

11.09.2024

UNSUK CHIN »subito con forza«

HENRI DUTILLEUX »L'Arbre des songes«

MICHAEL SELTENREICH »The Prisoner's Dilemma«

PAUL BEN-HAIM Symphonie Nr. 1

Dirigent

LAHAV SHANI

Violine

RENAUD CAPUÇON

 **MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

»GRAND VIBE STATION«

Immersives Konzerterlebnis
Halle E

9.10.2024
20:30 UHR

MÜNCHNER PHILHARMONIKER



In freundschaftlicher
Zusammenarbeit mit



ISARPHILHARMONIE
089 54 81 81 400

mphil.de



UNSUUK CHIN

»subito con forza« für Orchester

HENRI DUTILLEUX

»L'Arbre des songs« (Der Baum der Träume),
Konzert für Violine und Orchester

1. Librement
Interlude I
2. Vif
Interlude II
3. Lent
Interlude III
4. Large et animé
(in einem Satz)

— Pause —

MICHAEL SELTENREICH

»The Prisoner's Dilemma«, Deutsche Erstaufführung

Auftragswerk des Israel Philharmonic Orchestra, der Münchner Philharmoniker und
des Lucerne Festival, finanziert von der Ernst von Siemens Musikstiftung

(3 Sätze ohne Bezeichnung)

PAUL BEN-HAIM

Symphonie Nr. 1

1. Allegro energico
2. Molto calmo e cantabile
3. Presto con fuoco

Dirigent **LAHAV SHANI**

Violine **RENAUD CAPUÇON**

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

Das Konzert wird ab 20:03 Uhr live zeitversetzt auf **BR** im Rahmen des ARD Radiofestivals
übertragen. KLASSIK

designierter Chefdirigent **LAHAV SHANI**

Ehrendirigent **ZUBIN MEHTA**

Intendant **PAUL MÜLLER**

» Von Vulkanausbrüchen bis zu extremer Gelassenheit«

UNSUK CHIN: »SUBITO CON FORZA«

Die Komponistin UnsuK Chin wurde 1961 im südkoreanischen Seoul geboren, lebt jedoch bereits seit ihrem 24. Lebensjahr in Deutschland und wehrt sich seither gegen das Bedürfnis der fachkundigen Öffentlichkeit, ihre Musik in Schubladen zu stecken. Ihr Lehrer György Ligeti hatte sie 1985 zunächst in eine tiefe Schaffenskrise gestürzt, indem er ihre frühen Werke riss, deren postseriellem Stil er keine Zukunft gab. Seit Chin sich jedoch von der Kopflastigkeit der Avantgarde freikomponiert und in ihrer Musik mehr und mehr eigenen Träumen und faszinierenden Zauberwelten Raum gegeben hatte, ist eine Stilwelt entstanden, mit der sie sich heute rundum identifiziert: das Klang gewordene Bedürfnis, der Magie ihrer inneren Fantasielandschaften eine Stimme zu geben.

»Von meiner Kindheit an hatte ich oft sehr lebendige Träume, mit viel Licht und Farbe, vom Weltraum, Kosmos oder von explodierenden Sternen«, gibt Chin uns eine Ahnung von den Ursprüngen ihrer Musik – unruhige Nächte definitiv, die im schwindelerregenden Sog ihrer Kompositionen nachklingen. Darin überträgt sie abstrakt-surrealistische Aspekte in explodierende Traum- und Trancezustände, die die Gesetze logischer Prozesse auf den Kopf stellen. Zu den markantesten Merkmalen von Chins Musik zählt eine beinahe magische Klarheit, in der trotz fluoreszierender Klänge jede Nuance hörbar bleibt. Dass all dies tief in ihrer Persönlichkeit verankert liegt, erklärt sie selbst auch mit der koreanischen Bedeutung ihres Namens: »Mein Vorname UnsuK heißt sowas wie ›reines Silber«. ›Un‹ ist



UNSUK CHIN

* 14. Juli 1961 in Seoul

»**SUBITO CON FORZA**«

FÜR ORCHESTER

Entstehungszeit: 2020

Uraufführung: am 24. September 2020

im Het Concertgebouw, Amsterdam

(Koninklijk Concertgebouw Orchestra;

Dirigent: Klaus Mäkelä)

›Silber‹ und ›Suk‹ ist ›klar‹ beziehungsweise ›rein‹.«

STÄNDIG NEUE PERSPEKTIVEN

Chins Abneigung dagegen, in eine stilistische Schublade gesteckt zu werden, rührt aus ihrer frühen Zeit in Deutschland, als man wie selbstverständlich erwartete, dass sie »koreanisch« komponiere. Diesem Druck jedoch hat sie nie nachgegeben, sucht vielmehr erst recht eine Vielschichtigkeit musikalischer Deutungsebenen, gleich einem Labyrinth verwirrender Klänge und Strukturen, aus dem heraus sich ständig neue Perspektiven öffnen. Bartók und Strawinsky inspirieren Chins Rhythmik, Debussy und Webern Klang und Struktur, ihr Lehrer Ligeti das Auratische und den Mut zur Verschmelzung unterschiedlichster Stil- und Ausdrucksmittel. Doch auch indonesische Gamelanmusik regt sie an, ebenso wie mittelalterliche Mehrstimmigkeit oder die Verzerrungstechniken moderner Elektronik. Mit komplexen kompositorischen Verfahren dockt Chin zudem nach wie vor bei der Intellektualität der europäischen Avantgarde an, deren Techniken und Denkweisen sie in zutiefst sinnliche Hörerlebnisse transferiert. Getrieben ist ihre Musik von einer ständigen Suche nach dem Einzigartigen: ein Abenteuer, das die eigene Lust am Spielerisch-Experimentellen und ihren Sinn für »verdrehte Logik« auch von den Musiker*innen einfordert.

KONTRASTE AUF VIELEN EBENEN

»subito con forza« entstand anlässlich des 250. Beethoven-Geburtstags im Jahr 2020 – eine Hommage ganz eigener Art, die charakteristische Momente und Spielweisen des Klassikers wie in einem Brennspeigel verdichtet und mit gnadenloser Konsequenz in die Gegenwart holt – in eine Zeit, in der die Gegensätze, die schon Beethoven liebte, noch radikaler aufeinanderprallen und in einer Fülle gleichzeitiger Ereignisse kulminieren. Inspiriert hat Chin

für dieses Werk eine Passage aus den Konversationsbüchern des ertaubenden Komponisten: »Dur und Moll. Ich bin ein Gewinner«, heißt es da – das klassische Gegensatzpaar der Musik also, aus dem Beethoven die Kraft für sein Komponieren zog, die intrinsische Spannung für ganze Werke, den Ausgangspunkt für konzertante Dramen.

»Was mich besonders reizt, sind die enormen Kontraste: von Vulkanausbrüchen bis hin zu extremer Gelassenheit«, benennt Unsuk Chin dann auch ihre eigene Beethoven-Faszination und zitiert schon im Werktitel »subito con forza« – »plötzlich mit geballter Kraft« – favorisierte Spielanweisungen seiner Partituren. Die eingebrachten Kontraste sind dabei vielfältig: mal struktureller und satztechnischer, mal dynamischer Art, mal zwischen plastischer Klarheit und verschwimmender Reizüberflutung, zwischen Rhythmik und Melodie, zwischen Konsonanz und Dissonanz und insbesondere zwischen verschiedenen Klangebenen. Den klassischen Orchesterklang setzt Chin hier und da zwar auch ungefiltert ein, fächert ihn in virtuos- en Klaviergirlanden und schillerndem Schlagwerk aber vielfach auch farbenreich auf. Mal prallen dabei die Gegensätze hart aufeinander, dann wieder verschieben sich die Texturen allmählich, und das Einst wächst hinein in ein vibrierendes Heute.

