



**MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

**MAURICE
RAVEL**

»Rapsodie
espagnole«

**CLAUDIA
MONTERO**

»Vientos del sur«,
Deutsche Erstaufführung

**IGOR
STRAWINSKY**

»Jeu de cartes«

**MANUEL
DE FALLA**

»El sombrero de tres picos«,
Suite Nr. 2

GUSTAVO GIMENO, Dirigent
KSENIJA SIDOROVA, Akkordeon

Donnerstag
30_04_2020 20 Uhr

Samstag
02_05_2020 19 Uhr

PHILHARMONIE IM GASTEIG
mphil.de | 089 54 81 81 400

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER



Mahler

Symphony No. 8

VALERY GERGIEV

Neuerscheinung auf dem Label
der Münchner Philharmoniker

mphil.de/label

Überall im Handel erhältlich!

MAURICE RAVEL

»Rapsodie espagnole«

1. »Prélude à la nuit« (Präludium zur Nacht), 2. »Malagueña«,
3. »Habanera«, 4. »Feria« (Volksfest)

CLAUDIA MONTERO

»Vientos del sur« (Winde des Südens)

Konzert für Akkordeon und Orchester

1. Decidido, 2. Largo – Espressivo con variaciones, 3. Decidido con fuoco

Auftragswerk des Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
und der Münchner Philharmoniker

Deutsche Erstaufführung

– Pause –

IGOR STRAWINSKY

»Jeu de cartes« (Das Kartenspiel)

Ballett in drei Spielrunden (Konzertfassung)

1. Erste Runde: Introduction – Pas d'action – Tanz des Jokers – Walzer – Coda
2. Zweite Runde: Introduction – Marsch – Solovariationen der vier Damen –
Pas de quatre der vier Damen – Coda – Reprise des Marsches – Coda
3. Dritte Runde: Introduction – Walzer – Menuett – Presto – Finale – Coda

MANUEL DE FALLA

»El sombrero de tres picos« (Der Dreispitz)

Suite Nr. 2

1. »Los vecinos« (Die Nachbarn), 2. »Danza del molinero« (Tanz des Müllers)
3. »Danza final« (Schlusstanz)

GUSTAVO GIMENO, Dirigent

KSENIJA SIDOROVA, Akkordeon

Konzertdauer: ca. 1 ½ Stunden

Das vorliegende Programmheft entstand als Kooperationsprojekt der Münchner Philharmoniker mit dem Institut für Musikwissenschaft der LMU München. Rund 20 Studierende entwickelten das Konzept dieses Programmheftes, verfassten die Texte und führten die Interviews.

122. Spielzeit seit der Gründung 1893

VALERY GERGIEV, Chefdirigent

ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent

PAUL MÜLLER, Intendant

Sehnsuchtsorte

PROLOG

»Spanien – es muss dies das schönste Land Europas sein, ich fühle das. Kommen Sie mit: Sie wären ein Reisegefährte! Ich weiß nicht: immer wenn ich mir Spanien vor mich hin sage, spüre ich's wie einen Ruck.«

Der Schriftsteller Stefan Zweig schrieb diese Zeilen 1904 an Hermann Hesse. Es lässt sich nur spekulieren, an welche Impressionen er dabei dachte: War es der Duft der Zitronen, das Flirren der spanischen Sonne oder das Zirpen der Zikaden? Jedenfalls spricht vor allem Eines daraus: Fernweh. Das Wort selbst ist ein Neologismus: Von Goethe 1822 zunächst als »umgekehrtes Heimweh« beschrieben, wurde es 1835 von Fürst Pückler-Muskau, welcher seinerseits selbst viel reiste, quasi erfunden. Es wird häufig in Kontrast zum Heimweh verwendet. Dabei sind die Gefühle, die mit diesen beiden Worten ausgedrückt werden, vielmehr ähnlich als gegensätzlich. Beiden wohnt eine Sehnsucht inne, beide dienen als Inspirationsquelle und beide wurden deshalb intensiv in verschiedenen Werken der Malerei, Poesie und Musik verarbeitet. Das ist auch nicht verwunderlich: Alle kennen es, das Verlangen nach dem jeweils anderen Zustand. Und

trotzdem verbindet jeder ganz eigene Erlebnisse und Gedanken mit diesen Sehnsüchten. Heimweh und Fernweh erscheinen also durchaus etwas paradox: Es sind Gefühle, die jeder kennt, die jedoch höchstpersönlich sind.

Der heutige Konzertabend nimmt sich dieses Themas an. Maurice Ravel, ein französischer Komponist mit ausgeprägter Liebe zum südlichen Nachbarn, besinnt sich in der »Rapsodie espagnole« auf die Wurzeln seiner baskischen Mutter. In seinem Stück bettet er Träumereien aus seiner Kindheit und Sehnsüchte ein, die vor allem aus zweiter Hand, nämlich von seiner Mutter, stammen. Das Ergebnis ist eine Musik, die spanisches Lebensgefühl und Tradition atmet, dabei aber stets die Feingefühligkeit französischen Flairs behält.

Tradition ist auch beim darauffolgenden Programmpunkt ein wichtiges Stichwort. Mit »Vientos del sur« von Claudia Montero begibt sich die Klangreise in einen ganz anderen Erdteil: Die Argentinierin gilt als eine der renommiertesten Persönlichkeiten auf dem Gebiet der Komposition in Südamerika. Ein

Grund für diesen Erfolg liegt darin, dass ihre Musik stets starke Heimatverbundenheit ausdrückt. Südamerikanische Traditionen – und damit verbunden das Wechselspiel aus Melancholie, Sehnsucht, Leidenschaft und Lebensfreude – sind in diesem Fall ein Markenzeichen. Besonders interessant: Das Soloinstrument ist ein Akkordeon. Untypisch für einen klassischen Konzertsaal – den meisten von Ihnen wird es vermutlich aus anderen Kontexten bekannt sein. Und doch ist es so passend für das Programm. Schließlich kann man es als das erste weltreisende Instrument in Zeiten der Globalisierung bezeichnen.

Viele Reisen. Das ist etwas, wovon auch Igor Strawinsky erzählen könnte. Dass er das Fernweh als Gefühl kannte, zeigt sich an vielen Stellen seines Lebenslaufes. Der gebürtige Russe reiste viel und wechselte sogar zweimal die Staatsbürgerschaft. Dies geschah nicht immer freiwillig. Kriegsbedingt verließ er Frankreich und siedelte in die USA über. Dennoch war das Neue für ihn stets etwas Aufregendes. Er experimentierte viel, und seine Neugierde war für ihn kreativer Antrieb. Spanien und Südamerika

spielten bei Strawinsky zwar keine wirkliche Rolle, aber thematisch passt er sehr gut in das Spannungsfeld aus Fern- und Heimweh.

Und es wird wieder spanisch! Im letzten Programmpunkt mit »El sombrero de tres picos« von Manuel de Falla lässt sich nun ein Perspektivenwechsel beobachten. Ravel kannte Spanien nur aus Erzählungen, er war vom Fernweh getrieben. Falla hingegen ist selbst in Spanien aufgewachsen. Die warmen Sommernächte und die tänzelnden Rhythmen der Musik waren für ihn also nicht nur ein romantisiertes Traumbild. Landestypische Traditionen finden sich in den Rhythmen des Balletts wieder, und die spanische Sonne lässt sich in den Klängen nachempfinden.

Spüren Sie der Musik dieses Konzerts nach, einer Sehnsuchtsmusik, welche auf unterschiedliche Weise von Heimweh und Fernweh geprägt ist. Lassen Sie sich von dieser musikalischen Weltreise mitreißen!

*Riccarda Weidinger
Simon Seeberger
Rafael Burkhardt*

Die Sonne Spaniens in Paris

MAURICE RAVEL: »RAPSODIE ESPAGNOLE«

Paris, 1911, Samstagabend, Rue de Civry 3. »Kleiner Pavillon« nannte der Gast diesen Raum. Kleiner bunter Pavillon, traf es noch eher. Die Wände voller Bücher, Bilder, Andenken: manches Erinnerung, vieles Phantasie. Manches mitgebracht von Reisen, einiges angespült von der Welt, deren Gezeiten im Rhythmus von elf Jahren die Stadt überfluteten. Das Strandgut? Fremde Welten. Dieses Jahr blieb die Flut aus: keine Weltausstellung in Paris. Stattdessen jener einzelne kleine Pavillon im Westen von Paris: Einmal die Woche füllte er sich mit Leben. Samstags nach der Oper kamen sie hierher. Den Nachzüglern gewährten sie Eintritt, wenn diese die geheime Melodie piffen.

Am heutigen Abend würde eines der Gründungsmitglieder sein neuestes Werk vorstellen. Er, der gebürtige Franzose, hatte noch nie spanische Lande betreten, und doch suchte er die mütterlich-baskischen Wurzeln stets auch in seinen eigenen Kompositionen. Er setzte sich auf das Sofa, das im Zentrum des Raumes stand. Neben ihm ein gleichaltriger, andalusischer Komponist. Er hatte die spanische Heimat verlassen und war in der Hoffnung auf Erfolg nach Paris gekommen. Hier im Pavillon, unter seinesgleichen, hatte er Fürsprecher und Unter-

stützer gefunden. Sein französischer Sitznachbar war ihm gar ein guter Freund geworden.

Und der Gast? Sie hatten ihn bei einer Probe der »Ballets Russes« kennengelernt. Es war noch nicht lange her, dass Sergej Diaghilew, Leiter der »Ballets Russes«, ihm nach Russland telegraphiert hatte. Seit kurzem erst

BLICK INS LEXIKON

MAURICE RAVEL

»Rapsodie espagnole«

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 7. März 1875 in Ciboure im französischen Baskenland; gestorben am 28. Dezember 1937 in Paris

Entstehungszeit

1907/08

Widmung

Charles-Wilfrid de Bériot gewidmet, Ravels Klavierlehrer am Conservatoire de Paris von 1891–1895

Uraufführung

am 15. März 1908 in Paris im Théâtre du Châtelet (Orchester der »Concerts Colonne« unter Leitung von Édouard Colonne)



Maurice Ravel am Flügel in seiner Pariser Wohnung (1914)

war er in Paris und bald schon hatte er den Weg zu ihnen gefunden. Sie waren sicher, er würde die Musik revolutionieren. Und es dauerte nicht lange, da wurde aus dem Gast ein »Apache«.

