzigen Solowerke Bruchs weist auch die Romanze eine knappe, klar gegliederte Form auf, dazu einen vorwiegend homophonen, die Oberstimme stützenden Satz, geringe thematische Verarbeitung, ein mässiges Tempo sowie ein stärkeres Eindringen vokaler Elemente in den melodischen Verlauf.



EDVARD GRIEG

(1843–1907)

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 16

Unter den nationalen Romantikern des 19. Jahrhunderts nimmt der norwegische Komponist Edvard Grieg (1843–1907) eine besondere Position ein. Immerhin war er es, der die Welt auf die Volksmusik seiner Heimat und Skandinaviens überhaupt aufmerksam machte. Über sich und sein Werk schrieb Grieg: «Künstler wie Bach und Beethoven haben auf den Höhen Kirchen und Tempel errichtet. Ich wollte in den Tälern Wohnstätten für die Menschen bauen, in denen sie sich heimisch und glücklich fühlen.» Und an anderer Stelle: «In Stil und Formgebung bin ich ein deutscher Romantiker der Schumann-Schule geblieben, aber zugleich habe ich den reichen Schatz der Volkslieder meiner Heimat ausgeschöpft und habe aus dieser bisher noch unerforschten Emanation der nordischen Volksseele eine nationale Kunst zu schaffen versucht.» – Die Schumann-Schule, zu der sich Grieg hier bekennt, hat er während seiner Studienjahre in

Leipzig kennen gelernt. Auf ihr hat er seine Kunst und Schreibweise aufgebaut, wenngleich später noch Einflüsse von Liszt und Wagner Eingang in seine Musik gefunden haben.

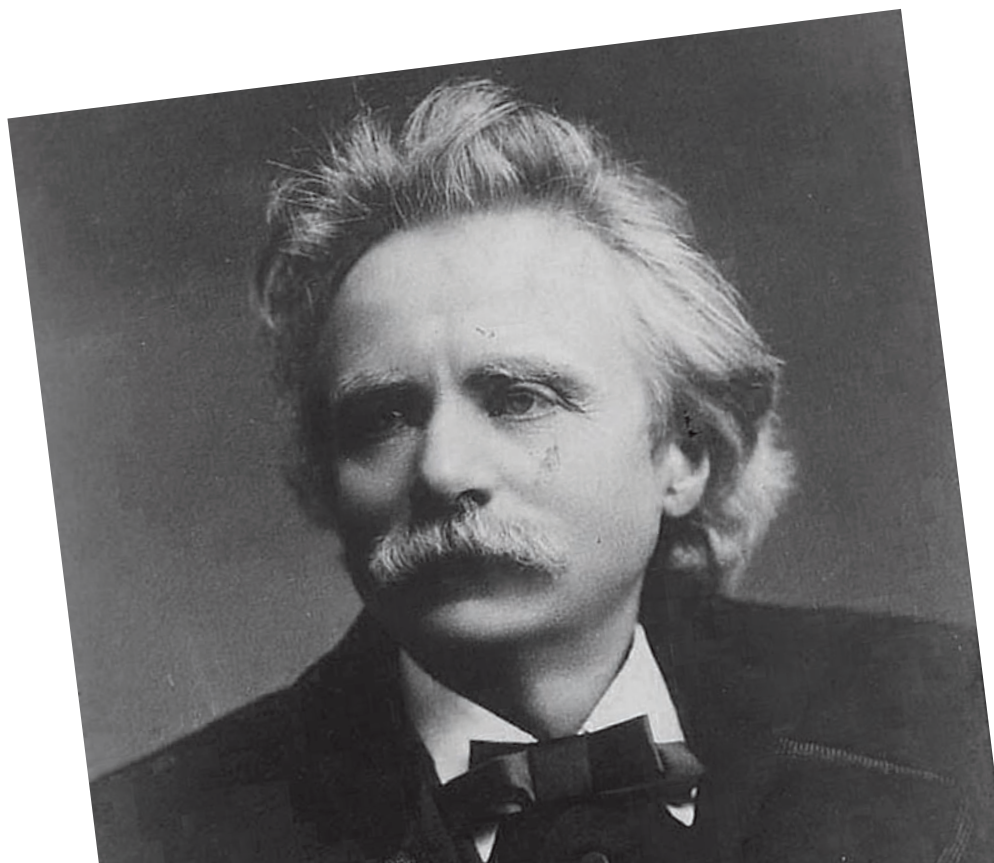
Das a-Moll-Klavierkonzert op. 16 ist ein Jugendwerk aus dem Jahr 1868. Norwegens Komponisten-Altmeister Nils Gade hatte den jungen Komponisten aufgefordert, sich an klassischen Formen im romantischen Gewande zu versuchen. Daraufhin entstanden die Klaviersonate op. 7 sowie die beiden ersten Violinsonaten (op. 8 und op. 13). Im Sommer 1868 nahm der Komponist die Arbeit an seinem Klavierkonzert auf. Grieg lebte zu dieser Zeit mit seiner Familie in Kopenhagen und dort erfolgte 1870 auch die Uraufführung durch Edmund Neupert. Von dort aus trat das Werk schnell seinen Siegeszug durch die musikalische Welt an. Sämtliche grossen Pianisten der Zeit – Raul Pugno, Teresa Carreno, Eugen

d'Albert – hatten es in ihrem Repertoire. Der einzige, der nicht völlig zufrieden war, war der Komponist. Grieg revidierte das Werk mehrfach. Die endgültige Fassung entstand erst kurz vor seinem Tod: Er strich die Tuba aus der Partitur, verdoppelte dafür die Hörner und vertraute das zweite Thema, das zuvor die Trompeten gespielt hatten, den Violoncelli an.

Der erste Satz beginnt – wie das Konzert von Schumann – mit einer Kadenz des Solisten, dann erst wird das Hauptthema intoniert. Das zweite, ruhige Thema steht dazu in einem klaren Kontrast; in seiner verträumten Poesie könnte es Ausgangspunkt für ein Nocturne oder eine andere selbstständige Form für das Klavier sein.

Der erste Satz gipfelt in einer brillanten Kadenz, in der die wichtigsten Themen noch einmal aufgegriffen und verarbeitet werden.

Der zweite Satz scheint uns in nordische Gebirgslandschaften entführen zu wollen. Dieses Adagio ist ein kleines Kabinettstück an Stimmungsmalerei. Pausenlos geht es in den letzten Satz, ein Allegro moderato molto e marcato, über. Volkstänze und andere originelle Rhythmen tauchen auf. Dem rustikalen Hauptthema steht ein idyllisches, zartes zweites Thema gegenüber, das gegen Ende aber ungeahnte Leuchtkraft bekommt und, glanzvoll instrumentiert, das Werk äusserst effektiv abschliesst.



MICHAEL TIPPETT

(1905–1998)

Suite for the Birthday of Prince Charles D-Dur

Der englische Komponist Michael Tippett, der am 2. Januar 1905 in der Nähe von London geboren wurde und am 9. Januar 1998 in London starb, fand relativ spät den Weg zur Musik. Erst 1923 schrieb er sich am Royal College for Music in London ein. Seine akademische Ausbildung ergänzte Tippett mit praktischen Erfahrungen, die sich ab 1924 durch den Kontakt mit der Gemeinde Oxted (Surrey) ergaben. Zusammen mit dem kleinen dörflichen Chor erforschte er das englische Madrigalrepertoire, das auf ihn als Komponist entscheidenden Einfluss ausübte.

Nach dem Examen leitete Tippett zunächst eine Abendvolkshochschule und war schliesslich am Rundfunk tätig. Wie viele Künstler und Intellektuelle engagierte sich auch Tippett während der Wirtschaftskrise der 1930er-Jahre für die politische Linke. Er schrieb Agitprop-Stücke und

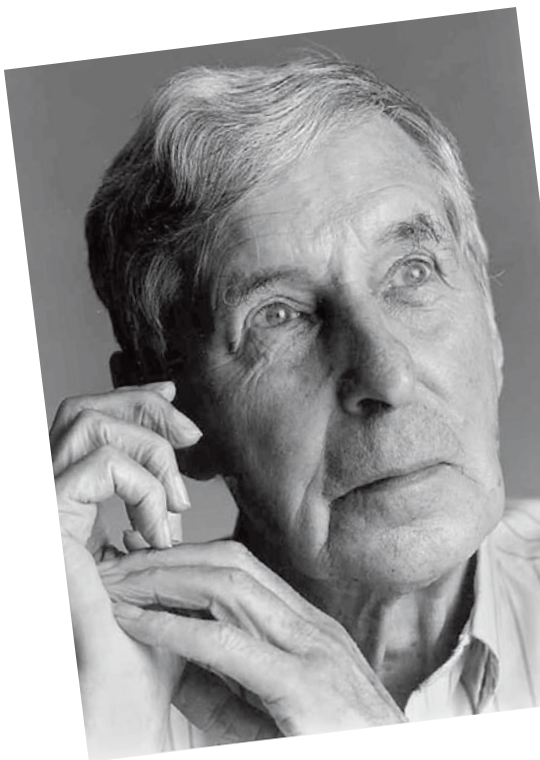
trat in die Kommunistische Partei ein, die er jedoch nach kurzer Zeit wieder verliess. Ende der 1930er-Jahre wich sein Glaube an den revolutionären Sozialismus seiner wachsenden pazifistischen Überzeugung. Als er 1943 den Kriegsdienst verweigerte, wurde er zu drei Monaten Haft verurteilt. In diesen Jahren finden Tippetts Werke immer häufiger den Weg in den Konzertsaal; er wird in England zu einer bedeutenden Persönlichkeit. Es entstehen die ersten Werke seiner Reifezeit: das Konzert für zwei Streichorchester, das zweite Streichquartett und auch die erste Sinfonie. Vor allem aber das Oratorium «A Child of Our Time», das zwischen 1939 und 1941 unter dem Eindruck der Reichskristallnacht in Deutschland entstanden war, machte Tippett auch auf der europäischen Musikbühne bekannt. Seine Oper «The Midsummer Marriage» findet bis heute immer wieder den Weg auf eine Bühne.