AUFBLITZENDE DÉJÀ-VUS

In Beethovens brennendem Bedürfnis, der Musik neue (und auch extreme) Ausdruckswelten zu eröffnen, hat Unsuk Chin – ganz im Sinne ihres eigenen Bestrebens, »immer... über meine Grenze zu gehen« – die Inspiration für »subito con forza« gefunden. Dabei streut sie durchaus auch konkrete Anklänge an den »Klassiker« ein, die jedoch wie Déjà-vus jeweils nur aufblitzen, um dann in fluoreszierenden Klangschichten zu verschwimmen. Unüberhörbar ist gleich zu Beginn die Parallele zu Beethovens »Coriolan«-Ouvertüre: das kraftvolle Unisono-C der Streicher mit dem folgenden herausgeschleuderten verminderten Akkord, den Chin jedoch nicht ab-



reißt, sondern in flirrende Klangfelder von Klavier, Percussion und flatternden Flötenklängen regelrecht implodieren lässt.

Die Reise hat begonnen, und ganz Beethovens Charakter zwischen geradlinigem Streben und wildem Aufbegehren entsprechend, entspinnt sich »subito con forza« in maximaler Ereignisdichte zwischen mächtigen Orchesterblöcken und filigranen Klanggeflechten. Skalenläufe à la Beethoven blitzen durch, konzertante Klaviervirtuosität, dann wieder wütend abgerissene Sforzato-Akkorde, bis nach einer wirkungsmächtigen Generalpause unverkennbar sein »Ta-Ta-Ta-Taaaa« ertönt – das »Schicksalsmotiv« aus der 5. Symphonie, hier auf den puren Rhythmus konzentriert, der sich in der Folge steigert, verdichtet und verzerrt. Anschwellende Akkorde scheinen sich regelrecht festzufahren, zerren in alle Richtungen, bis sich Chins Musik aus maximaler Spannung am Ende doch wieder in Beethovensche Klarheit auflöst. Wenn dissonant geschichtete Sekundklänge hier über Streicherglissandi in eine reine Mollterz hineingleiten, gilt einmal mehr, was »The Times« schrieb: »Chins Ohr für Farben ist ihre größte Waffe.«

Kerstin Klaholz



Zwischen Debussy und der Nachkriegsmoderne

HENRI DUTILLEUX: »L'ARBRE DES SONGES«

Die französische Musik hat es, seit sie mit dem Auftreten Claude Debussys und seiner Bewunderer ganz eigene Pfade erschloss, nicht leicht gehabt, in Deutschland verstanden zu werden. Erst mit der Dominanz der radikalen Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg wurden Pierre Boulez und Olivier Messiaen bereits im Zenit ihres Schaffens mit Würdigungen in Presse und Fachwelt geradezu überhäuft. Doch sind die schroffe Sachlichkeit Boulez' und die artifiziellen Tonleitern Messiaens, bei allen vielfarbig schillernden Klanggewändern, durchaus Sonderfälle in der französischen Musik, die dann freilich, von so viel Erfolg gekrönt, Schule gemacht haben. Der eigentliche Inbegriff französischer Musik jedoch sollte, erst einmal durchgesetzt, Claude Debussy bleiben, und so ist es bis heute.

Henri Dutilleux ist ein durch und durch typisch französischer Komponist, dessen ganze Ästhetik von Anfang an von der Musik und auch der Dichtkunst seines Landes geprägt war. Geboren in Angers in den Pays de la Loire, wuchs er in einer Familie mit großer musikalischer Tradition auf. Sein Großvater Julien Koszul hatte gemeinsam mit Gabriel Fauré bei Camille Saint-Saëns studiert, wurde Direktor des Conservatoire zu Roubaix an der belgischen Grenze und spielte eine entscheidende Rolle in der Laufbahn des bedeutendsten nordfranzösischen Komponisten Albert Roussel, indem er diesen in seinem Entschluss bestärkte, sein Leben ganz der Musik zu widmen. Roussel, der sich zu Frankreichs führendem Symphoniker entwickelte, blieb





HENRI DUTILLEUX

* 22. Januar 1916 in Angers, Frankreich

† 22. Mai 2013 in Paris

**»L'ARBRE DES SONGES«
(DER BAUM DER TRÄUME),
KONZERT FÜR VIOLINE UND ORCHESTER**

Entstehungszeit: 1983–85

Uraufführung: am 5. November 1985 im
Théâtre des Champs-Élysées in Paris
(Orchestre National de France; Dirigent:
Lorin Maazel; Violine: Isaac Stern)

Koszul freundschaftlich verbunden und war für den jungen Dutilleux selbstverständlich ein großes Vorbild. Hinzu trat Maurice Ravel, der »letzte Zauberer« (so Dutilleux), dessen Einfluss so stark war, dass sich Dutilleux schließlich als sein Epigone empfand und sich von seinem eigenen Frühstil (also all dem, was er bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs geschaffen hatte) distanzierte. Einige Werke vernichtete er, andere erklärte er für ungültig, und nur sehr widerwillig ließ er zu, dass die bereits gedruckten Kompositionen weiterhin im Umlauf blieben – die Flötist*innen, Fagottist*innen und Oboist*innen spielen bis heute seine feinsinnigen Sonatinen und Sonaten mit Klavierbegleitung. Ein weiterer Meister, dem seine frühe Bewunderung galt, war Paul Dukas, der Schöpfer des »Zauberlehrlings«, mit dem ihn letztlich vor allem der Zug zu extremer Selbstkritik und folglich ab Ende der 1940er Jahre die Konzentration auf ganz wenige, minutiös durchgearbeitete Werke höchster Qualität verbindet. Milhaud, Ibert, die Frivolitäten Poulencs hingegen haben ihm nur wenig bedeutet, und unter den Meistern seiner Generation waren es vor allem André Jolivet und Maurice Ohana, mit denen er in gegenseitiger Schätzung verbunden war. Doch am meisten bedeutete ihm – als leuchtender Stern über dem Musikschaffen der ganzen Nation – Claude Debussy, dessen Flexibilität, Freiheit, Beweglichkeit, Eigenständigkeit, Unfassbarkeit er grenzenlos bewunderte. Umso mehr hat Dutilleux stets darauf geachtet, nicht in Debussys Fahrwasser zu landen, und tatsächlich ist es ihm gelungen, gar nicht erst den Verdacht des »Debussyismus« aufkommen zu lassen.

