

KÖLNER PHILHARMONIE



KÖLNER PHILHARMONIE

## Internationale Orchester 4

Gil Shaham

Münchner Philharmoniker  
Christian Thielemann

Sonntag 25. Mai 2008 20:00



Bitte beachten Sie: Ihr Husten stört Besucher und Künstler. Wir halten daher für Sie an der Garderobe Ricola-Kräuterbonbons bereit und händigen Ihnen Stofftaschentücher des Hauses Franz Sauer aus.

Sollten Sie elektronische Geräte, insbesondere Handys, bei sich haben: Bitte schalten Sie diese zur Vermeidung akustischer Störungen aus.

Wir bitten um Ihr Verständnis dafür, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Wenn Sie einmal zu spät zum Konzert kommen sollten, bitten wir Sie um Verständnis dafür, dass wir Sie nicht sofort einlassen können. Wir bemühen uns, Ihnen so schnell wie möglich Zugang zum Konzert zu gewähren. Ihre Plätze können Sie spätestens in der Pause einnehmen.

Sollten Sie einmal das Konzert nicht bis zum Ende hören können, helfen wir Ihnen gern bei der Auswahl geeigneter Plätze, von denen Sie den Saal störungsfrei und ohne Verzögerung verlassen können.

**Internationale Orchester 4**

Gil Shaham *Violine*

Münchner Philharmoniker  
Christian Thielemann *Dirigent*

Sonntag 25. Mai 2008 20:00

*Pause gegen 20:50*  
*Ende gegen 22:00*

**Robert Schumann 1810–1856**

Ouvertüre

aus: Manfred op. 115 (1848/49)

nach Lord Byron

Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen mit Musik

**Johannes Brahms 1833–1897**

Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 77 (1878)

Allegro ma non troppo

Adagio

Allegro giocoso, ma non troppo vivace

Poco più presto

Pause

**Robert Schumann**

Sinfonie Nr. 4 d-Moll op. 120 (Endfassung 1853)

Ziemlich langsam - Lebhaft

Romanze. Ziemlich langsam

Scherzo. Lebhaft

Langsam – Lebhaft

## Zu den Werken des heutigen Konzerts

### **»Aus der Verzweiflung komme ich nicht heraus«**

*Manfred*, ein »Dramatisches Gedicht« von George Gordon Lord Byron, erschien 1817. Vornehmlich junge Leser schlug es blitzartig in Bann. Der tragische Held so recht nach protestierendem Geschmack: magischer Künste mächtig, vereinsamt, den Seelenfrieden verfehlend, nihilistisch, liebeskrank, gesellschaftlich isoliert, mit Gott und der Welt zerfallen ... Auch Schumann infiziert sich als Jugendlicher mit den Identitätsnöten dieses an sich selbst und an den Menschen Leidenden, schaut lesend in den Spiegel und entdeckt darin die unaufgeräumten Schubladen seines eigenen Lebens. Gotisch verklärte Schauerromantik auf der einen Seite, faustische Kraftakte auf der anderen. Im Revolutionsjahr 1848 kommt Schumann auf Byrons Dialog-Gedicht zurück, schreibt eine Ouvertüre und 15 Nummern dazu, wovon freilich nur die Ouvertüre bis auf den heutigen Tag überlebt hat. Man mag sie als eine kompakte Kurzform des ganzen Gedichts verstehen, gewissermassen als tönendes Abstract, in dem die für Manfred bestimmenden Empfindungen dargestellt werden: leidenschaftliche Empörung und ziellose Unruhe, Qual, Einsamkeit, wilde Raserei, flammende Auflehnung und dämonisches Getriebensein. Nach solchen Turbulenzen findet sich im verdämmernden Schluss der Musik eine weitere Analogie zur dichterischen Vorlage – Manfred, anders als Faust, ist nicht zu retten: »Hinweg! Ich sterbe so, wie ich gelebt – allein«. Byrons Lebenspessimismus liest sich wie eine Frühform der existenzphilosophischen Einsichten Jean Paul Sartres: »Du selbst sollst deine Hölle sein«, eben deswegen berührt sie sich wohl auch mit der psychischen Gebrochenheit Robert Schumanns: »Aus der Verzweiflung komme ich nicht heraus und leb' und lebe ewig«. Der hält die Manfred-Ouvertüre op. 115 für sein »kräftigstes Kind«. Am 14. März 1852 stellt er es, das Leipziger Gewandhausorchester dirigierend, der Welt vor – nicht wissend, doch ahnend, dass ihm, Schumann, seine innere Zerrissenheit alsbald zum Verhängnis werden soll.

### **»... mit halbgespannten Segeln auslaufende Phantasie«**

Das Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 77 von Johannes Brahms hatte gleich zwei große Hürden zu nehmen. Zum einen den Skrupel des Komponisten, sich nach dem Durchfall des ersten Klavierkonzerts im Jahr 1859 nochmals an ein Solokonzert zu wagen. Immerhin hatte er am 2. Februar 1859 Clara Schumann gebeichtet: »Mein Konzert ging sehr gut, ich hatte 2 Proben. Du weißt wohl schon, daß es vollständig durchgefallen ist.

In den Proben durch tiefes Schweigen, in der Aufführung (wo sich nicht 3 Leute zum Klatschen bemühten) durch ordentliches Zischen«. Die zweite Hürde: Brahms war ein phänomenaler Pianist, doch mit der Geige hatte er keine praktische Erfahrung, wäre da nicht Freund Joseph Joachim gewesen, der begnadete Violinist. Ihn lernt Brahms 1853 kennen und schätzen. Und doch sollte es runde 25 Jahre dauern, bis sich Brahms an ein Konzert für dieses Instrument wagte, wohl aus Gründen einer »heiligen Scheu«, wie Max Kalbeck vermutete. Die ersten Kompositionsskizzen datieren auf den Sommer 1878, Brahms steht im 45. Lebensjahr. Im August 1878 schickt er aus Pörschach eine Postkarte an den in der Nähe Salzburgs weilenden Joachim, worin er den Freund bittet, »eine Anzahl Violinpassagen« durchzusehen: »Ich bin zufrieden, wenn Du ein Wort sagst, und vielleicht einige hineinschreibst: schwer, unbequem, unmöglich usw. Die ganze Geschichte hat vier Sätze, vom letzten schreib ich den Anfang – damit mir gleich die ungeschickten Figuren verboten werden!« So also ist die Lage – Brahms tut sich schwer, und Joachim eilt zu Hilfe: »Es ist eine große echte Freude für mich, daß Du ein Violinkonzert (in vier Sätzen sogar!) aufschreibst. Ich habe sofort durchgesehen, was Du schicktest, und Du findest hie und da eine Note und Bemerkung zur Änderung – freilich ohne Partitur läßt sich nicht genießen. Herauszukriegen ist das meiste, manches sogar recht originell violinmäßig – aber ob man's mit Behagen alles im heißen Saal spielen wird, möchte ich nicht bejahen, bevor ich's im Fluß mir vorgeführt«.