Tippetts Tonsprache bedient sich vieler harmonischer und rhythmischer Neuerungen. In seinen Werken finden die spezielle Musiktradition Englands und ein zeitbezogener kontinentaler Neoklassizismus in einer ganz persönlichen Musiksprache zueinander. Igor Strawinskys Musik hat das Schaffen Michael Tippetts nachhaltig beeinflusst. Die Verbindung von klassisch-traditionellen Formen, harmonischen Neuerungen und einer kühnen Klangsprache, die kaum noch Tabus kennt, verleihen seinen Werken einen besonderen Reiz – wengleich Tippett im Sinne Strawinskys eigentlich nicht als Neuerer oder gar Revolutionär zu sehen ist. Die angelsächsische Musiktradition, die nicht unwesentlich von Händel mitgeprägt worden ist, und seine besondere Art des musikalischen Understatements liessen Tippett zu einer ganz eigenen Klangsprache finden.

Die Suite in D wurde von der BBC im Jahr 1948 zur Feier der Geburt des englischen Kronprinzen Charles in Auftrag gegeben und an dessen Geburtstag am 15. November 1948 vom BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Sir Adrian Boult uraufgeführt. Die erste öffentliche Aufführung erfolgte anlässlich der Winter-Proms im Jahr 1949 unter der Leitung von Sir Malcolm Sargent.

Der erste Satz ist ein Choralvorspiel auf die englische Hymne «Crimond», der zweite Satz

benutzt eine traditionelle französische Melodie, der dritte einen Marsch aus dem ersten Akt von Tippetts Oper «The Midsummer Marriage» und eine irische Fassung des Volkslieds «All round



my hat», der vierte die mittelalterliche englische Hymne «Angelus ad Virginem» und der letzte das englische Volkslied «Early one morning», den Helston-«Furry»-Tanz, eine «Volksweise» des Komponisten und Material aus seiner (unveröffentlichten) Overtüre zu «Robin Hood».

SIR EDWARD ELGAR

(1857–1934)

Enigma-Variationen op. 36

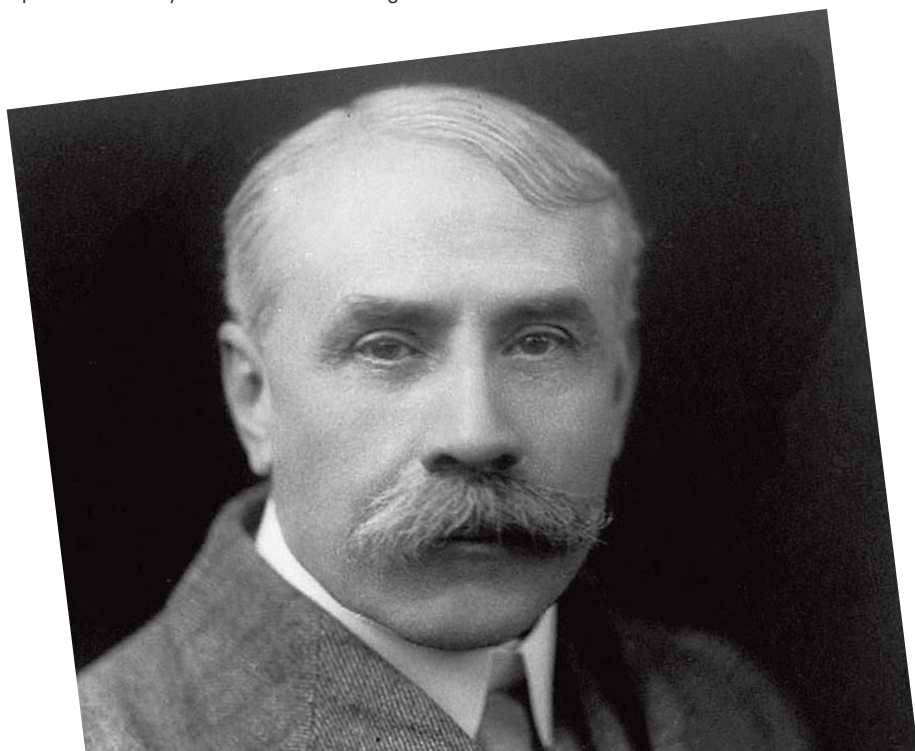
Als Sohn eines Musikalienhändlers und Organisten wurde Edward Elgar am 2. Juni 1857 in Broadheath bei Worcester geboren. Als Autodidakt eignete sich der junge Elgar gründliche musikalische Kenntnisse an und lernte mehrere Instrumente spielen; bereits mit zwölf Jahren begann er mit dem Komponieren. Aber erst als Hans Richter, der grosse Dirigent, am 19. Juni 1899 seine Enigma-Variationen in der Londoner St. James' Hall zur Uraufführung brachte, wurden ihm auch offiziell Erfolg und Anerkennung zuteil. Zusammen mit Frederik Delius und Gustav Holst galt Elgar als der bedeutendste englische Komponist seiner Zeit. Er starb am 23. Februar 1934 in Worcester. Seine Enigma-Variationen sind für die Besetzung mit je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotten, einem Kontrafagott, vier Hörnern, je drei Trompeten und Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug, Orgel und Streichern geschrieben.

Noch während Elgar an seinem Variationenwerk arbeitete, schrieb er an seinen Verleger A. J. Jaeger: «Ich skizziere Variationen über ein Originalthema. Diese Arbeit macht mir viel Spass, weil ich jede Variation mit Eigenschaften meiner nächsten Freunde ausstatte. Sie zum Beispiel erscheinen als «Nimrod»...» An anderer Stelle bemerkt Elgar: «Ich versuchte, das Thema durch die Persönlichkeit des betreffenden Freundes zu betrachten.» Seinen Titel Enigma (Rätsel) erhielt das Werk nach Angabe des Komponisten deshalb, weil im Thema eine andere Melodie verborgen sei. Er hat das Rätsel selbst aber nicht aufgeklärt; bis heute ist nicht bekannt, um welche Melodie es sich dabei handelt.

Nach dem in der Tonart g-Moll stehenden Einleitungsthema (Andante) folgen 14 Variationen, die dem Grundgedanken immer neue Stimmungen abgewinnen. Über jeder Variation stehen die

Initialen eines Menschen, der in ihr musikalisch charakterisiert werden soll. Die erste Variation (*L'istesso tempo*), die Elgars Frau gilt, weist lyrisch verhaltene Farben auf und wird von sanften Kantilenen der Holzbläser und hohen Streichern bestimmt. Die zweite Variation (*Allegro*) wird von den Violinen mit schnellen Sechzehntelnoten eröffnet. Das in gemessenem Tempo daherkommende Thema steht dazu in einem reizvollen Kontrast. Scherzhaft und heiter gibt sich die dritte Variation (*Allegretto*) mit ihren Streicherpizzikati und chromatischen Figurationen des Themas. Energisch und kraftvoll kommt die vierte Variation (*Allegro di molto*) daher. Die lyrisch gehaltene fünfte Variation (*Moderato*) stellt strömendes Streichermelos gegen signalhafte Elemente des Themas in den Bläsern. Die sechste Variation (*Andantino*) gibt sich als eine Art Nachhall der vorangegangenen. Auf einem pochenden Rhythmus baut die ausgedehnte

siebte Variation (*Presto*) auf. Sextenseligkeit bestimmt den Charakter der achten Variation (*Allegretto*). Variation Nr. 9 (*Adagio*) schildert den bereits erwähnten Nimrod, den jagdbesessenen A. J. Jaeger – aber nicht, wie man vielleicht erwarten könnte, mit schmetterndem Hörnerklang, sondern mit einem weich und voll klingenden Satz. Die zehnte Variation ist mit *Intermezzo* überschrieben und erinnert mit der Widmung «Dorabella» an galante Schäferspiele. Nach dem brillanten, feurigen *Allegro di molto* der elften Variation wird Nr. 12 elegisch vom Cello eröffnet. Als gemütvolle Romanze präsentiert sich Nr. 13 (*Moderato*). Die gross angelegte Schlussvariation (*Allegro*) führt schliesslich nach einigen lyrischen Abschnitten zum klangprächtigen und virtuosen Abschluss des Werks: ein sinfonisch konzipiertes «ausgewachsenes» Finale.



INTERPRETEN

Konzert 4

Royal Liverpool Philharmonic Orchestra

Mit seiner Gründung im Jahre 1840 gilt das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra als eines der ältesten Orchester der Welt. Das Ensemble, welches 1957 den Titel «Royal» erhielt, wurde im Laufe seiner Geschichte von glänzenden Dirigenten geleitet, wie Sir Charles Hallé, Sir Henri Wood, Sir Malcolm Sargent, Walter Weller, Libor Pesek und Petr Altrichter. Seit 2006 leitet Vasily Petrenko das Orchester und ist der erste

russische und zugleich der jüngste Dirigent in seiner Geschichte. Das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra unternahm seine erste Auslandstournee 1966. Seither wurde es in ganz Europa, in den Vereinigten Staaten und im Fernen Osten bekannt. Es räumt der zeitgenössischen Musik, pädagogischen Projekten und Aufnahmen einen wichtigen Platz ein.