METAMORPHOSE UND RESONANZEN

Die ersten Werke, in welchen Dutilleux auf seinem eigenen Weg so weit war, dass sie vor seinem Urteil Bestand haben konnten, sind die recht häufig zu hörende große Klaviersonate von 1948 (geschrieben für seine Frau Geneviève Joy) und die 1951 vollendete Erste Symphonie, in welcher zwei

den zwei ersten und den zwei letzten Sätzen eine klare stilistische Zäsur zu erkennen ist. Schon hier verfolgt Dutilleux jene Idee des allmählich sich zusammensetzenden thematischen Materials, das nicht von Anfang an in ausformulierter Form vorhanden ist, sondern sich nach und nach in metamorphosierender Weise herausbildet. In der 1957–59 für das Boston Symphony Orchestra entstandenen Zweiten Symphonie »Le double«, die sich vom herkömmlichen Aufbau des Symphonischen vollkommen löst, geht seine Aufmerksamkeit in besonderer Weise hin zu den sich gegenseitig befruchtenden Resonanzen zwischen dem Orchester und einem Concertino, das eben nicht in Wettstreit tritt, sondern durch Spiegelbilder und Echos verknüpft wird. Das vielleicht entscheidendste Werk seiner Karriere sind die fünfteiligen »Métaboles« für Orchester (1962–64), in welchen er die Idee der organischen Verwandlung des Materials durch gegensätzliche musikalische Charaktere hindurch mit einem finalen Durchbruch, der das Ganze zyklisch zusammenhält, bezeichnend verwirklicht. Dieses Werk wird nach der Uraufführung durch das Cleveland Orchestra unter George Szell von vielen Orchestern nachgespielt. Und bald ist Dutilleux in der angelsächsischen Welt anerkannter als in der Heimat, in welcher die Dominanz der die Brücken zur Tradition einreißenden Ästhetik des neun Jahre jüngeren Pierre Boulez wenig Raum lässt für einen Zeitgenossen, der großes schöpferisches Genie besitzt und in subtilster Weise über die Zeiten hinweg die Stränge des Expressiven verbindet und zu einer Fusion führt, die doch stets ganz neuartig ist, aber eben auf eine feinere, weniger offenkundig sich abgrenzende Weise. 1967–70 schafft Dutilleux mit dem Cellokonzert »Tout un monde lointain« für Mstislav Rostropowitsch jenes auch unter heutigen Cellist*innen so hoch angesehene Meisterwerk, welches er selbst für sein stärkstes hielt. 1974–76 folgt sein einziges Streichquartett »Ainsi la nuit« für das Juillard Quartet, das zum Kernrepertoire heutiger Quartettformationen zählt, 1977–78 das elaborierte Orchesterwerk »Timbres, Espace, Mouvement ou la Nuit étoilée« auf ein



Abonnier' das höchste der Gefühle



WAHL-ABO

AB 4 KONZERTEN 20 % RABATT



**MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

»Alles in allem wächst das Stück ein wenig wie ein Baum, denn die ständige Vermehrung und Erneuerung seiner Äste ist das lyrische Wesen des Baumes. Dieses symbolische Bild sowie der Gedanke an einen jahreszeitlichen Zyklus haben mich zu dem Titel ›L'Arbre des songes‹ inspiriert.«

HENRI DUTILLEUX

Gemälde Vincent van Goghs, welches er 1993 im Nachhinein vom Diptychon zum Triptychon erweitert. Und, nein, Dutilleux hielt nichts von der Ästhetik des work-in-progress, sondern war stets auf der Suche nach der perfekten Form seiner Werke, die zugleich allem Schematismus, aller Vorhersehbarkeit ganz bewusst eine Absage erteilte.

1979 erhält er den Auftrag von Radio France anlässlich des 60. Geburtstags des weltberühmten Virtuosen Isaac Stern, ein Violinkonzert zu schreiben. Das Konzert sollte planmäßig am 21. Juli 1980 fertig sein, doch es kommt, wie es kommen musste: Der ohnehin langsam schaffende Komponist braucht länger als bei jeder anderen seiner Kompositionen, und erst 1985 kann er das vollendete Werk präsentieren, sein zweites Konzert nach dem Cellokonzert.

Nach dem Violinkonzert schreibt Dutilleux 1986–89 »Mystère de l'instant« für 24 Solostreicher, Zimbalom und Schlagzeug, 1991 das gemischte Quartett »Les

citations« und 1997 für das Boston Symphony Orchestra unter Seiji Ozawa »The Shadows of Time« für Orchester und drei Kinderstimmen. Da taucht natürlich die Frage auf: Wieso hat Dutilleux so wenig Vokalmusik komponiert? Die wahrscheinlichste Antwort lautet, dass er – da er in Claude Debussys Maeterlinck-Oper »Pelléas et Mélisande« den Gipfel nicht nur der Vertonung der französischen Sprache, sondern überhaupt von Lyrik in Musik erblickte – den übermächtigen Schatten Debussys so sehr fürchtete, dass er sich hier ganz bewusst fern hielt. Denn Dutilleux machte, wenn er dann für Stimme schrieb, keine Konzessionen an jene Kritiker, die eine in dem Sinne »moderne« Stimmbehandlung erwarteten, als die Stimme ganz instrumental abstrakt ohne Rücksicht auf die Sanglichkeit geführt wird. 2001–02 schreibt Dutilleux dann noch eine Art Konzertstück für Violine und Orchester für Anne-Sophie Mutter und das London Philharmonic Orchestra unter Kurt Masur: »Sur le même accord«, und immer mehr verzögert sich sein Schaffenstempo. Es entstehen zuletzt noch zwei Kompositionen für

die lange gescheute Kombination von Stimme und Orchester: 2002–04 »Correspondances« für Dawn Upshaw und die Berliner Philharmoniker unter Simon Rattle und 2007–09 »Le temps l'horloge« in fünf Episoden für Renée Fleming und das Saito Kinen Orchester unter Seiji Ozawa. Wer noch ein Werk von Dutilleux ergattern kann, schätzt sich glücklich.

EINE SIEBENGLIEDRIGE ORGANISCHE FORM

Den Titel »L'Arbre des songs« (Der Baum der Träume) verlieh Dutilleux seinem Violinkonzert erst im Nachhinein. Allerdings war die Idee des Baumes als organische Einheit von vornherein formbestimmend. Das einzsig durchkomponierte Werk gliedert sich – in einem einzigen großen Bogen – nominell in vier Sätze, die durch drei Zwischenspiele verbunden werden. Tatsächlich ist es dadurch siebenteilig. Der erste Satz ist im Tempo sehr frei zwischen verschiedenen Charakteren hin und her changierend, der zweite vertritt die Stelle eines Scherzos, der dritte jene des langsamen Satzes, und das Finale bringt zugleich die Rückkehr des ersten Satzes. Das erste Zwischenspiel bildet dynamisch eine Kurve nach unten vor dem bewegten zweiten Satz, das zweite Zwischenspiel überhöht die rhythmische Energie des Scherzos in einer Kurve nach oben, und das dritte Zwischenspiel führt ganz bewusst einen Zustand der Orientierungslosigkeit ein, indem das Einstimmen des Orchesters vor dem Auftritt imitiert wird und dadurch die klare Strukturiertheit des Finales umso deutlicher zutage tritt.