Der Abend würde lang werden, viele waren gekommen. Es galt, die heutige Opernvorstellung zu diskutieren, manch einer würde seine neuen Werke präsentieren. Der Gast ließ sich zwischen dem Franzosen und dem Spanier auf dem roten Sofa nieder: Igor Strawinsky zwischen Maurice Ravel und Manuel de Falla.

DIE KÜNSTLERVEREINIGUNG »LES APACHES«

Die Farbe des Sofas mag zwar eine andere gewesen sein, die Verbindungen zwischen Maurice Ravel, Igor Strawinsky und Manuel de Falla aber gab es wirklich. Ihren Anfang fanden die Freundschaften in einer Gruppe junger Komponisten, Musiker, Literaten und Künstler, die sich um 1900 formierte. »Les

Apaches« trafen sich jeden Samstagabend, meist nach einem Konzert- oder Opernbesuch. Eines ihrer namhaften Gründungsmitglieder: Maurice Ravel. Den Namen hatten sie von durchaus streitbaren Zeitgenossen übernommen: als »Apaches« bezeichnete man in Paris zu dieser Zeit kriminelle, gewaltbereite Gangs, die in den Vororten ihr Unwesen trieben und Bewohner wie Polizei in Angst und Schrecken versetzten. »L'Apache est la plaie de Paris« (Der Apache ist die Plage von Paris) titelten die Zeitungen der damaligen Zeit. Gewaltfrei, aber nicht minder rebellisch und energisch in ihrem Tun wider den Konservatismus, der das künstlerische Paris bestimmte, wählten Ravel und seine geistigen Brüder den Namen »Les Apaches«. Zunächst fand man sich in den Appartements der Mitglieder zusammen, schon bald aber mietete Maurice Delage, Komponist, Pianist und Gründungsmitglied der Apachen, einen eigens für die Treffen vorgesehenen Pavillon an – die Adresse: Rue de Civry 3.

Maurice Ravel: »Rapsodie espagnole«



Originale Fotografie des Apachen-Pavillons, in dem die wöchentlichen Treffen stattfanden

Man wollte ungestört sein, bis spät in die Nacht diskutieren, besprach neben den neuesten Operaufführungen aber auch die eigenen Werke: Einige Kompositionen Ravel's fanden in diesem intimen Kreis ihre ersten Zuhörer. »Les Apaches« hatten sich unter dem Eindruck und der gemeinsamen Verehrung von Debussys Werken formiert, sie alle einte aber auch ein besonderes Interesse an russischer Musik. Das »Sesam-öffne-dich« der Tür? Eine Melodie aus Alexander Borodins zweiter Symphonie. Sie pfeifend, erhielt man Eintritt. Als Strawinsky 1910 nach Paris kam, um für Sergej Diaghilew, den Impresario der russischen Ballettkompanie »Ballets Russes«, den »Feuervogel« in Musik zu setzen, mag ihm die Affinität der »Apaches« zu russischer Musik in die Hände gespielt haben – schon bald kam er

mit ihnen in Kontakt und wurde ihr letztes offiziell aufgenommenes Mitglied.

Und Manuel de Falla? Auch er war Teil dieser Abende. Schon drei Jahre zuvor war er nach Paris gekommen und wurde alsbald durch seinen Landsmann, den Pianisten Ricardo Viñes in den Kreis eingeführt. Hier lernte Falla Maurice Ravel kennen. In ihm fand er nicht nur einen Freund, sondern auch einen einflussreichen Fürsprecher: Dank seiner Empfehlung gingen Fallas »Cuatro piezas españolas« beim Pariser Verleger Durand in Druck.

»RAPSDIE ESPAGNOLE«

Manuel de Falla sagte über das erste wichtige Orchesterwerk Ravel's, die »Rapsodie

espagnole«, Folgendes: »Die ›Rapsodie espagnole‹ überraschte mich durch ihren spanischen Charakter. [...] Wie aber sollte ich mir diesen so subtil authentischen Hispanismus des Komponisten erklären [...]? Ich fand rasch die Lösung des Rätsels: Ravel's Spanien war ein idealisiertes Spanien, wie er es durch seine Mutter kennengelernt hatte. [...] Das erklärt wohl auch, weshalb sich Ravel seit seiner frühesten Kindheit von diesem Land angezogen fühlte, von dem er so oft geträumt hatte.« Inspiriert wurde Ravel von seiner baskischen Mutter, welche ihm in seiner Kindheit einige spanische Volksmelodien vorgesungen hatte. In diesem Werk zitiert er nicht echte, bekannte Volksmelodien, sondern greift den farbigen Rhythmus und die ornamentalen Züge der spanischen Musik auf. Es soll so wirken, als ob es spanische Musik sei.

Ein Rhapsode, ein wandernder Musiker des alten Griechenlands, trug bei Festen Dichtungen in Begleitung eines Saiteninstrumentes vor. Daraus leitete sich dann die musikalische Gattung der Rhapsodie ab. Diese besteht üblicherweise aus mehreren, meist zusammenhangslosen einzelnen Themen, welche nicht aufeinander aufbauen. Sie weist zudem oft keine bestimmte musikalische Form auf und verwendet gerne Themen aus der Volksmusik. Auch in der »Rapsodie espagnole« sind die vier Sätze frei und episodenhaft zusammengestellt.

Eröffnet wird das Werk mit dem »Prélude à la nuit« – Präludium zur Nacht. Durch ein gemäßigtes Tempo und eine leise, verhaltene Dynamik fühlt man sich an das Ende eines heißen und anstrengenden Tages versetzt. Die Nacht wird bereits sehnsuchtsvoll erwartet. Eine immer wiederkehrende absteigende Tonfolge aus vier Tönen verleiht die-

sem Satz einen mystischen, geheimnisvollen Charakter.

Im kurzen zweiten Satz, der »Malagueña«, einem spanischen Volkstanz, der sich später zu einer Form des Flamencos entwickeln sollte, fühlt man sich beinahe zum Tanz aufgefordert. Die Melodie erklingt zunächst in den Trompeten, bevor sie in die Violinen und Holzbläser mit einer melancholischen Stimmung übergeht.

In der darauffolgenden »Habanera« ist die Instrumentierung sehr abwechslungsreich gestaltet. Durch den punktierten Rhythmus wirkt dieser Satz leicht und gefällig. Ursprünglich hatte Ravel ihn für Klavier gedacht und schon einige Jahre vor der »Rapsodie espagnole« komponiert. Dieses Klavierwerk eröffnete seine Karriere als Komponist. Nicht umsonst widmete Ravel die »Rapsodie espagnole« seinem Klavierlehrer Charles-Wilfrid de Bériot.

Der vierte und längste Satz heißt »Feria« (Volksfest). Die Musik lässt ein lebhaftes Fest voller Leidenschaft fast zum Greifen nah entstehen. Ein einfacher Rhythmus und die immerwährende Wiederholung kleiner Motive steigern sich rasant, bevor eine intime Passage den elegischen Soli von Englischhorn und Klarinette Raum gibt. Nach einer Reminiszenz an die absteigende Viertel-Folge aus dem ersten Satz bricht sich wieder das Volksfest Bahn. Im vollen Orchesterklang steigert sich das Werk temporeich und virtuos zu seinem glänzenden Abschluss.

*Johanna Blacek
Nora Eder
Wathana Oum-Seng*

Claudia Montero

INTERVIEW MIT DER KOMPONISTIN

Ihre Komposition »Vientos del sur« entstand im Auftrag des Royal Liverpool Philharmonic Orchestra und der Münchner Philharmoniker. Was waren Ihre ersten Schritte?

Ich hatte einige Vorgaben, wie die Länge von 22 Minuten, die Besetzung des Orchesters und dass es ein Konzert für Orchester und Akkordeon sein soll. Wenn ich ein neues Werk komponiere, beginne ich damit, die Instrumente zu studieren und ihre Charakteristika kennenzulernen. Vor allem wollte ich herausfinden, was man auf dem Akkordeon alles spielen kann und welchen Klangumfang es hat. Ksenija Sidorova war mir dabei eine große Hilfe, das Akkordeon im Detail kennenzulernen. Danach lege ich für mich fest, welche Form, welchen Stil und welchen Charakter das Werk haben soll, und dann beginne ich kleine Ideen auszuarbeiten und zu überlegen, ob und wie sich das musikalisch umsetzen lässt.

»Vientos del sur« bedeutet »Winde des Südens«. Wie kamen Sie darauf, was hat Sie inspiriert?

Ich habe mich an meine Heimatstadt Buenos Aires erinnert. An die Klänge, die Rhythmen, die Gefühle, die Menschen, die volkstümliche Musik Argentiniens, wie den

Tango – daher »Süden«. Das Akkordeon erinnert mich an das Bandoneon, das dem Akkordeon sehr ähnlich und typisch für den Tango ist. Beide Instrumente sind »Windinstrumente«, da sie mit Luft zum Klingen gebracht werden. So ergab sich für mich der Titel »Winde des Südens«.

Wie würden Sie Ihren Kompositionsstil beschreiben?

Argentinisch und klassisch. Ich mag Kontraste – in der Rhythmik, der melodischen Verarbeitung oder den Tempi. Typisch für die argentinische Musik sind Takt-Wechsel, diese Rhythmik-Veränderungen begegnen einem beispielsweise im Tango. Und klassisch – ich schreibe alle meine Kompositionen per Hand, lege besonderen Wert auf klassische Formen und Strukturen, wie die Variationsform, und bevorzuge Kompositionen für Standardbesetzungen. Am liebsten komponiere ich für Saiteninstrumente, wie die Violine oder die Gitarre.

Gab es Frustrationsmomente während des Komponierens?

Ja, immer wieder, vor allem wenn ich musikalisch nicht sofort gefunden habe, was ich gesucht habe... Ich habe drei Versionen vom zweiten Satz komponiert und letztlich dann doch die erste Version ge-



ZITAT

»Sobald ich weiß, was ich musikalisch will, geht es mit dem Komponieren recht schnell.«

Claudia Montero

nommen. Und dann war da noch die Grammy-Verleihung... Das Werk sollte im November abgegeben werden und im November habe ich zwei lateinamerikanische Grammys bekommen. Mir blieben noch zwei Wochen bis zur Abgabe, aber ich bekam so viele Anrufe und Interviewanfragen, dass ich mich nicht konzentrieren konnte und deshalb die Komposition verspätet abgegeben habe... Das hat mir aber zum Glück niemand übelgenommen.

