



MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

BEETHOVEN

»Leonoren«-Ouvertüre Nr. 3

MOZART

Klavierkonzert KV 503

BRAHMS

2. Symphonie

URBAŃSKI, Dirigent

ANDERSZEWSKI, Klavier

Samstag

24_06_2017 19 Uhr

Sonntag

25_06_2017 11 Uhr

Montag

26_06_2017 20 Uhr UNI-KONZERT

VALERY GERGIEV

Strauss



Ab 31. März im Handel erhältlich

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Ouvertüre zu »Leonore« Nr. 3 C-Dur op. 72

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert für Klavier und Orchester C-Dur KV 503

1. Allegro maestoso
2. Andante
3. Allegretto

JOHANNES BRAHMS

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73

1. Allegro non troppo
2. Adagio non troppo – L'istesso tempo, ma grazioso
3. Allegretto grazioso (quasi Andantino) – Presto, ma non assai
4. Allegro con spirito

KRZYSZTOF URBAŃSKI, Dirigent

PIOTR ANDERSZEWSKI, Klavier

118. Spielzeit seit der Gründung 1893

VALERY GERGIEV, Chefdirigent

ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent

PAUL MÜLLER, Intendant

Programmheft einmal anders



Uni-Konzert der Münchner Philharmoniker am 26. Juni 2017. Aus diesem Anlass setzten sich Studierende der Ludwig-Maximilians-Universität München in drei verschiedenen Projekten mit dem Ereignis »Konzert« auseinander. Ein Projektergebnis halten Sie in der Hand: Studierende des Instituts für Musikwissenschaft entwickelten in einem Seminar Konzept und Texte für dieses Programmheft. Im Foyer können Sie die Ergebnisse zweier Projekte am Institut für Musikpädagogik erleben: Studierende gestalteten mit Kindern der Grundschule an der Ichostraße Visualisierungen zu den Stücken des Konzerts. Eine weitere Gruppe Studierender präsentiert am 26. Juni eine Konzerteinführung im Foyer.

Biographie Krzysztof Urbański	4
Zu einem guten Ende gehört ein guter Anfang	5
Musikstücke fordern Aufmerksamkeit – und zwar von Anfang an. Marlene Wagner beschreibt, wie Komponisten die Aufmerksamkeit des Publikums einkalkulieren mussten.	
Fail. Try harder. Fail better.	8
Beethovens Ouvertüre erlebte eine Karriere, die so gar nicht geplant war. Was das mit heutigen Studienprojekten zu tun hat? Eine Menge, meint Shari Berner.	
Prison Break zur Beethoven-Zeit	10
Worum es eigentlich in Beethovens Oper geht, erläutert Melanie Schnirpel.	
Husten, wir haben ein Problem!	12
Elena Milis würdigt ein Leitmotiv des Konzertbetriebes und seine Verarbeitungsversuche.	
AbFRACKprämie? – Ein FRACKwürdiges Thema!	13
Die Dienstkleidung des Orchesters ist ein optischer Genuss. Aber ist sie auch praktisch? Sebastian Reckert hat zwei professionelle Frackträger der Münchner Philharmoniker befragt.	
Spielend erfolgreich	16
Mozart lebt als Freiberufler in Wien. Das fordert und fördert, wie Nikolaus Rexroth berichtet.	
Biographie Piotr Anderszewski	18
13 Fragen an... Piotr Anderszewski	19
Ein Interview abseits der Künstlerbiographie. Isabella Pinscek-Huber stellt Piotr Anderszewski Fragen über Mozart, Konzertvorbereitung und den Plan B.	
Brahms auf dem »Kampfplatz« der Symphonie	22
Über 14 Jahre lang kämpfte Brahms mit einem »Riesen«. Wie er sich behauptete, erzählt Dominik Mitterer.	
Von Butter, Quellenrieseln und anderen Überraschungen	24
Brahms' 2. Symphonie lässt aufhorchen. Elias Schedler zeigt an einigen Beispielen, wo es was zu hören gibt.	
Der Konzertknigge für Dummies: Applaudieren	27
Wann, wer, wie, wo? Die Codes fürs Klatschen im Konzert sind vielfältig, meint Elena Milis.	

Krzysztof Urbański

DIRIGENT



Der polnische Dirigent Krzysztof Urbański gewann 2007 mit einstimmigem Juryvotum den ersten Preis des Internationalen Dirigentenwettbewerbs »Prager Frühling«. 2013 konzertierte er mit der Sinfonia Varsovia zum Anlass des 80. Geburtstags seines Landsmanns Krzysztof Penderecki und teilte dabei das Podium mit Charles Dutoit und Valery Gergiev.

Von 2010 bis 2017 war er Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Trondheim Symphoniorkester. Außerdem ist er seit 2012 Erster Gastdirigent des Tokyo Symphony Orchestra. Seine Debüts bei den Berliner

Philharmonikern und beim Chicago Symphony Orchestra folgten in der Saison 2013/14. Mit Beginn der aktuellen Spielzeit trat Krzysztof Urbański die sechste Saison seiner von der Kritik hoch gelobten Amtszeit als Musikdirektor des Indianapolis Symphony Orchestra an. Im September 2015 wurde er offiziell zum Ersten Gastdirigenten des NDR Elbphilharmonie Orchesters ernannt.

In den vergangenen Jahren war Krzysztof Urbański u. a. zu Gast beim Dänischen Nationalorchester, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem London Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra und der Staatskapelle Dresden. In Nordamerika stand er bereits am Pult des San Francisco Symphony, des Cleveland Orchestra, des Los Angeles Philharmonic, des New York Philharmonic und des National Symphony Orchestra. Aufnahmen produzierte er zusammen mit der NDR Elbphilharmonie und Jan Lisiecki und mit den Berliner Philharmonikern zusammen mit Sol Gabetta.

Aufbauend auf seinem erfolgreichen Debüt mit den Münchner Philharmonikern im Juli 2015 bei »Klassik am Odeonsplatz« kehrt Krzysztof Urbański nach Konzerten im Februar 2016 nun wiederum nach München zurück.

Zu einem guten Ende gehört ein guter Anfang

MARLENE WAGNER

Wie komponiert es sich besser – mit Voll- oder Backenbart, oder ganz ohne? Es scheint darauf keine eindeutige Antwort zu geben, zumindest hatten die Komponisten des heutigen Konzertprogramms alle ihre eigene Vorliebe: Brahms entschied sich mit Mitte vierzig für den Vollbart, Beethoven bevorzugte den Backenbart und Mozart empfand ein bartfreies Leben als äußerst akzeptabel. Doch was unterscheidet diese Werke der drei (Nicht-)Bartträger, außer dass es sich zusätzlich um drei verschiedene Gattungen handelt, eine Ouvertüre, ein Klavierkonzert und eine Symphonie? Und gibt es irgendwelche Verbindungen? Es gäbe viele Anhaltspunkte, um eine solche Suche zu gliedern, doch werden hier die scheinbar banalsten Aspekte in den Fokus gerückt: Anfang und Ende der Musikstücke.

ALLER ANFANG IST LAUT...

Beethovens »Leonoren«-Ouvertüre Nr. 3 beginnt mit einem lauten Schlag in den Pauken, Streichern und einem Großteil der Bläser, der mit einer Abwärtsbewegung in den Streichern, Flöten, Klarinetten und Fagotten sofort wieder abgeschwächt wird. Der anschließende Melodieverlauf ist die nächsten Momente sehr ruhig und wirkt beinahe lauernd. Doch wie erklärt sich dann dieser laute Schlag zu Beginn? Man stelle

sich einmal eine Opernhaus-Situation am Anfang des 19. Jahrhunderts vor. Weder gab es dort einen dreimaligen Gong vor dem Konzert oder gar in der Pause, noch wurde das Licht im Saal gedimmt. Das begünstigte die Selbstinszenierung des Publikums, und so war der Geräuschpegel im Saal um einiges höher als heutzutage. Es bestand also die Gefahr, dass der Beginn der Musik in all dem Treiben untergeht. Der Schlag zu Beginn der Ouvertüre öffnet in musikalischer Hinsicht den Vorhang, gibt das Signal zum Schweigen und lenkt den Blick auf die noch verhüllte Bühne.

Ebenso beginnt Mozarts Klavierkonzert KV 503 mit lauten Tutti-Akkorden und anschließender Dreiklangsbrechung aufwärts. Ein typischer Beginn für Mozarts Kompositionen, die nach seinen Aufenthalten in Mannheim entstanden. Im Zeitraum von 1743–1778 entwickelten die Komponisten am Mannheimer Hof einen speziellen Orchesterstil, der als »Mannheimer Schule« bezeichnet wird. Mozart schaute sich einiges davon ab. Bei diesem Konzertbeginn nutzt er den sogenannten »Mannheimer Vorhang«, eben ein Akkordschlag des ganzen Orchesters zu Beginn. Die aufwärts rasenden Dreiklangsbrechungen im Anschluss bezeichnete der Musiktheoretiker Hugo Riemann später als »die Mannheimer Rakete«. Die eröffnende Funktion durch

diese »Mannheimer Manier« hinterlässt einen Klangeindruck, der dem einer Ouvertüre, wie beispielsweise bei Beethovens »Leonoren«-Ouvertüre, durchaus ähnlich ist.