Dutilleux liebt es, mit Themen zu arbeiten, die erst allmählich in ihre Vollständigkeit finden, und er liebt es auch, das Melodische sich spiegeln zu lassen, wie gleich der erste Einsatz der Solo-Geige klarstellt: Die wie beim Violinkonzert von Alban Berg vom tiefsten Ton der Geige ausgehenden Tonschritte g-c-f (drei Quarten), gefolgt von as-b-a (halbtönige Umklammerung des Zieltons) erscheinen sofort rückläufig: a-b-as-f-c-g. Das erste Zwischen-

spiel ist daran zu erkennen, dass die Solo-Geige erstmals schweigt, um dann wieder in Dialog mit dem Orchester zu treten. Der Beginn des Scherzos (Teil 2) im schnellen Tempo ist unüberhörbar, und wieder schweigt die Geige mit Eintritt des zweiten Zwischenspiels, um dann abermals in die wilde Jagd einzustimmen und in den langsamen Satz überzuleiten. Dieser ist in seiner zutiefst poetischen Atmosphäre vom Quasi-Echo-Dialog der Geige mit der Oboe d'amore gekennzeichnet, und nach einem letzten großen Aufschwung bereitet das sehr kurze dritte Zwischenspiel mit seiner Imitation des einstimmenden Orchesters das Finale vor, welches nach der transformierten Wiederkehr des Beginns in einer mitreißenden Beschleunigung kulminiert.

—
Christoph Schlären

Vertrauen als Chance

MICHAEL SELTENREICH: »THE PRISONER'S DILEMMA«

»Als Komponist finde ich es sehr hilfreich, wenn man im Hinterkopf hat, welcher Interpret das Stück aufführen wird. Vor allem für die Premieren insbesondere zeitgenössischer Musik ist die Korrespondenz zwischen Komponist und Interpret von größter Wichtigkeit.« Dass der Dirigent Lahav Shani die ersten Aufführungen von Michael Seltenreichs neuem Orchesterstück »The Prisoner's Dilemma« leitet, ist ein Glücksfall. Denn die beiden kennen sich seit der gemeinsamen Schulzeit, haben die gleiche Universität besucht und wissen daher sehr genau um die Möglichkeiten, Eigenheiten und besonderen Stärken des jeweils Anderen. Das hat sich Michael Seltenreich bei seiner Arbeit an »The Prisoner's Dilemma« zu Nutze gemacht: »Es hat mich immer sehr beeindruckt, wie engagiert Lahav russische Musik interpretiert. Ich glaube, er hat eine besondere Fähigkeit, diese Klangwelten sehr detailliert zur Geltung zu bringen. Jedenfalls habe ich es immer so empfunden. Und so habe ich mich entschieden, in diesem Stück eine ähnlich temperamentvolle musikalische Sprache zu verwenden.«

AVANCIERT UND TROTZDEM VERSTÄNDLICH

Michael Seltenreich, 1988 in Israel geboren, aber inzwischen in New York lebend, hat zunächst in seiner Heimatstadt Tel Aviv und später an der Juilliard School in New York studiert. Inzwischen zählt er zu den interessantesten Komponisten seiner

MICHAEL SELTENREICH

***5. Juni 1988 in Tel Aviv**

**»THE PRISONER'S DILEMMA«
FÜR GROSSES ORCHESTER**

Entstehungszeit: 2024

**Uraufführung: am 3. Juli 2024 in Haifa/
Israel (Israel Philharmonic Orchestra;
Dirigent: Lahav Shani)**

Generation. Allein für sein Orchesterwerk »Archetypes« hat er gleich eine ganze Reihe internationaler Preise einheimen können, darunter den ersten Preis im Toru Takemitsu-Wettbewerb in Japan und den der Juilliard Orchestral Music Competition. Auch bei den Weltmusiktagen 2018 in Peking wurde er ausgezeichnet. Seltenreichs Erfolgsrezept ist eine direkte und avancierte, aber dennoch verständliche musikalische Sprache, überaus farbenreich, rhythmisch fesselnd, energiegeladen und technisch ausgefeilt.

SPIELTHEORIE ALS INSPIRATIONSQUELLE

Dass ein Komponist als Titel für ein Werk ein Gedankenexperiment aus der Spieltheorie benutzt, überrascht zunächst einmal. Seltenreich hat das berühmte »Gefangenendilemma« gewählt: Zwei Straftäter sollen gemeinsam ein Verbrechen begangen haben und werden unabhängig voneinander verhört. Sie wissen also nicht, wie sich der jeweils andere entscheidet. Nun gibt es mehrere Möglichkeiten: Gestehen beide nicht, erhalten beide eine niedrige Strafe. Gestehen beide, erhalten beide eine hohe Strafe, aber nicht die Höchststrafe. Gesteht nur einer der beiden, erhält dieser Straffreiheit als Kronzeuge, der jeweils andere dafür aber die Höchststrafe. Das Dilemma ergibt sich daraus, dass die Entscheidung des jeweils anderen nicht bekannt ist. Daher spielt das gegenseitige Vertrauen hier eine maßgebliche Rolle. Vertrauen beide darauf, dass der jeweils andere nicht gesteht, so ergibt sich daraus das beste Ergebnis für beide aus allen möglichen Strategiekombinationen. Bei einem Bruch dieses Vertrauens ergeben sich für einen von ihnen jedoch die schlechtesten Konsequenzen.

DAS MASSAKER DES 7. OKTOBER 2023

Michael Seltenreich hat dieses berühmte Dilemma ganz bewusst gewählt. Denn »The Prisoner's Dilemma« bezieht sich vor allem auf die Katastrophe des 7. Oktober

2023 in Israel und das, was daraus folgte. Für Seltenreich war dieses Stück auch ein emotionales Ventil für seine Gefühle seit diesem furchtbaren Massaker. »Als jemand, der sich als progressiv versteht, habe ich ein sehr kritisches Verhältnis zur aktuellen Regierung in Israel und zur derzeitigen humanitären Situation in Gaza. Und gleichzeitig verstehe ich als Israeli natürlich genau den Schmerz der Menschen in meiner Heimat.« So holt die Realität im Nahen Osten das Gedankenexperiment aus der Spieltheorie ein: »Das Wissen, was nötig wäre, um die Tragödie möglichst klein zu halten, wird ignoriert und für alle Parteien wird das Ergebnis schlechter sein«, so Seltenreich.

Das ist jedoch nur der gedankliche Hintergrund der Komposition. Musikalisch wird hier kein Bezug genommen auf den Konflikt im Nahen Osten. Es geht auch nicht um ein wie auch immer geartetes politisches Statement des Autors. Es ist lediglich die emotionale Zerrissenheit, die Seltenreich angesichts der aktuellen Situation empfindet und die sich in der Musik widerspiegelt.

WECHSELNDE KLANGBILDER

Das Werk ist dreisätzig und beginnt mit einem reichen, rhythmisch klar geprägten Figurenwerk der Holzbläser, an dem sich wenig später auch die hohen Streicher beteiligen. Das rhythmische Gewebe wird immer weiter ausdifferenziert und von Akzenten überlagert, bevor ein »schwerfälliger Marsch« einen neuen Abschnitt einleitet. »Der Satz nutzt begrenztes musikalisches Material in Zusammenhang mit einer steten Tempobeschleunigung«, so Seltenreich. »Daraus entwickeln sich zwei Tempoextreme in kurzer Zeit. Das thematische Material bleibt mehr oder weniger konstant, nur die Rahmenbedingungen, Tempo und Begleitung, werden verändert und ergeben so immer wieder ein komplett anderes Klangbild.«

Im zweiten Satz stehen ausge dehnte Liegeklänge im Vordergrund, unter-

brochen von heftigen dynamischen Akzenten und kurzen Figurationen. Es ist ein nachtstückartiges, atmosphärisches Werk, in dem vor allem Wechsel der Dichte und Intensität im Vordergrund stehen.