Wie haben Sie sich motiviert, an Ihrer Komposition weiterzuarbeiten?

Bei jeder kreativen Arbeit muss man direkt mit seiner Arbeit verbunden sein. Wenn ich

komponiere, nehme ich mir nur Zeit, um zu essen oder zu schlafen. Teilweise musste ich mich regelrecht einsperren, um an dem Werk weiterzuarbeiten. Es ist wichtig, dass ich meinen Fokus und meine Balance nach einer Frustration oder Unterbrechung wiederfinde, um weiterarbeiten zu können.

Wie lange hat es insgesamt gedauert, bis Sie »Vientos del sur« fertiggestellt haben?

Insgesamt habe ich fast fünf Monate gebraucht, bis das Werk fertig war. Sobald ich weiß, was ich musikalisch will, geht es mit dem Komponieren recht schnell.

Wie war es für Sie, ihr eigenes Werk zum ersten Mal live zu hören?

Im ersten Moment bin ich fasziniert, ergriffen und voller Freude, wenn ich die Musik, die in meinem Kopf erfunden wurde, tatsächlich mit echten Instrumenten live höre. Im zweiten Moment höre ich konkre-

ter hin, fokussiere mich auf Details, schaue ob die Register gut sind, die Tempi so gespielt werden, wie ich mir das vorgestellt habe, und ob musikalisch das ankommt, was ich überbringen wollte.

Was erwartet das Publikum?

Gleich am Anfang des Werkes sind die Winde des Südens schon zu hören, durch den sich öffnenden und schließenden Blasebalg des Akkordeons. Dann möchte ich das Publikum einladen in meine Heimatstadt Buenos Aires, das Schöne und Geheimnisvolle der Stadt kennenzulernen und sich von der Musik, den Winden des Südens, treiben zu lassen.

*Das Interview führten
Elisa Feser,
Gesa Wolf
und Rafael Gavilanes*

»Und sie komponieren doch!«

KOMPONISTINNEN IN DER MUSIKGESCHICHTE

Élisabeth Jacquet de La Guerre, Ilse Fromm, Cécile Chaminade, Louise Bertin. Kommen Ihnen diese Namen bekannt vor? Haben Sie die Madrigale von Barbara Strozzi, Symphonien von Louise Farrenc, Lieder von Fanny Hensel und die Opern von Ethel Smyth schon einmal gehört? Wahrscheinlich nicht! Wo aber finden wir komponierende Frauen in der Musikgeschichte? In den vielen Opern- und Konzertführern sicherlich nicht. Vielleicht liest man von Fanny Mendelssohn/Hensel, Clara Wieck/Schumann und Alma Schindler/Mahler, deren Kompositionen zwar in Forschungsarbeiten analysiert werden, deren Leben aber vor allem Gegenstand nicht-wissenschaftlicher Literatur sind. Stehen diese drei Frauen durch ihre Verbindung zu einem berühmten Bruder bzw. Ehemann oder wegen ihres besonderen musikalischen Schaffens aus der Musikgeschichte heraus? Warum sind andere komponierende Frauen so unterrepräsentiert, deren musikalisches Schaffen sich doch genauso durch die Jahrhunderte zieht, wie die Arbeit ihrer männlichen Kollegen?

Es hat sie schon immer gegeben, die komponierenden Frauen, die in Klöstern und Höfen ihre Musikalität gelebt haben. Hildegard von Bingen vertont im 12. Jahrhundert ihre Verse, und aus Adelsfamilien stammen

de weibliche Troubadouren, sogenannte Trobairitz, ziehen im Mittelalter durch Frankreich. In den folgenden Jahrhunderten sind uns die wenigsten Namen bekannt. Erst ab dem 19. Jahrhundert treten komponierende Frauen immer mehr in Erscheinung, auch wenn sie noch nicht als Komponistinnen gesellschaftlich anerkannt sind und ihre Musik nur als unprofessioneller Zeitvertreib verstanden wird. »Die Musik wird für ihn [Felix] vielleicht Beruf, während sie für Dich stets nur Zierde, niemals Grundbass Deines Seins und Thuns werden kann und soll«, schreibt Abraham Mendelssohn im Jahr 1820 an seine Tochter Fanny. Ausbildung, Lebensbedingungen und Wertvorstellungen beschränken die Arbeit von komponierenden Frauen, denn es schickt sich für eine Dame nicht, Geld zu verdienen – und schon gar nicht mit Musik! Öffentliche Aufmerksamkeit findet aber nur, wer seine Werke verlegt. Namen wie Ina Boyle und Dorothy Gow existieren in unserem kulturellen Gedächtnis nicht, weil die Suche nach fördernden Verlagen und Aufführungsmöglichkeiten für eine Frau ihrer Zeit nicht selbstverständlich ist.

Die 1858 geborene Ethel Smyth kann ihre Werke, wie z. B. die »Messe in D« oder die Oper »The Wreckers«, zwar drucken und auf-



© Benedikt Kobel

führen lassen, doch ihr Leben ist wesentlich davon geprägt, sich als Komponistin durchzusetzen und als solche Anerkennung in der Gesellschaft zu finden. Sie kämpft in der englischen Frauenbewegung, pflegt engen Briefkontakt zu Virginia Woolf und gibt die Hoffnung nicht auf, gleichwertig zu ihren männlichen Kollegen gesehen zu werden und von ihrer Arbeit leben zu können.

Gesellschaften zur Förderung von Musikerinnen treten bereits ab den 1920er Jahren in Erscheinung, darunter auch GEDOK als »Gemeinschaft Deutscher und Oesterreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen«, das älteste und europaweit größte Netzwerk für Künstlerinnen der Bildenden, Angewandten und Darstellenden Kunst, der Literatur und der Musik. Entscheidende Veränderungen aber sind erst mit der feministischen Frauenbewegung in den 1960er

Jahren zu spüren, als sich die Gesellschaft für die Gleichberechtigung von Frauen auch im Musikleben sensibilisierte. Zwanzig Jahre später ist ein merklicher Anstieg der Integration von Frauen und ihren Werken in den Programmen zu spüren. Für Frauen in der Musik gibt es zu dieser Zeit einige erste Male: Die Schweizer Geigerin Madeleine Carruzzo wird 1982 das erste weibliche Mitglied der Berliner Philharmoniker. Im Jahr 1994 wird erstmals in Deutschland eine Frau auf eine Kompositionsprofessur berufen, die aus Korea stammende Komponistin Younghi Pagh-Paan. Es überrascht, dass die erste Kompositionsprofessorin hierzulande eine Koreanerin ist. In Korea gehört es im Gegensatz zur westlichen Tradition speziell für Mädchen zur musikalischen Früherziehung, Kompositionsunterricht zu erhalten. Komponistinnen sind in Korea also die Regel, nicht die Ausnahme.

In Deutschland ist der Anteil an weiblichen Musikschaaffenden auch heute noch gering. 1998 sind an der Münchner Musikhochschule 25% Frauen im Fach Komposition eingeschrieben. Zwanzig Jahre später, im Jahr 2018 sind es 35% – und das bei ungefähr gleicher Anzahl weiblicher und männlicher Studierender an deutschen Musikhochschulen. Auch unter Orchestermusiker*innen in deutschen Berufsorchestern gibt es signifikante Unterschiede: Zum einen sind insgesamt nur 38% Musikerinnen engagiert, zum anderen gibt es aufgrund historischer Differenzierung in »weibliche« und »männliche« Instrumente bis heute deutliche Unterschiede in der Besetzung der Instrumentengruppen. Ein traditionell »weibliches« Instrument ist beispielsweise die Harfe, eines der Instrumente im Orchester, das am häufigsten von Frauen gespielt wird. Eine aktuelle Studie zeigt, dass 97% der Harfen in deutschen Berufsorchestern von Frauen besetzt sind. Unter Posaunen und Tuben finden sich beispielsweise nur 2% Musikerinnen. Die Orchestermitglieder der Münchner Philharmoniker setzen sich zum jetzigen Zeitpunkt aus 32 Frauen und 78 Männern zusammen.

Aber zurück zu den komponierenden Frauen. Auch in Deutschland gibt es neben Organisationen wie *musica femina* in München auch musikwissenschaftliche Forschungsstätten, die sich auf Komponistinnen konzentrieren, wie z. B. das Sophie Drinker Institut in Bremen, das Forschungszentrum Musik und Gender an der Musikhochschule in Hannover und das Frankfurter Archiv Frau und Musik. Auch die Komponistin von »Vientos del sur«, Claudia Montero will Abhilfe schaffen. Sie ist Gründerin und Präsidentin der Women in Art Association und Mitglied in der International Alliance for Women in Music. Anders als Montero, die sich ohne

die Hilfe von Organisationen als Komponistin einen Namen gemacht hat, brauchen viele junge Musikerinnen Orte und Plattformen, an denen sie unterstützt und gefördert werden. Montero weiß, wie schwer es ist, als Komponistin ohne Unterstützung in der Musikwelt Fuß zu fassen. Das motiviert sie, jungen Komponistinnen Möglichkeiten und Chancen zu eröffnen.