Joachim trägt Verbesserungen ein, bietet Alternativen für unspielbare Griffe an, fügt Doppelgriffe hinzu, um den Solopart klanglich opulenter zu gestalten, und warnt vor haarsträubend schweren Duodezimen-griffen im ersten Satz; so etwas könnte manchen Geigern Probleme machen, »die nicht wie ich eine große Hand haben«. Brahms und Joachim treffen sich in Pörschach, später in Hamburg; dabei werden Korrekturen besprochen. Die Arbeit am Konzert zieht sich hin, Joachim drängelt, der Freund möge sich beeilen, die Uraufführung des neuen Konzerts sei für den 1. Januar 1879 mit dem Leipziger Gewandhausorchester geplant. Brahms indessen steht auf der Bremse: »Bestimmtes kann ich den Augenblick nicht sagen, zumal ich doch über Adagio und Scherzo gestolpert bin«, meldet er am 23. Oktober 1878. Joachim liest solche Verzögerungen nicht gern und beharrt auf dem 1. Januar als Aufführungstermin. Brahms fügt sich und lenkt ein: »Die Mittelsätze sind gefallen – natürlich waren es die besten! Ein armes Adagio aber lasse ich dazu schreiben«. So wird es

doch ein dreisätziges Konzert, wovon freilich der erste Satz vergleichsweise riesige Ausmaße hat.

Hat es einen guten Start an diesem Neujahrsabend des Jahres 1879? Alles in allem ja, das beeindruckte Publikum quittiert das Konzert mit verhaltener Anerkennung. Deswegen vermutlich, weil es (wie Alfred Dörffel wenige Tage später in den *Leipziger Nachrichten* schreibt) sich mit den Violinkonzerten von Beethoven und Mendelssohn messe könne: »Brahms hat ein solches drittes Werk im Bunde geschaffen. Der ursprüngliche Geist, der das ganze durchwaltet, der feste Organismus, in dem es auftritt, die Wärme, die es durchstrahlt, Raum gebend der Freude, im Lichte zu wandeln; es kann nicht anders sein, als daß das Werk aus neuester und – so glauben wir – aus glücklicher Zeit des Komponisten hervorgegangen ist. Der 1. Satz ist breit, scharf ausgeprägt in den Gegensätzen und sie doch in der ernst-weichen Stimmung festhaltend; der 2. Satz kurz, sehr sinnig und innig; dazu eine ganz ungewohnte Behandlung des Instruments und ein Wehen des Orchesters, daß wir uns förmlich auf das Studium der Partitur freuen [...]. Der Erfolg war: der 1. Satz ließ das Neue in der Zuhörerschaft nicht entschieden zum Bewußtsein kommen; der 2. Satz schlug sehr durch; der Schlußsatz entzündete großen Jubel«.

Der immer selbstkritische Brahms fasst seine Unzufriedenheit neun Jahre später in einem Brief an Clara Schumann in Worte: »Ich hätte den Einfall an sich jemandem abtreten sollen, der die Geige besser kennt als ich [...]. Es ist doch etwas anderes, für Instrumente schreiben, deren Art man nur so beiläufig im Kopf hat, die man nur im Geist hört – oder für ein Instrument schreiben, das man durch und durch kennt wie ich das Klavier, wo ich durchaus weiß, was ich schreibe und warum ich so und so schreibe«. Damit spielt Brahms auf das zählebige Vorurteil an, er habe ein »Konzert gegen die Geige« in die Welt gesetzt; eines, das die landläufigen Hoffnungen auf virtuoson Glamour enttäuscht. Denn hier ist vieles anders. Vornehmlich deswegen, weil der Geige keine solistischen Drahtseilakte zugestanden werden, sondern weil sie strikt integriert bleibt im komplexen symphonischen Gewebe. Die Geige ist nicht Primadonna, sondern gleichberechtigte Partnerin in einem konzertanten Dialog, wo – wie Clara Schumann hellsichtig bemerkt – »sich das Orchester mit dem Spieler ganz und gar verschmilzt«.

Im ersten Satz *Allegro non troppo* muss die Sologeige lange warten, bevor sie dann mit einer technisch schweren und musikalisch seltsam abstrakt klingenden Figuration in den sinfonischen Gedankenfluss ein-