Vasily Petrenko

1976 geboren, studierte Vasily Petrenko Musik in seiner Heimatstadt St. Petersburg und debütierte dort als Assistenz-Dirigent am Marinsky- und am Mussorgsky-Theater. Dank seinen Erfolgen an vielen Dirigentenwettbewerben erhielt er den Dirigentenposten des Orchesters der Staatlichen Dirigentenakademie St. Petersburg (2004–2007). Im Laufe dieser Zeit wurde der junge russische Dirigent vielfach eingeladen, verschiedene Orchester seines Landes zu leiten.

2006 wurde er in Liverpool zum Chefdirigenten ernannt, wobei sein Vertrag schon bis 2012 verlängert wurde. Vasily Petrenko ist auch Chefdirigent des National Youth Orchestra of Great Britain, mit welchem er grossen Erfolg hat. Im Opernbereich erstreckt sich sein Repertoire auf über 30 Opern. Im Oktober 2007 wurde Petrenko zum «Jungen Künstler des Jahres» der Gramophone Awards gewählt.



Royal Liverpool Philharmonic Orchestra



Vasily Petrenko

Jean-Yves Thibaudet

Aus Lyon stammend, wurde der Pianist Jean-Yves Thibaudet im Alter von 12 Jahren am Conservatoire de Paris zugelassen. Nach dem ersten Konservatoriumspreis mit 15 Jahren gewann er drei Jahre später die «Young Concerts Artists Auditions» in New York und setzte sich dann schnell in den besten europäischen Konzerthäusern durch. Er überzeugt mit der Eleganz seines Spiels und der Poesie seiner Interpretationen. Im Konzertbereich sehr gefragt, ist er ebenfalls als Kammermusikpartner und Begleiter von Künstlern wie Cecilia Bartoli,

Renée Fleming, Angelika Kirchschlager, Yuri Bashmet und dem Rosetti-Quartett sehr geschätzt. Das Lieblingsrepertoire von Jean-Yves Thibaudet umfasst Werke von Rachmaninow, Debussy, Liszt, Chopin, Brahms, Schumann, Wolf und Ravel, jedoch auch von Schostakowitsch, Gershwin und d'Indy. Er versuchte sich auch im Jazzbereich, unter anderem mit Stücken von Duke Ellington und Bill Evans und arbeitete bei der Aufnahme von Filmmusik mit, wie zum Beispiel «Bride of the Wind».

Lea Boesch

Die Schweizer Bratschistin Lea Boesch studierte Musik am Konservatorium Zürich, an der Musikhochschule Luzern, am Conservatoire Supérieur Genf und der Académie de Musique Tibor Varga Sion und an der Universität Mozarteum Salzburg. Sie belegte auch viele Interpretationskurse, unter anderem mit Nobuko Imai und Thomas Riebl. Lea Boesch spielte als Zuzügerin schon in verschiedenen Schweizer

Orchestern, wie im Tonhalle-Orchester Zürich, in der Camerata Schweiz und bei den Festival Strings Luzern. Sie ist Studienpreisträgerin des Migros-Kulturprozent und wurde 2008 zur Migros-Kulturprozent-Solistin ernannt. Als Solistin spielte sie bereits mit dem Zürcher Kammerorchester und dem Schweizer Jugend-Sinfonieorchester.



Jean-Yves Thibaudet



Lea Boesch



Mark Gorenstein

Konzert 5 – Abonnement II

Spieldauer inkl. Pause ca. 105 Minuten

Tonhalle Zürich, Grosser Saal **Staatliches Russisches Sinfonieorchester**
Montag, 26. April 2010, 19.30 Uhr Mark Gorenstein (Leitung)
Kirill Gerstein (Klavier)
Lionel Cottet (Violoncello)*

Programm

- Peter I. Tschaikowski (1840–1893)** Moderato quasi Andante «OUVERTURE»
Variationen über ein «Rokoko-Thema» Tema. Moderato semplice
für Violoncello und Orchester op. 33 Var. I Tempo del Tema
Var. II Tempo del Tema
Var. III Andante sostenuto
Var. IV Andante grazioso
Var. V Allegro moderato
Var. VI Andante
Var. VII Allegro vivo
- Peter I. Tschaikowski (1840–1893)** Allegro non troppo e molto maestoso.
Konzert für Klavier und Orchester Allegro con spirito
Nr. 1 b-Moll op. 23 Andantino semplice – Prestissimo – Tempo 1
Allegro con fuoco
- Pause
- Sergei Rachmaninow (1873–1943)** Non allegro – Lento – Tempo primo
Sinfonische Tänze op. 45 Andante con moto (Tempo di valse)
Lento assai – Allegro vivace

*Schweizer Talent

PETER I. (1840–1893) TSCHAIKOWSKI

Variationen über ein «Rokoko-Thema» für Violoncello und Orchester op. 33

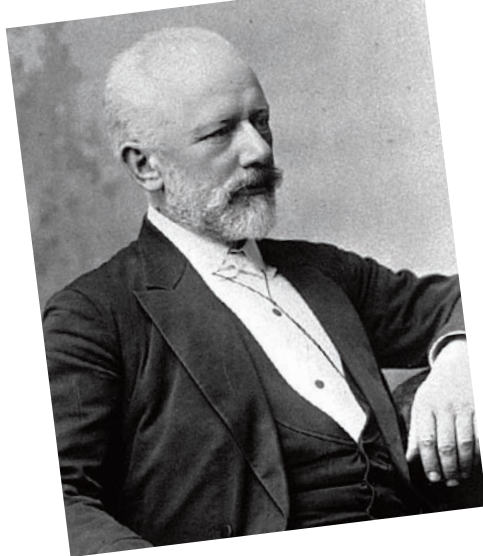
Peter Iljitsch Tschaikowski hat seine Rokoko-Variationen für Violoncello und Orchester im Dezember 1876 geschrieben. Es handelte sich dabei um eine Gelegenheitsarbeit zwischen der sinfonischen Dichtung «Francesca da Rimini» und seiner vierten, der f-Moll-Sinfonie. Das Werk erfordert von seinen Interpreten neben musikalischem Einfühlungsvermögen und Ausdruckskraft vor allem höchste Virtuosität und klangliche Brillanz. Die griff- und bogentechnischen Schwierigkeiten sind enorm. Komponiert hat Tschaikowski das Stück für den Solocellisten der Kaiserlich-Russischen Musikgesellschaft und Professor am Moskauer Konservatorium, den aus Deutschland stammenden Wilhelm Karl Friedrich Fitzenhagen. Aus dem gleichen Jahr stammt auch Tschaikowskis «Figaro»-Bearbeitung. Mit dem Rokoko-Thema und seinen Variationen wollte der Komponist dem Genius Mozarts

huldigen, den er tief verehrte. Die eingängigen und vom musikalischen Verständnis her unproblematischen Variationen sind in mehrere Abschnitte gegliedert, die insgesamt eine rondoartige Anlage der gesamten Komposition ergeben.

Nach einer kurzen Einleitung durch das klein besetzte Orchester – je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner sowie Streicher – setzt das Soloinstrument mit dem graziösen, im Zweivierteltakt gehaltenen Thema ein, das Tschaikowski kongenial dem Geist der Musik des 18. Jahrhunderts nachempfunden hat. Die nun folgenden sieben Variationen sind durch kurze Orchester-Ritornelle, in die das Soloinstrument quasi improvisatorisch immer wieder eingreift, miteinander verbunden. In der in der Grundtonart A-Dur stehenden ersten Variation wird das

Thema von Sechzehntel-Triolen des Solo-Cellos vor dem Hintergrund eines reinen Streicherklangs umspielt. Ebenfalls in A-Dur steht auch die zweite Variation, in der das Thema nun in verkürzter wie abgerissener Form vorgestellt wird. Nun mischen sich auch die Holzbläser in das Klangfarbenspiel ein. Zwischen dem Solisten und dem Orchester kommt es zu einem Wettlauf durch Skalen und Oktaven.

In der dritten Variation, der eine eindrucksvolle Kadenz vorausgeht, wechselt die Tonart nach C-Dur. Trotz aller barock-höfischen Verarbeitung des Themas erweist sich Tschaikowski in diesem Andante sostenuto im Dreivierteltakt als Erzromantiker. Über den Pizzicati der Bässe und den Trioleneinwürfen der Holzbläser darf der Solist eine weitgespannte Kantilene «singen». Die vierte Variation kehrt wieder nach A-Dur zurück. Mit seinen zierlichen Verbeugungen und Reverenzen im Stil des galanten Tanzes hat das Stück den Charakter einer Scherzo-Episode. Die Flöte stellt das Thema zu Beginn der fünften Variation vor; es wird im Anschluss daran von den Violinen übernommen. Diesmal liefert das Soloinstrument quasi die Begleitmusik in Form von hoch virtuos Passagen und Trillern, vornehmlich in hohen Lagen.