Das Werk einer Komponistin, gespielt von einer Solistin macht das heutige Konzert noch zu etwas Besonderem. Bis zur Gleichberechtigung zwischen Komponistinnen und Komponisten liegt aber noch ein langer Weg vor uns. Als Dozentin für Komposition spricht Montero aus Erfahrung: »Ich habe an einem Konservatorium gelehrt und dort hatte ich insgesamt in fünfzehn Jahren nur fünf Kompositionsstudentinnen.« Wichtig sei, dass nicht allein das »Frau-Sein« einer Komponistin darüber entscheiden sollte, ob ihr Werk gut oder schlecht ist. »Die Qualität der Komposition ist geschlechterunabhängig«, betont Montero. Ihr Fazit bringt es auf den Punkt: »Die Welt ist divers und wir müssen lernen, damit zu leben und umzugehen.«

*Elisa Feser
Katharina Freitag
Anna Mareis*

Ksenija Sidorova

AKKORDEON



ZITAT

»Zuerst war es eine Idee meiner Großmutter, später wurde es meine Leidenschaft und schließlich mein Beruf!«

Ksenija Sidorova

Das Akkordeon ist in meiner Heimat Lettland ein typisches Instrument der Volksmusik. Auch meine Großmutter spielte eine Art des Akkordeons, nämlich die »Garmoschka«, ein traditionelles russisches Instrument. Als ich sechs Jahre alt war, brachte sie mir alles bei, was sie über das Akkordeonspielen wusste. Es machte Spaß, wir spielten nachmittags und manchmal sang sie dazu. Später haben mich meine Lehrer motiviert und inspiriert, weiter hart zu arbeiten, kleine Fortschritte zu schätzen und Geduld zu haben. Ich wusste schon immer, dass ich die Musik gerne zu meinem Beruf machen möchte und irgendwo in meinem Herzen habe ich gehofft, dass das auch

als Akkordeon-Solistin möglich ist. Damals habe ich es nicht für möglich gehalten, dass ich während meiner Studienzeit in großen Konzertsälen wie der Wigmore Hall, im Southbank Centre und in der Royal Albert Hall in London spielen oder mit Orchestern wie dem NHK-Symphonieorchester in Tokio, dem Atlanta Symphony Orchestra, dem NDR Elbphilharmonie Orchester oder dem MDR-Sinfonieorchester Leipzig auftreten würde. Das Besondere am Akkordeon ist, wie meine Großmutter schon sagte, dass man es überall hin mitnehmen und sich aufgrund seiner Mehrstimmigkeit selbst begleiten kann. Wenn ich auf die Bühne gehe, stelle ich nicht nur das Musikstück, sondern auch das Instrument vor. Ich freue mich darüber, wenn das Publikum die vielen Möglichkeiten des Akkordeons kennenlernt und entdeckt, wozu dieses traditionelle Instrument fähig ist. »Vientos del sur« ist das erste Stück, das Claudia Montero für das Akkordeon komponiert hat. Das Werk ist meiner Meinung nach eine Hommage an ihr Heimatland Argentinien. Es ist sehr ausdrucksstark, manchmal melancholisch, was das Akkordeon in den Melodien besonders zum Ausdruck bringt. Heute mit einem so renommierten Orchester wie den Münchner Philharmonikern aufzutreten, ist für mich eine große Freude und Ehre. Wir werden nicht nur zum ersten Mal zusammen spielen, sondern es wird auch ein neues Stück aufgeführt, die Spannung verdoppelt sich also!

*Nach einem Interview zusammengestellt
von Elisa Feser,
Rafael Gavilanes
und Gesa Wolf*

Die Gemüse- verkäuferin unter den Instrumenten

DAS AKKORDEON

Dass Straßenmusiker in der Münchner Fußgängerzone die vierhundertste Version von Vivaldis »Vier Jahreszeiten« auf ihrem Akkordeon spielen, kann man schön finden oder auch nicht. Es zeigt jedenfalls die Vielseitigkeit und die Popularität dieses Instruments. Seit der Erfindung in Wien im Jahr 1829 hat das Akkordeon etliche Genres, Stile und Ländergrenzen überschritten und niedergelassen. Wie ist es dazu gekommen, dass sich das Akkordeon heute mit Fug und Recht als Kosmopolit unter den Instrumenten bezeichnen kann?

In den Jahren um 1800 herum war Musik noch bedeutend exklusiver und nicht das Medium der Massenunterhaltung, das es heute ist. Musiker waren deutlich rarer gesät. Wenn es in der ländlichen Gegend auf dem Dorf einen Geiger gab, dann durfte dieser gleich die ganze Gegend mit Musik versorgen. Ein neues Instrument aus Wien schaffte Abhilfe und ganz neue Möglichkeiten. Dem Akkordeon als »Ein-Mann-Kapelle« war es nun möglich, eine Volksmusik-Gruppe zu ersetzen und zu mimen. Seinen Namen hat es (im Jahr 1829 als »accordion« vorgestellt) von der Möglichkeit, mit einem einzigen Knopfdruck einen vollständigen

Akkord erklingen zu lassen. Die Möglichkeit, Akkorde und Melodien gleichzeitig zu spielen, war bis dahin nur bei Tasteninstrumenten wie Klavier und Orgel und in begrenztem Maße bei der Gitarre gegeben. Außerdem gut transportabel erfreute sich das Akkordeon schnell großer Beliebtheit. So ist es auch kein Wunder, dass das Akkordeon – nicht zufällig auch gerne Schifferklavier genannt – seinen Weg über den Ozean nach Lateinamerika fand.

In den 1850er-Jahren kamen viele europäische Einwanderer nach Südamerika und brachten das Akkordeon mit. Der Export-Schlager Akkordeon machte in Lateinamerika schnell die Runde und Musikant*innen integrierten das Instrument in ihre Ensembles. Je weiter man sich von den großen Städten entfernte, desto wichtiger wurde die Rolle, die das handliche Instrument spielte. Das Akkordeon war neben der Gitarre ein zentraler Bestandteil vieler Tänze geworden, wie beispielsweise dem argentinischen Chamamé. Wenn die Gauchos – die argentinischen Cowboys – abends zusammensaßen und musizierten, taten sie das meist auch mit dem Akkordeon. Und sogar auf den Gemüsemärkten war das Instrument

präsent! Es wurde von italienischen Händlern gespielt, um Kunden anzulocken, und bekam deshalb den charmanten Namen »verdulera« – zu Deutsch: Gemüseverkäuferin.

WIRTSCHAFTSFAKTOR AKKORDEON

Auch die Wirtschaft konnte vom Allrounder Akkordeon profitieren. Besonders gut nachzuvollziehen ist das am Unternehmen Hohner. Bei seiner Gründung 1857 hatte sich Hohner vor allem auf Mundharmonikas konzentriert. Nach dem Tod des Firmengründers Matthias Hohner 1902 gesellten sich im Jahr 1903 zu den Mundharmonikas dann auch die Ziehharmonikas ins Sortiment. Mit großer Werbemaschinerie wurde die »Offensive Akkordeon« in den USA gestartet. Schon 1906 war dort die Hunderttausend-Marke der verkauften Instrumente geknackt. Um den Wettbewerbsdruck zu verringern, kaufte Hohner Konkurrenzfirmen auf und blieb so selbst unangefochtener Marktführer. Traditionsunternehmen wie die Firma Kalbe aus Berlin mit 150 Beschäftigten wurden 1912 geschluckt. Bei Hohner in der Zentrale hieß es dann: »Für den winzigen Betrag von MK 18.000 bekommen wir die Marke Kalbe und seine ganze Kundschaft und verlieren dabei eine weitere Konkurrenz.« Viele Jahrzehnte später, im Jahr 1997, übernahm schließlich eine taiwanesisische Firma die Aktienmehrheit von Hohner und verlagerte damit den mehrheitlichen Besitz der Firma nach Asien.

VOM MARKTPLATZ IN DEN KONZERTSAAL

Auch in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts lässt sich ein Ringen um das Akkordeon ablesen: Es ist gleichermaßen ein

Kind von Volksmusik und Avantgarde. Man denke an die Tangos eines Astor Piazzolla aus Argentinien, der das Bandoneon, ein dem Akkordeon eng verwandtes Instrument, verwendete, oder an Avantgarde-Komponistinnen wie Pauline Oliveros, die ihrem Akkordeon synthesizer-ähnliche Klänge entlockte, oder Sofia Gubaidulina, die das Akkordeon an die Grenzen des vertrauten Klangs brachte. Die argentinische Komponistin Claudia Montero bezieht sich in ihrem Konzert »Vientos del sur« auf den Tango ihres Heimatlands und verschmilzt so das klassische Konzert mit der Volksmusik Lateinamerikas.

Die Geschichte des Akkordeons als Soloinstrument in einem Konzertstück – so wie es beim heutigen Konzert besetzt ist – geht nur 83 Jahre zurück, als 1937 der russische Komponist Feodosiy Rubtsov das erste Akkordeonkonzert komponierte und damit am Anfang eines Repertoires von Akkordeonkonzerten stand. Das Akkordeon war nun im Konzertsaal angekommen: Unter anderem in Russland durch Rubtsov und Sofia Gubaidulina oder in den USA durch Alan Hovhaness und Henry Cowell. Dass dieser Weg so lange gedauert hat, mutet seltsam an – wo doch selbst für ein so unterrepräsentiertes Instrument wie die Maultrommel ein Konzert geschrieben worden war und zwar bereits vom Mozart-Zeitgenossen J. G. Albrechtsberger im 18. Jahrhundert.

Heute erfreut sich das Akkordeon anhalten der Beliebtheit, von der Konzertsaal-Avantgarde bis zur Straßenmusik. Und unten bei der S-Bahn am Rosenheimer Platz, Ausstieg Richtung Gasteig, wird man ihm sicher noch öfter zuhören dürfen, bei »Libertango« und bei Vivaldis »Vier Jahreszeiten«.

Hannes Wagner

Zu hoch gepokert?

IGOR STRAWINSKY: »JEU DE CARTES«

Igor Strawinsky erweckt in seinem »Jeu de cartes« das Pokern zum Leben. Es ist weniger ein Kartenspiel, sondern vielmehr ein Spiel der Karten, das er vertont und als Ballett auf die Bühne bringt – Runde für Runde treten hier jeweils drei Hände zu fünf Karten gegeneinander an. Die Dramaturgie dieses

Werks wird vom Joker bestimmt, der mehrmals durch List versucht, den Sieg an sich zu reißen. Gegliedert wird die Partie durch eine weit ausholende Geste, die bereits zu Beginn des Stücks erklingt: das Mischen, das der Dealer vor jeder Runde erneut hörbar macht. Er ist es, der uns am Treiben der Karten teilhaben lässt:

BLICK INS LEXIKON

IGOR STRAWINSKY

»Jeu de cartes« (Das Kartenspiel)
Ballett in drei Spielrunden
(Konzertfassung)

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 5. (17.) Juni 1882 in Oranienbaum bei St. Petersburg / Russland;
gestorben am 6. April 1971 in New York

Entstehungszeit

1936

Uraufführung

Ballett: am 27. April 1937 im New Yorker Metropolitan Opera House durch die Kompanie des »American Ballet«, des späteren »New York City Ballet« (Dirigent: Igor Strawinsky; Choreographie: George Balanchine; Ausstattung: Irene Sharaff)
Konzertfassung: am 6. Dezember 1937 in Paris