An dritter Stelle folgt ein langsamer, ruhiger Satz. »Hier nutze ich einfache, fast naive Sequenzen, wie man sie aus der Barockmusik kennt. Eine friedvolle Atmosphäre soll hier evoziert werden, aber dieser Frieden wird immer wieder durch dissonante Phrasen oder schrille, miss-tönende Tempowechsel aufgebrochen«, so Seltenreich.

—

Martin Demmler

»Im Geist unseres Volkes und unseres Landes«

PAUL BEN-HAIM: 1. SYMPHONIE

Paul Ben-Haims 1. Symphonie ist in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlich: Musikgeschichtlich ist sie die erste im damals britisch verwalteten Mandatsgebiet Palästina komponierte und uraufgeführte Symphonie überhaupt. Das Werk, das im Januar 1941 durch das Palestine Orchestra unter der Leitung des Komponisten erstmals erklang, stellt daher ein wichtiges Zeitdokument für das Musikleben Palästinas dar. Noch wenige Jahre zuvor wäre eine solche Aufführung kaum denkbar gewesen: Erst die sprunghaft angestiegene Einwanderung jüdischer Künstlerinnen und Künstler aus ganz Europa, die wie Ben-Haim vor Verfolgung und Krieg geflohen waren, erlaubte die Existenz eines professionellen Klangkörpers wie des Palestine Orchestra, dem heutigen Israel Philharmonic Orchestra. Gleichzeitig entwickelte sich in jenen Jahren auch ein Publikum, das Interesse an regelmäßigen Konzerten nach europäischem Vorbild zeigte. Die Zeit schien daher gekommen, »ein großes Werk im Geist unseres Volkes und unseres Landes« zu verfassen, wie Ben-Haim im Vorwort zur Partitur betonte. Das Werk war deshalb ein wichtiger Schritt in Richtung einer musikalischen Nationalkultur im zukünftigen ›Eretz Israel‹ (Land Israel).

Persönlich bedeutete die Symphonie für Ben-Haim den endgültigen Durchbruch als Komponist in seiner neuen Heimat. Dennoch waren die Entstehungsbedingungen alles andere als ungetrübt. Unter dem Eindruck des steigenden Antisemitismus in Deutschland hatte sich Ben-Haim – 1897 in München als Paul



PAUL BEN-HAIM

* 5. Juli 1897 in München

† 14. Januar 1984 in Tel Aviv

SYMPHONIE NR. 1

Entstehungszeit: 1939–40

Widmung: »In memory of my father«
(Dem Andenken meines Vaters)

Uraufführung: im Januar 1941 in Tel Aviv
(Palestine Orchestra; Dirigent: Paul
Ben-Haim)

Frankenburger als Sohn jüdischer Eltern geboren – schon kurz nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten zur Flucht aus Deutschland entschlossen. Damit hatte er eine bis dahin glänzend verlaufene Karriere zurücklassen müssen: Als Kapellmeister in München und Augsburg hatte er große Publikumserfolge errungen, als Komponist sich auch überregional längst einen Namen gemacht. Noch im März 1933 waren mehrere Aufführungen seiner Werke geplant gewesen, etwa die seines Concerto grosso (1931) mit den Münchner Philharmonikern, was aber bald aufgrund von Aufführungsverboten unmöglich wurde. Im November 1933 verließ Frankenburger Deutschland endgültig in Richtung Palästina, wo er sich fortan Ben-Haim («Sohn Heinrichs») nannte. Dort galt es, sich eine neue Existenz aufzubauen in einem Land, dessen Sprache er erst erlernen musste, und in einem Umfeld, in dem es kaum genügend Arbeit für die zahlreichen emigrierten Musikschaffenden gab. Der in den letzten Augusttagen 1939 begonnene und am 20. Juni 1940 – dem Tag der französischen Kapitu-

lation – vollendete Kompositionsprozess der 1. Symphonie erfolgte zudem unter dem unmittelbaren Eindruck des Zweiten Weltkriegs und der drohenden, später tatsächlich erfolgten Deportation seiner in Deutschland verbliebenen älteren Schwester Therese. Sie starb unter ungeklärten Umständen nach ihrer Deportation im Juli 1942. Gewidmet ist das Werk schließlich Ben-Haims Vater, der 1938 in München verstorben war und den Ben-Haim noch zwei Jahre zuvor zur Emigration zu bewegen versucht hatte – erfolglos, zu seinem tiefsten Bedauern. Obwohl Ben-Haim ausdrücklich betonte, in der Symphonie keine weltlichen Ereignisse verarbeitet zu haben, so handelt es sich dennoch zweifellos um ein hochgradig autobiografisch geprägtes Werk.

TRADITION UND NEUORIENTIERUNG

Die dreisätzigte Symphonie steht ganz in der Tradition der spätrömantischen Symphonik. In den langen Steigerungsverläu-

DAS BEN-HAIM-FORSCHUNGSZENTRUM

Das Ben-Haim-Forschungszentrum ist eine gemeinsame Initiative der Hochschule für Musik und Theater München und der Landeshauptstadt München und wurde im März 2020 gegründet. Unter der Leitung von Musikwissenschaftler Dr. Tobias Reichard untersucht das Forschungszentrum die Geschichte und die Musik verfolgter Komponistinnen und Komponisten sowie die jüdische Musikkultur in ihrer ganzen Vielfalt vor, während und nach der Zeit des Nationalsozialismus mit Schwerpunkt im süddeutschen Raum. Die Forschungsarbeit des Zentrums wird durch eine intensive Lehr-, Vortrags- und Publikationstätigkeit sowie durch Konzertveranstaltungen der Wissenschaft und der allgemeinen Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Ziel des Zentrums ist es dabei, die Geschichte jüdischer sowie NS-verfolgter Künstlerinnen und Künstler aufzuarbeiten und so eine lebendige Erinnerungskultur in München und Bayern zu fördern.

fen und scharfen Kontrasten zwischen dem rhythmisch markanten, marschartigen Hauptthema und dem hymnischen Seitenthema des ersten Satzes klingen vor allem die Symphonien Gustav Mahlers an, insbesondere der Kopfsatz aus dessen 2. Symphonie. Ebenfalls typisch für die spätromantischen Einflüsse ist die kontinuierliche Verarbeitung von Themen und Motivköpfen, die immer wieder neu kombiniert und im Charakter variiert werden, bis sie am Höhepunkt des Satzes nach einem massiven Steigerungsverlauf sogar gemeinsam erklingen.

Der langsame zweite Satz erfreute sich bei Publikum und Interpreten ganz besonderer Beliebtheit und wurde nach der Uraufführung oft als eigenständiges Werk unter dem Titel »Psalms« aufgeführt (was Ben-Haim jedoch zeitlebens eher ablehnte). Die religiöse Assoziation entsteht unter anderem durch die unbegleitete Anfangsmelodie in den Streichern. Ben-Haim zitiert darin teilweise die Melodie einer Liedvertonung des 121. Psalms (»Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen«), die er kurz zuvor von der israelisch-jemenitischen Volkssängerin Bracha Zefira kennengelernt und für sie arrangiert hatte. Dieser Satz ist typisch für Ben-Haims Tendenz, folkloristisches Material in seine symphonischen Werke zu integrieren, um deren melodische Qualitäten mit den Mitteln des europäischen Orchesterapparats nach seiner Vorstellung zur Geltung zu bringen. Diese Stilmischung, die oft als »mediterraner Stil« bezeichnet wird, sollte für die nächsten zwei Jahrzehnte tonangebend in Israel werden.