Nicht minder schwierig und virtuos gibt sich auch die bravouröse Kadenz mit ihren Läufen und Akkordbrechungen, die zur sechsten Variation überleitet. Hier wendet sich das musikalische Geschehen nach d-Moll. Und mit dieser neuen Tonart erhält auch das Thema einen völlig anderen Charakter, nämlich den einer elegischen Romanze. In der siebten und letzten Variation kehrt die Musik wieder in die Grundtonart A-Dur zurück. Wie ein Wirbelsturm fegt dieses Stück vorüber. Vor dem Hintergrund der Staccati der Holzbläser und der Pizzicati der Streicher spielt das Soloinstrument vehemente, wilde Passagen und Phrasen von hoher spieltechnischer Schwierigkeit – ein effektvoller Ausklang.

PETER I. (1840–1893) TSCHAIKOWSKI

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 b-Moll op. 23

Die Enttäuschung muss gross gewesen sein, die Wut nicht minder. Eben hatte Peter I. Tschaikowski sein Erstes Klavierkonzert beendet und wollte dazu die Meinung eines erfahrenen Musikers und Freundes hören. Er nutzte deshalb eine Einladung am Weihnachtsabend des Jahres 1874 bei der Familie Rubinstein, um sein Opus dem Hausherrn Nikolai, dem Direktor des Moskauer Konservatoriums und Bruder des berühmten Pianisten Anton Rubinstein und als Pianist eine Berühmtheit selbst, vorzuführen. Tschaikowski schildert den Verlauf dieses Vorspiels wie folgt: «Ich spielte den ersten Satz. Nicht ein Wort. Nicht eine einzige kleine Bemerkung folgte. Oh, wenn es nur ein Wort, ein kleiner freundschaftlicher Tadel gewesen wäre. Ich begehrte ein Urteil nicht über den künstlerischen Wert meiner Arbeit, sondern über ihre klavier-technische Ausführung. Das Schweigen Rubinsteins war beredt. Ich wappnete mich mit Geduld und spielte mein Konzert zu Ende. Wieder Schweigen. «Nun?», fragte ich und erhob mich vom Flügel. Und jetzt endlich ergoss sich von Rubinsteins Lippen ein wahrer Wasserfall: freundlich noch zu Beginn, steigerte er sich bald

zum Wutanfall eines fürchterlich grollenden Donnergottes. Mein Konzert sei verachtenswert, einfach unspielbar und voller wirrer, zusammengestückelter und linksch gesetzter Passagen; das Werk sei schlecht, platt und gewöhnlich und zudem hätte ich noch hier und da von anderen gestohlen; nur ein paar Seiten seien wenigstens von einigem Wert, bei dem grossen Rest sei es dagegen besser, ihn entweder vollständig zu vernichten oder aber von Grund auf neu zu gestalten. Und das Wichtigste, nämlich den Ton, vermag ich noch nicht einmal wiederzugeben. Ein unvoreingenommener Beobachter der Szene hätte annehmen müssen, ich sei ein völlig talentloser Tölpel, irgendein Federfuchser ohne alle kompositorischen Kenntnisse, der den frevelhaften Mut besessen habe, seinen Kehrriech vor ein Genie zu tragen. Das war eine Verurteilung in einer Form, die mich tödlich verletzen musste. Ich verliess das Zimmer ohne ein Wort und ging nach oben. Auch nicht eine Note werde ich ändern, meine Komposition wird so veröffentlicht, wie sie jetzt ist.»

Tschaikowski hat recht behalten. Sein b-Moll-Klavierkonzert ist eine der populärsten und beliebtesten Zugnummern im Konzertsaal geworden; geschätzt vor allem auch von den Solisten, die an diesem Werk ihre Brillanz und technische Perfektion demonstrieren können, und natürlich auch vom Publikum. Das berühmte Eröffnungsthema zu den wuchtigen Akkordbrechungen des Soloinstruments bleibt ausschliesslich der Introduction (*Allegro non troppo e molto maestoso*) vorbehalten. Hier erklingt es insgesamt drei Mal. Zunächst wird es nach einer kurzen motivischen Ankündigung durch die Hörner von den Ersten Violinen vorgetragen und vom Soloinstrument akkordisch umspielt. Darauf übernimmt es der Solist, um es gleich virtuos auszuweiten und zu steigern. Schliesslich präsentieren es noch einmal die Streicher, vom Solo-Klavier in akkordischen und rhythmischen Paraphrasen begleitet.

Eine «Trauerfanfare» der Blechbläser leitet dann über von der Introduction zum zweiten Teil des Kopfsatzes, dem *Allegro con spirito*. Das motivische Material dieses Teils besteht aus einem Hauptthema und zwei Seitenthemen. Gleich zu Beginn trägt das Klavier das tänzerische, fast ein wenig geziert klingende Hauptthema in der Tonart b-Moll vor. Das wenig später erscheinende, sehr ausdrucksstarke und weiche erste Seitenthema wird von den Bläsern angestimmt und dann sofort vom Soloinstrument übernommen, entwickelt und ausgestaltet. Das lebhaftere und durch interessante rhythmische Verschiebungen charakterisierte zweite Seitenthema bleibt demgegenüber dem Orchester (und hier vor allem den Ersten Geigen) vorbehalten.

Ein in Aufbau und musikalischer Erfindung besonders gelungenes *Andantino semplice* schliesst sich an. Sein eingängiges Thema und dessen gelungene Verarbeitung sind glückliche Beispiele für die frische und volkstümliche Schreibweise des Komponisten. Das Thema dieses Andante erscheint im weiteren Verlauf im vorbeihuschten *Prestissimo* fast als eine Parodie seiner selbst, bevor es wieder in das frühere und ruhige Zeitmass übergeht. Der Schlusssatz (*Allegro con fuoco*) ist auf dem brillanten Rhythmus eines Volkstanzes aufgebaut und steckt voller bemerkenswerter rhythmischer Einfälle.

Nach dem Zwischenfall mit Nikolai Rubinstein hat Peter I. Tschaikowski sein Erstes Klavierkonzert nicht, wie ursprünglich beabsichtigt, dem ehemaligen Freund gewidmet, sondern dem Dirigenten und Pianisten Hans von Bülow, der die Dedikation in einem Dankschreiben an den Komponisten mit folgenden Worten bestätigte: «Ich bin stolz auf die Ehre, die Sie mir mit der Widmung dieses herrlichen Kunstwerks erwiesen haben, das hinreissend in jeder Hinsicht ist!» Und Bülow war es auch, der am 25. Oktober 1875 bei der Uraufführung des Werks in Boston den Klavierpart übernahm.

SERGEI (1873–1943) RACHMANINOW

Sinfonische Tänze op. 45

Ursprünglich wollte Sergei Rachmaninow seine Sinfonischen Tänze op. 45 unter dem Titel Fantastische Tänze herausbringen – als Triptychon, das aus dem Ablauf der 24 Stunden eines Tages den Mittag, die Dämmerung sowie die Mitternacht herausgriff und jeweils musikalisch zu schildern suchte. Das Material dazu bezog der Komponist zu Teilen aus seinem nie zu Ende gebrachten Ballett «Die Skythen» und das erklärt wohl auch über weite Strecken den «barbarischen» Charakter der musikalischen Substanz. Entstanden ist jedenfalls ein Werk von «eigenartig spröder Schönheit, elegischer Kabbalistik und – fast ist man versucht, es in «Anführungszeichen» zu setzen, schier metaphysischer Veruchtheit» (Knut Franke).

Wenngleich die Sinfonischen Tänze dem Philadelphia Orchestra und dessen langjährigem Leiter Eugene Ormandy gewidmet sind und von diesen auch am 3. Januar 1941 aus der Taufe

gehoben wurden, so macht die Entstehungsgeschichte des Zyklus doch deutlich, dass er zunächst in der Fassung für zwei Klaviere zu vier Händen geplant und geschrieben worden ist, die am 10. August 1940 vorlag. In einem Schreiben vom 21. August des gleichen Jahres teilt Rachmaninow Ormandy mit, er habe «vergangene Woche ein neues sinfonisches Stück» beendet und werde nun «mit der Orchestrierung beginnen». Diese war am 29. Oktober abgeschlossen. Der Komponist hat demnach die Instrumentierung der Orchesterfassung aus dem Zwei-Klaviers-Particell vorgenommen.

In seinem letzten Orchesterstück blickt Rachmaninow noch einmal auf sein gesamtes sinfonisches Schaffen zurück. So zitiert er im ersten Satz ein Thema aus seiner Ersten Sinfonie. Prachtvolle Klangfarben geben diesem ersten Satz sein Gepräge. Raffiniert werden die Bläser gegen die Streicher gestellt. Alt-Saxophon und

Klavier setzen besondere Akzente. In der Instrumentation orientiert sich Rachmaninow eindeutig an Hector Berlioz und dem «Hexensabbat» aus dessen Symphonie fantastique. Im letzten

Satz zitiert Rachmaninow noch einmal die Dies-ira-Sequenz, die ihn Zeit seines Komponierens immer wieder beschäftigt hat.



INTERPRETEN

Konzert 5

Staatliches Russisches Sinfonieorchester

1936 gegründet, führte das Staatliche Russische Sinfonieorchester unter der Leitung des legendären Alexander Gauk die lange Konzerttradition des Moskauer Konservatoriums weiter. Von 1965–2002 war der weltberühmte Dirigent Eugenie Svetlanov künstlerischer Leiter des Orchesters. Als Paradeformation der ehemaligen Sowjetunion unternahm das Orchester Tourneen in vielen europäischen Ländern, in den Vereinig-

ten Staaten, in Lateinamerika, in China und in Japan. Das Orchester wurde schon von vielen renommierten russischen und ausländischen Dirigenten geleitet. 2002 übernahm Mark Gorenstein die künstlerische Leitung des Orchesters. Die reichhaltige Diskographie dieses Klangkörpers stellt eine echte Anthologie der russischen Musik dar.