»Ich trete an den mit grünem Samt bezogenen Tisch – drei Personen sitzen vor mir und üben sich in ihrem Pokerface. Sie hoffen, dass Fortuna ihr Horn für sie ausschüttet wie auch der Barkeeper einen Martini nach dem nächsten ins Glas fließen lässt und über den Tresen schiebt. Sie wissen nicht, was sie erwartet: Heute Abend wird mit Joker gespielt. Hat man ihn auf der Hand, verwandelt er sich in jede beliebige Karte, die einem zur perfekten Kombination verhilft – Royal Flush und Königsdrilling sind zum Greifen nah. Man weiß nie genau, auf wessen Hand er sich schleicht und ob er einem treu bleibt: Der Joker lebt dafür, das Spiel ins Wanken zu bringen.«

ERSTE RUNDE

»Ich mische die Karten, lasse eine nach der anderen zwischen meinen Fingern hindurchgleiten und von der einen zur anderen

Hand wandern – 69 Mal in der Minute, erhaben und elegant. Die drei Spieler erhalten je fünf Karten, alle mit einer zügigen Drehung vor ihnen positioniert. Sie nehmen auf und die Karten werfen ihren Mantel ab. Buben, Damen, Könige und alle, die sich sonst noch auf den Motiven finden, erwachen zum Leben: Das Spiel beginnt.«

Zuerst betreten die Damen und Buben von Kreuz und Karo sowie das Pik-Ass das Parkett. Wie es sich bei Hofe geziemt, machen die Herren den Damen ihre Aufwartung; diese quittieren die elegante Verneigung mit einem freundlichen Lächeln. Die zwei Paare tanzen und scherzen, das Ass steht unbeteiligt im Abseits. Nun gesellen sich zwei neue Gruppen dazu: die Kreuze und Piks. Von der Neun bis zum König sind alle vertreten – nur der Pik-Regent lässt auf sich warten. Doch plötzlich zeigt sich der Joker mit einem schelmischen Lächeln, er kommt in der Vertretung seiner Majestät! Die Kreuze geben sich geschlagen, sie stehen auf verlorenem Posten. Da wird es dem Joker klar: Auch er kann das Blatt nicht wenden, es steht Straße gegen Straße. Unter großem Gezeter stürmt der Joker davon – es wird nicht sein letzter Auftritt gewesen sein. Die übrige Gesellschaft lässt sich die Freude am Ball nicht nehmen und die Paare stellen sich zum Tanz auf: alles Walzer!

ZWEITE RUNDE

»Wieder nehme ich die Karten an mich und mische sie, wie ich es schon so oft getan habe. Mit Ruhe und Gelassenheit, aber mit schlichter Eleganz lasse ich das Schicksal walten. In der letzten Runde konnte niemand das Spiel für sich entscheiden – ob es dieses Mal anders ausgehen wird? Ich gebe die Karten aus und blicke in drei Paare erwartungsvoller Augen, bevor aufgehoben wird.«



Franz Baur (vorne links) und Kompanie-Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts bei einer Probe am 17. Februar 1953

Ein zweiter Ball wird gegeben, 15 Einladungen wurden verschickt und die Gäste treffen nacheinander ein. Zuerst zeigen sich die Könige von Karo, Kreuz und Pik – die letzteren beiden mit ihren Pagen, den Buben. Erst fünf Gäste sind angekommen und das Haus scheint schon voll zu sein von so viel Majestät! Doch da fährt die Kutsche des Herz-Buben vor, dieses Schwerenöters... In seiner Begleitung sind vier Damen, die letzte von ihnen mit einem schimmernden Rubin in Form eines Herzens am Dekolleté. Das sieht man auch nicht alle Tage: Vierlinge und eine schöner als die andere! Die Damen lassen sich ihren gebührenden Auftritt nicht nehmen und zeigen der Tanzgesellschaft, was wahrhaftige Grazie bedeutet. Zuerst stolziert die Herz-Dame in die Mitte und setzt sich zu einer hübschen Melodie in Szene. Sie wird abgelöst von der Karo-Dame, die den anwesenden Herren mit einem Zwinkern ihrer strahlenden Augen den Kopf verdreht. Als nächstes betritt die Kreuz-Dame die Tanzfläche – quirlig wie eh und je dreht sie Pirouette um Pirouette. Dann ist die letzte im Bunde an der Reihe: Auch die Pik-Dame weiß sich zu bewegen und empfängt die Handküsse der Umstehenden.

Der Herz-Bube ist sich des Sieges sicher und stolziert seinen Angebeteten hinterher. Die Könige neigen anerkennend das Haupt und auch die Pagen beugen das Knie – sie verlassen den Ball, der Herz-Bube weiß die Damen alleine zu unterhalten. Doch hat er nicht mit den letzten Gästen gerechnet – der Joker hat ebenfalls eine Einladung erhalten und schreitet just in diesem Moment durch das prächtige Eingangstor. In seinem Gefolge: die vier Asse. Jetzt steht es Vierling gegen Vierling, aber diesen Kampf können die Damen trotz ihres Liebreizes nicht gewinnen. Der Herz-Bube zieht gesenkten Hauptes von dannen und der Joker berauscht sich an seinem Triumph. Er scheint wie von Sinnen, während er hin- und herspringt. Die Damen weichen erschrocken zur Seite und beobachten vom Rande aus, wie der Joker seinen ungezügelter Siegestanz aufführt.

DRITTE RUNDE

»Damit hat niemand gerechnet! Ein Damen-Vierling schlägt das Full House der Könige und Buben und dann wendet der Joker doch noch das Blatt. Er schleicht sich immer wieder ein, niemand ist vor ihm sicher. Ein drittes Mal nehme ich die Karten in die Hände – die Gemüter sind erhitzt und ich versuche mein Bestes, um mit gewissenhaftem Mischen wieder etwas Ruhe in die Partie zu bringen. Ich gebe aus und das Spiel geht in die letzte Runde.«

Bei dieser Veranstaltung sind nicht nur die hohen Herrschaften eingeladen. Die Herz-Kinder, fünf bis neun Jahre alt, trippeln nacheinander herein und blicken sich neugierig um. Sie tanzen aufgeregter um die anderen Gäste herum und spielen Fangen, andere raufen miteinander. Da nehmen die Pik-Kinder – das jüngste sieben Jahre alt – ihre Masken ab; unter ihnen: der Joker. Er

macht ein schreckliches Gesicht und scheucht die kleinen Herzen davon. Sie sehen sich hilflos um, ergreifen dann aber doch die Flucht. Sollte sich der Joker da nicht getäuscht haben, so einfach kommt er nicht davon. Auch die hohen Herzen sind anwesend. Grimmig geben sich diese zu erkennen und legen ihre Mäntel ab. Der Joker muss einsehen, dass es hier nichts mehr zu gewinnen gibt – er erkennt seine Niederlage und sackt inmitten des Parketts in sich zusammen. Da beginnen die Herzen – endlich wieder vereint – in Freude um ihn herum zu tanzen. Die Stimmung ist ausgelassen, endlich ist der Bösewicht besiegt und alle können sich in Frieden am rauschenden Fest erfreuen.

ENDE DER PARTIE

»Die Karten wandern zurück in meine Hände und ich sehe drei erschöpfte Gesichter mir gegenüber sitzen. Pokern kann anstrengend sein – vor allem, wenn die Partie so knapp mit einem Royal Flush gewonnen wird. Letztlich zieht nur eine Person siegreich von dannen, ist das Glück nur ihr hold. Und diese trägt ein Schmunzeln mit sich an die Bar.«

*Leonie Keller
Vinzenz Wolf*

Glück im Spiel...?

DAS GLÜCKSSPIEL IN DER KUNST

Zu einer der liebsten Beschäftigungen Igor Strawinskys zählte das Pokern. Schon in jungen Jahren faszinierte und prägte ihn das Kartenspiel in den weltberühmten Salons deutscher Kurstädte. So entwickelte er lange vor der Komposition von »Jeu de cartes« die Idee, ein Pokerspiel szenisch zu gestalten. Strawinsky war nicht der erste, der sich dieses Sujets bediente. Gerade den russischen Literaten des 19. Jahrhunderts diente das Glücksspiel als Inspiration. Damals machten die Zaren Alexander II. (1855–1881) und Nikolaus II. (1894–1917) das Glücksspiel für die breite Bevölkerung zugänglich. Casinos wurden reihenweise eröffnet und zahllose Menschen strömten voller Begeisterung in die neuen Spielhallen. Entgegen dieser anfänglichen Euphorie offenbarten sich jedoch bald die Gefahren des Glücksspiels. Auf einmal sahen sich viele mit den Problemen und Konsequenzen der Spielsucht konfrontiert. Immer mehr Menschen gerieten in die Abhängigkeit und das Elend wurde immer größer, da es so gut wie keine Anlaufstellen für Hilfesuchende gab.

Auch den Schriftsteller Fjodor Michailowitsch Dostojewski ergriff die Spielsucht. Nach Jahren am Roulette-Tisch verarbeitete

der Autor seine eigenen Erfahrungen in dem bekannten Roman »Der Spieler«. Dieses Werk zeigt den ernüchternden Werdegang eines jungen Mannes, der im Casino sein ganzes Geld verspielt. Vom Roulette besessen verliert er seinen Beruf, seine Geliebte, seine Freunde und schließlich den Bezug zur Realität. Am Ende der Geschichte ist aus dem aufstrebenden Mann ein kümmerliches Wesen geworden, das sich nicht vom Roulette trennen kann. Das Glücksspiel ist für den Protagonisten zum einzigen Lebensinhalt und zu dessen Vernichtung geworden. Trotz dieses düsteren Endes wurde der 1867 veröffentlichte Roman zu einem der meistverkauften Bücher seiner Zeit. Die Beliebtheit des Werkes zeigt, wie real Ängste und Faszination hinsichtlich des Glücksspiels wahrgenommen wurden.

Ein berühmtes Beispiel für eine musikalische Verarbeitung der Thematik ist die 1890 uraufgeführte Oper »Pique Dame« von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky. Obwohl der Komponist kaum auf persönliche Casino-Erfahrungen zurückgreifen konnte, schuf er eine authentische Atmosphäre zwischen Vergnügen und Gefahr. Die Geschichte, welche auf einer Erzählung von Alexander Sergeje-

witsch Puschkin basiert, erzählt ein ähnlich schlimmes Schicksal wie »Der Spieler«. Ein junger Mann möchte durch das Kartenspiel seine Angebetete gewinnen, gerät jedoch in die Abhängigkeit. In der Folge zerstört die Sucht nicht nur seine eigene Existenz, sondern auch das Leben der Geliebten. Voller Verzweiflung bringen sich schließlich beide um. Ebenso wie Dostojewskis Roman wurde die Oper sofort begeistert aufgenommen. Die Situation in den Casinos hatte sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nicht gebessert, und das Thema Spielsucht war aktuell wie nie zuvor. Dennoch wurden die Spielhallen erst in der Folge der Oktoberrevolution 1917 geschlossen, da das Glücksspiel nicht mit dem kommunistischen Gedankengut vereinbar war. Nach dem Fall der Sowjetunion 1991 erlangten die Casinos jedoch sofort wieder eine enorme Popularität. Wiederum stieg die Zahl der Süchtigen rapide an, bis es schließlich im Jahr 2009 zu einem Verbot jeder Art von Glücksspiel kam.