Das auf den ersten Blick konventionell wirkende Finale ist in seinen verschiedenen Bedeutungsschichten sicherlich der komplexeste Satz der gesamten Symphonie und eine der persönlichsten Kompositionen Ben-Haims überhaupt. Im Vorwort zur Partitur beschreibt er den Satz als »wilde Tarantella«, die von einer »ruhigeren, elegischen Episode mit langsamem Marschcharakter« unterbrochen werde. Am Ende, so Ben-Haim, treten »Horarhythmen zur wiederkehrenden Tarantella

und die Symphonie endet in hoffnungsvollem Optimismus«. Auch dieser Satz ist von Verweisen auf frühere Musik durchzogen. Hierzu zählen die erwähnte Tarantella, ein schneller süditalienischer Volkstanz, und die Hora, ebenfalls ein Volkstanz vermutlich rumänischen Ursprungs, der sich in Palästina zu dieser Zeit großer Beliebtheit erfreute. Die Paukenschläge zu Beginn und die rasenden Begleitfiguren in den Streichern lassen wiederum einen Bezug zum Scherzo in Mahlers 2. Symphonie erkennen.

EIN ORATORIUM IN DER SYMPHONIE

Am Ende der Tarantella leiten die Bratschen gut hörbar über in eine elegische Marschepisode. Die sich nun erhebende Melodie ist von außerordentlicher Bedeutung, da es sich dabei um ein nahezu notengetreues Zitat aus Ben-Haims noch im Februar 1933 vollendeten Oratorium »Joram« für Soli, Chor und großes Orchester handelt. Zeitlebens bezeichnete er dieses Werk als sein Opus Magnum, das allerdings erst 2008 in der Originalfassung uraufgeführt wurde. Das Oratorium nach einer Buchvorlage von Rudolf Borchardt (1907) basiert lose auf dem biblischen Buch Hiob, dessen Protagonist schier unüberwindliche Glaubensprüfungen und Schicksalsschläge durchzustehen hat. An der Stelle des Oratoriums, die Ben-Haim in der Symphonie zitiert, kehrt Joram nach Jahren der Gefangenschaft zurück in seine frühere Heimat und zu seiner Frau. Der Abschnitt endet im Oratorium leise und offen – es ist keine triumphale Rückkehr, sondern eine musikalische Vorwegnahme des weiteren Geschehens, da sich Joram als Fremder im eigenen Land wiederfindet und nicht einmal seine Frau ihn (zunächst) erkennt. In der Symphonie wird dagegen die nach der »Joram-Episode« wiederkehrende »wilde Tarantella« durch die Horarhythmen zum optimistischen Schluss geführt.

Eine autobiografische Deutung drängt sich geradezu auf: Nach der Flucht aus Deutschland und Jahren der Prüfun-

gen, sinnbildlich durch Tarantella und Marsch-Episode, konnte Ben-Haim endlich so etwas wie hoffnungsvollen Optimismus empfinden, musikalisch symbolisiert durch die Hora. Anders als in »Joram« steht am Ende der Symphonie nicht Entfremdung und Verlust, sondern Ben-Haims Ankunft in seiner zukünftigen Wahlheimat. Andererseits: Konnte Ben-Haim zu Beginn des Zweiten Weltkriegs und vor dem Hintergrund seiner familiären Situation um 1940 wirklich den Triumph einer erfolgreichen Emigration verspüren? Wie ist der Umstand zu deuten, dass Ben-Haim die Bezugnahme auf das noch jahrzehntelang unaufgeführte Oratorium im Vorwort verschwieg, weshalb sie auch vom zeitgenössischen Publikum nicht als Selbstzitat entschlüsselt werden konnte?

MUSIK ALS AUTOBIOGRAFIE

Ganz offenkundig verband sich mit dem Werk noch eine weitere, persönliche Dimension, die sich von Ben-Haims veröffentlichten Äußerungen unterschied. Diese Dimension war sehr viel weniger von den Ereignissen der Entstehungsjahre 1939/40 geprägt als von denjenigen des Jahres 1933. Denn durch das Zitat der Oratoriumsstelle (und der ihr zugrundeliegenden Handlung) erhalten zwei Elemente Einzug, die weder im Vorwort noch in der restlichen Symphonie eine Rolle spielen, nämlich das Motiv der Rückkehr in die frühere Heimat sowie des Heimatverlusts. Allein schon musikalisch handelt es sich immerhin um einen Rückblick auf die ersten Wochen des Jahres 1933, in denen Ben-Haim unter dem Eindruck der nationalsozialistischen Machtübernahme sein Oratorium fertiggestellt hatte und sich kurz darauf dazu entschloss, Deutschland zu verlassen.

Eben jene Verlusterfahrungen scheinen Ben-Haim bedingt durch den Tod des Vaters 1938 und die Ereignisse der Jahre 1939/40 nach wie vor sehr intensiv beschäftigt zu haben, wie auch die Musik verrät. Denn Ben-Haim zitiert die »Joram«-Melodie nicht vollständig, sondern unter-

bricht sie abrupt mit einer Generalpause unmittelbar vor dem eigentlichen Schlussakkord. Dadurch entsteht ein Moment der Spannung, ein Bruch, der nicht musikalisch aufgelöst, sondern regelrecht überspielt wird. Die autobiografische »Joram-Episode« – so ließe sich diese Stelle auf den Punkt bringen – bleibt in der Symphonie unabgeschlossen. Mit seinem Vorwort versuchte Ben-Haim dagegen, seine eigene Integration in seine neue Heimat zu unterstreichen. Tatsächlich ist der letzte Satz aber, wenn überhaupt, als eine autobiografische Auseinandersetzung mit Heimatverlust, Entfremdungsgefühlen und Anpassungsbemühungen zu verstehen, die er im Gewande einer klar an europäischen Maßstäben ausgerichteten Musikgattung formulierte. Welches »Volk« es war, in dessen »Geist« Ben-Haim seine Symphonie hatte verfassen wollen, bleibt am Ende dieses Werks jedenfalls offen.

Tobias Reichard

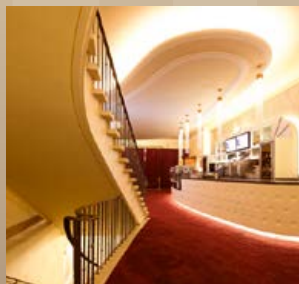
ERLEBEN SIE VERWÖHNKINO VON SEINER SCHÖNSTEN SEITE!



GLORIA PALAST – IHR PREMIUM-KINO AM STACHUS

Der Gloria Palast steht für **Kinogenuss auf höchstem Niveau**, mit besonders breiten und bequemen Ledersesseln, neigbaren Rückenlehnen, eigenem Fußhocker und Tisch je Sitzplatz. Unsere edlen, in rotem Samt gehaltenen Logenplätze auf dem Balkon geben Ihnen das Gefühl einer privaten Veranstaltung.

Genießen Sie unseren **exklusiven Service** im Kinosaal und bestellen Sie aus unserer facettenreichen Speisekarte. Neben aktuellen Filmen bietet Ihnen der Gloria Palast besondere Klassiker, Matineen sowie Live-Übertragungen klassischer Konzerte und Opern aus den großen Häusern dieser Welt.