tauchen darf. Die orchestrale Eröffnung (ganz entfernt an die Anfangstakte aus Beethovens *Eroica* erinnernd) ist von Beginn an auf thematisch-motivische Entwicklung gestellt, hebt an wie eine Erzählung und geht einen schwerblütigen epischen Gang. Im Ausdruck zunächst verhalten, dann – mit dem Erscheinen der Seitensatzgruppe – rhythmisch markant und klanglich pathetisch. Eben hier drängt sich die Geige ins Geschehen. Im weiteren Verlauf bleiben die gewohnten solistisch-orchestralen Gegensätze aus, auch sind die kommenden musikalischen Ent- und Verwicklungen nicht bestimmt durch den widersprüchlichen Diskurs, wie ihn das klassische Modell vorschreiben würde, sondern durch die gelehrte Leidenschaft an der unablässigen Durchführung. Verarbeitung heisst die Devise – kompositorische Knochenarbeit im Sinne eines streng regulierten Fortdenkens, des raisonierenden Weiterspinnens von dicht geknüpften gedanklichen Webmustern. Ja, es ist eine unerhört schwere, anspruchsvolle und ins Endlose gedehnte Gedankenmusik, die sich hier in einem unaufhörlichen Prozess der motivischen Verzweigungen ausbreitet, wobei der Solovioline vornehmlich die Rolle eines kritischen Kommentars zufällt. Ihre Stimme ist gleichsam obligat im steten Wechselspiel zweier musikalischer Grundgesten, welche sich im Fortgang beständig umschlingen und durchdringen. In diesem kompakt geschichteten Tonsatz ist freilich kein Platz für tolldreiste und atemverschlagende Kunststückchen auf vier Saiten, stattdessen braucht es das aufmerksame Soloinstrument in der Rolle eines emsigen Weberschiffchens im komplizierten Geflecht dicht gehäkelter Klangtexturen. Gegen Ende – selbstverständlich – die Möglichkeit, aus dieser integralen Rolle einmal herauszutreten in der (von Joachim komponierten) exorbitant kniffligen, vielgriffigen Solokadenz. Doch auch hier ist von extravertierter Technik-Brillanz keine Rede, eher von gedanklich introvertierter Grübelelei so, als müsse die Kadenz rückblickend alles noch einmal zusammenfassen in einer besonnen philosophierenden Schlussrede.

Vergleichsweise einfach die A-B-A-Formgestalt des zweiten Satzes *Adagio*, jenes »armen *Adagios*«, welches Brahms später ins Konzert hineingeschrieben hat anstelle der zwei getilgten Mittelsätze. Das thematische Material wird den Holzbläsern zugestanden. Sie singen, wie es sich für den Liederkomponisten Brahms gehört, eine schlichte Weise, deren Verwandtschaft mit der Vertonung von Heines *Dämmernd liegt der Sommerabend über Wald und grünen Wiesen* Max Kalbeck schon aufgefallen

ist; obendrein zeigt sie eine verblüffende melodischen Ähnlichkeit mit der *Sapphischen Ode* op. 94,4 von Brahms auf den Text *Rosen brach ich nachts mir am dunklen Hage*. Die Rolle der Solovioline beschränkt sich, als habe sie sich von den melodieführenden Holzbläsern inspirieren lassen, auf begleitende Improvisationen, auf dekorierende Figurationen. Fast in der Manier des späteren Jugendstils umkleidet sie die Liedgestalt mit schlank rankenden Girlanden, wobei es dann und wann zum freundlichen Dialog mit dem Orchester kommt. Hatte die Sologeige im ersten Satz die Aufgabe eines rational kontrollierenden Kommentars, so fällt ihr jetzt die Rolle der nachdenklich rezitierenden Begleitung mit den Ausdrucksmitteln einer prosaverwandten Redefreiheit zu, wobei der Klangraum eine extrem entgrenzende Dehnung erfährt. Manches glaubte man in diese Musik hinein- bzw. aus ihr herauszuhören: »norddeutsche Heidestimmung«, »Serenade«, »Gartenmusik« oder »sein Silberlicht herniedergießender Mond«. Dass der hermeneutischen Phantasie keine Grenzen gesetzt sind, liegt sicherlich am sanften Ernst der Musik, an ihrer pastoral milden Grundstimmung. Der einzige Irrtum von Brahms bestand nur darin, dieses weltentrückte *Adagio* ein »armes« zu nennen.

Der letzte Satz ein paprikagepfeffertes Rondo *Allegro giocoso, ma non troppo vivace*. Seine Nähe zur ungarischen Heißblütigkeit ist unverkennbar, wenngleich weder ungarische Musik wörtlich zitiert wird noch eine Vorlage aus den *Ungarischen Tänzen* von Brahms. Großer, wuchtig inszenierter Tanz, wobei das Orchester gleich einem Riesen-Cymbalon aufspielt und – endlich! – der Solovioline einen solistischen Führungsanspruch zugesteht sowohl im Rondo-Hauptteil als auch in den gegensätzlich temperierten drei Couplets. Nun auch darf die Violine mit technischem Brio glänzen, mit halbrecherischen Skalen und grenzwertigen Doppelgriffen (weswegen Joachim klugerweise zum Zusatz *ma non troppo vivace* riet). Verglichen mit der komplizierten Textur der beiden ersten Sätze wirkt der Finalsatz einfacher, es schießen seine rhythmischen Gestalten direkter ins Blut oder in die Beine, was alles in allem auf einen vergnüglicheren Unterhaltungswert hinausläuft. Kein Wunder, dass dieser kraftstrotzende, muskelspielende und tanzverliebte Schlusssatz schon bei der Uraufführung am meisten gefiel. Dörffel berichtet, er »entzündete großen Jubel«.

Das tat dieses Konzert nicht immer und nicht bei jedem. Eduard Hanslick, der gestrenge wie scharfsinnige Wiener Kritikus, sagte mit behutsamer Deutlichkeit, dem Konzert fehle »die unmittelbar verständliche und

entzückende Melodie, der nicht blos im Beginne, sondern im ganzen Verlaufe klare rhythmische Fluß [...]. Manche herrliche Gedanken kommen nicht zur vollen Wirkung, weil sie zu rasch verschwinden oder zu dicht umrankt sind von kunstvollem Geflecht. Ob das Concert violingemäß und violindankbar componirt sei? Manchem Virtuosen dürfte die anhaltend hohe und höchste Lage gefährlich werden; es giebt da sogenannte riskirte Stellen, die selbst Joachim nicht immer ganz rein zustande brachte. Im ganzen: ein Musikstück von meisterhaft formender und verarbeitender Kunst, aber von etwas spröder Erfindung und gleichsam mit halbgespannten Segeln auslaufender Phantasie«. Und Pablo de Sarasate soll über den zweiten Satz aus verständlicher geigerischer Eitelkeit heraus geklagt haben: »Ich will gar nicht leugnen, daß das an sich ganz gute Musik ist; aber halten Sie mich für so geschmacklos, daß ich mich auf das Podium stelle, um mit der Geige in der Hand zuzuhören, wie im Adagio die Oboe dem Publikum die einzige Melodie des Stückes vorspielt?« Andere sahen es anders: als am 12. April des Jahres 1929 in Berlin der knapp 13-jährige Yehudi Menuhin das E-Dur-Konzert von Johann Sebastian Bach, das Beethoven-Konzert und das von Brahms (an einem Abend!) vortrug und sie »nicht nur technisch bewältigte, sondern auch geistig beherrschte« (so der Dirigent Bruno Walter), entfuhr dem anwesenden Physiker und Amateurgeiger Albert Einstein der verzückte Stoßseufzer: »Nun weiß ich, daß es einen Gott im Himmel gibt«.