Dennoch ist der Reiz der Casinos so hoch, dass Russland das Glücksspiel weiterhin in vier Sonderzonen betreibt. Wie lukrativ eine solche Regelung auch andernorts verlaufen kann, zeigt die Sonderzone Las Vegas. Im US-Bundesstaat Nevada wurde das Glücksspiel 1931 legalisiert und somit der Grundstein gelegt für die berühmteste Glücksspielstadt schlechthin. »Jeu de cartes« traf also mit seiner Uraufführung 1937 in New York City den Zeitgeist perfekt. Dabei zeichnet sich Strawinskys Ballett nicht nur durch die vollkommene Textlosigkeit aus. Viel gewichtiger ist die neue, positive Atmosphäre des Werks. Im Gegensatz zu den russischen Literaten des vergangenen Jahrhunderts thematisiert Strawinsky nicht das unglückliche Schicksal eines Süchtigen. Stattdessen beleuchtet er die vergnüglichen Seiten des Pokerspiels und macht die Karten selbst

zu den Protagonisten der Geschichte: Nicht Verzweiflung, sondern Witz und Überraschung stehen im Mittelpunkt.

Trotz aller Risiken, die vom Glücksspiel ausgehen, steigt die Beliebtheit von Casinos weltweit weiterhin an. Zum Glück kann die Musik am heutigen Abend ebenso berauschen – ganz ohne Risiko.

Charlotte Steup

»Ohne Paris wäre ich in Madrid begraben geblieben«

MANUEL DE FALLA: »EL SOMBRERO DE TRES PICOS« SUITE NR. 2

Auf Madrids Trödelmarkt entdeckt der junge Andalusier Manuel de Falla eines Tages im Jahr 1903 die Abhandlung »L'acoustique nouvelle« des Universalgelehrten Louis Lucas. Dass er sie nicht im Buchladen findet, ist kein Zufall: Das Werk ist wohl auch schon damals völlig unbekannt und so wahrscheinlich nicht einmal in den sortiertesten Büchereien anzutreffen. Nichtsdestotrotz ist der neugierige Falla begeistert von den Ideen über die Musik, die darin aus physikalischer Sicht skizziert werden: Er fühlt sich nicht nur endlich verstanden, sondern findet auch Anstöße für seinen ganz persönlichen Stil. Falla entdeckt in Lucas' Buch insbesondere Parallelen zu seinem Verständnis der Feinheiten der spanischen Volksmusik, welche auf sein Kompositionsschaffen großen Einfluss nimmt.

Das Klavierspiel und die Kompositionslehre hat Falla schon früh von seiner Mutter und bald von den damaligen Größen der spanischen Musik gelernt. Doch im Gegensatz zu seinen pianistischen Fähigkeiten werden

seine ersten Kompositionen meist nicht einmal mit einer Uraufführung gewürdigt, obwohl er mit ihnen einige renommierte Preise gewinnt. Der marode Musikbetrieb Spaniens bewegt Falla schließlich 1907 nach Paris zu

BLICK INS LEXIKON

MANUEL DE FALLA

»El sombrero de tres picos« (Der Dreispitz)
Suite Nr. 2

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 23. November 1876 in Cádiz;
gestorben am 14. November 1946 in Alta
Gracia / Argentinien

Entstehungszeit

1916–1919 (Suite Nr. 2: 1921)

Uraufführung

Ballett: am 22. Juli 1919 im Londoner
Alhambra-Theater durch die Tanzkompanie
»Ballets Russes« (Dirigent: Ernest Ansermet;
Choreographie: Léonide Massine;
Kostüm und Bühnenbild: Pablo Picasso)



**Kostümfigurine für »El sombrero de tres picos«
von Pablo Picasso**

ziehen, als ihm ein vermeintlich einflussreicher Impresario die Gelegenheit einer Konzerttätigkeit eröffnet. Die Hoffnung auf den großen Durchbruch wird schnell enttäuscht, doch in Paris ist spanischer Flair in der Musik gegenwärtig en vogue, und Falla findet schnell Anschluss in den zahlreichen Künstlerkreisen. Zu Ravel und Debussy, deren »spanische« Musik er hochschätzt, pflegt er bald Freundschaften, aber gerade der Kontakt mit den »Ballets Russes« begeistert ihn: In ihren Balletten findet er einen neuen Ausdruck der national geprägten Musik. Der Gründer der Tänzertruppe – Sergej Diaghilew – versteht es, den Hunger des Pariser Publikums nach exotischen Klängen mit Aufträgen an Komponisten unterschiedlicher Herkunft zu stillen. Mit Falla plant er ein spanisches Ballett.

Der Beginn des Ersten Weltkriegs verhindert allerdings die Umsetzung dieses Plans, und Falla zieht zurück nach Spanien. Dort kom-

poniert er die Pantomime »El corregidor y la molinera«, welche später zum Ballett »El sombrero de tres picos« (Der Dreispitz) umgearbeitet werden sollte. Die Geschichte basiert auf der gleichnamigen, in Spanien sehr beliebten Novelle von Pedro de Alarcón. Im Jahre 1919 finden die »Ballets Russes« in London wieder zusammen und die Pläne eines Balletts mit der Musik von Falla können umgesetzt werden. Niemand geringerer als Pablo Picasso wird als Bühnenbildner engagiert. Er hat schon früher mit Diaghilew zusammengearbeitet und war seit 1918 mit einer Tänzerin der »Ballets Russes« verheiratet. Vielleicht auch deshalb zeigt sich der Künstler sehr engagiert und Diaghilew ist mehr als erfreut über seine Arbeit. Unter anderem malt Picasso den viel bewunderten Vorhang, der das spanische Dorf zeigt, und entwirft die Kostüme.

INHALT – KLEINE TANZKUNDE

Der Handlung des »Dreispitz« liegt eine aus der Komödie altbekannte Dreiecksbeziehung zugrunde: Der lüsterne Herrscher, in diesem Fall der hochnäsige Corregidor (Landvogt), der dem Dorf vorsteht und den namensgebenden Hut trägt, die listige Untertanin, hier eine Müllerin, und ihr impulsiver Ehemann, der Müller. Der Konflikt ent-

ZITAT

»Ohne Paris wäre ich in Madrid begraben geblieben, vergessen und an ein armseliges Dasein gebunden, von Stundengeben mühsam lebend. Der Konzertpreis hinge dann als Familienerinnerung an der Wand, und die Partitur der nicht aufgeführten Oper läge in einem Schrank.«

Manuel de Falla

steht, als der Corregidor einen Annäherungsversuch an die Müllerin wagt. Diese ist jedoch bereits bestens vorbereitet. Sie lockt den Vogt in die Falle, wo dieser vom tobenden Müller in die Flucht geschlagen wird. Obwohl der mit den Nachbarn tanzende Müller am Abend durch die Alguacils (Justizvollstrecker des Corregidors) festgenommen wird, scheitert auch der folgende zweite Versuch des Corregidors an einigen Missgeschicken und -verständnissen, sodass er schlussendlich selbst – in den Kleidern des Müllers steckend – von den Alguacils niedergerungen wird.

Aus den Tänzen der zweiten Hälfte des Balletts setzte Falla die Suite Nr. 2 zusammen. Der erste Satz (»Danza de los vecinos«) stellt die Feier mit den Nachbarn dar. Er ist in Form einer Seguidilla geschrieben, die sich durch ständige Wechsel zwischen 3/8- und 3/4-Takt und damit gefühlt zweierlei Tempi auszeichnet. Der Tanz des Müllers (»Danza del molinero«) ist als Farruca geschrieben, eine anfangs langsame und melancholische Form des Flamenco, die sich zum Ende hin dramatisch in Tempo und Dynamik steigert. Der abschließende Tanz ist eine Jota, ein walzerähnlicher Tanz, der typischerweise mit Kastagnetten begleitet wird. Hier wird die Geschichte aufgelöst und der beschämt zusammensackende Corregidor wird wie eine Puppe in einem aufgespannten Tuch in die Luft geschleudert und aufgefangen. Im 18./19. Jahrhundert war das ein beliebtes Kinderspiel in Spanien.

FULMINANTE RESONANZ

Die Uraufführung des »Dreispiß« wird zu einem großen Erfolg und erweckt auch in England die Begeisterung für spanische Musik, die in Paris schon seit längerem zu spüren ist. Falla ermöglicht der folgende finanzielle

ÜBRIGENS...

Im zweiten Satz werden die flamencotypischen, repetierenden Rasgueado Gitarrenanschläge nachgeahmt, indem z. B. Streicher und Harfe am unteren Ende der Saite bzw. über dem Steg spielen, was für einen scharfen, obertonlastigen Klang sorgt.

Segen, ab sofort vom Komponieren leben zu können. Allerdings zieht Falla trotz des großen Erfolgs 1920 erneut zurück nach Spanien. Dort wird er inzwischen regelrecht als spanischer Nationalkomponist gefeiert und gilt der jungen Komponistengeneration als Vorbild. Falla erreicht den Erfolg, dessen Ausbleiben ihn 1907 noch nach Paris getrieben hat. Doch der 1936 ausbrechende Bürgerkrieg und die folgenden Repressalien des Franco-Regimes desillusionieren den Komponisten bald. 1939 emigriert er nach Argentinien, wo er mit allen Annehmlichkeiten und Luxus empfangen wird. Sein dortiges Leben verbringt er jedoch lieber in klosterrähnlicher Askese mit einem durchgeplanten Tagesablauf, der z. B. einen täglichen Arztbesuch und mitunter ein mittägliches Umziehen beinhaltet. 1946 verstirbt Falla im Schlaf in seinem Landhaus in Alta Gracia. Obwohl er Spanien den Rücken gekehrt hat, gilt er in seinem Heimatland aber weiterhin als nationales Idol. So ziert sein Abbild ab 1970 bis zur Einführung des Euro sogar den 100-Pesetas-Schein.