GLORIA PALAST Karlsplatz 5, 80335 München
www.gloria-palast.de



Lahav Shani **DIRIGENT**

Der 1989 in Tel Aviv geborene Lahav Shani studierte Klavier bei Prof. Arie Vardi an der Buchmann-Mehta School of Music. Anschließend wechselte er an die Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin, wo er Dirigieren bei Prof. Christian Ehwald und Klavier bei Prof. Fabio Bidini studierte. Während seiner Zeit dort wurde er von Daniel Barenboim betreut. Seit 2018 ist Lahav Shani Chefdirigent des Rotterdam Philharmonic Orchestra. In der Saison 2020/21 übernahm er außerdem die Position des Musikdirektors des Israel Philharmonic Orchestra und löste damit Zubin Mehta ab, der dieses Amt 50 Jahre lang innehatte.



Lahav Shanis enge Beziehung zum Israel Philharmonic Orchestra begann vor vielen Jahren: Als 16-Jähriger debütierte er mit dem Orchester als Pianist und feierte zwei Jahre später als Solist im Tschai-kowsky-Klavierkonzert unter der Leitung von Zubin Mehta einen sensationellen Erfolg. Außerdem spielte er regelmäßig als Kontrabassist mit dem Orchester. Nachdem er 2013 den Internationalen Gustav-Mahler-Dirigierwettbewerb der Bamberger Symphoniker gewonnen hatte, lud ihn das Israel Philharmonic Orchestra ein, die Konzerte zur Saisoneroöffnung zu leiten. Seitdem kehrte Lahav Shani jedes Jahr sowohl als Dirigent als auch als Pianist zurück.

Zu den jüngsten und kommenden Highlights als Gastdirigent gehören Engagements bei den Wiener und den Berliner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester, den Münchner Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem London Symphony Orchestra, der Filarmonica della Scala, dem Boston Symphony Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Philadelphia Orchestra, dem Budapest Festival Orchestra, dem Orchestre de Paris und dem Philharmonia Orchestra.

BIO Im März 2022 dirigierte Lahav Shani das Münchner Benefizkonzert zugunsten der Ukraine in der Isarphilharmonie mit Anne-Sophie Mutter und Mitgliedern der drei großen Orchester der Stadt, den Münchner Philharmonikern, dem Bayerischen Staatsorchester und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Bei den Münchner Philharmonikern leitete er zuletzt das umjubelte Open Air Konzert »Klassik am Odeonsplatz« sowie die Konzerte zur Eröffnung der Spielzeit 2024/25. Im September 2026 wird Lahav Shani das Amt des Chefdirigenten der Münchner Philharmoniker übernehmen und steht schon jetzt bei mehreren Konzertserien am Pult seines zukünftigen Orchesters.

Renaud Capuçon VIOLINE

Renaud Capuçon gilt nicht nur als einer der führenden Geiger und Kammermusiker mit weitgespanntem Repertoire, sondern ist auch als Festivalleiter und Pädagoge aktiv. Geboren 1976 in Chambéry, wurde er ab dem Alter von 14 Jahren am Pariser Konservatorium ausgebildet, wo er noch während seines Studiums zahlreiche Preise gewann. Danach studierte er in Berlin bei Thomas Brandis und Isaac Stern. 1997 ernannte ihn Claudio Abbado zum Konzertmeister des Gustav Mahler Jugendorchesters, in dem er drei Jahre lang mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Franz Welser-Möst und Claudio Abbado zusammenarbeitete. Seitdem hat sich Renaud Capuçon als einer der bedeutendsten Violinsolisten der Gegenwart etabliert. Er konzertierte mit führenden Orchestern wie den Berliner und den Wiener Philharmonikern, dem New York Philharmonic Orchestra, der Staatskapelle Berlin, und dem Orchestre de Paris.



Renaud Capuçon hat eine große Affinität zur Kammermusik: Mit Künstlerpersönlichkeiten wie Nicholas Angelich, Martha Argerich, Yuri Bashmet, Yefim Bronfman, Khatia Buniatishvili, Hélène Grimaud, Igor Levit, Maria João Pires und Yuja Wang sowie mit seinem Bruder, dem Cellisten Gautier Capuçon, trat er u. a. bei den Festivals in Salzburg, Luzern und Tanglewood auf. Darüber hinaus vertrat er Frankreich bei prestigeträchtigen internationalen Veranstaltungen: So war Renaud Capuçon u. a. mit Yo-Yo Ma unter dem Pariser Arc de Triomphe anlässlich der offiziellen Gedenkfeier zum 100. Jahrestag des Waffenstillstands nach dem Ersten Weltkrieg zu hören und spielte für die Staats- und Regierungschefs beim G7-Gipfel in Biarritz.

Darüber hinaus ist Renaud Capuçon Künstlerischer Leiter des 2013 von ihm gegründeten Festival de Pâques in Aix-en-Provence, der Sommets Musicaux de Gstaad sowie der Rencontres Musica-

les d'Évian. Seit der Saison 2021/22 ist er Künstlerischer Leiter des Orchestre de Chambre de Lausanne. Seit 2014 unterrichtet Renaud Capuçon an der Hochschule für Musik in Lausanne. 2011 wurde er zum Chevalier de l'Ordre national du Mérite und 2016 zum Chevalier de la Légion d'honneur ernannt. Im März 2020 veröffentlichte er sein erstes Buch, »Mouvement perpétuel«. Renaud Capuçon spielt die Guarneri-Violine »Panette« von 1737, die zuvor Isaac Stern gehörte.

Vorschau

DO. 19.09.2024 19:30 Uhr

1. Abo B

FR. 20.09.2024 19:30 Uhr

1. Abo F / 1. Abo G4

CHARLES IVES »Psalm 90« für gemischten Chor, Orgel und Glocken
ANTON BRUCKNER Messe Nr. 3 f-Moll für Soli, Chor, Orchester und
Orgel WAB 28

Dirigent **THOMAS HENGELBROCK**

Sopran **KATHARINA KONRADI**

Mezzosopran **EVA ZAČÍK**

Tenor **BENJAMIN BRUNS**

Bass **JEAN TEITGEN**

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN
Einstudierung: Andreas Herrmann

FR. 27.09.2024 19:30 Uhr

1. Abo K4

SA. 28.09.2024 19 Uhr

1. Abo D

LUDWIG VAN BEETHOVEN Ouvertüre zu »Egmont« op. 84
DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH Konzert für Violoncello und
Orchester Nr. 1 Es-Dur op. 107

LUDWIG VAN BEETHOVEN Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67

Dirigentin **KARINA CANELLAKIS**

Violoncello **PABLO FERRÁNDEZ**

VORSCHAU

SA. 28.09.2024 21:30 Uhr
Halle E

»MPHIL LATE«

Violoncello **PABLO FERRÁNDEZ**

Cellist*innen der Münchner Philharmoniker

**THOMAS RUGE, FRIEDERIKE ARNHOLDT,
SISSY SCHMIDHUBER, ELKE FUNK-HOEVER,
DAVID HAUSDORF, SVEN FAULIAN, JOACHIM
WOHLGEMUTH**

Im Anschluss an das Konzert am Samstag, 28. September 2024, laden die Münchner Philharmoniker zum »MPHIL Late« in die Halle E ein. Der Eintritt ist frei.