Das allgemeine Verhalten in Konzerthäusern wurde nicht überall positiv aufgenommen. Es besserte sich auch über die Jahre wohl nicht sonderlich. Der Musikschriftsteller Gustav Leutritz fasste noch 1889 einige Regeln zusammen, die beim Konzertbesuch beachtet werden sollten:

»Wer ein Concert besuchen will,
Sei pünktlich da und sitze still,
Tret' auch den Takt nicht voll Gefühl,
Und laß unnützes Fächerspiel;
Und steh' nicht auf und lauf' nicht fort,
Bevor verklang der Schlußakkord.
Wer sich dazu nicht kann verstehn,
Der mag zur Wachtparade gehen.«

...ODER DOCH ZÖGERLICH?

Brahms' 2. Symphonie hingegen beginnt fast zögerlich in den tiefen Streichern mit anschließender ruhiger Melodieführung in den Bläsern. Man ist sich in der Musikwissenschaft nicht ganz einig, wie man diesen Beginn deuten könnte. In vielen Interpretationen ist zu lesen, dass dies alles eine Vorbereitung bzw. einen Entwicklungsprozess zum eigentlichen Hauptthema darstellt, das erst so richtig nach dem dreimaligen Einsetzen der Pauke im Pianissimo loslegen will. Diese Eröffnung eines symphonischen Werks scheint ungewöhnlich,

da ein gewaltiger Beginn im Fortissimo in kompletter Besetzung zu erwarten wäre. Doch in Brahms' Kompositionen findet sich ebendiese Art der zurückhaltenden Eröffnungen immer wieder, vor allem in den späteren Werken.

SCHLUSS MIT AUSRUFZEICHEN

Die Schlusswendungen der jeweiligen Stücke haben einen ähnlichen Charakter. Beethoven schließt mit Pauken und sieben darüberliegenden Schlägen im Tutti, Brahms hingegen hält fünf Schläge für ausreichend. Mozart lässt am Ende des dritten Satzes dem Soloinstrument noch einmal Raum und endet mit sich wiederholenden Aufwärtsläufen im Tutti mit einer parallel geführten Stimme im Klavier. Diese wiederholten Motive wirken wie eine Bestätigung. Das Stück ist nun zu Ende. Zu Ende. Zu... Ende!

Nun bleibt es in diesem Konzert jedem selbst überlassen, welche Musik mehr zusagt, die des Voll- oder Backenbärtigen oder gar Bartlosen. Gustav Leutritz legt dem Konzertbesucher zu den Verhaltensregeln noch seine Meinung als Orientierungshilfe hinzu:

»Im übrigen kommt man fürs Haus
Mit folgendem Recepte aus:
Voll Mark ist Händel, Bach urtief,
Mozart voll Reiz, Haydn naiv,
Beethoven einzig, kolossal,
Schubert graziös, Schumann genial,
Bruch, Rubinstein und Mendelssohn,
Brahms und so weiter: epigon.«



Carl Schlösser: Beethoven in seinem Arbeitszimmer (um 1890)

Ludwig van Beethoven

Fail. Try harder. Fail better.

SHARI BERNER

LUDWIG VAN BEETHOVEN
(1770–1827)

Ouvertüre zu »Leonore« Nr. 3 C-Dur op. 72

ENTSTEHUNG

Komponiert 1806, als neue Ouvertüre für die umgearbeitete Oper von 1805.

URAUFFÜHRUNG

29. März 1806 im Wiener Theater an der Wien, Dirigent: Ignaz von Seyfried.

Du liest: »Ouvertüre zu »Leonore« Nr. 3«. Du denkst: »Nummer drei? Ich kenne mich ja beim Thema Oper nicht so gut aus, aber normalerweise gibt es doch nur eine Ouvertüre, oder?« Richtig. Genau genommen hat Beethoven aber für seine einzige Oper nicht nur drei, sondern sogar vier Ouvertüren komponiert. Das verstehst Du nicht? Dann lass es mich erklären. Und nebenbei merkst Du vielleicht, dass Du, der Student, und Beethoven, der geniale Komponist, mehr gemeinsam habt, als Du Dir vorstellen kannst.

Als Ludwig van Beethoven im Januar 1804 beginnt, an der Oper »Leonore« zu arbeiten, denkt er noch, er würde sie bis Juni desselben Jahres vollenden. Wir Studenten kennen das natürlich, dieses Gefühl, »ich schaffe das schon in ein paar Tagen«. Tatsächlich ist die Oper erst im November 1805, also fast zwei Jahre später, fertig. Aber damit nicht genug: Das Werk ist ein Misserfolg, und die Ouvertüre hat, so die Kritiker, zumindest eine Teilschuld daran. Nach nur drei Aufführungen wird die Oper vom Spielplan genommen. Auch Beethoven selbst ist mit »Leonore« unzufrieden. Die ganze Mühe umsonst – kommt Dir das bekannt vor? Du gibst alles, um fertig zu werden und je öfter Du nochmal drüber liest, desto schrecklicher findest du Deine eigene Arbeit. Wenn dann auch noch der Dozent entsprechend Kritik äußert, sind Moral und Selbstwertgefühl erst mal am Ende. Irgendwie beruhigend zu wissen, dass auch ein Beethoven mit diesen Dingen zu kämpfen hatte.

»MEHR EINE KÜNSTELEI ALS WAHRE KUNST«

Trotzdem startet Beethoven im März 1806 einen neuen Versuch. Er arbeitet die Oper um, kürzt vieles und schreibt eine neue

Ouvertüre, eben jene 3. »Leonoren«-Ouvertüre, die wir heute hören. (Eigentlich ist es ja die 2.! Wegen eines Fehlers der frühen Beethovenforschung stimmt die Nummerierung nicht mit der Reihenfolge der Entstehung überein.) Aber manchmal sind wir selbst unsere größten Feinde: Ein Streit mit dem Intendanten des Theaters veranlasst Beethoven dazu, die Aufführungen der Oper nach nur zwei Abenden zu stoppen. Den Kritikern allerdings reicht das, um sich eine Meinung zu bilden: »Die Ouvertüre hingegen mißfällt wegen der unaufhörlichen Dissonanzen und des überladenen Geschwirr der Geigen fast durchgehend, und ist mehr eine Künstelei als wahre Kunst.« Noch vernichtender: »[A]lle [...] waren darüber vollkommen einig, daß so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden sey.« Harte Worte für Beethoven, der so viel Arbeit in seine Oper, besonders in die Eröffnungsmusik investiert hatte.

1807 schreibt Beethoven eine weitere Ouvertüre, für eine nie realisierte Aufführung in Prag, die ungespielt und ungehört in einer staubigen Schublade landet. Spätestens jetzt wäre es bei den meisten von uns vorbei mit jeglicher Motivation. Auch Beethoven resigniert und lässt das Werk einige Jahre ruhen. Das wäre jetzt der Zeitpunkt, an dem der hilfsbereite Kommilitone mit dem Kaffeebecher und den frischen Ideen um die Ecke kommt. Ein neuer Librettist inspiriert Beethoven 1814 schließlich dazu, die Oper, die er als »verödete Ruine eines alten Schlosses« bezeichnet, noch einmal umzuarbeiten. Er gibt ihr damit ihre endgültige Gestalt und ihre endgültige Ouvertüre. Die ist allerdings nicht rechtzeitig zur Uraufführung fertig! Als Beethoven wenige Tage vorher mit einem Freund

in einem Lokal zu Mittag isst, zeichnet er plötzlich auf die Rückseite der Speisekarte Linien und schreibt Noten. Gerade sei ihm eine Idee für seine Ouvertüre gekommen, sagt er. Am nächsten Morgen erscheint er nicht zur letzten Bühnenprobe. Beethoven liegt nämlich in seinem Bett und schläft. Neben ihm ein Becher Wein, Zwieback, eine abgebrannte Kerze und auf dem Boden Blätter über Blätter, voll mit Noten. Die vierte Ouvertüre, noch unvollendet, obwohl Beethoven offensichtlich die Nacht durchgearbeitet hat. Aber Zeitmanagement liegt uns ja auch nicht, oder? Unklar ist, welche der anderen Ouvertüren stattdessen gespielt wurde. Beethoven soll nach der Uraufführung gesagt haben: »[D]ie Leute klatschten, ich aber stand beschämt; es gehörte nicht zum Ganzen.«

»KONZERTOUVERTÜRE WIDER WILLEN«

Und unsere »Leonoren«-Ouvertüre Nr. 3? Verschiedene Inszenierungen verwenden diese Ouvertüre ab 1841, allerdings nicht am Beginn, sondern an verschiedensten Stellen in der Oper, unter anderem als Eröffnungsmusik für den 2. Akt, oder als Zwischenaktmusik vor dem Finale. Daraufhin wird sie bekannter und wird immer häufiger im Rahmen eines Konzertes gespielt, anstatt in der Oper. Heute ist sie eine der meistgespielten Konzertouvertüren.