VERTRAUEN IST GUT – KONTROLLE IST BESSER

Manuel de Falla arbeitet überaus penibel und erwartet dies auch von anderen. Dies kann sich in einem kontrollsüchtigen Charakter niederschlagen, wenn seine Werke aufgeführt werden. Als zum Beispiel der Di-



Ignacio Zuloaga: Manuel de Falla (1934)

rigent einer seiner Opern an einer schwierigen Stelle ins Straucheln gerät, obwohl Falla ihn vorher diesbezüglich beraten hat, ruft

er ihm entnervt »Das musste so kommen!« zu und verlässt die Aufführung, woraufhin er vom unwissenden und verdutzten Publikum prompt für einen Geisteskranken gehalten wird. Doch auch Fallas Testament verschafft einen interessanten Einblick in sein Wesen. Nicht nur dürfen seine Werke ausschließlich in expliziter Einhaltung der »höchsten christlichen Moral« aufgeführt werden. In Konzerten sollen sie auch nur mit solchen Werken, die »offensichtliche geistigmoralische und künstlerische Würde« besitzen, zusammengestellt werden. Der Komponist verbietet später sogar jegliche szenische Aufführung seiner Werke, die nicht als »unentbehrliches Einkommen für den Lebensunterhalt« seiner Erben notwendig ist. Das Urheberrecht ist inzwischen erloschen. Trotzdem hält sich die heutige Aufführung an Fallas Vorgaben – bewusst oder nicht.

*Annemarie Lehbruck
Jakob Gierens*

Gustavo Gimeno

DIRIGENT



ZITAT

»Normalerweise höre ich zuhause keine Musik, weil ich so oft von Klang und Musik umgeben bin – ich schätze die Stille sehr.«

Gustavo Gimeno

Eigentlich war ich schon seit meiner Kindheit vom Dirigieren fasziniert. Angefangen, den Takt anzugeben, habe ich zunächst als Schlagzeugspieler. Nach vielen Jahren als professioneller Orchestermusiker und Instrumentallehrer wollte ich die Musikstücke auch aus einer anderen Perspektive kennenlernen. Also habe ich mich dazu entschieden, Orchesterleitung zu studieren. Während und nach dem Studium habe ich viele Erfahrungen gesammelt, die meine Dirigentenlaufbahn geprägt haben – vor allem die Mitgliedschaft im Concertgebouw-Orchester in Amsterdam und die Zusammenarbeit mit den Dirigenten Mariss Jansons und Claudio Abbado. Heute spiele ich kaum noch Schlagzeug. Aber als ich einmal ein Konzert mit dem Schlagzeugsolisten Martin Grubinger dirigiert hatte, bat er um eine gemeinsame Zugabe am Schlagzeug und

ich konnte nicht ablehnen – das hat Spaß gemacht! Wenn ich neue Werke für ein Konzert erhalte, schaue ich mir die Partitur zunächst allgemein an, ohne mich zu sehr um kleine Details zu kümmern. Dabei versuche ich die allgemeine Linie, den Charakter und die bemerkenswerten Aspekte der Partitur zu verstehen und mir vorzustellen, wie sie klingt. Außerdem sind Hintergrundinformationen wichtig und falls der*die Komponist*in noch lebt, versuche ich, mit ihm*ihr zu sprechen. Danach erarbeite ich mir die Partitur im Detail. Uraufführungen sind für mich immer etwas Besonderes. Es ist spannend, diese zu erarbeiten und zu erfahren, wie das Publikum reagiert. »Vientos del sur« von Claudia Montero ist von einem traditionellen argentinischen Charakter geprägt. Es ist für mich spannend, zum ersten Mal mit einer Akkordeonspielerin zu arbeiten – und das mit den Münchner Philharmonikern, die das Werk in Auftrag gegeben haben. Ich kenne dieses Orchester seit einigen Jahren und schätze es sehr, mit diesen großartigen Musikern zusammenzuarbeiten. Alle Werke des heutigen Programms sind Stücke des 20. und 21. Jahrhunderts mit einem unverwechselbaren Tanzelement, das alle verbindet und bei dem auch ein lateinamerikanischer Geschmack deutlich präsent ist. Das ist zweifellos die Musik, die mir am Herzen liegt. Ich bin mit diesen Melodien und Rhythmen in Valencia aufgewachsen und bin gespannt, wie ich mich dabei in Deutschland und nach vielen Jahren außerhalb meines Heimatlandes Spanien fühlen werde.

*Text nach einem Interview von Elisa Feser,
Rafael Gavilanes und Gesa Wolf*

Epilog

»The most personal is the most creative.« Diese Worte werden Filmemacher Martin Scorsese zugeschrieben. Die persönlichen Erfahrungen und Gefühle eines Menschen, kunstvoll verpackt in Wörtern, in Bildern oder auch in Musik, sind die kreativsten. Kreativ nicht in dem Sinne, dass ein Künstler eine völlig neue und einzigartige Idee in Kunst transformiert. Kreativ in dem Sinne, dass das Persönlichste, was jemand von sich preisgeben kann, zugleich auch das Einzigartigste ist. Wenn ein Künstler so kreativ ist, dass er persönlich wird, entstehen Werke, die sowohl Künstler als auch Zuschauer oder Zuhörer berühren können. Genau dies konnten Sie heute Abend erleben: Komponist*innen, welche uns durch ihre Musik sich selbst zeigen. Wir hören und erleben Fern- und Heimweh, Heimatstolz und Traditionsbewusstsein. Wir hören Persönlichkeit.

»Subtile Authentizität«, wie bereits Manuel de Falla anmerkte, steht im Mittelpunkt der »Rapsodie espagnole« von Maurice Ravel. Eine sehnsüchtige Verbundenheit Ravels zu Spanien erklärt die spanischen Einflüsse des französischen Komponisten. Ravel sah seine baskische Abstammung als einen Teil seiner künstlerischen Identität. Die Inspiration durch spanische Musik ist in der »Rapsodie espagnole« deutlich spürbar, aber nicht in einer von manchem Hörer möglicherweise empfundenen stereotypischen Heißblütigkeit, sondern in einer verträumten Sensualität. Ravels Spanien und auch seine »Rapsodie« gehen unter die Haut, er vermischt spanische Tanzrhythmen mit einer

tiefen Ruhe, etwa der sich wiederholenden, absteigenden andalusischen Tonfolge, welche lange im Herzen des Stücks verweilt. Das alles verpackt in seiner eigenen, französischen Musiksprache. Die feine Präzision von Ravel, wegen welcher er von Igor Strawinsky bereits als »Schweizer Uhrmacher« bezeichnet wurde, zeigt sich auch in seiner Orchestrierung und erzeugt neben den effektvollen Passagen mitunter einen schwebenden Klang, der uns mystifiziert zurücklässt. Ravels »from the outside in«-Perspektive führt uns in den Abend.

Claudia Monteros Musik bringt uns ebenfalls ihre Art von Sehnsucht nahe, nur handelt es sich bei »Vientos del sur« nicht um zarte und empfindsame Eindrücke, hier wird dem Zuhörer die Expressivität und Stärke südamerikanischer Musik in all ihrer Pracht präsentiert. Uns wird ein Bild von ihrer Heimat vermittelt, das Stolz und Schönheit verbindet. Auch das Akkordeon als Soloinstrument lässt das Stück zu einem einzigartigen Erlebnis werden und zeigt, dass es nicht immer die erste Violine sein muss, die den Ton im Orchester angibt.

Von einer Sehnsucht Strawinskys in geographischem Sinne kann in »Jeu de cartes« nicht die Rede sein, es ließe sich höchstens von einer Sehnsucht und Freude am Spielen sprechen. Oder aber handelt es sich hier um eine andere Art von Fernweh? Dabei spielen seine versteckten musikalischen Zitate, unter anderem von Ludwig van Beethoven oder Richard Strauss eine Rolle. Sie stellen an sich schon einen Bezug Strawinskys zu

Komponisten aus verschiedenen Ländern dar und zeigen seine Affinität zu musikalischer Diversität. Diese Zitate sind stark verändert und nicht leicht zu erkennen. Doch möglicherweise haben Sie ja das markante Motto von Beethovens Schicksalsymphonie zu Beginn jedes Satzes sowie gegen Ende des Kartenspiels erkannt. Strawinsky hat sich Zitate von Musikern aus der ganzen Welt gesucht und diese in sein Stück eingebaut, so wie Falla sich Elemente aus der spanischen Musik zu eigen gemacht hat, um sie in seinem Werk zu verwenden.

Die Sehnsucht nach dem Heimischen und Bekannten, wie man es Manuel de Falla oder Claudia Montero nachsagen könnte, oder nach der Ferne, wie es bei Ravel der Fall ist, zieht sich durch die Stücke des heutigen Abends. Die markante absteigende Tonfolge der »Rapsodie espagnole« ist quasi unser Eintritt in das andalusische Dorf, in welchem die Handlung von »El sombrero de tres picos« spielt. Ravels »from the outside in«-Perspektive, die dem Konzertgänger im ersten Stück präsentiert wird, wird am Ende von Fallas »from the inside out«-Position aufgegriffen. Falla wollte seiner Heimatliebe in einem Ballett freien Lauf lassen, indem er die Essenz spanischer Musik in sein Werk einbaute.

Das Interesse an allem Fremden und Neuartigen und die Sehnsucht nach der Heimat sind also Bausteine in jedem dieser Werke. Hinzu kommt die Leidenschaft für die Musik, welche all die Komponist*innen teilen. Auch wir Studierende haben durch dieses Projekt gelernt, dass nicht immer nur Musiktheorie und musikgeschichtliche Fakten hinter Musikstücken stecken, sondern auch Erinnerungen, Leidenschaften und Sehnsucht. Und genau wie die Komponist*innen des heutigen Abends ihre Stücke mit der einzig-

artigen Kreativität ihrer Persönlichkeit bereicherten, haben auch wir Studierenden uns bemüht, die den Abend begleitenden Texte besonders zu gestalten. Wir wollten nicht nur Informationen vermitteln, sondern auch Freude am Lesen schaffen. So haben wir die Texte mit Freude, Kreativität und unseren persönlichen Einflüssen gestaltet. Denn sei es Film, Musik oder Sprache – das Persönlichste ist immer auch das Kreativste.