### **»Sie ist ein einfaches, klares, frisches Musikstück«**

Die Sinfonie Nr. 4 d-Moll op. 120 von Robert Schumann ist falsch gezählt, korrekterweise ist sie seine zweite, soll heißen: sie entstand in den ersten Monaten seiner Ehe mit Clara zwischen Mai und September 1841. Am 31. Mai notiert Clara: »Roberts Geist ist gegenwärtig in größter Tätigkeit; er hat gestern eine Symphonie wieder begonnen, welche aus einem Satz bestehen, jedoch Adagio und Finale enthalten soll. Noch hörte ich nichts davon, doch sehe ich aus Roberts Treiben, und höre manchmal das D-Moll wild aus der Ferne her tönen, daß ich schon im voraus weiß, es ist dieses wieder ein Werk aus tiefster Seele geschaffen«. Zauber des verliebten Augenblicks – Schumann legt im Tagebuch die folgende Bemerkung nieder: »Meine nächste Symphonie soll ›Klara‹ heißen und ich will sie darin abmalen mit Flöten, Hoboen und Harfen«. Im September die Notiz: »Die d-Moll-Symphonie, die ich im stillen fertig gemacht zu Claras Geburtstag«.

Ziemlich schnell hat er sie zu Papier gebracht, die neue Sinfonie, und bald ist auch schon die Uraufführung. Am 4. Dezember des Jahres 1841 wird sie im Leipziger Gewandhaus gespielt, Dirigent ist leider nicht der abwesende Felix Mendelssohn, sondern sein Stellvertreter Ferdinand David. Schumann ist mit dem Resultat wenig zufrieden und berichtet im Januar 1842 an Carl Koßmaly: »Die beiden Orchesterwerke, eine zweite Symphonie und eine Ouvertüre, Scherzo und Finale, die in unserm letzten Concert aufgeführt wurden, haben den großen Beifall nicht gehabt wie die erste. Es war eigentlich zu viel auf einmal – glaub' ich – und dann fehlte Mendelssohn als Dirigent. Das schadet aber alles nichts – ich weiß, die Stücke stehen gegen die 1ste keineswegs zurück und werden sich früher oder später in ihrer Weise auch geltend machen«. Die neue Sinfonie hatte nicht nur den großen Beifall nicht, sie geriet auch ins Visier einer kritischen Presse. Werfen wir beispielsweise einen Blick in die *Allgemeine musikalische Zeitung*: in allen Sätzen fänden sich gute Gedanken, auch sei die Anlage überall glücklich erfunden, doch es »liegt die Gefahr sehr nahe, flüchtig in der Arbeit und einseitig in der Geschmacksrichtung zu werden, denn der Eifer zum Schaffen macht nur zu leicht unzugänglich für bildende Einflüsse von Aussen und mindert die Strenge der Kritik, die doch allgemein auch den Begabtesten in seinen Leistungen wahrhaft zu fördern vermag. Dieser Gefahr scheint Herr Schumann in diesen neuen Orchesterwerken nicht ganz entgangen zu sein. Sie sind nicht ohne gute Intenzion [...]. aber das wirklich Gute scheint mehr ein glücklicher Wurf als ein vollbewusst Gelingen zu sein; es fehlt dem Ganzen eine sichere Haltung, eine ruhige, klare Verarbeitung der Gedanken; Alles ist so gedrängt und gehäuft und scheint mehr ein ergibiger Entwurf als vollendete Ausführung, mit einem Worte, etwas noch nicht Fertiges zu sein«. Im Klartext: unausgereift, halbgar, eher fleißig als genial, manierliches Handwerk statt vollendete Kunst.

Entsprechend Schumanns Reaktion: er legt das gescholtene Werk auf Halde und nimmt es erst zehn Jahre später wieder vor, einer spontanen Laune folgend. Ins Haushaltsbuch vom 12. Dezember 1851 trägt er ein: »Reinstrumentation d. alten 2ten Symphonie angefangen«; fünf Tage später: »Immer fleißig an der Phantasie«; am 19. Dezember: »Sinfonie in d-Moll in der Instr. beendigt«. Am 3. März dirigiert Schumann die Uraufführung der Zweitfassung in Düsseldorf. Jetzt tönt das publizisti-

sche Echo freundlicher, z.B. in der *Kölnischen Zeitung*: »Die Symphonie von Schumann eröffnete das [31. Niederrheinische Musik-] Fest auf die günstigste Weise; sie gefiel allgemein und wurde mit dem lebhaftesten Beifalle aufgenommen. Sie ist ein einfaches, klares, frisches Musikstück, das schon beim ersten Hören anspricht. Aus fünf einzelnen Sätzen bestehend, hat sie die Eigenthümlichkeit, daß zwischen diesen Sätzen keine Pause eintritt, sondern dieselben ohne Unterbrechung sich an einander reihen [...]. Wenn Herr Schumann noch mehr solcher Werke in seiner Mappe hat, so möge er dieselben doch hervorholen, er wird sich den Dank des Publikums erwerben«. Es folgen kleine Seitenhiebe wegen mäßiger Aufführungsqualität: »Dieser Mangel liegt an Herrn Schumann selbst. Man will ihm als Dirigenten nicht eben den ersten Platz zugestehen«.