Die Moral von der Geschichte: Die 3. »Leonoren«-Ouvertüre ist nicht in einem »genialen« Moment vom Himmel gefallen, sondern das Ergebnis von Fleiß, Ehrgeiz und Durchhaltevermögen. Und davon könnten wir uns alle eine Scheibe abschneiden. Und wer weiß, vielleicht gelangt eine von unseren verworfenen Ideen doch noch zu Ruhm und Ansehen, so wie es mit dieser Ouvertüre schließlich geschehen ist.

Prison Break zur Beethoven-Zeit

MELANIE SCHNIRPEL

Ein zu Unrecht in Gefangenschaft geratener Häftling, seine als Kerkerbursche verkleidete Ehefrau, eine geplante Befreiungsaktion – das sind die Zutaten zu Beethovens erster und einziger Oper »Fidelio«. Aber erst mal eins nach dem anderen.

UM WAS GEHT ES IN »FIDELIO«?

Don Pizarro, Gouverneur des Staatsgefängnisses, hält Florestan zu Unrecht gefangen. Grund für die Inhaftierung war eine persönliche Fehde zwischen Pizarro und Florestan. Florestans Ehefrau Leonore heuert als Bursche verkleidet und unter dem Namen Fidelio bei Rocco, dem Kerkermeister, an. Als dessen Diener hofft sie, ins Gefängnis zu gelangen und ihren Mann befreien zu können. Da Fidelio (a.k.a. Leonore) die ihm zugeteilten Aufgaben zu Roccas vollster Zufriedenheit erledigt, wachsen Vertrauen und Zuneigung zwischen den beiden. Als auch Roccas Tochter Marzeline, trotz ihrer Verlobung mit Jaquino, Gefallen an Fidelio findet, kommt er als möglicher Nachfolger des Kerkermeisters ins Gespräch und darf diesen fortan bei seinen Rundgängen begleiten. Am Ende des ersten Aktes wird die baldige Ankunft des Ministers angekündigt, weshalb Don Pizar-

ro beschließt, Florestan zu töten, bevor er entdeckt und freigelassen wird. Während Leonores Angst um Florestan wächst, wird sie gezwungen mit Rocco das Grab ihres Ehemannes auszuheben.

Im zweiten Akt kann Leonore Gebrauch von Roccas Zuneigung machen und darf ihrem Mann Brot und Wein bringen. Dieser erkennt sie aufgrund ihrer Verkleidung allerdings nicht. Plötzlich erscheint Pizarro mit einem Dolch in der Hand, um Florestan zu töten. Leonore wirft sich zwischen die beiden und richtet eine Waffe auf Pizarro. In diesem Moment ertönt ein Trompetensignal, das die rettende Ankunft des Ministers verkündigt. Pizarro versucht zu fliehen, wird allerdings festgenommen und abgeführt. Als der Minister in dem Gefangenen seinen Freund Florestan erkennt, wird er – genau wie die anderen unschuldigen Häftlinge – frei gelassen. Happy End.

PIZARRO

Ha! Soll ich vor einem Weibe beben?

LEONORE

Der Tod sei dir geschworen für deine
Mörderlust!

PIZARRO

So opfr' ich beide meinem Grimm!
(dringt wieder auf sie und Florestan ein)

LEONORE

Durchbohren musst du erst diese Brust!

PIZARRO

Geteilt hast du mit ihm das Leben, so teile
nun den Tod mit ihm!

LEONORE

*(zieht hastig eine kleine Pistole aus der
Brust und hält sie Pizarro vor).*
Noch einen Laut und du bist tot!
(Man hört die Trompete auf dem Turme.)

LEONORE

Ach, du bist gerettet, großer Gott!

FLORESTAN

Ach, ich bin gerettet, großer Gott!

PIZARRO

Ha, der Minister, Höll' und Tod!

ROCCO

O was ist das, gerechter Gott!

*(Pizarro steht betäubt; ebenso Rocco.
Leonore hängt an Florestans Halse. Man
hört die Trompete stärker. Pause. [...]
Jaquino, Offiziere und Soldaten erschei-
nen an der obersten Gitteröffnung der
Treppe.)*

JAQUINO

Vater Rocco! Der Herr Minister kommt an.
Sein Gefolge ist schon vor dem Schloss-
tore.

Aus: »Fidelio«, 2. Aufzug, 3. & 4. Auftritt

Husten, wir haben ein Problem!

ELENA MILIS

Wer kennt das nicht: Das Konzert beginnt, auf der Bühne stimmen die Künstler leise und andächtig eine Melodie an, doch plötzlich kommt von der Seite ein penetrantes »Hrr-hm«. Doch nicht genug mit dem Gehuste, es wird auch noch geräuschvoll ein Hustenguatl nachgeschoben. Wollten Sie schon immer wissen, welcher Husten- bzw. Guatl-Typ Sie sind? Dann erkennen Sie vielleicht sich oder einige der genannten Kandidaten wieder – bestimmt auch während dieses Konzerts.

DREI GUATL-TYPEN

1. Der »Kruschtler«: zu Deutsch: Der, der meint, er muss das Papier seines Guatls noch halb in der Jacke gaaaanz langsam auspacken, weil das angeblich geräuschloser ist. Nein, ist es nicht! Die Steigerung hiervon ist das Kruschteln in der mit unzähligen Kleinkram vollbepackten Handtasche. Hier helfen beispielsweise bereits ausgepackte Drops in der Jacke.

2. Der äußerst verbreitete »TIC-TAC-Beißer«: kleine Packung, großer Lärm. Falls ihre Sitznachbarn bereits böse herüber sehen, die Packung am Besten im Takt der Musik mitschütteln und so tun, als gehörten Sie zur Aufführung.

3. Die »Kaugummi-Gang«: des Öfteren im Rudel anzutreffen. Sie kauen meist was das Zeug hält, doch leider nie synchron. Hier kann niemand so tun, als gehöre er zur Aufführung. Doch solange Sie Ihren Mithörern nicht das Ohr abschmatzen, ist es eine gute Alternative, um während des Konzerts schöne Zähne zu bekommen.

DREI HUSTEN-TYPEN

1. Der »Entlastungs-Hüstler«: auch bekannt unter »staccato forte«. Er versucht, es ohne Hustenbonbon in den Griff zu bekommen. Das geht solange gut, bis er merkt: »Es geht nicht ohne«. Da ist dann wirklich ein Guatl empfehlenswert. Haben Sie, lieber Leser, eines zur Hand, dann helfen Sie Ihrem Sitznachbarn, und somit den anderen Konzertgängern, ruhig aus.

2. Der »Pausenräusperer«: Wer kennt ihn nicht? Gerade an der leisesten Stelle des Konzerts wird geräuspert und gehustet was das Zeug hält. Wissenschaftler haben erkannt, dass es an der Anspannung liegt, die in diesen Momenten von uns abfällt. Na dann, frohes Husten.

3. Der »explosive Stoßhuster (sforzando forte)«: Er ist meist der ersten Guatl-Typ-Kategorie zuzuschreiben, hier helfen auch nur starke Pfefferminz-Bonbons oder härtere Arznei. Vielleicht ereilt Sie ja das Glück und ein Pharmaziestudent bzw. -studentin sitzt neben Ihnen.

In diesem Sinne: Zu Risiken und Nebenwirkungen, fragen Sie lieber nicht uns...

AbFRACKprämie? – ein FRACKwürdiges Thema!

SEBASTIAN RECKERT

Wenn ein junger Musiker nach dem erfolgreichen Probespiel seine neue Stelle bei den Münchner Philharmonikern antritt, bekommt er neben seinem Vertrag auch die Kleiderordnung vorgelegt. Diese sieht – für die männlichen Musiker – für Konzerte nach 18 Uhr den Frack vor. Doch der Frack ist für die Musiker mehr als nur eine Dienstkleidung. »Der Moment, in dem ich den Frack anziehe, ist für mich der Beginn der Konzentration auf das Konzert. Es ist ähnlich wie bei Fußballspielern, die vor dem Spiel in ihre Trikots schlüpfen und dadurch sich auf das bevorstehende Spiel einstimmen«, sagt Stephan Haack, Cellist und Orchestervorstand der Münchner Philharmoniker.

KLEIDER-ORDNUNG IST DAS HALBE LEBEN

In der Kleiderordnung ist für die Musiker klar vorgegeben, was zum Frack gehört. Der Frack besteht aus mehreren Einzelteilen. Das Auffälligste ist die Frackjacke, auch bekannt als »Pinguin«. Es handelt sich dabei um eine taillenkurze Jacke, mit den charakteristischen Schößen am Rücken, den sogenannten »Schwalbenschwänzen«. Dazu gehört eine schwarze Hose mit einem Doppel-Seiden-Streifen, den Galons, an den Seitennähten. Die Hose besitzt keinen Bund. Deshalb wird sie nicht mit Gürtel, sondern mit Hosenträgern ge-

tragen. Zum Frack gehören schwarze Socken, die hoch genug sind, damit auch im Sitzen keine Haut zu sehen ist, sowie schwarze Lackschuhe. Unter die Frackjacke wird ein Frackhemd angezogen, mit verdeckter Knopfleiste, versteifter Brust, Doppelmanschetten und Kläppchenkragen. Darüber trägt man entweder einen Kummerbund, welcher den Hosenbund überdeckt oder eine Frackweste. Den Hals schmückt eine Fliege. Die Kleiderordnung sieht für Musiker diese Accessoires in Weiß vor. »Dass die Kleiderordnung der Münchner Philharmoniker im Besonderen ungeschürzte Lackschuhe vorschreibt, war mir bislang auch noch nicht bekannt«, räumt Michael Leopold ein, Schlagzeuger und erst seit dieser Spielzeit festes Mitglied der Münchner Philharmoniker.