Mark Gorenstein

Der in Odessa geborene Mark Gorenstein begann seine Musikerkarriere als Violinist beim Tschai-kowsky-Sinfonieorchester Moskau. Nach seinem Dirigentenstudium am Konservatorium von Nowosibirsk entfaltete er sein Talent in den 1970er-Jahren als Chefdirigent eines ungarischen Orchesters, seine erste Anstellung in dieser Funktion. Dieser «Russische Nationalkünstler» übernahm die Leitung des Pusan City

Symphony Orchestra in Südkorea, welches er zum besten Klangkörper des Landes machte. 1993 wurde er Dirigent des Staatlichen Russischen Sinfonieorchesters (Moskau), welchem er durch Berufung von jungen Musikern aus allen Teilen Russlands neue Impulse gab. Mark Gorenstein wirkte auch als Gastdirigent bei vielen renommierten Orchestern.



Staatliches Russisches Sinfonieorchester



Mark Gorenstein

Kirill Gerstein

Kirill Gerstein begann sein Klavierstudium in seiner Heimatstadt Woronesch im Osten Russlands und gewann seinen ersten Wettbewerb mit 12 Jahren in Polen. Beim Jazzspielen, welches er sich selbst durch Hören der CDs seiner Eltern beibrachte, wurde er durch einen Professor des Berklee College Boston entdeckt, wo er dann auch sein Studium fortsetzen konnte. Nach seinem Master in New York bildete er sich in Madrid (bei Dmitri Bashkirov) und in Budapest (Ferenc Rados) fort. Als Preisträger des Rubin-

stein-Wettbewerbs in Tel Aviv (2001) und des «Rising Star» der Carnegie Hall für die Saison 2005–2006 trat Kirill Gerstein schon bald in den grossen internationalen Konzerthäusern mit den besten Orchestern auf. Als grosser Liebhaber der Kammermusik unterhält er eine enge Beziehung mit dem Cellisten Stephen Isserlis und stellt ein Trio mit Kolja Blacher und Clemens Hagen. Seit 2007 unterrichtet er an der Musikhochschule Stuttgart.

Lionel Cottet

1987 geboren, studierte der Genfer Lionel Cottet am Konservatorium seiner Heimatstadt, dann in Lausanne, bevor er für seine weitere Ausbildung an die Musikhochschule Genf zurückkehrte, um in die Celloklasse von François Guye einzutreten. Er bildet sich momentan bei Clemens Hagen am Universität-Mozarteum Salzburg weiter. Ein Zweiter Preis am Lutosławski-Cello-Wettbewerb in Warschau (2007) und ein Studienpreis des Migros-Kulturprozent (2008) ergänzen seine Kar-

riere. 2008 wurde er als Migros-Kulturprozent-Solist ausgezeichnet. 2004 wurde Lionel Cottet zum Verbier Festival & Academy eingeladen und trat seither bei verschiedenen Schweizer und europäischen Festivals auf, darunter den Sommets Musicaux (Gstaad) und dem Casals Festival in Prades (Frankreich). Er wirkte als Solist mit verschiedenen Schweizer Orchestern, aber auch mit der Academy of St. Martin in the Fields und dem Polnischen Radio-Orchester.



Kirill Gerstein



Lionel Cottet



© Sheila Puck

Semyon Bychkov

Konzert 6 – Abonnement I

Spieldauer inkl. Pause ca. 105 Minuten

Tonhalle Zürich, Grosser Saal **WDR Sinfonieorchester Köln**

Freitag, 14. Mai 2010, 19.30 Uhr Semyon Bychkov (Leitung)
Oliver Schnyder (Klavier)*

Programm

- Richard Strauss (1864–1949)** Gemächlich – Sehr lebhaft – Gemächlich –
«Till Eulenspiegels lustige Streiche» Leichtfertig
Sinfonische Dichtung op. 28 Volles Zeitmass, sehr lebhaft – Epilog:
doppelt so langsam (im Zeitmass des Anfangs)
- Ludwig van Beethoven (1770–1827)** Allegro con brio
Konzert für Klavier und Orchester Adagio
Nr. 2 B-Dur op. 19 Rondo. Molto allegro

Pause

- Richard Strauss (1864–1949)** Der Held
«Ein Heldenleben» Des Helden Widersacher
Sinfonische Dichtung op. 40 Des Helden Gefährtin
Des Helden Walstatt
Des Helden Friedenswerke
Des Helden Weltflucht und Vollendung

*Schweizer Talent

RICHARD STRAUSS

(1864–1949)

«Till Eulenspiegels lustige Streiche» Sinfonische Dichtung op. 28

Ein Narr, ein Hanswurst soll er gewesen sein, dieser Till Eulenspiegel, der so um das Jahr 1300 herum durch Deutschland und Flandern zog und allerorten durch seine Streiche von sich reden machte. Streiche, die sich gegen Autoritäten, gegen die selbstgefälligen Bürger im Allgemeinen richteten, die sich in ihren aufblühenden Städten viel auf ihren Wohlstand, ihr Wissen und ihre Kultur zugutehielten.

Richard Strauss ist auf diesen Stoff bei der Aufführung einer (längst vergessenen) Oper von Cyrill Kistler gestossen. Er dachte sogar an eine Dramatisierung, doch hatte er nach dem Misserfolg seiner eigenen Oper «Guntram» entweder keine Lust mehr am Musiktheater oder aber er empfand einfach die sinfonische Verarbeitung diesem Thema gemässer: Der Schelm, der Narr, der so fröhlich-unverfroren ins Leben tritt und so tragisch auf dem Schafott endet, wurde jedenfalls ein Orchesterstück, eine sinfonische Dichtung, die von Franz Wüllner am 5. November 1895 in Köln uraufgeführt wurde.

Man hat das Stück das «siegreichste Gelächter der Musikgeschichte» genannt und Wilhelm Furtwängler, der grosse Dirigent und Strauss-Kenner, nannte es einen «Geniestreich, Beethovens würdig». In jedem Fall besticht das Orchester-Rondo des 31 Jahre jungen Strauss auch durch den Witz der in allen Lichtern blitzenden Instrumentation und zeigt überdies, wie überlegen Strauss seine Themen und Motive umformen kann, damit sie den verschiedenen Stimmungen und Situationen jeweils den treffenden Ausdruck geben. Aber auch Strauss hat nicht immer so gelassen-humorvoll über die Eitelkeiten der Welt philosophiert wie in dieser Partitur. Ihr ist kein Programm beigegeben, doch die Musik ist so hinreissend plastisch und bildkräftig, dass man leicht ausmachen kann, welchen Schabernack Till jeweils treibt – sofern man nicht auf solche realistische Sinnggebung ganz zu verzichten bereit ist.

Strauss behandelt sein Thema, als wäre es ein Märchen. Zu Beginn erklingt eine erzählende Einleitung, die etwa einem «Es war einmal...»

entspricht; sie kehrt am Schluss wieder, gewissermassen als versöhnlich stimmendes Ende einer grauslichen Geschichte. Vor der Uraufführung bat Wüllner den Komponisten um nähere Erläuterungen zu seinem Werk. Der aber schrieb zurück: «Es ist mir unmöglich, ein «Programm» zu «Eulenspiegel» zu geben: Was ich mir bei den einzelnen Tönen gedacht habe, würde, in Worte gekleidet, sich oft seltsam genug ausnehmen, vielleicht sogar Anstoss erregen. Wollen wir daher diesmal die Zuhörer selbst die Nüsse knacken lassen, die der Schalk ihnen verabreicht...»



Später äusserte sich Strauss aber doch etwas detaillierter über seinen «Till Eulenspiegel». Demnach wäre dies etwa der Inhalt: Nachdem der Held von der Oboe mit seinem ersten, vergnüglich-kecken Thema vorgestellt worden ist, zerbricht er, hoch zu Ross, auf dem Markt alle Töpfe und sucht unter ungeheurem Lärm (im Orchester wird sogar eine Ratsche gedreht) kichernd das Weite. Dann zieht Till als Moralprediger und Frömmelers durchs Land. Der Rhythmus von «Üb' immer Treu' und Redlichkeit» ist nicht zu überhören bei diesem heuchlerisch-biederem Motiv. Strauss meinte dazu, dass «in der Unterstimme des Kontrafagotts seine grosse Zehe hervorlugt» und so den falschen Mönch verrate. Und wohl scheint sich Till in dieser Kostümierung auch nicht zu fühlen, denn er macht sich schnell auf zu einem Liebesabenteuer. Doch so sehr er sich auch spreizt und balzt, er bekommt doch einen Korb. Der vierte Streich bringt Tills Begegnung mit den «Leuchten» der Gesellschaft, «mit dem Ausbund der Philisterei, den Professoren und Gelehrten» (Strauss), die

er mit allerlei Narrenweisheiten, die sich kraus und doch philosophisch-tiefsinnig ausnehmen, verhöhnt. Als sie in höchster Verwirrung zu keifen und zu schnattern beginnen, pfeift er sich ein Lied und geht davon.