Der erste Satz *Ziemlich langsam – Lebhaft* eröffnet mit einer Introduction im erhabenen Gestus einer Beethoven-Sinfonie, ein langer und bedeutungsschwerer Anlauf zum nachfolgenden Sturmlauf des frischen Kopfsatzes, dessen nervös-bewegliches Kernthema jene rastlose Geschäftigkeit stiftet, aus der heraus sich ein verwandter thematischer Gedanke bildet, also keinen Gegensatz einrichtet, sondern eine Fortsetzung spinnt mit variierenden Mitteln. Ihm eilt kontrapunktische Kunstfertigkeit zur Hilfe in Gestalt raffinierter kanonischer Einfälle, welche ihrerseits auf die Absicht hindeuten, mannigfache Kontraste zu schaffen aus einem grundgelegten thematischen Keim. So eilt, rennt und stürmt dieser Satz querfeldein im Gestus des kraftvollen florestanischen Überschwangs, nur kurz innehaltend bei einem wie zufällig den Weg kreuzenden Gedanken von sanfter melodischer Schönheit. Eine flüchtige Episode, mehr nicht in diesem jugendlich auf sein Ziel hin jagenden Gebilde, dessen prächtige Farbenmischung davon Zeugnis ablegt, wie konturenscharf Schumanns spätere Instrumentationsverbesserungen geraten sind. Nimmt man das vom Klavier her erdachte Thema beim Wort und verfolgt man dessen allmähliches Werden im Verlaufe dieses sprudelnden Satzes, so könnte man den Verdacht haben, es handele sich um den ersten Teil einer ins Orchester verpflanzten Novellette.

Mit vollem Schwung hinein in die Romanze *Ziemlich langsam*. Sie wirkt wie ein ins Sinfonische eingeschobenes Gedicht, das in mehreren Strophen und mit großem Variationsreichtum rezitiert bzw. ausgeziert

wird (z.B. im schmucken Dekors der Soloviolin-Passage). Zugleich atmet die Romanze mit ihrem altherwürdigen Sarabanden-Charakter den historischen Geist einer frommen Prozession ähnlich dem langsamen Satz in Mendelssohns Vierter.

Überganglos fügt sich das schlicht und etwas derb gearbeitete Scherzo *Lebhaft* an. Zuweilen maßt es sich mit strahlenden Fanfarensignalen einen höfisch-festlichen Tonfall an, dann wieder besinnt es sich im artigen Trio auf die biegsame tänzerische Gebärde. Alles in allem ist das Scherzo dem polternden Charakter von Beethovens Scherzi angelehnt und legt einen Humor an den Tag, den Schumann gern ›hanebüchen‹ nannte. Allmählich verschwindet das Genrebild, nimmt Abschied mit der Rückbesinnung aufs einschmeichelnde Trio, was indessen von Schumann gemeint ist als Hinführung zum Finale (*Langsam – Lebhaft – Schneller – Presto*). Dieses keimt aus den feierlichen Klängen der Überleitung, reckt sich allmählich ans Licht, gewinnt pompöse Schwere durch markantes Blechgetön (Wagner könnte es nicht besser gemacht haben), um sich zu verströmen in den energiegeladenen Schlußspurt, in die Demonstration von rhythmischer Eleganz, orchestraler Opulenz und sinfonischer Klangpracht. Das Finale hat durchaus apotheotischen Charakter, aber es zeichnet ihn mit feinem Stift, mit kontrapunktischer Besonnenheit, schließlich mit der Wiederaufnahme des Kopfsatzthemas, auf dass der eingangs begonnene Weg zu seinem Anfang zurückkehre und die Sinfonie sich zyklisch runde insofern, als sich der stürmische Impetus des ersten Satzes im vierten jetzt in den triumphalen Hymnus verwandelt.

Vier Sätze, vier Gestimmtheiten: rastloses Suchen im ersten Satz, meditierende Innerlichkeit im zweiten, derber bzw. eleganter Humor im dritten und jubelnde Erlösung im vierten. Nun ist auch die Musikkritik hochzufrieden, wie man in der *Rheinischen Musik-Zeitung* nachlesen kann: »In dieser Sinfonie treten gleich von vornherein Tongestalten uns entgegen, welche nicht der grübelnde Verstand geschaffen, sondern die dem überquellenden Born des innersten musikalischen Lebens wie Meerjungfrauen entsteigen, welche durch die Liebe eine Seele bekommen haben [...]. Eins müssen wir Schumann zurufen: ›Schau rückwärts! Werde wieder, was Du warst, stosse die holden Melodien nicht absichtlich von dir, wenn sie Dich suchen wie vormals, vergrabe Dich nicht in das struppige Dickicht wo die Ungethüme und absonderlichen Gebilde hausen!‹ [...]. Und wie kommen wir zu diesem Zuruf? Weil diese Sinfonie,

die uns entzückt hat, nicht jetzt, sondern vor acht bis zehn Jahren geschrieben ist und von Schumann selbst vielleicht zum Begrabensein bestimmt war! Jetzt wird sie hoffentlich so bald wie möglich gedruckt werden«.

Sie wird es, und das ist gut so. Denn sie sei in ihrer latenten Einsätzigkeit, schreibt Martin Demmler, themen-ökonomisch angelegt wie Liszts h-Moll-Sonate; Schumann habe, über Beethoven hinausgehend, eine offene, d.h. moderne Form-Konzeption gefunden: »Jeder Satz dieses Werkes enthält ungewöhnliche Rekapitulationen von Elementen aus früheren Sätzen. Daher steht seine vierte Sinfonie eher in der Tradition des orchestralen Fantasiestücks. Schumanns ursprünglicher Titel ›Symphonistische Phantasie‹ trifft die Gestaltung eigentlich viel besser als die neutrale Deklaration als ›Sinfonie Nr. 4‹«.