Für die Herren ist mit dem Frack klar definiert, was sie während der Konzerte zu tragen haben. Die Damen im Orchester haben es da deutlich schwieriger, denn für sie gibt es kein Standard-Bekleidungsstück. Die Kleiderordnung der Münchner Philharmoniker macht hier den Damen bei ihrer Kleidungswahl einige Vorgaben – wie zum Beispiel ungeschlitzte bodenlange Röcke oder Kleider in Schwarz, Schultern bedeckt, schwarze oder weiße Bluse mit schwarzer Jacke darüber, Lackschuhe – lässt ihnen aber doch mehr Freiheiten als den Herren.

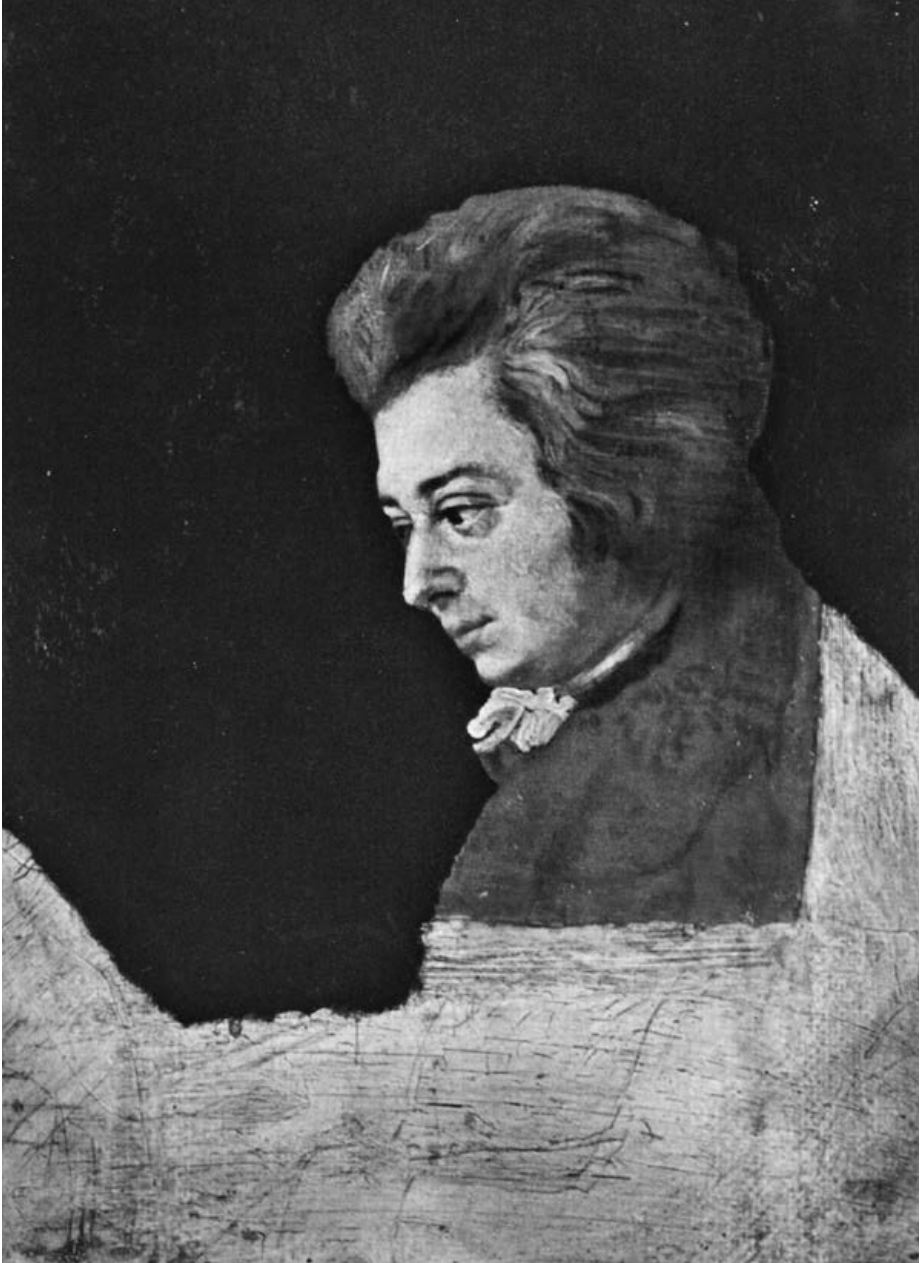
KLEINE GESCHICHTE DES FRACKS

Im Laufe seiner Entwicklung hat sich die Passform des Fracks immer wieder verändert. Ursprünglich stammt er vom englischen Frock, einem Reitrock, ab. Diesen trugen Herren bis in die Biedermeierzeit als Tagesanzug in dunkler Farbe. Einer der bekanntesten Träger war Goethes Werther, der sich mit einem blauen Frack kleidete. Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der Frack zum eleganten Abendanzug und auch zur Berufskleidung für Kellner und Musiker. Unterschiede bestehen lediglich in der Farbe der Accessoires. Musiker tragen, wie alle Personen, die den Frack als Bekleidung für besondere Anlässe wählen, weiße Accessoires, weshalb auf entsprechenden Einladungen auch »white tie« als dress code vermerkt ist. Kellner tragen die Accessoires in Schwarz. Heute kommt der Frack außer bei Konzerten vor allem bei gesellschaftlichen Hochfesten, wie dem Wiener Opernball, Staatsempfängen oder Hochzeiten in Adelsfamilien zum Einsatz.

FRACK JA ODER NEIN?

»Jeder Musiker versucht, sich seinen Frack auf seine instrumententypischen Bewegungen hin anpassen zu lassen«, erklärt Stephan Haack und ergänzt: »Für Streicher etwa lässt sich die Rücken- und Schulterpartie etwas weiter fassen«. Schlagzeuger Michael Leopold hingegen ließ seinen Frack an anderer Stelle ändern: »Ich habe mir die Ärmel meiner Frackjacke kürzen lassen und trage eher kürzere Hemden. Sonst besteht die Gefahr, dass mir die Drumsticks in der Jacke oder den Manschetten hängen bleiben, wenn ich Instrumente wie die kleine Trommel oder das Tamburin spiele, bei denen die Bewegungen

sehr klein und präzise sind.« Ein anderes Problem spricht Stephan Haack an: »Ungünstig am Frack ist auch der dicke Stoff bei warmen Temperaturen im Sommer.« Besonders in Sälen ohne Klimaanlage kommen die Musiker schnell ins Schwitzen. »Erst ein Mal ist die Frackpflicht aufgehoben worden, seitdem ich in Orchesterspielen«, ergänzt Michael Leopold. Trotz dieser Nachteile wollen beide nicht auf den Frack verzichten. »Schwarzes Hemd und schwarzer Anzug war die Standardkleidung bei Studentenauftritten. Der Frack gibt dem Konzert aber einen festlicheren Rahmen und diese besondere Atmosphäre, die klassische Konzerte ausstrahlen«, schwärmt Michael Leopold. »Er hilft mir auch, in die Rolle des Musikers zu schlüpfen.« Darum hat sich das Orchester auch explizit gegen eine Lockerung der Kleiderordnung z. B. bei Kinderkonzerten ausgesprochen. »Wenn Kinder zu uns ins Konzert kommen, sollen sie die Tradition kennen lernen und auch die dadurch veränderte Stimmung wahrnehmen«, ergänzt Stephan Haack.



Joseph Lange: Mozart am Klavier (unvollendetes Portrait, 1789)

Wolfgang Amadeus Mozart

Spielend erfolgreich

NIKOLAUS REXROTH

WOLFGANG AMADEUS MOZART
(1756–1791)

Konzert für Klavier und Orchester
C-Dur KV 503

1. Allegro maestoso
2. Andante
3. Allegretto

ENTSTEHUNG

In den letzten Monaten des Jahres 1786; fertig gestellt am 4. Dezember 1786 in Wien.

URAUFFÜHRUNG

Wahrscheinlich am 5. Dezember 1786 in Wien mit Mozart als Solist.