Und gerade scheint ihm ein neuer Streich eingefallen zu sein, da prallt er in seinem lärmenden Übermut wieder auf die gefoppten Philister. Entrüstet klagen sie ihn an, wollen ihm den Prozess machen. Till sinkt nun doch der Mut ob dieser rechthaberischen Übermacht. Immer kläglicher werden seine Entgegnungen. Dröhnend verkünden die Posaunen das Urteil: den Tod – und schon wird Till aufgeknüpft und haucht jämmerlich quiekend sein Leben aus. «Ja, das war Till», erzählt im Ton der Einleitung der Epilog und verkündet dann hell auflachend: «Aber er lebt heute noch!»

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur op. 19

Auch das zweite Klavierkonzert Ludwig van Beethovens hat einen langen Entstehungs- und Reifeprozess hinter sich. Erste Entwürfe reichen bis in das Jahr 1793 zurück. Aber anders als im Falle des Klavierkonzerts Nr. 1 blieb Beethoven in diesem Fall vergleichsweise konsequent bei der Arbeit. Denn bereits am 29. März 1795 kam das Werk in Wien bei einem Wohltätigkeitskonzert der Wiener Tonkünstlersozietät mit Beethoven als Solisten zur Uraufführung. Die «Wiener Zeitung» berichtete über das Ereignis: «Der berühmte Herr Ludwig van Beethoven hat mit einem von ihm selbst verfassten ganz neuen Konzert auf dem Pianoforte den ungetheilten Beifall des Publikums geerntet.»

Drei Jahre später überarbeitete der Komponist das Werk jedoch schon wieder, ein weiteres Mal 1801 und die Kadenz zum ersten Satz stammt gar aus dem Jahr 1809. Dass er das B-Dur-Konzert seinem Verleger Hoffmeister in einem Brief vom

15. Dezember 1800 besonders günstig anbot, da es älteren Datums sei und «folglich nicht zu den Besten gehöre», hat den Komponisten nicht davon abgehalten, gerade dieses Werk immer wieder in seinen Konzerten zu spielen.

Der Komponist war 25 Jahre alt, als er sein B-Dur-Klavierkonzert geschrieben hat. Es ist Carl Nicklas Edlem von Nickelsberg gewidmet. Der Einfluss von Haydn und vor allem Mozart ist hier noch deutlicher herauszuhören als im Falle des C-Dur-Klavierkonzerts. Nicht zuletzt deshalb, weil Beethoven hier auf eine kleinere Besetzung zurückgreift und das Werk im Stil insgesamt kammermusikalischer und intimer angelegt ist. Trotzdem enthält auch diese Musik viele eigenständige und für Beethoven charakteristische Wendungen und Formulierungen. Vor allem ist es hinsichtlich der frischen, fantasievollen Themenverarbeitung und der formalen Sicherheit eine erstaunliche Talentprobe. Diese leb-

hafte, sprühende Musik mit ihren Trillern, Läufen und funkelndem Passagenwerk zeigt Beethoven als den eleganten, virtuos eingestellten Komponisten auf der Höhe seiner Zeit, der sowohl sein Handwerk als Pianist wie auch als Komponist und Instrumentator aus dem Effeff beherrscht.

Das Klavier ist der solistische Mittelpunkt in einem Orchester, dem in erster Linie nur eine begleitende Funktion zukommt. Während im ers-

ten und dritten Satz wiederum Haydn und Mozart Pate gestanden haben, mischt sich in das zarte Adagio bereits ein unverkennbar «Beethoven-scher» Ton. Expressivität bestimmt die melodischen Abläufe in den Kantilenen des Solo-instruments, die auf einen Dialog mit dem Orchester ausgerichtet sind. Witzig, elegant und voll widerborstiger Rhythmen präsentiert sich das abschliessende Rondo (Allegro) als denkbar gelungener Kehraus.



RICHARD STRAUSS

(1864–1949)

«Ein Heldenleben» Sinfonische Dichtung op. 40

An Selbstbewusstsein mangelte es dem jungen Mann wahrlich nicht. «Sie brauchen mein Programm nicht zu lesen», teilte er dem französischen Schriftsteller und Musikliebhaber Romain Rolland auf dessen Anfrage in einem Brief mit; «es genügt zu wissen, dass es einen Helden im Kampf mit seinen Feinden beschreibt». Der Held – das war natürlich er, Richard Strauss, und die Widersacher und Feinde allesamt Neider, die nicht in der Lage sind, die Grösse und Bedeutung des «Helden» zu begreifen.

Mit seinem Opus 40, das den Titel «Ein Heldenleben» trägt, hat Richard Strauss sich selbst porträtiert. Markant formuliert, bringt er hier sowohl seine künstlerische Existenz als auch seine private häusliche Sphäre zum Klingen. Wenn dem Stück auch ein gewisses Mass an Autismus nicht abzusprechen ist, so ist es dennoch zugleich auch eine Art künstlerisch-musikalischer Rechenschaftsbericht des zum Zeitpunkt der Komposition des Werks gerade 34 Jahre alten Künstlers, aber auch ein aus der Epoche heraus zu verstehender Versuch einer wilhelminischen Selbstglorifizierung. Und trotzdem:

Von allen Bezüglichkeiten des Programms einmal abgesehen, enthält das strittige Stück so viel kräftige und schöne Musik, dass man darüber alle Bedenken vergessen kann.

Nachdem Strauss sein Selbstbildnis im «Der Held» betitelten ersten Satz seiner sinfonischen Dichtung breit, aber doch mit vielen feinen Charakterzügen ausgemalt und mit strahlender Gloriele umgeben hat, nimmt er sich seine Widersacher vor: hämische Nörgler und Ewiggestrige, deren Kleinkariertheit der Orchesterklang mit ätzender Schärfe zeichnet. Nunmehr wendet sich der «Held» tatenfroh seiner «Gefährtin» zu. Nach dem Konterfei, das die Solo-Violine von ihr gibt, ist es eine nicht ganz unkomplizierte Dame; sie hat Launen und ist zu Gardinenpredigten offenbar jederzeit bereit, aber wie ruhig-beglückend und schwelgerisch sie auch sein kann, das verraten die warmen, erotisch getönten Melodien, deren seidiger Glanz über der breit strömenden Liebesszene schimmert. Strauss hat hier seiner Frau, der Sängerin Pauline de Ahna, ein tönendes Denkmal gesetzt. Er schildert ihren Charakter gegen-

über Romain Rolland folgendermassen: «Sie ist sehr kompliziert, ein wenig pervers, ein wenig kokett, sich selbst niemals ähnlich, von Minute zu Minute wechselnd. Zu Anfang folgt ihr der Held, nimmt den Ton auf, den sie gerade gesungen hat; immer weiter entflieht sie. Dann sagt er schliesslich: «Geh du nur. Ich bleibe hier!» Und er zieht sich in seinen eigenen Ton zurück. Dann aber sucht sie ihn...»

Doch schnell reissen kriegerische Trompetensignale den Helden aus seinem Liebesträum. Sie rufen ihn auf die «Walstatt», wo er sich seinen Widersachern stellt. Mit schier grenzenloser Selbstironie bietet er bei dieser Schlachtmusik in bajuwarischem Walzertakt einen so ungeheuren Klangapparat auf, dass niemand auf den Gedanken kommen kann, dieser Abschnitt sei ernst gemeint. Und natürlich geht der «tapfere Soldat» Strauss aus diesem Getümmel als Sieger hervor. Das Selbstbewusstsein des Helden ist durch dieses Getümmel natürlich nur noch gestärkt worden. Und mit stolzer Bescheidenheit weist er nun auf «des Helden Friedenswerke» hin. Kunstvoll verflechten sich Selbstzitate – vom «Traum durch die Dämmerung» über «Don Juan», «Macbeth», «Tod und Verklärung», «Till Eulenspiegel» und «Zarathustra» bis zu «Don Quixote» – zu einem klingenden Gobelien des Selbstruhms.

Danach hat «der Held» die Welt satt; grollend zieht er sich in die Einsamkeit zurück, wie es der Schlussabschnitt «Des Helden Vollendung und

Weltflucht» schildert. Da schalmeit das Englischhorn so unzweideutig, dass der letzte Akt der wilhelminischen Heldentragödie eigentlich nur die Villa in Garmisch zum Schauplatz haben kann. Die tönende Landschaftskulisse passt genau dazu und auch die Reminiszenz an die berückende Zärtlichkeit der Liebesszene deutet auf dieses persönliche Milieu, dessen bürgerlich-intimen Zauber Strauss liebevoll ausmalt, bevor er seinen Helden in ruhiger Grösse dem Blick entzieht.

Wie in allen seinen sinfonischen Dichtungen hat Strauss auch «Ein Heldenleben» nach absoluten musikalischen Prinzipien entworfen. Die Musik ordnet sich nicht dem Programm unter. Sinn des Programms war es für Strauss, eine logische inhaltliche Verknüpfung heterogener Elemente zu erreichen. Die einzelnen Sätze lassen sich ohne Probleme in ein zyklisches Schema einfügen: Der Held – Exposition und Präsentation der Themen; die Widersacher – quasi Scherzo; die Gefährtin – langsamer Satz in Konzertform; des Helden Friedenswerke – quasi Reprise; Weltflucht und Vollendung – apotheotische Coda. Nur die Schlachtmusik der «Walstatt» fügt sich nicht in den herkömmlichen zyklischen Ablauf und sprengt den Organismus des Werks. Trotz allem orchestralen Aufwand, des vollen Einsatzes der Schlagzeuggruppe und rhythmisch-harmonischen Kühnheiten, die weit ins 20. Jahrhundert hineinweisen, gelingt es dem Komponisten, seine Musik von gefährlichen Lärm- und Klamauszenen freizuhalten.