Denkwürdige Fußnote: fällt Joseph Joachim bei der Entstehung des Violinkonzerts von Johannes Brahms eine tragende Rolle zu, so kommen beide – Brahms und Joachim – auch im Zusammenhang mit Schumanns Vierter schon früh ins Spiel. Brahms schreibt an Heinrich von Herzogenberg über die erste Werk-Fassung aus dem Jahr 1841: »Der Anblick der ersten Partitur hat mich stets entzückt. Es ist aber auch eine Freude zu sehen, wie das heiter und leicht Erfundene ebenso leicht und natürlich ausgesprochen wird [...], als könne es ja gar nicht anders sein, nirgends eine grelle Farbe, nichts willkürlich aufgesetzt usw. Dagegen werden Sie auch immer empfunden haben, daß bei der zweiten Ausgabe der Genuß nicht ganz so einfach ist, daß Auge und Ohr immer zu widersprechen haben«. Und Joachim ist es, dem Schumann das Autograph der zweiten Fassung schenkt: »Als die ersten Klänge dieser Symphonie entstanden, da war Joseph Joachim noch ein kleiner Bursch; seitdem ist die Symphonie und noch mehr der Bursch gewachsen, weshalb ich sie ihm auch, wenn auch nur im Stillen – widme. Robert Schumann. Düsseldorf, d. 23. Dec. 1853«.

## Gil Shaham

Der Geiger Gil Shaham wurde 1971 im amerikanischen Staat Illinois geboren. Als er zwei Jahre war, zog die Familie zurück nach Israel, das Land, in dem die Familie ihre Wurzeln hatte. Mit sieben Jahren begann Gil Shaham das Geigenstudium bei Samuel Bernstein an der Rubin Academy of Music. Die America-Israel Cultural Foundation wurde dort auf seine außergewöhnliche Begabung aufmerksam und gab ihm ein Stipendium, das Jahr für Jahr erneuert wurde. 1980 war Chaim Taub sein Lehrer. Er vermittelte Gil Shaham Begegnungen mit Isaac Stern, Nathan Milstein, Henryk Szeryng und Jaime Laredo. In den Jahren 1980 und 1981 ging Gil Shaham jeweils in den Sommermonaten nach Colorado an die Aspen Music School, wo er an Kursen von Dorothy DeLay und Jens Ellermann teilnahm. Nachdem er 1982 den Ersten Preis des israelischen Clairmont-Wettbewerbes gewonnen hatte, erhielt er ein Stipendium der Juilliard School of Music, wo er bei Dorothy DeLay und Hyo Kang studierte. Mit zehn Jahren war Gil Shaham erstmals Solist des Jerusalem Symphony Orchestra, mit elf gab er sein Debüt beim Israel Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Zubin Mehta. Nach Europa kam Gil Shaham erstmals im Sommer 1986, wo er äußerst erfolgreich beim Schleswig-Holstein Musik Festival auftrat. Er gab sein Debüt in der Mailänder Scala, spielte mit dem London Symphony Orchestra, das ihn im Jahr darauf wieder einlud, als Itzhak Perlman zwei Konzerte absagen musste. Zu den Dirigenten, mit denen er bisher arbeitete, zählen u.a. Zubin Mehta, Riccardo Muti, Christoph Eschenbach, James Levine, Seiji Ozawa, Pierre Boulez, Christoph von Dohnanyi, Sir Colin Davis, Sir Neville Marriner, Claudio Abbado, Lorin Maazel und David Zinman. Zahlreiche CD-Einspielungen von Gil Shaham wurden mit Preisen ausgezeichnet. Seine Aufnahme des zweiten Violinkonzertes und der beiden Rhapsodien von Béla Bartók mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Pierre Boulez wurde für den Grammy nominiert. Gil Shaham spielt eine Stradivari aus dem Jahr 1699. In der Kölner Philharmonie spielte er zuletzt im November 1999, damals Bartóks Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 mit dem WDR Sinfonieorchester Köln unter Leitung von Zdeněk Mácal.



## Münchener Philharmoniker



Die Münchener Philharmoniker wurden 1893 auf Privatinitiative des Klavierfabrikanten Franz Kaim gegründet. Dirigenten wie der Bruckner-Schüler Ferdinand Löwe garantierten schon in den Anfangsjahren hohes spieltechnisches Niveau und setzten sich intensiv für zeitgenössische Musik ein. Mit Felix Weingartner, der das Orchester von 1898 bis 1905 leitete, mehrte sich durch zahlreiche Auslandsreisen auch das internationale Ansehen. Gustav Mahler dirigierte das Orchester in den Jahren 1901 und 1910 bei den Uraufführungen seiner vierten und achten Sinfonie. Im November 1911 folgte mit dem inzwischen in »Konzertvereins-Orchester« umbenannten Ensemble die posthume Uraufführung von Mahlers *Lied von der Erde* unter Bruno Walter. In die Amtszeit von Siegmund von Hausegger, der dem Orchester von 1920 bis 1938 als Chefdirigent vorstand, fielen die Uraufführungen einiger Sinfonien Anton Bruckners in Originalfassung sowie die endgültige Namensgebung »Münchener Philharmoniker«. Von 1938 bis zum Sommer 1944 stand der österreichische Dirigent Oswald Kabasta an der Spitze des Orchesters, der die Bruckner-Tradition der Münchener Philharmoniker glanzvoll fortführte und auch bei zahlreichen Gastspielreisen im In- und Ausland unter Beweis stellte. Mit Hans Rosbaud gewannen die Philharmoniker im Herbst 1945 einen herausragenden Orchesterleiter, der sich zudem leidenschaftlich für die Neue Musik einsetzte. Rosbauds Nachfolger waren von 1949 bis 1966 Fritz Rieger und von 1967 bis 1976 Rudolf Kempe, mit dem das Orchester erstmals Japan und die damalige UdSSR bereiste. Im Februar 1979 dirigierte Sergiu Celibidache seine erste Konzertserie, im Juni erfolgte seine Ernennung zum Generalmusikdirektor. Die gemeinsamen legendären Bruckner-Konzerte trugen wesentlich zum internationalen Ruf des Orchesters bei. Von September 1999 bis Juli 2004 war James Levine Chefdirigent. Mit ihm gastierten die Philharmoniker erstmals in der Carnegie Hall in New York und gaben ihr gemeinsames Debüt bei den »Proms« in London. Im Mai 2003 unterzeichnete Christian Thielemann seinen Vertrag als neuer Generalmusikdirektor. Seine Amtszeit begann im September 2004, am 29. Oktober 2004 dirigierte er sein Antrittskonzert mit der fünften Sinfonie von Anton Bruckner. Erster »Ehrendirigent« in der Geschichte des Orchesters ist seit Januar 2004 Zubin Mehta.