Mozart kam 1781 nach Wien, um dort zu bleiben. Seine Jahre zuvor waren geprägt von großen Reisen quer durch Europa, wo er sich zuerst als Wunderkind am Klavier und später dann auch durch seine Kompo-

sitionen einen beachtlichen Ruf verschafft hatte. Angekommen in Wien – er war Mitte zwanzig und hatte bisher immer einen gediegenen Lebensstandard genossen – musste Mozart sich als selbstständiger Künstler durchschlagen, ohne Anstellung und festes Gehalt. Die Situation bringt Unsicherheiten mit sich, damals wie heute. Vor allem eine: Wie verdient man seinen Lebensunterhalt ohne festes Arbeitsverhältnis?

MOZART ALS FREELANCER

Mozart wusste mit dieser Situation umzugehen und finanzierte sich durch Klavierunterricht von zahlungskräftigen Schülern, Notendrucke seiner Werke und Kompositionsaufträge für Opern. Die wichtigste Einnahmequelle waren aber seine überaus erfolgreichen Konzertauftritte als Pianist, bei denen er seine eigenen Werke spielte. Bereits nach wenigen Jahren galt er als faszinierende Künstlerpersönlichkeit im Wiener Musikleben. Der damalige Musikmarkt hatte aber auch für Mozart seine Tücken. Um dem Geschmack eines breiten Publikums zu entsprechen, mussten seine Kompositionen eingängig sein, was Mozarts hohem Kunstsanspruch eigentlich widersprach. Seinem Vater Leopold war das bewusst, und so mahnte er den Sohn immer wieder, doch bitte »popular« zu schreiben, sodass seine Musik für

jeden verständlich sei. Mozart wollte ein »Mittelding – das wahre in allen sachen« für seine Musik finden, womit er das Fachpublikum begeistern konnte, aber auch der einfache Musikliebhaber auf seinen Geschmack kam.

Insgesamt war Mozarts Leben in den Jahren 1785/86 von Erfolg geprägt. Er war finanziell sehr gut aufgestellt und lebte in repräsentativen Wohnungen in der Wiener Innenstadt. Einen großen Teil trug dazu sein gefragtes Klavierspiel bei, welches er in öffentlichen Konzerten, die man musikalische Akademien nannte, unter Beweis stellte. Hier führte er auch seine Klavierkonzerte auf.

»CLAVIERLAND« WIEN

Mozart komponierte Zeit seines Lebens 27 Klavierkonzerte, was maßgeblich mit seiner besonderen Beziehung zum Klavier zusammenhängt. Hier konnte er sich am besten präsentieren und sowohl als Komponist wie auch als brillanter Interpret glänzen. Die Stadt Wien war dafür der richtige Ort: »Hier ist ... Clavierland«, schrieb Mozart seinem Vater Leopold von einem früheren Aufenthalt in der Stadt. In den Jahren 1784 bis 1786 zeigte Mozart eine beeindruckende Produktivität und komponierte neben vielen anderen Werken zwölf Klavierkonzerte! Diese Serie beginnt mit dem Konzert Es-Dur KV 449 und schließt mit dem Konzert C-Dur KV 503.

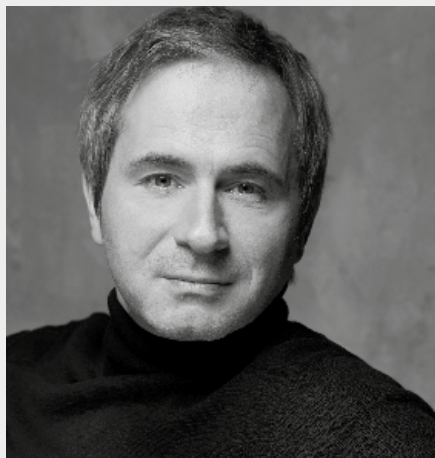
Mozarts Klavierkonzerte aus dieser Zeit zeichnen sich dadurch aus, dass er ganz verschiedene Atmosphären kreierte. Rein äußerlich sind sich all diese Konzerte ähnlich: drei Sätze, schnell – langsam – schnell, wie es schon im barocken Concerto üblich war. Doch vergleicht man sie

miteinander, ist jedes dieser Konzerte sehr individuell gestaltet. Die Konzertauftritte in den musikalischen Akademien veranlassten Mozart wohl, sich immer wieder auf neue Art und Weise zu präsentieren und den Werken unterschiedliche Charaktere zu verleihen. Mozart entwickelte das Klavierkonzert weiter und leistete damit einen wesentlichen Beitrag für diese Gattung. So zählt das Klavierkonzert C-Dur KV 503 zu den symphonisch gestalteten Instrumentalkonzerten. Das bedeutet, dass das Orchester vom reinen Begleiter zu einem ebenbürtigen Partner des Solisten wird und sich mit seinen verschiedenen Klangfarben und thematischen Aktivitäten aktiv am musikalischen Geschehen beteiligt. Die Weiterentwicklung ist auch an der Spieldauer zu erkennen: Das C-Dur-Konzert ist mit einer Dauer von über 30 Minuten eines der längsten Klavierkonzerte Mozarts. In puncto Ausdruck ist es als ein »Concerto serio« aufzufassen, welches bewusst Stärke und Seriosität ausstrahlt.

Als das letzte in der Serie der zwölf Wiener Klavierkonzerte, markiert das Klavierkonzert C-Dur KV 503 eine Zäsur in Mozarts Leben. Seine erfolgreiche Zeit als Klaviervirtuose ging zu Ende. Das Klavierkonzert verlor für Mozart schlichtweg an Attraktion, womöglich auch weil er sich als freischaffender Künstler breiter aufstellen wollte. Er wandte sich fortan verstärkt anderen Gattungen, wie der Symphonie und der Oper, zu und festigte dadurch seine Position als Komponist. Im Dezember 1786 wurde das Klavierkonzert C-Dur in Wien vollendet. Unmittelbar danach packte Mozart seine Koffer und fuhr nach Prag, wo die Aufführung des »Figaro« einen großen Erfolg brachte. Er kehrte nach Wien zurück mit einem neuen Kompositionsauftrag – für die Oper »Don Giovanni«.

Piotr Anderszewski

KLAVIER



Piotr Anderszewski ist in allen großen Konzertsälen dieser Welt regelmäßig zu Gast, ob als Rezitalist oder als Solist mit Orchester, u. a. mit den Berliner Philharmonikern, den Symphonieorchestern von Chicago und London, dem Philadelphia Orchestra und dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester, oder als »Play-Lead« u. a. mit dem Scottish Chamber Orchestra, der Sinfonia Varsovia und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen.

In der Saison 2016/17 konzertierte Piotr Anderszewski als Solist mit der Berliner Staatskapelle und Daniel Barenboim. Zu weiteren Höhepunkten zählten sowohl Rezi-

tale beim Théâtre des Champs-Élysées in Paris, in der Tonhalle in Zürich und in der New Yorker Carnegie Hall, als auch eine Kammermusik-Tournee mit dem Geiger Nikolaj Znaider.

Bekannt für die Intensität und Originalität seiner Interpretationen, wurde Piotr Anderszewski im Laufe seiner Karriere für mehrere hochkarätige Auszeichnungen ausgewählt, zu denen auch der prestigeträchtige Gilmore Award zählt, der alle vier Jahre einem Pianisten von außergewöhnlichem Talent verliehen wird.

Der Regisseur Bruno Monsaingeon drehte für ARTE zwei preisgekrönte Dokumentarfilme über ihn. Der erste, »Piotr Anderszewski spielt die Diabelli-Variationen« (2001), beleuchtet Anderszewskis besondere Beziehung zu Beethovens Opus 120, während der zweite, »Piotr Anderszewski – Reisender ohne Ruhe« (2008), seine Gedanken über die Musik, die Konzerttätigkeit und seine polnisch-ungarischen Wurzeln wiedergibt. Ein dritter Dokumentarfilm von Monsaingeon, »Anderszewski spielt Schumann«, wurde 2010 für das polnische Fernsehen gedreht. Seit 2000 ist Piotr Anderszewski Exklusivkünstler bei Warner Classics/Erato. Seitdem hat er eine beeindruckende Reihe von CDs eingespielt, die allesamt zum Teil mehrfach ausgezeichnet wurden.

13 Fragen an...

Piotr Anderszewski

ISABELLA PINCSEK-HUBER

Der Pianist ist auf Tour, abends steht ein Konzert an. Trotzdem nimmt er sich für die Fragen Zeit – die er eigentlich gar nicht hat – und tippt seine Antworten kurz und bündig in die Tastatur.

1. Herr Anderszewski, Sie haben bei einem Klavierwettbewerb 1990 in Leeds für Aufsehen gesorgt, weil Sie im Halbfinale Ihr Spiel trotz realistischer Chancen auf den ersten Platz abgebrochen haben, da Sie mit Ihrer Leistung nicht zufrieden waren. Könnte uns dies hier in München ebenso widerfahren, falls Sie mit Ihrer Darbietung unzufrieden sind? ☺

P.A.: Nein, das wird hier in München nicht passieren.

2. Sie wurden in Warschau geboren. Wurde Ihnen aufgrund dessen eine natürliche Bindung zu Frédéric Chopin in die Wiege gelegt?

P.A.: Ja, ich habe aufgrund meiner Wurzeln ein spezielles Verhältnis zu Chopin. Aber wenn seine Musik nicht für bestimmte Werte stünde, die man weit über die Grenzen eines Landes vermitteln soll, so würde sie mich nicht interessieren.