INTERPRETEN

Konzert 6

WDR Sinfonieorchester Köln

1947 gegründet, ist das WDR Sinfonieorchester Köln international bekannt dank der Zusammenarbeit mit glänzenden Dirigenten wie Christoph von Dohnanyi, Zdenek Macal, Gary Bertini und Semyon Bychkov. Letzterer leitet das Orchester seit der Saison 1997/1998 mit grossem Erfolg. Er wird die Leitung aber 2010 an den Finnen Jukka-Pekka Sarastre abgeben. Ausser dem grossen klassischen und romantischen Repertoire befasst sich das Orchester auch mit der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts und hat

schon manche Stücke bei Komponisten wie Igor Strawinsky, Krzystof Penderecki, Luciano Berio, Hans Werner Henze und Mauricio Kagel in Auftrag gegeben. Der Klangkörper beweist seine stilistische Diversität bei vielen Tourneen im Ausland (Europa, Amerika, Asien) und mit unzähligen Aufnahmen (CD, Radio, Fernsehen). Die Aufnahme der Oper «Daphne» von Richard Strauss wurde im Jahre 2006 mit dem Echo-Klassik-Preis ausgezeichnet.



WDR Sinfonieorchester Köln



Semyon Bychkov

Semyon Bychkov

Seit seinem Abgang aus St. Petersburg 1975 führt der russische Dirigent Semyon Bychkov eine sehr erfolgreiche Karriere, die ihn zu Auftritten in der ganzen Welt brachte. International bekannt wurde er 1984. Seither hatte er mehrere Posten als Chefdirigent inne, wie an der Pariser Oper (1989–1998) und an der Semperoper Dresden und beim Philharmonischen Orchester St. Petersburg. Beim «Maggio Musicale» in Florenz war er Erster Gastdirigent. Seit seiner Verpflichtung nach Köln 1997 machte er

mit dem WDR Sinfonieorchester sehr viele Aufnahmen. Seine Aktivitäten im Opernbereich haben ihn ebenfalls in die grössten Opernhäuser der Welt gebracht, wie die Mailänder Scala, die Wiener Staatsoper, Covent Garden in London oder die Metropolitan Opera in New York. Semyon Bychkov ist ebenfalls Gastdirigent bei vielen renommierten Orchestern wie den Berliner und Wiener Philharmonikern und den grossen amerikanischen Orchestern.

Oliver Schnyder

Seit seinen Anfängen 2002 in der Tonhalle Zürich mit dem Dirigenten David Zinman im Rahmen der Internationalen Orpheum-Musikfesttage zur Förderung junger Solisten wurde der Schweizer Pianist Oliver Schnyder international bekannt und konnte in den besten Konzerthäusern Europas, Amerikas und Asiens auftreten. Er studierte bei Homero Franceschi in Zürich, bevor er sich dann beim legendären Leon Fleischer in Baltimore weiterbildete. Mit namhaften Preisen ausgezeichnet und vielen Stipen-

dien belohnt, spielt Oliver Schnyder als Solist mit zahlreichen renommierten Dirigenten und Orchestern. Er ist jedoch auch im Kammermusikbereich tätig, wo er mit Violinistinnen wie Julia Fischer und Veronika Eberle oder der Cellistin Sol Gabetta spielt. Er pflegt auch eine enge Beziehung mit zeitgenössischen Komponisten wie David Philip Hefti und David Noon. Viele Aufnahmen (CD, Radio, Fernsehen), aufgenommen auf der ganzen Welt, zeugen vom Talent des jungen Schweizer Pianisten.



Oliver Schnyder

ABOS UND KARTEN

www.migros-kulturprozent-classics.ch

Abonnementserneuerung

Den bisherigen Abonnenten werden der angestammte Platz unaufgefordert wieder zugeteilt und der entsprechende Betrag in Rechnung gestellt. Bei Einhalten der Zahlungsfrist ist die Abonnementserneuerung gewährleistet. Bei einem Verzicht auf Erneuerung bitten wir um sofortige schriftliche Mitteilung an die Tonhalle Zürich, Billettkasse. Danke!

Platz- und/oder Abonnementswechsel

Wechselwünsche (nur begrenzt erfüllbar) sind sofort nach Erhalt der Rechnung schriftlich an die Tonhalle Zürich, Billettkasse, zu richten.

Abonnementsverkauf

Abonnemente können ab sofort schriftlich bestellt werden. Bitte unbedingt telefonische Erreichbarkeit angeben.

Abonnements

Tonhalle Zürich, Billettkasse, Gotthardstr. 5, 8002 Zürich

E-Mail: boxoffice@tonhalle.ch

Karten-Vorverkauf für die einzelnen Konzerte ab 2. September 2009

Tonhalle Zürich, Billettkasse, Gotthardstr. 5, 8002 Zürich

Tel. 044 206 34 34 (Montag bis Freitag 10–18 Uhr)

und

Billett-Service, Migros City, Löwenstr. 31–35, 8001 Zürich

Tel. 044 221 16 71 (Montag bis Freitag 9–20 Uhr, Samstag 9–17 Uhr)

und übliche Vorverkaufsstellen.

ABONNEMENTS- UND EINZELVERKAUFSPREISE ZÜRICH

Abonnements (3 Konzerte)

Kategorie I	CHF 285.–
Kategorie II	CHF 240.–
Kategorie III	CHF 195.–
Kategorie IV	CHF 150.–
Kategorie V	CHF 105.–
Kategorie VI	CHF 75.–

Abonnements (6 Konzerte)

Kategorie I	CHF 570.–
Kategorie II	CHF 480.–
Kategorie III	CHF 390.–
Kategorie IV	CHF 300.–
Kategorie V	CHF 210.–
Kategorie VI	CHF 150.–

Abonnement I

2. Oktober 2009	Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi
19. Januar 2010	Kammerorchester Basel
14. Mai 2010	WDR Sinfonieorchester Köln

Abonnement II

29. Oktober 2009	Wiener Symphoniker
23. März 2010	Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
26. April 2010	Staatliches Russisches Sinfonieorchester

Einzelverkaufspreise (ausser Konzerte 2 und 6)

Kategorie I	CHF 110.–
Kategorie II	CHF 95.–
Kategorie III	CHF 80.–
Kategorie IV	CHF 65.–
Kategorie V	CHF 50.–
Kategorie VI	CHF 25.–

Einzelverkaufspreise für die Konzerte 2 und 6

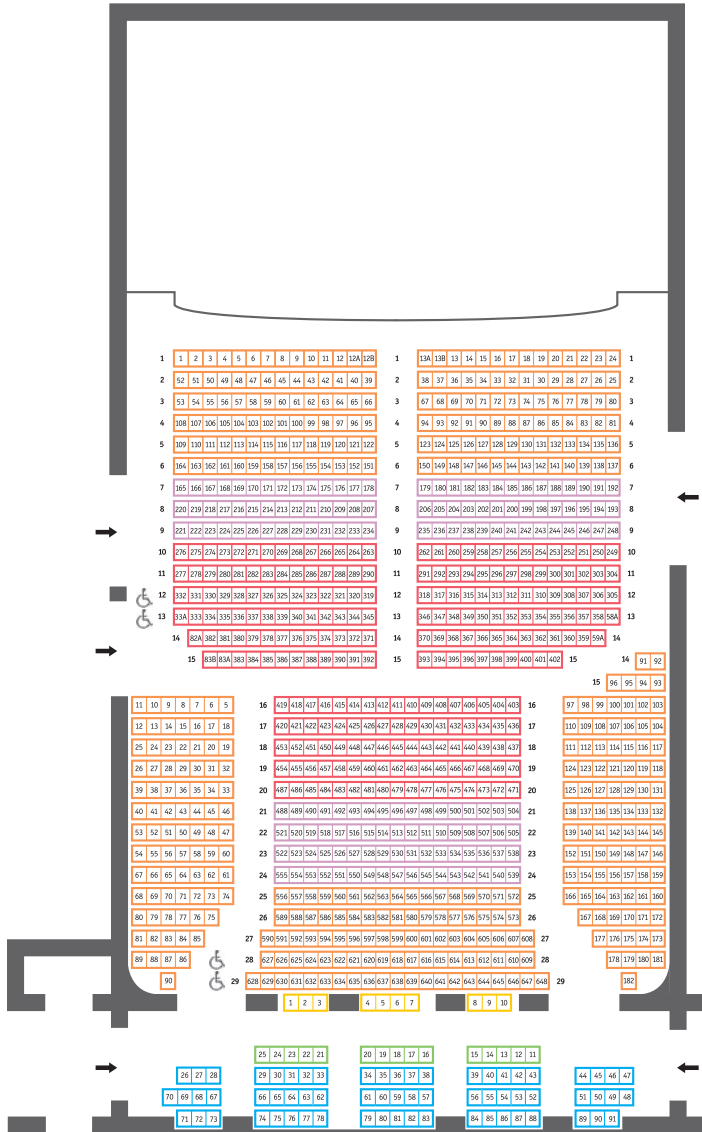
Kategorie I	CHF 150.–
Kategorie II	CHF 130.–
Kategorie III	CHF 110.–
Kategorie IV	CHF 80.–
Kategorie V	CHF 40.–
Kategorie VI	CHF 25.–