## Die Mitglieder der Münchner Philharmoniker

### Generalmusikdirektor

Christian Thielemann

### Ehrendirigent

Zubin Mehta

### 1. Violinen

Sreten Krstić

Lorenz Nasturica-Herschovici

Julian Shevlin *Konzertmeister*

Karel Eberle

Odette Couch *stv. Konzertmeister/in*

Mathias Freund *Vorspieler*

Manfred Hufnagel

Theresia Rittthaler

Katharina Krüger

Masako Shinohe

Claudia Sutil

Philip Middleman

Nenad Daleore

Peter Becher

Regina Matthes

Wolfram Lohschütz

Mitsuko Date-Botsch

Martin Manz

Céline Vaudé

N.N.

### 2. Violinen

Simon Fordham

Alexander Möck *Stimmführer*

Ilona Cudek *stv. Stimmführerin*

Matthias Löhlein *Vorspieler*

Dietmar Forster

Josef Thoma

Zen Hu-Gothoni

Anja Traub

Katharina Reichstaller

Nils Schad

Clara Bergius-Bühl

Esther Merz

Katharina Triendl

Ana Vladanovic-Lebedinski

Bernhard Metz

Namiko Fuse

Qi Zhou

Clément Courtin

N.N.

### Bratschen

Helmut Nicolai *Konzertmeister*

N.N. 1. Solo

Burkhard Sigl

Julia Mai *stv. Solo*

Max Spenger

Herbert Stoiber

Wolfgang Stingl

Gunter Pretzel

Wolfgang Berg

Dirk Niewöhner

Beate Springorum

Agata Józefowicz-Fiołek

Konstantin Sellheim

Thaïs Coelho

Julio Lopez

### Violoncelli

Helmar Stiehler

Michael Hell *Konzertmeister*

Stephan Haack

Thomas Ruge *stv. Solo*

Herbert Heim

Veit Wenk-Wolff

Sissy Schmidhuber

Elke Funk-Hoever

Manuel von der Nahmer

Isolde Hayer

Sven Faulian

David Hausdorf

Joachim Wohlgemuth

### Kontrabässe

Matthias Weber

Stawomir Grenda *Solo*

Alexander Preuß *stv. Solo*

Stephan Graf *Vorspieler*

Holger Herrmann

Erik Zeppezauer

Stepan Kratochvil

Jesper Ulfenstedt

Shengni Guo

N.N.

**Flöten**

Michael Martin Kofler  
Burkhard Jäckle *Solo*

Hans Billig *stv. Solo*

Martin Belič

Ulrich Biersack *Piccoloflöte*

**Oboen**

Ulrich Becker  
Marie-Luise Modersohn *Solo*

Lisa Outred

Bernhard Berwanger  
Kai Rapsch *Englischhorn*

**Klarinetten**

Alexandra Gruber  
N.N. *Solo*

Annette Maucher *stv. Solo*

Peter Flähmig

Albert Osterhammer  
*Bassklarinetten*

**Fagotte**

Lyndon Watts  
Bence Bogányi *Solo*

Jürgen Popp  
Barbara Kehrig

Jörg Urbach *Kontrafagott*

**Hörner**

Ivo Gass  
N.N. *Solo*

David Moltz  
Ulrich Haider *stv. Solo*

Hartmut Hubert  
Robert Ross  
Alois Schlemer  
Hubert Pilstl

**Trompeten**

Guido Segers  
Florian Klingler *Solo*

Bernhard Peschl *stv. Solo*

Franz Unterrainer  
Markus Rainer

**Posaunen**

Dany Bonvin  
N.N. *Solo*

Matthias Fischer *stv. Solo*

Bernhard Weiß  
Benjamin Appel *Bassposaune*

**Tuba**

Thomas Walsh

**Pauken**

Stefan Gagelmann  
Guido Rückel *Solo*

Manfred Trauner  
Walter Schwarz *stv. Solo*

**Schlagzeug**

Arnold Riedhammer *1. Schlagzeuger*

**Harfe**

Sarah O'Brien

**Orchestervorstand**

Guido Segers  
Wolfgang Berg  
Manuel von der Nahmer

## Christian Thielemann

Christian Thielemann, geboren in Berlin, ist seit 2004 Generalmusikdirektor der Münchner Philharmoniker. Er begann schon in frühen Jahren mit Dirigaten auf zahlreichen kleineren Bühnen. Nach zwanzig Jahren Opernerfahrung konzentriert er sich auf ausgewählte Orchester und wenige Opernhäuser. Von 1997 bis 2004 war Thielemann Generalmusikdirektor der Deutschen Oper Berlin. Nicht zuletzt aufgrund seiner Berliner Aufführungen sämtlicher in Bayreuth gespielter Opern Richard Wagners sowie seines Strauss-Repertoires gilt er heute als einer der weltweit gefragtesten Dirigenten. Er gastiert an den wichtigsten Opernhäusern der Welt wie dem Londoner Royal Opera House Covent Garden, der New Yorker MET, der Lyric Opera Chicago und der Wiener Staatsoper. Bei den Bayreuther Festspielen debütierte er im Jahr 2000. 2006 leitete er dort – von Publikum und Presse gleichermaßen gefeiert – den neuen *Ring*. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit den Wiener Philharmonikern – sein Debüt im Musikverein wurde auf CD veröffentlicht. 2003 führte ihn eine Tournee mit den Wiener Philharmonikern nach Japan und 2005 eröffnete er mit dem Orchester die Salzburger Festspiele. Darüber hinaus gastiert er regelmäßig bei den Berliner Philharmonikern, der Sächsischen Staatskapelle Dresden, dem Königlichen Concertgebouworchester Amsterdam, dem Israel Philharmonic Orchestra, dem Philharmonia Orchestra London und in den USA in New York, Philadelphia und Chicago. Auf CD erschien u.a. mit dem Live-Mitschnitt von *Tristan und Isolde* aus Wien 2004 seine erste Operngesamtaufnahme. 2005 folgte die Live-Aufnahme seines Antrittskonzerts in München mit Bruckners fünfter Sinfonie, im März 2006 erschien ebenfalls der *Parsifal* aus Wien. Zuletzt wurden zwei weitere Live-Aufnahmen mit den Münchner Philharmonikern (Mozarts Requiem und Brahms' Sinfonie Nr. 1) veröffentlicht. Am 20. Oktober 2005 gab Christian Thielemann mit den Münchner Philharmonikern und den Regensburger Domspatzen das erste Konzert zu Ehren von Papst Benedikt XVI im Vatikan. Das von den Medien mit großem Interesse begleitete Konzert erschien auch auf DVD und CD. Bei uns dirigierte er zuletzt im März 2006 die Wiener Philharmoniker mit einem Schumann, Beethoven und Mendelssohn Bartoldy-Programm.