3. Bitte beantworten Sie folgende Fragen spontan (ohne Furcht und ohne an die Konsequenzen zu denken) ☺:

Chopin oder Mozart?

Mozart

Nocturne oder Fantaisie?

Fantaisie

George Sand oder

Constanze Mozart?

George Sand

Pierogi oder Salzburger Nockerln?

Pierogi

4. Mozarts C-Dur-Konzert KV 503 ist eines der letzten, längsten und möglicherweise kompliziertesten Klavierkonzerte, das Mozart je geschrieben hat. Warum haben Sie ausgerechnet dieses Klavierkonzert für die Konzerterien in München gewählt?

P.A.: Weil es schwer und kompliziert ist.

5. Was ist Ihrer Meinung nach die größte Herausforderung an KV 503?

P.A.: Den 2. Satz richtig zu gestalten und zu formen.

6. Wie erarbeiten Sie sich ein Klavierkonzert wie dieses?

P.A.: Das kann ich leider nicht beantworten.

7. Mozart beendete sein C-Dur-Konzert im Dezember 1786, nur zwei Tage später finalisierte er die »Prager Symphonie« und begann an seinem Streichquartett in C-Dur zu schreiben. Glauben Sie, dass KV 503 in Mozarts kreativster Phase entstanden ist?

P.A.: Mozart hatte viele unglaublich kreative Phasen. Denken Sie nur an sein letztes Lebensjahr...

8. Wie lange mussten Sie dieses Klavierkonzert üben bevor es in Ihren Augen bühnenreif war?

P.A.: Zwei Monate.

9. Wie viel Kaffee, Schokolade oder Ähnliches nehmen Sie während solch einer Übe-Periode zu sich?

P.A.: Ich trinke keinen Kaffee. Lieber Tee. Davon Gallonen.

10. Mögen Sie Salzburger Mozartkugeln?

P.A.: Nein.

11. Ein Jahr hat bestenfalls 366 Tage. Wie viele davon sind Sie zu Hause?

P.A.: Ich weiß nicht mal, wo zu Hause ist, somit kann ich leider nicht antworten.

12. Was machen Sie, wenn Sie nicht gerade Klavier spielen?

P.A.: Ich versuche mein Leben zu organisieren.

13. Welchen Beruf hätten Sie gewählt, wenn Sie nicht Pianist geworden wären?

P.A.: Definitiv Arzt.

Dziekuje bardzo za rozmowe!

Vielen herzlichen Dank für das Interview Herr Anderszewski!

Dieses Interview wurde in Englischer Sprache per Mail von Isabella Pincsek-Huber mit Herrn Anderszewski geführt, der liebenswürdiger Weise trotz akuten Zeitmangels Rede und Antwort stand.



Johannes Brahms (1874)

Johannes Brahms

Brahms auf dem »Kampfplatz« der Symphonie

DOMINIK MITTERER

Die Komponisten-Generation nach Beethoven stand vor einem Dilemma: sich an Beethovens symphonischem Ideal zu orientieren bedeutete, einen Gipfel zu erklimmen der als unüberwindbar galt. Seine Symphonien und insbesondere die Neunte galten jahrzehntelang sowohl in musikästhetischer als auch in kompositorischer Hinsicht als absoluter Höhepunkt des symphonischen Schaffens. Auch Johannes Brahms rang mit der Gattung: »Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen [Beethoven] hinter sich marschieren hört.«

MUSIKDRAMA VS. SYMPHONIE

In Mitten der Schaffenszeit an seiner 1. Symphonie äußerte Brahms gegenüber dem Dirigenten Hermann Levi 1870 seine tiefen Bedenken. Er reflektierte insbesondere die musikhistorisch angespannte Situation nach dem Tod des symphonischen Giganten Beethoven. Was also tun? Entweder das Unmögliche wagen oder sich schlicht nicht an einer Symphonie versuchen und neue Wege bestreiten, um sich als Komponist zu bewähren. Auf dieses Problem hin formierten sich zwei Lager: Einerseits die »Neudeutschen«, die einen Weg abseits der Gattung der Symphonie pflasterten. Zu ih-

nen zählte Richard Wagner, welcher symphonisches Schaffen als eine überflüssige kompositorische Praxis betrachtete. Stattdessen plädierte er im Anschluss an die Vereinigung von gesungenem Text und Instrumentalmusik in Beethovens Neunter für sein eigenes Konzept des Musikdramas. Johannes Brahms und der Musikästhetiker und -kritiker Eduard Hanslick gehörten hingegen dem zweiten Lager an. Sie sahen im symphonischen Schaffen eine Notwendigkeit und meinten erst auf diesem Weg könne der Komponist sein Potenzial voll unter Beweis stellen. Hanslick mahnte einmal: »Aber nicht jedes hübsche Talent, dem einige Klavierstücke und Lieder geglückt sind, darf sich auf diesen Kampfplatz [der Symphonie] wagen. Die Symphonie verlangt vollendete Meisterschaft; sie ist der unerbittlichste Prüfstein und die höchste Weihe des Instrumental-Componisten.«

Folglich konnte erst auf dem »Kampfplatz« der Symphonie entschieden werden, ob sich Brahms in die Nachfolgegeneration Beethovens einreihen würde. Die Erwartungshaltung der Zuhörer, des Freundeskreises, aber auch der Kritiker war enorm. Brahms, der ewige Zweifler und Selbsthaderer, fühlte sich zwangsläufig der Herausforderung, eine Symphonie zu komponieren, nicht gewachsen.

EIN HYBRID AUF DER PROBE

Über 14 Jahre lang zog sich die Arbeit an seiner 1. Symphonie hin. Brahms be- und überarbeitete den formalen Ablauf der einzelnen Sätze, ergänzte kleine thematische Puzzleteile und größere Passagen – ein konkretes Ziel vor Augen: textlose Instrumentalmusik sprechen zu lassen. Brahms entwickelte dafür ein eigenes Konzept für den Ablauf einer Symphonie: das Prinzip der »entwickelnden Variation«. Zu Beginn wird ein eröffnender musikalischer Gedanke gesetzt, der in allen vier Sätzen in variiertem Gestalt wiederkehrt und sich bis zum Ende hin als »sprechender« Hauptgedanke entpuppt. Der Prozess erreicht seinen Gipfel am Ende der Symphonie. Der aufmerksame Zuhörer erfährt dort ein »AHA!«-Erlebnis. Zuvor gehörte und sich verändernde moti-

vische Schnipsel, die das Geschehen lediglich zu kommentieren schienen, erlangen dort ihre innermusikalische Bedeutung. Sie erscheinen somit nicht willkürlich sondern spannen einen großen Zusammenhang, der sich dem Zuhörer erst im Höhepunkt offenbart. Um den Entwicklungscharakter besonders hervorzuheben, modifizierte Brahms traditionelle Formen einzelner Sätze, behielt jedoch die gewohnte äußere Struktur der Symphonie mit ihren vier Sätzen bei. Das Resultat des langwierigen Kompositionsprozesses war ein Hybrid aus alten traditionellen Elementen der Gattung und einem individuellen, verstärkt auf die Entwicklung hin ausgerichteten Symphonie-Konzept.

AUF DEN SCHULTERN EINES RIESEN

Direkt im Anschluss an die Uraufführung der 1. Symphonie begann Brahms mit der Komposition einer weiteren. Diesmal ging alles erstaunlich schnell. Begonnen während eines Sommeraufenthaltes in Pörtlach am Wörthersee 1877, konnte sie bereits am 30. Dezember desselben Jahres uraufgeführt werden. Das über Jahre hinweg ausgefeilte Prinzip der entwickelnden Variation bewährte sich in neuer Gestalt. Der Erfolg war groß und erfüllte die Erwartungen der Zuhörer bei weitem. So schrieb Hanslick in der Neuen Freien Presse vom 3. Januar 1878: »[...] Als ein unbesiegbare Beweis steht dies Werk da, daß man (freilich nicht jedermann) nach Beethoven noch Symphonien schreiben kann, obendrein in den alten Formen, auf den alten Grundmauern.« Aller Kritik an der Fortdauer der Gattung zum Trotz bahnte sich Brahms einen eigenen Weg und ging vom »Kampfplatz« der Symphonie als ruhmvoller Meister hervor. Er konnte sich nun auf den Schultern eines »Riesen« wissen, der ihn einst verfolgte.



Johannes Brahms in seiner Wohnung mit Beethovens Büste über dem Klavier

Von Butter, Quellenrieseln und anderen Überraschungen

ELIAS SCHEDLER

JOHANNES BRAHMS
(1833–1897)

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73

1. Allegro non troppo
2. Adagio non troppo – L'istesso tempo,
ma grazioso
3. Allegretto grazioso (quasi Andantino)
– Presto, ma non assai
4. Allegro con spirito

ENTSTEHUNG

Juni–Oktober 1877 in Pörschach am
Wörthersee, fertiggestellt in Lichtenthal.