SO. 29.09.2024 11 Uhr
Festsaal,
Münchner Künstlerhaus

»BRUCKNER ZUM 200. GEBURTSTAG« 1. KAMMERKONZERT

ANTON BRUCKNER Streichquartett c-Moll WAB 111

WOLFGANG AMADEUS MOZART Hornquintett Es-Dur KV 407

ANTON BRUCKNER Streichquintett F-Dur WAB 112

Horn **MATÍAS PIÑEIRA**

Violine **GEORG PFIRSCH**

Violine **BERNHARD METZ**

Viola **JANO LISBOA**

Viola **JULIO LÓPEZ**

Violoncello **THOMAS RUGE**

Designierter Chefdirigent
LAHAV SHANI

Ehrendirigent
ZUBIN MEHTA

1te Violinen

JULIAN SHEVLIN KONZERTMEISTER
NAOKA AOKI KONZERTMEISTERIN
ODETTE COUCH STV. KONZERTMEISTERIN
IASON KERAMIDIS STV. KONZERTMEISTER
WOLFRAM LOHSCHÜTZ
CÉLINE VAUDÉ
YUSI CHEN
FLORENTINE LENZ
VLADIMIR TOLPYGO
GEORG PFIRSCH
VICTORIA MARGASYUK
YASUKA SCHMALHOFER
MEGUMI OKAYA
OHAD COHEN
ZSUZSA ZSIZSMANN*
YURIKO TAKEMOTO*
ANNIKA BERNKLAU°
MITSUHIRO SHIMADA°

2te Violinen

SIMON FORDHAM STIMMFÜHRER
ALEXANDER MÖCK STIMMFÜHRER
IIONA CUDEK STV. STIMMFÜHRERIN
ANA VLADANOVIC-LEBEDINSKI
STV. STIMMFÜHRERIN
MATTHIAS LÖHLEIN
KATHARINA REICHSTALLER
NILS SCHAD
CLARA BERGIUS-BÜHL
ESTHER MERZ
KATHARINA SCHMITZ
BERNHARD METZ
NAMIKO FUSE
QI ZHOU
CLÉMENT COURTIN
TRAUDEL REICH

ASAMI YAMADA
JOHANNA ZAUNSCHIRM

Bratschen

JANO LISBOA SOLO
BURKHARD SIGL STV. SOLO
JANNIS RIEKE STV. SOLO
WOLFGANG BERG
BEATE SPRINGORUM
KONSTANTIN SELLHEIM
JULIO LÓPEZ
VALENTIN EICHLER
JULIE RISBET
THERESA KLING
GUELI KIM
OTOHA TABATA*
ELENA LASHERAS GONZÁLES°

Violoncelli

FLORIS MIJNDERS SOLO
THOMAS RUGE STV. SOLO
FRIEDERIKE ARNHOLDT STV. SOLO
VEIT WENK-WOLFF
SISSY SCHMIDHUBER
ELKE FUNK-HOEVER
MANUEL VON DER NAHMER
SVEN FAULIAN
DAVID HAUSDORF
JOACHIM WOHLGEMUTH
SHIZUKA MITSUI
KORBINIAN BUBENZER
LUCA GIOVANNINI°

Kontrabässe

SŁAWOMIR GREUDA SOLO
FORA BALTACIGIL SOLO
ALEXANDER PREUSS STV. SOLO
STEPAN KRATOCHVIL
SHENGTI GUO
EMILIO YEPES MARTINEZ
ULRICH VON NEUMANN-COSEL
UMUR KOÇAN
ALEXANDER WEISKOPF

MÜNCHNER

*Zeitvertrag °Orchesterakademie

28

MICHAEL NEUMANN
DANIEL KAMIEN°

Flöten

MICHAEL MARTIN KOFLER SOLO
HERMAN VAN KOGELENBERG SOLO
MARTIN BELIĆ STV. SOLO
BIANCA FIORITO
GABRIELE KRÖTZ PICCOLOFLÖTE
JAKOB SLAVKOV°

Oboen

MARIE-LUISE MODERSOHN SOLO
ANDREY GODIK SOLO
LISA OUTRED
KAI RAPSCH ENGLISCHHORN

Klarinetten

ALEXANDRA GRUBER SOLO
LÁSZLÓ KUTI SOLO
ANNETTE MAUCHER STV. SOLO
MATTHIAS AMBROSIOUS
ALBERT OSTERHAMMER
BASSKLARINETTE

Fagotte

RAFFAELE GIANNOTTI SOLO
ROMAIN LUCAS SOLO
JOHANNES HOFBAUER
JÖRG URBACH KONTRAFAGOTT
ADRIANA GONCALVES°

Hörner

MATIAS PIÑEIRA SOLO
BERTRAND CHATENET SOLO
ULRICH HAIDER STV. SOLO
MARIA TEIWES STV. SOLO
ALOIS SCHLEMER
HUBERT PILSTL
MIA SCHWARZFISCHER
CHRISTINA HAMBACH

Trompeten

GUIDO SEGERS SOLO
ALEXANDRE BATY SOLO
BERNHARD PESCHL STV. SOLO
FLORIAN KLINGLER
MARKUS RAINER
JOŠT RUDMAN°

Posaunen

DANY BONVIN SOLO
MATTHIAS FISCHER STV. SOLO
QUIRIN WILLERT
BENJAMIN APPEL BASSPOSAUNE
MAXIMILIAN BRUCKNER°

Tuba

RICARDO CARVALHOSO

Pauken

STEFAN GAGELMANN SOLO
GUIDO RÜCKEL SOLO

Schlagzeug

SEBASTIAN FÖRSCHL
1. SCHLAGZEUGER

JÖRG HANNABACH
MICHAEL LEOPOLD

Harfe

TERESA ZIMMERMANN SOLO
JOHANNA GÖRISSEN°

Orchestervorstand

ALEXANDRA GRUBER

SVEN FAULIAN

MANUEL VON DER NAHMER

Intendant

PAUL MÜLLER

HERAUSGEBER

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

REDAKTION

Christine Möller

KONZEPT & GESTALTUNG

Karl Anders, Hamburg/Paris
Marcel Häusler

SATZ

dm druckmedien, München

DRUCK

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

Gedruckt auf holzfreiem und
FSC-Mix zertifiziertem Papier
der Sorte Magno Volume

TEXTNACHWEISE

– Einführungstexte: Kerstin Klaholz, Christoph
Schlüren, Martin Demmler, Tobias Reichard
– nicht namentlich gekennzeichnete Texte und
Infoboxen: Christine Möller
– Künstlerbiografien: nach Agenturvorlagen
Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren.
Jeder Nachdruck ist seitens der Urheberrechts-
inhabenden genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

– Unsuk Chin: © Bonsook Koo
– Henri Dutilleux: © Schott Music Promotion
– Michael Seltenreich: © Michael Pavia
– Paul Ben-Haim: wikimedia commons
– Lahav Shani: © Marco Borggreve
– Renaud Capuçon: © Universal Music

IMPRESSUM

<CONTINUE.MUSIC>

MUSIC IN PROGRESS, AI IN CONCERT

**12./13.10.2024
19 UHR**

**MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

**BRAINLAB FIRMIENZENTRALE RIEM
OLOF-PALME-STRASSE 9, 81829 MÜNCHEN**



BRAINLAB

myt

Hochschule
für Musik und Theater
München

mphil.de

089 54 81 81 400





mphil.de

GASTEIG HP8