*Katharina Demmel
Antonia Demmerle
Carolina Zwerger*

Freitag

15_05_2020 20 Uhr 7. Abo c

Samstag

16_05_2020 19 Uhr 7. Abo f

Sonntag

17_05_2020 11 Uhr 7. Abo m

Freitag

15_05_2020 10 Uhr

5. Öffentliche Generalprobe

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH

»Festliche Ouvertüre« op. 96

RICHARD STRAUSS

Konzert für Horn und Orchester

Nr. 1 Es-Dur op. 11

»Eine Alpensinfonie« op. 64

VALERY GERGIEV

Dirigent

MATÍAS PIÑEIRA

Horn

Mittwoch

27_05_2020 20 Uhr 8. Abo a

LUIGI NONO

»Djamila Boupacha« für Sopran solo

JOSEPH HAYDN

Symphonie Nr. 49 f-Moll Hob. I:49

»La Passione«

GUSTAV MAHLER

Symphonie Nr. 4 G-Dur

BARBARA HANNIGAN

Dirigentin und Sopran

Freitag

05_06_2020 20 Uhr 4. Abo h4

Samstag

06_06_2020 19 Uhr 7. Abo d

MAURICE RAVEL

»La valse«

CAMILLE SAINT-SAËNS

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2

g-Moll op. 22

IGOR STRAWINSKY

»L'oiseau de feu« (Der Feuervogel)

OKSANA LYNIV

Dirigentin

ALICE SARA OTT

Klavier

Donnerstag

18_06_2020 20 Uhr 8. Abo b

Freitag

19_06_2020 20 Uhr 8. Abo c

JÖRG WIDMANN

»Arche« Oratorium für Soli, Chor, Orgel und Orchester

KENT NAGANO

Dirigent

MARLIS PETERSEN

Sopran

THOMAS E. BAUER

Bariton

TÖLZER KNABENCHOR

Einstudierung: Christian Fliegner und

Clemens Haudum

AUDI JUGENDCHORAKADEMIE

Einstudierung: Martin Steidler

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN

Einstudierung: Andreas Herrmann

Die Münchner Philharmoniker

CHEFDIRIGENT VALERY GERGIEV
EHRENDIRIGENT ZUBIN MEHTA

1. VIOLINEN

Lorenz Nasturica-Herschcowici,
Konzertmeister
Julian Shevlin, Konzertmeister
Odette Couch, stv. Konzertmeisterin
Iason Keramidis, stv. Konzertmeister
Claudia Sutil
Philip Middleman
Nenad Daleore
Peter Becher
Wolfram Lohschütz
Martin Manz
Céline Vaudé
Yusi Chen
Florentine Lenz
Vladimir Tolpygo
Georg Pfirsch
Victoria Margasyuk
Yasuka Morizono
Thomas Hofer*
Celeste Williams*
Slava Atanasova**
Da Hye Yang**

2. VIOLINEN

Simon Fordham, Stimmführer
Alexander Möck, Stimmführer
Ilona Cudek, stv. Stimmführerin
Matthias Löhlein
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
Johanna Zaunschirm
Clara Scholtes*

BRATSCHEN

Jano Lisboa, Solo
Diyang Mei, Solo
Burkhard Sigl, stv. Solo
Gunter Pretzel
Wolfgang Berg
Beate Springorum
Konstantin Sellheim
Julio López
Valentin Eichler
Julie Risbet
Shira Majoni*
Pascal Schwab**

VIOLONCELLI

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

Sven Faulian
 David Hausdorf
 Joachim Wohlgemuth
 Shizuka Mitsui
 Simon Eberle*
 Anne Keckeis**

KONTRABÄSSE

Sławomir Grenda, Solo
 Fora Baltacıgil, Solo
 Alexander Preuß, stv. Solo
 Holger Herrmann
 Stepan Kratochvil
 Shengni Guo
 Emilio Yepes Martinez
 Ulrich von Neumann-Cosel
 Umur Kocan
 Zhelin Wen**

FLÖTEN

Michael Martin Kofler, Solo
 Herman van Kogelenberg, Solo
 Martin Belič, stv. Solo
 Gabriele Krötz, Piccoloflöte
 Anja Podpečan**

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
 Romain Lucas, Solo
 Jürgen Popp
 Johannes Hofbauer
 Jörg Urbach, Kontrafagott
 Aline Maurer**

HÖRNER

Matias Piñeira, Solo
 Ulrich Haider, stv. Solo
 Maria Teiwes, stv. Solo
 Christina Hambach*, stv. Solo
 Alois Schlemmer
 Hubert Pilstl
 Mia Schwarzfischer

TROMPETEN

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

POSAUNEN

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

TUBA

Ricardo Carvalhoso

PAUKEN

Stefan Gagelmann, Solo
 Guido Rückel, Solo

SCHLAGZEUG

Sebastian Förschl, 1. Schlagzeuger
 Jörg Hannabach
 Michael Leopold
 Theresia Seifert**

HARFE

Teresa Zimmermann, Solo
 Mathilde Wauters**

ORCHESTERVORSTAND

Matthias Ambrosius
 Konstantin Sellheim
 Beate Springorum

INTENDANT

Paul Müller

* Zeitvertrag, ** Orchesterakademie

IMPRESSUM

Herausgeber:

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

Redaktion und Projektleitung:

Rebecca Friedman
(Münchner Philharmoniker,
Spielfeld Klassik)
Jan Golch (Institut für
Musikwissenschaft der
LMU München)
Christine Möller (Münchner
Philharmoniker, Programm-
heftredaktion)

Titelgestaltung:

Fienbork Design
Frank Fienbork &
Nicole Elsenbach
Utting am Ammersee
fienbork-design.de

Graphik:

dm druckmedien gmbh
München

Druck:

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

Mehr Informationen zu
unserem Pausengong
finden Sie unter
[www.spiefeld-klassik.de/
fanfare](http://www.spiefeld-klassik.de/fanfare)

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

TEXTNACHWEISE

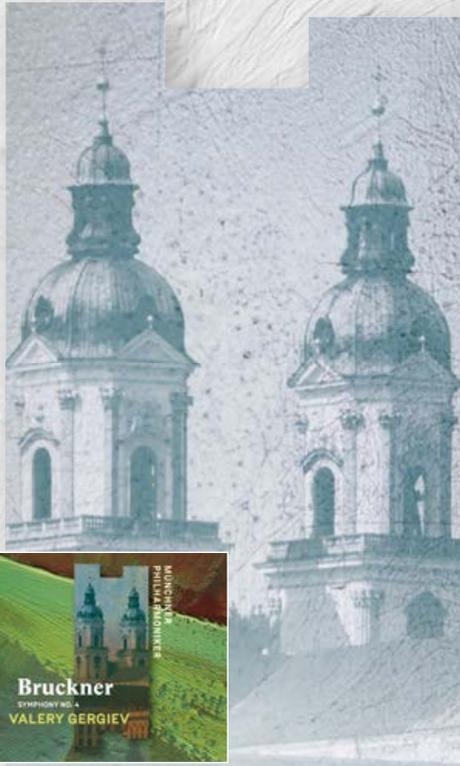
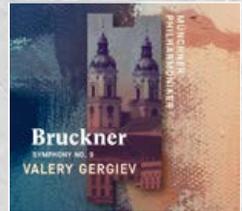
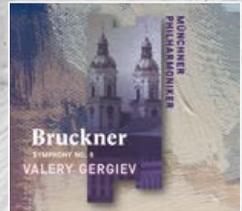
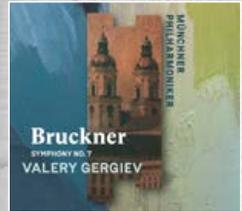
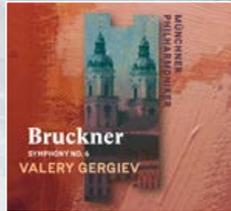
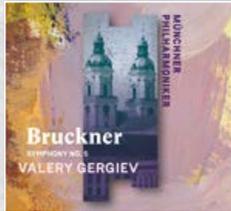
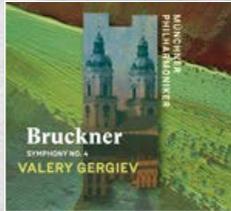
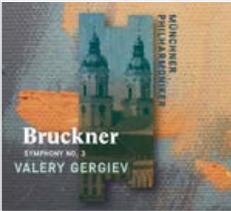
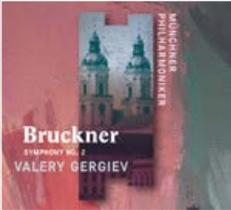
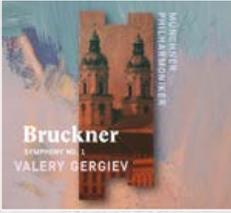
Autor*innen: Riccarda Weidinger, Simon Seeberger, Rafael Burkhardt, Johanna Blacek, Nora Eder, Wathhana Oum-Seng, Elisa Feser, Gesa Wolf, Rafael Gavilanes, Katharina Freitag, Anna Mareis, Hannes Wagner, Leonie Keller, Vinzenz Wolf, Charlotte Steup, Annemarie Lehbruck, Jakob Gierens, Katharina Demmel, Antonia Demmerle und Carolina Zwerger. Alle Rechte bei den Autor*innen; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber*innen genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

Abbildungen zu Maurice Ravel: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396248158> (Stand: 07.04.2020); Theo Hirsbrunner, Maurice Ravel – Sein Leben, sein Werk, Laaber 1989; Abbildung zu »Und sie komponieren doch!«: © Benedikt Kobel, mit freundlicher Genehmigung; Abbildung zu Stravinsky: © Felicitas Timpe, Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv; Abbildungen zu Falla: Michael Christoforidis, Art. Falla y Matheu, Manuel de, Biographie in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lüticken, Kassel, Stuttgart, New York, 2016; Jane Pritchard, Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929, London 2010. Künstlerphotographien: Jame Day (Montero), John Kentish (Sidorova), Marco Borggreve (Gimeno).

Aufgrund der Corona-Beschränkungen wurden alle Konzertveranstaltungen der Münchner Philharmoniker bis einschließlich 3. Mai 2020 abgesagt (Stand: 27. April 2020). Dies betrifft auch die Konzertserie (29., 30. April und 2. Mai 2020), zu der das vorliegende Programmheft entstanden ist.

MÜNCHNER PHILHARMONIKER



Bruckner VALERY GERGIEV

Der Bruckner-Zyklus live aus der
Stiftsbasilika St. Florian bei Linz

'19
'20