URAUFFÜHRUNG

30. Dezember 1877 im Musikvereinsaal
Wien: Wiener Philharmoniker unter Leitung
von Hans Richter.

0,26 REICHSTHALER PRO TAKT?

Sollte man bei Komponisten eher von Gage pro Takt als von Stundenlohn sprechen? Johannes Brahms hat für die 1.296 Takte seiner 2. Symphonie die beträchtliche Summe von 5.000 Reichsthalern erhalten. Rein rechnerisch führt das zum untrüglichen Ergebnis von durchschnittlich 0,26 Reichsthaler pro Takt. Davon hätte Brahms sich 12.500 Pfund Butter kaufen können (1 Pfund Butter = 1,20 Mark; 3 Mark = 1 Reichsthaler).

»FALSCH« TÖNE?

Diese Assoziation kommt dem Hörer, wenn er im ersten Satz die sich einschleichenden dissonanten Akkorde in den Posaunen vernimmt. Sie sind das Ergebnis einer längeren Entwicklungsphase. Alles entsteht aus den drei Tönen zu Beginn. Dieses Motiv wird im Folgenden verarbeitet, d. h. der Komponist spielt mit seinen Einfällen, kombiniert diese und experimentiert. Das Anfangsmotiv wird verschiedentlich verwoben und verknüpft, wobei es zu diesen dissonanten Verbindungen kommt, die als »falsche« Töne begriffen werden können. Im Anschluss daran übernehmen die Streicher das Motiv, und es schwingt sich damit zum Höhepunkt des ersten Satzes auf.

TRAGISCHER ABSCHIED?

Auf die melancholische Grundstimmung des zweiten Satzes bereitet bereits der verhaltene Schluss des ersten vor. Eine absteigende liedhafte Melodie, das Thema des Satzes, wird von den Celli eingeführt und geringfügig variiert. Es kommt mehreren langgezogenen Seufzern gleich, die eine dramatische Ausgangssituation assoziieren lassen. Die tiefe Instrumentierung mit Fagotten, Celli, Basstuba und Posaunen trägt zu einer einzigartigen Klangmischung bei. Brahms bedient sich der damals erst kürzlich etablierten Basstuba, die für ein größeres Klangfundament sorgt und wunderbar mit den Streichern verschmilzt. Wenn die Violinen diese Melodie aufgreifen und sie von oben herab wie eine Klage auf den Zuhörer niederbricht, wird die Dramatik noch einmal gesteigert. Unmöglich sich dieser Musik zu entziehen – ein Gänsehautmotiv. Zum Verlauf des Satzes kann man sich eine Kutschfahrt über Land vorstellen. An deren Beginn steht ein trauriger Abschied, der die innere Verfassung während der ganzen Fahrt bestimmt. Beim Blick aus dem Fenster eröffnet sich eine idyllische Landschaft. Sehnsucht, Unendlichkeit und Natur sind zentral romantische Themen, die in der Symphonie erscheinen, insbesondere in diesem Satz.

HORN HORNT

Ein Freund von Brahms beschreibt die 2. Symphonie mit den Worten: »Das ist ja lauter blauer Himmel, Quellenrieseln, Sonnenschein und kühler grüner Schatten!« Im zweiten Satz schleicht sich ein Waldhornsignal ein, das aus den Streichern hervorgeht. Ihm kommt eine gliedernde Funktion zu, da es einen Abschnitt eröffnet und ein neues Motiv vorstellt. Durch seine pendelnde Melodiebewegung assoziiert man zu-

recht einen Signalruf. Das Horn ist ganz in seinem Element als Ruf- und Signalinstrument. Die Oboe und kurz darauf die Flöte greifen das Thema auf, woraus ein kunstvoll gearbeiteter Satz entsteht, in dem die Motive kombiniert sowie thematisch verarbeitet werden.

EIN »GALOPP«?

So beschreibt ein Zeitgenosse Brahms' den heiteren Charakter des dritten Satzes. Das plötzliche lebhafte Tempo und die kurzen, schnellen, fast hektischen Noten in den Streichern beschleunigen das Geschehen und erwecken einen fröhlichen Eindruck. Man könnte noch weitergehen und von einer Jagdszene sprechen, mit Jägern, die in rasantem Tempo durch unebenes Gelände reiten. Die kurzen Einwurfe verschiedener Instrumente verkörpern beispielsweise ein Rascheln im Wald.

BITTE FESTHALTEN!

Kurz nach Beginn des vierten Satzes überrascht Brahms das Publikum und spielt mit den Hörerwartungen: Ein absteigendes Motiv läuft in gedrängter Form von den Flöten über die Violinen hinunter zu den Streicherbässen, bei abnehmender Instrumentierung und Lautstärke. Gleichzeitig verlangsamten längere Notenwerte den musikalischen Ablauf. Alles deutet auf eine Überleitung zu einem ruhigeren Teil hin. Doch nach einer spannungsgeladenen Pause tritt genau das Gegenteil des Erwarteten ein: Das gesamte Orchester tönt in strahlendem Dur, zudem beschleunigen gegenläufige Melodien und kurze Notenwerte das musikalische Geschehen. Ein äußerst belebter Abschnitt tut sich auf. Eine Kontrastwirkung, wie sie gegensätzlicher nicht sein könnte.

SALVADOR Dali

BIBLIA SACRA



Münchner Künstlerhaus

Lenbachplatz 8 München
www.dalimuenchen.de

11.7. - 3.9.2017

Der Konzertknigge für Dummies

ELENA MILIS

applaudieren

[lat.: *applaudere* »etwas an etwas schlagen, Beifall klatschen«]

Das Applaudieren ist wichtiger Bestandteil eines Konzerts, auch für das klassische. Ein »akustisches Chaos« in welches wir uns stürzen, um den Musikern Anerkennung zu zollen. Doch wann genau ist eigentlich der richtige Zeitpunkt gekommen, seine Handflächen aneinander zu schlagen oder Jubelrufe an den Live-Act zu richten?

Das Orchester betritt die Bühne – ein gutes Moment. Der Dirigent erscheint – ebenfalls der richtige Zeitpunkt zu applaudieren. Das Orchester stimmt seine Instrumente – man kann applaudieren, sollte jedoch die Blicke der unmittelbaren Sitznachbarn nicht als Aufforderung sehen, weiter zu klatschen.

Bei Konzerten der populären Musik, ist der Zuhörer ungebunden von besonderen Klatschmomenten, da er oder sie immer jubeln, klatschen, stampfen oder sonstige »Begeisterungsbekundungen« äußern kann. Ein klassisches Konzert hingegen unterliegt einer unausgesprochenen Etikette. »Das ist doch spießig«, denken Sie? Hierbei geht es jedoch eher darum, die Spannung der Musik und die Konzentration der Künst-

ler nicht zu stören. Die Musiker haben viel Zeit und Herzblut für die Aufführung und die richtige Interpretation investiert um Ihnen nun einen schönen Abend zu bereiten.

Am Ende dürfen Sie loslegen und die Künstler werden Ihr akustisches Chaos dankbar annehmen. So »entsteht für die Dauer des Chaos eine nach außen gekehrte Brücke zwischen zwei Innerlichkeiten, die eine Zeitlang beisammen waren...«, meint zumindest der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht. Auch das Klatschen lässt sich koordinieren und durch rhythmisches Applaudieren kann das Chaos zu einem wohlverdienten Klang für die Künstler werden. Halten wir also fest: Klatschen nach dem Konzert ist ein wunderbarer metaphorischer Schulterklopper, der den Musikern zeigt, dass sie ihr Ziel erreicht haben. Steigerungen hiervon, beispielsweise Blumen vom Zuschauer-raum auf die Bühne werfen, sollten jedoch gut überlegt sein. Falls Sie Konzertneuling sind, sollten Sie zudem noch von etwaigen »Bravissimo-Rufen« am Ende des Konzerts absehen. Das ist eher etwas für langjährige Routiniers.

Münchener Klangbilder

TITELGESTALTUNG ZUM
HEUTIGEN KONZERTPROGRAMM

»Während seines Aufenthaltes am Wörther See 1877 war Johannes Brahms so fasziniert von der Seenlandschaft, dass er sich zu seiner 2. Symphonie inspirieren ließ. Diese besitzt neben ihrem heiteren, pastoralen Charakter jedoch auch einen düsteren Unterton, der immer wieder hindurchscheint. In diesem natürlichen Rahmen herrscht also ein Gleichgewicht aus Heiterkeit und Ernsthaftigkeit – ein Yin und Yang, das eine Einheit bildet. Aus diesem Grund wurde hier das weibliche Yin mit dem männlichen Yang verbunden, welche mit ihrer natürlichen Umgebung verschmelzen. Diese Umgebung wurde durch den Abdruck von echten, mitteleuropäischen Pflanzen gestaltet, die zuerst in Aquarellfarbe getunkt und dann in mehreren Schichten auf Papier abgedruckt wurden. Anschließend wurde das Hauptmotiv mit Fineliner hervorgehoben.« (Franziska Weidner, 2017)

DIE KÜNSTLERIN

Franziska Weidner wurde 1994 in der Nähe von Bayreuth geboren. Bereits durch ihre Schulzeit auf einem musischen Gymnasium kam sie mit der Klassik in Berührung. Sie studiert seit 2013 Design mit den Schwerpunkten Fotografie, Typografie und Illustration an der Technischen Hochschule Nürnberg. Während ihres Studiums hat sie bereits Praktika in verschiedenen Werbeagenturen und Ateliers absolviert, u. a. auch für die Heye GmbH in München. So erhielt sie die Chance, ein Plakat für die Münchner Philharmoniker zu entwerfen.