Spezialangebot für Jugendliche bis
16 Jahre: in allen Kategorien CHF 15.–

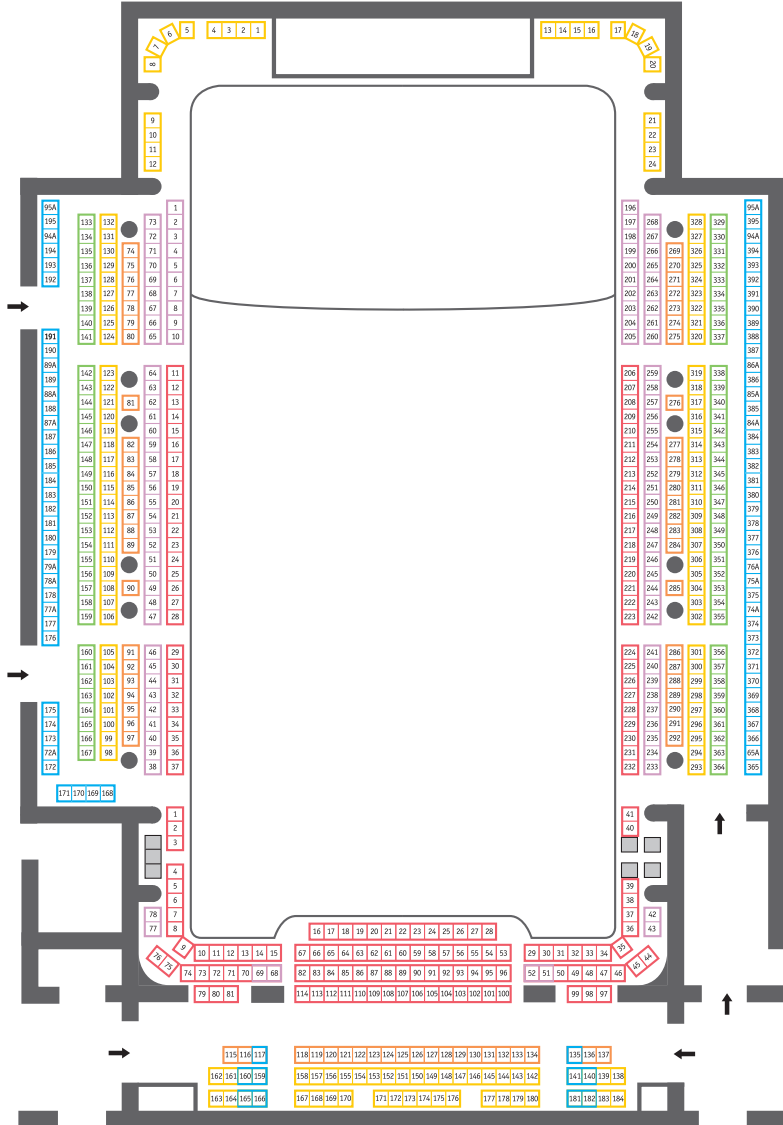
Die Kategorieeinteilung entnehmen Sie bitte dem Saalplan (nächste Seite).
Garderobengebühr inbegriffen.

SAALPLAN TONHALLE ZÜRICH

PARKETT



BALKON



TOURNEEN 2009/10

Tournee I

ORCHESTRA SINFONICA DI MILANO GIUSEPPE VERDI

Roberto Abbado (Leitung), Marcello Giordani (Tenor), Matthias Müller (Klarinette)*

Werke von Rossini, Verdi, Mussorgski

Bern – Kultur Casino, Dienstag, 29. September 2009

Genf – Victoria Hall, Mittwoch, 30. September 2009

St. Gallen – Tonhalle, Donnerstag, 1. Oktober 2009

Zürich – Tonhalle, Freitag, 2. Oktober 2009

Basel – Stadtcasino, Samstag, 3. Oktober 2009

Tournee II

WIENER SYMPHONIKER

Fabio Luisi (Leitung), Louis Schwizgebel-Wang (Klavier)*

Werke von Beethoven, Mendelssohn, R. Schumann

Bern – Kultur Casino, Dienstag, 27. Oktober 2009

Genf – Victoria Hall, Mittwoch, 28. Oktober 2009

Zürich – Tonhalle, Donnerstag, 29. Oktober 2009

Luzern – KKL, Freitag, 30. Oktober 2009

Tournee III

KAMMERORCHESTER BASEL

Kristjan Järvi (Leitung), Mischa Maisky (Violoncello), Reto Bieri (Klarinette)*

Werke von Debussy, Ravel, R. Schumann

Zürich – Tonhalle, Dienstag, 19. Januar 2010

Bern – Kultur Casino, Donnerstag, 21. Januar 2010

Genf – Victoria Hall, Freitag, 22. Januar 2010

St. Gallen – Tonhalle, Samstag, 23. Januar 2010

*Schweizer Talente

Tournee IV

ROYAL LIVERPOOL PHILHARMONIC ORCHESTRA

Vasily Petrenko (Leitung), Jean-Yves Thibaudet (Klavier), Lea Boesch (Viola)*

Werke von Bruch, Grieg, Tippett, Elgar

Zürich – Tonhalle, Dienstag, 23. März 2010

Genf – Victoria Hall, Mittwoch, 24. März 2010

Bern – Kultur Casino, Donnerstag, 25. März 2010

Basel – Stadtcasino, Freitag, 26. März 2010

St. Gallen – Tonhalle, Samstag, 27. März 2010

Tournee V

STAATLICHES RUSSISCHES SINFONIEORCHESTER

Mark Gorenstein (Leitung), Kirill Gerstein (Klavier), Lionel Cottet (Violoncello)*

Werke von Tschaikowksi und Rachmaninow

St. Gallen – Tonhalle, Sonntag, 25. April 2010

Zürich – Tonhalle, Montag, 26. April 2010

Bern – Kultur Casino, Dienstag, 27. April 2010

Visp – Kultur- und Kongresszentrum, Donnerstag, 29. April 2010

Genf – Victoria Hall, Freitag, 30. April 2010

Tournee VI

WDR SINFONIEORCHESTER KÖLN

Semyon Bychkov (Leitung), Oliver Schnyder (Klavier)*

Werke von Strauss und Beethoven

Lugano – Palazzo dei Congressi, Montag, 10. Mai 2010

Genf – Victoria Hall, Mittwoch, 12. Mai 2010

Bern – Kultur Casino, Donnerstag, 13. Mai 2010

Zürich – Tonhalle, Freitag, 14. Mai 2010

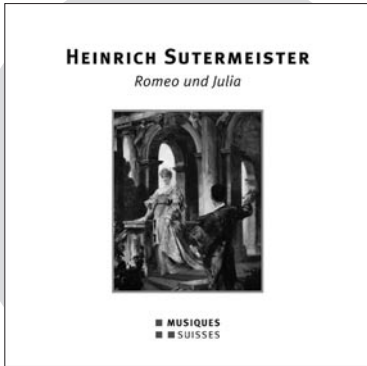
Luzern – KKL, Samstag, 15. Mai 2010

*Schweizer Talente

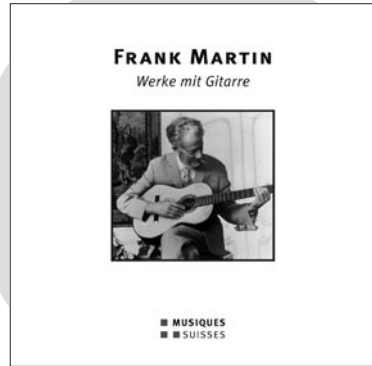


■ MUSIQUES
■ ■ SUISSES

Das CD-Label für Schweizer Klassik
und Neue Volksmusik



MGB 6263



MGB 6264



MGB-NV 9



CTS-M 112



Das vorliegende Programmheft wird Ihnen vom Migros-Kulturprozent offeriert.

Die Konzertveranstalterin behält sich vor, das Konzert abzusagen oder zu verschieben.

Eintrittskarten behalten für die Ersatzvorstellung ihre Gültigkeit, können aber auch an den Vorverkaufsstellen gegen Rückerstattung des Kaufpreises zurückgegeben werden. Abonnementsinhaber erhalten eine entsprechende Teilrückerstattung beim Kulturprozent der Genossenschaft Migros Zürich. Weitergehende Ansprüche sind ausgeschlossen.

Programmänderungen bleiben vorbehalten.

Ton- und Bildaufnahmen sind verboten. Danke für Ihr Verständnis.



Das Migros-Kulturprozent ist ein freiwilliges, in den Statuten verankertes Engagement der Migros, das in ihrer Verantwortung gegenüber der Gesellschaft gründet. Es verpflichtet sich dem Anspruch, der Bevölkerung einen breiten Zugang zu Kultur und Bildung zu verschaffen, ihr die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft zu ermöglichen und die Menschen zu befähigen, an den sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Veränderungen zu partizipieren. Tragende Säulen sind die Bereiche Kultur, Gesellschaft, Bildung, Freizeit und Wirtschaft.

www.kulturprozent.ch

Migros-Genossenschafts-Bund, Direktion Kultur und Soziales
Migros-Kulturprozent-Classics, Postfach, 8031 Zürich, Tel. 044 277 20 40
www.migros-kulturprozent-classics.ch

DRS 2
Kultur und Wissen.

ESPACE 2
LA VIE CÔTE CULTURE

RSI RETE

DUE

SonntagsZeitung