## KölnMusik-Vorschau

**Donnerstag 29.05.2008 12:30**

PhilharmonieLunch

Studierende des Pre-College Cologne

**Sonntag 01.06.2008 11:00**

**JUGEND MUSIZIERT**

Konzert der Preisträger aus Nordrhein-Westfalen

Musikalische Beiträge aus den Bereichen Klavier solo, Gesang solo, Harfe solo, Akkordeon-Ensemble, Kammermusik für Bläser, Kammermusik für Streicher und Neue Musik.

Die Ausführenden sind Jugendliche aus NRW, die beim Bundeswettbewerb »Jugend musiziert« mit einem ersten Preis ausgezeichnet wurden.

Zu diesem Konzert findet in Schulen ein Jugendprojekt der KölnMusik statt. Gefördert vom Kuratorium KölnMusik e.V.

KölnMusik gemeinsam mit dem Landesmusikrat NRW

## Ihr nächstes Abonnement-Konzert

**Samstag 07.06.2008 20:00**

Olivier Messiaen zum 100.  
Internationale Orchester 5 |  
Philharmonie für Einsteiger 6

**Königliches Concertgebouworchester  
Amsterdam**

**Myung-Whun Chung** *Dirigent*

**Olivier Messiaen**

L'Ascension. Quatre méditations symphoniques

**Anton Bruckner**

Sinfonie Nr. 6 A-Dur WAB 106

Gefördert durch das Kuratorium KölnMusik e.V.

Zu diesem Konzert findet in Schulen ein Jugendprojekt der KölnMusik statt. Gefördert vom Kuratorium KölnMusik e.V.

Die Pianisten der Welt beflügeln das Ruhrgebiet

# Klavier-Festival Ruhr 20 Jahre!

15. Mai - 26. Juli 08

2008 u.a. mit diesen Konzerten:

Duisburg | Mercatorhalle im CityPalais

YUNDI LI Mi. | 21. Mai 2008 | 20 Uhr

KRYSTIAN ZIMMERMAN Fr. | 20. Juni 2008 | 20 Uhr

MAURIZIO POLLINI Mo. | 23. Juni 2008 | 20 Uhr

Düsseldorf | Robert-Schumann-Saal | Tonhalle

PIERRE-LAURANT AIMARD Fr. | 30. Mai 2008 | 20 Uhr

MARTIN STADTFELD Mo. | 9. Juni 2008 | 20 Uhr

Essen | Philharmonie

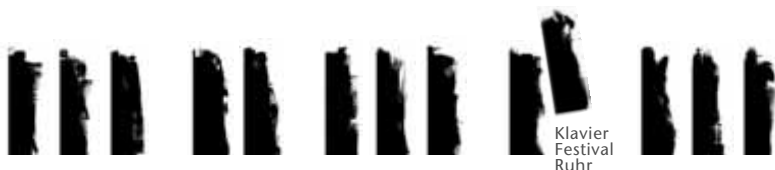
RADU LUPU Mi. | 4. Juni 2008 | 20 Uhr

LEON FLEISHER Sa. | 5. Juli 2008 | 20 Uhr

KATHERINE JACOBSON-FLEISHER

Info | Ticket: 0180 500 18 12 | [www.klavierfestival.de](http://www.klavierfestival.de)

(0,14 € / Min. aus dem dt. Festnetz; ggf. abweichender Mobilfunktarif)



**Philharmonie Hotline +49.221.280280**  
**www.koelner-philharmonie.de**  
Informationen & Tickets zu allen Konzerten  
in der Kölner Philharmonie!

**WDR 3**

Kulturpartner der Kölner Philharmonie

**Herausgeber:** KölnMusik GmbH  
Louwrens Langevoort  
Intendant der Kölner Philharmonie und  
Geschäftsführer der KölnMusik GmbH  
Postfach 102163, 50461 Köln  
www.koelner-philharmonie.de

**Redaktion:** Sebastian Loelgen  
**Fotonachweise:** ICM Artists/Boyd Hagen S. 13;  
Münchner Philharmoniker S. 14, 17  
**Textnachweis:** Der Text von G Aden ist ein Originalbeitrag für dieses Heft.  
**Corporate Design:** Rottke Werbung  
**Umschlaggestaltung:** Hida-Hadra Biçer

**Gesamtherstellung:**   
adHOC Printproduktion GmbH

KÖLNER PHILHARMONIE



KÖLNER PHILHARMONIE

# Daniel Barenboim

## West-Eastern Divan Orchestra

Samstag 16.08.2008 20:00



KölnMusik Ticket

Roncalliplatz  
50667 Köln  
Philharmonie  
Hotline  
0221/280 280  
[www.koelner-philharmonie.de](http://www.koelner-philharmonie.de)

KölnMusik Event

in der Mayerschen  
Buchhandlung  
Neumarkt-Galerie  
50667 Köln

**KölnTicket**  
0221-2801  
[koelnticket.de](http://koelnticket.de)

### Werke von Haydn · Schönberg · Brahms

€ 10,- 27,- 40,- 54,- 68,- 78,- | € 54,- Chorempore (Z)

\* Buchbar über die Philharmonie Hotline 0221. 280 280 sowie bei KölnMusik Ticket am Roncalliplatz und bei KölnMusik Event in der Mayerschen Buchhandlung, Neumarkt-Galerie. Solange der Vorrat reicht.