Donnerstag

06_07_2017 20 Uhr b

Freitag

07_07_2017 20 Uhr c

JOHANNES BRAHMS

Serenade Nr. 1 D-Dur op. 11

»Nänie« op. 82

»Gesang der Parzen« op. 89

»Schicksalslied« op. 54

ANDREW MANZE, Dirigent

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN,

Einstudierung: Andreas Herrmann

Sonntag

16_07_2017 20 Uhr

KLASSIK AM ODEONSPLATZ

JOHANNES BRAHMS

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1

d-Moll op. 15

MODEST MUSSORGSKIJ

»Bilder einer Ausstellung«

(Instrumentierung: Maurice Ravel)

VALERY GERGIEV, Dirigent

YUJA WANG, Klavier

Donnerstag

21_09_2017 20 Uhr k4

ANTON BRUCKNER

Symphonie Nr. 1 c-Moll

Symphonie Nr. 3 d-Moll (Endfassung 1889)

VALERY GERGIEV, Dirigent

Freitag

22_09_2017 20 Uhr c

FRANZ SCHUBERT

Symphonie Nr. 7 h-Moll D 759

»Unvollendete«

ANTON BRUCKNER

Symphonie Nr. 4 Es-Dur »Romantische«

(Endfassung 1880/81)

VALERY GERGIEV, Dirigent

Die Münchner Philharmoniker

CHEFDIRIGENT VALERY GERGIEV

EHRENDIRIGENT ZUBIN MEHTA

1. VIOLINEN

Sreten Krstič, Konzertmeister
Lorenz Nasturica-Herschcowici,
Konzertmeister
Julian Shevlin, Konzertmeister
Odette Couch, stv. Konzertmeisterin
Claudia Sutil
Philip Middleman
Nenad Daleore
Peter Becher
Regina Matthes
Wolfram Lohschütz
Martin Manz
Céline Vaudé
Yusi Chen
Iason Keramidis
Florentine Lenz
Vladimir Tolpygo
Georg Pfirsich

2. VIOLINEN

Simon Fordham, Stimmführer
Alexander Möck, Stimmführer
Ilona Cudek, stv. Stimmführerin
Matthias Löhlein, Vorspieler
Katharina Reichstaller
Nils Schad
Clara Bergius-Bühl
Esther Merz
Katharina Schmitz
Ana Vladanovic-Lebedinski

Bernhard Metz
Namiko Fuse
Qi Zhou
Clément Courtin
Traudel Reich
Asami Yamada

BRATSCHEN

Jano Lisboa, Solo
Burkhard Sigl, stv. Solo
Max Spenger
Herbert Stoiber
Wolfgang Stingl
Gunter Pretzel
Wolfgang Berg
Beate Springorum
Konstantin Sellheim
Julio López
Valentin Eichler

VIOLONCELLI

Michael Hell, Konzertmeister
Floris Mijnders, Solo
Stephan Haack, stv. Solo
Thomas Ruge, stv. Solo
Herbert Heim
Veit Wenk-Wolff
Sissy Schmidhuber
Elke Funk-Hoever
Manuel von der Nahmer
Isolde Hayer

Sven Faulian
David Hausdorf
Joachim Wohlgemuth

KONTRABÄSSE

Sławomir Grenda, Solo
Fora Baltacigil, Solo
Alexander Preuß, stv. Solo
Holger Herrmann
Stepan Kratochvil
Shengni Guo
Emilio Yepes Martinez
Ulrich von Neumann-Cosel

FLÖTEN

Michael Martin Kofler, Solo
Herman van Kogelenberg, Solo
Burkhard Jäckle, stv. Solo
Martin Belič
Gabriele Krötz, Piccoloflöte

OBOEN

Ulrich Becker, Solo
Marie-Luise Modersohn, Solo
Lisa Outred
Bernhard Berwanger
Kai Rapsch, Englischhorn

KLARINETTEN

Alexandra Gruber, Solo
László Kuti, Solo
Annette Maucher, stv. Solo
Matthias Ambrosius
Albert Osterhammer, Bassklarinetten

FAGOTTE

Raffaele Giannotti, Solo
Jürgen Popp
Johannes Hofbauer
Jörg Urbach, Kontrafagott

HÖRNER

Jörg Brückner, Solo
Matias Piñeira, Solo

Ulrich Haider, stv. Solo
Maria Teiwes, stv. Solo
Robert Ross
Alois Schlemmer
Hubert Pilstl
Mia Aselmeyer

TROMPETEN

Guido Segers, Solo
Florian Klingler, Solo
Bernhard Peschl, stv. Solo
Markus Rainer

POSAUNEN

Dany Bonvin, Solo
Matthias Fischer, stv. Solo
Quirin Willert
Benjamin Appel, Bassposaune

TUBA

Ricardo Carvalhoso

PAUKEN

Stefan Gagelmann, Solo
Guido Rückel, Solo

SCHLAGZEUG

Sebastian Förschl, 1. Schlagzeuger
Jörg Hannabach
Michael Leopold

HARFE

Teresa Zimmermann, Solo

ORCHESTERVORSTAND

Stephan Haack
Matthias Ambrosius
Konstantin Sellheim

INTENDANT

Paul Müller

IMPRESSUM

Herausgeber:
 Direktion der Münchner
 Philharmoniker
 Paul Müller, Intendant
 Kellerstraße 4
 81667 München

Redaktion:
 Jan Golch,
 Christine Möller,
 Thomas Sonner

Corporate Design:
 HEYE GmbH
 München

Graphik:
 dm druckmedien gmbh
 München

Druck:
 Gebr. Geiselberger GmbH
 Martin-Moser-Straße 23
 84503 Altötting

TEXTNACHWEISE

Marlene Wagner, Shari Berner, Melanie Schnirpel, Elena Milis, Sebastian Reckert, Nikolaus Rexroth, Isabella Pinscek-Huber, Dominik Mitterer und Elias Schedler schrieben ihre Texte als Originalbeiträge für die Programmhefte der Münchner Philharmoniker. Künstlerbiographien: nach Agenturvorlagen. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

Abbildung zu Ludwig van Beethoven: wikimedia commons. Abbildung zu Wolfgang Amadeus Mozart: Gilles Cantagrel, Wolfgang Amadeus Mozart – eine illustrierte Biografie, München 2005. Abbildungen zu Johannes Brahms: Christian Martin Schmidt, Johannes Brahms und seine Zeit, Laaber 1998, wikimedia commons. Künstlerfotografien: M. Maslanka (Urbański), Simon Fowler (Anderszewski).

Gedruckt auf holzfreiem und FSC-Mix zertifiziertem Papier der Sorte LuxoArt Samt

HAUPTSPONSOR



Mercedes-Benz
München

UNTERSTÜTZT

KLASSIK AM
* ODEONS
PLATZ *

SONNTAG, 16. JULI 2017, 20.00 UHR

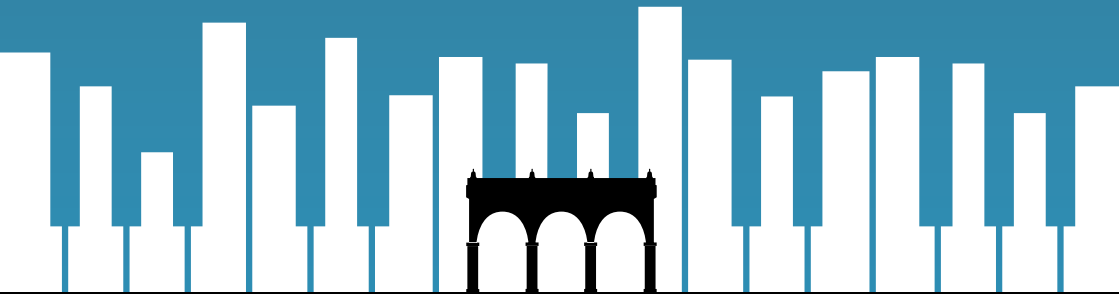
VALERY GERGIEV DIRIGENT *

YUJA WANG KLAVIER

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

*
BRAHMS: KONZERT FÜR KLAVIER UND
ORCHESTER NR.1 D-MOLL OP.15

MUSSORGSKIJ: »BILDER EINER AUSSTELLUNG«
(INSTRUMENTIERUNG: MAURICE RAVEL)



KARTEN: MÜNCHEN TICKET TEL. 089/54 81 81 81
UND BEKANNTE VVK-STELLEN

WWW.KLASSIK-AM-ODEONSPLATZ.DE



MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN
RUNDFUNKS

BR
KLASSIK

Süddeutsche Zeitung

'16
'17



DAS ORCHESTER DER STADT