

14./15.02.2026

STEVE REICH »Music for Ensemble and Orchestra«

OLIVER KNUSSEN Konzert für Violine und Orchester op. 30

JOHN ADAMS »Harmonium« für Chor und Orchester

Dirigent

BRAD LUBMAN

Violine

LEILA JOSEFOWICZ

 **MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Martin
IN TERRA PAX

ALAIN ALTINOGLU

AB JETZT ALS DIGITALES ALBUM ERHÄLTlich.



STEVE REICH

»Music for Ensemble and Orchestra«

1. »Sixteenths« (Sechzehntel)
2. »Eighths« (Achtel)
3. »Quarters« (Viertel)
4. »Eighths« (Achtel)
5. »Sixteenths« (Sechzehntel)
(alle Sätze attacca)

OLIVER KNUSSEN

Konzert für Violine und Orchester op. 30

1. Recitative
2. Aria
3. Gigue
(alle Sätze attacca)

— Pause —

JOHN ADAMS

»Harmonium« für Chor und Orchester

1. »Negative Love« (Negative Liebe)
2. »Because I could not stop for death« (Weil ich nicht anhielt für den Tod) – attacca –
3. »Wild Nights« (Stürmische Nächte)

Dirigent **BRAD LUBMAN**

Violine **LEILA JOSEFOWICZ**

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN

Einstudierung: ANDREAS HERRMANN

Konzertdauer: ca. 1 ¾ Stunden

Im Anschluss an das Konzert am 14. Februar findet ein »MPHIL Late« unter dem Motto »Philharmonischer Faschings-Jazz« in der Halle E statt. Der Eintritt ist frei.

designierter Chefdirigent **LAHAV SHANI**

Ehrendirigent **ZUBIN MEHTA**

Intendant **FLORIAN WIEGAND**

Ein modernes Concerto grosso

STEVE REICH: »MUSIC FOR ENSEMBLE AND ORCHESTRA«

Musik hält jung, dafür gibt es immer wieder prominente Beispiele. Besonders Dirigenten scheinen von einem positiven Effekt auf das Älterwerden zu profitieren, viele prominente Vertreter dieser Zunft sind über 80 Jahre alt geworden. Bei Komponisten kann man dies nicht immer beobachten, von Mozart bis Gershwin gibt es einige früh verstorbene Genies. Doch Minimal Music scheint den Alterungsprozess definitiv aufzuhalten, wenn nicht sogar umzukehren. Denn hier ist er, Steve Reich, einer der Väter der Minimal Music, mit seinen 89 Jahren. Und er nimmt nicht nur weiterhin aktiv am Leben teil, sondern er übt seinen Beruf aus: Er komponiert. Vor acht Jahren entstand »Music for Ensemble and Orchestra« und wer meint, dass hier möglicherweise ein greiser und wenig beweglicher Mann am Schreibtisch gesessen hat, wird sich wundern. Denn in den aktuellen Interviews kann man weiterhin den Reich beobachten, den die meisten von uns kennen: aufrecht, mit Schirmmütze und Hemd in Militärfarbe, agil und eloquent wie eh und je. Es scheint, als könnten ihm die Jahre nichts anhaben, ganz im Gegenteil zum Gros der Bevölkerung.

Dies liegt vielleicht auch daran, dass der Amerikaner seinen Wurzeln stets treu geblieben ist. Denn schon als junger Mann kannte er »seine« Heroen: Johann Sebastian Bach, Igor Strawinsky und Miles Davis. Die ersten beiden haben auch bei seinem 2018 entstandenen Werk Pate gestanden. Denn der



STEVE REICH

* 3. Oktober 1936, New York City

**»MUSIC FOR ENSEMBLE AND
ORCHESTRA«**

Entstehungszeit: 2018

Uraufführung: am 1. November 2018
in der Walt Disney Concert Hall in Los
Angeles (Los Angeles Philharmonic;
Dirigentin: Susanna Mälkki)

5

»»Music for Ensemble and Orchestra« zeigt auf brillante Weise, dass es das Werk eines Meisterhandwerkers ist, der seine Technik im Laufe seines Lebens weiterentwickelt hat: Das Stück glänzt wie ein facettenreicher Edelstein.«

KRITIKER DER »SAN FRANCISCO CLASSICAL VOICE«, 2018

Titel »Music for Ensemble and Orchestra« nimmt auf eine barocke Konzertform Bezug. Was zuerst als ein Widerspruch in sich scheint, löst sich auf, wenn man Ensemble durch »Concertino« und Orchestra durch »Tutti« ersetzt. Hiermit sind in der Barockmusik eine größere Orchestergruppe gemeint (Tutti) und eine kleine Auskoppelung, also ein Duo oder Trio solistischer Instrumente (Concertino). Dies konnten auch bis zu fünf oder sechs Solisten sein. Fertig ist das »Concerto grosso«, das Bach in seinen Brandenburgischen Konzerten zur Vollendung brachte und das über Jahrhunderte hinweg Vorbild für die nachkommenden Komponisten sein sollte. Auch Igor Strawinsky schrieb 1938 mit seinem »Dumbarton Oaks Concerto« ein Remake der prominenten Gattung.

»I AM REALLY AN ENSEMBLE PERSON«

Doch zunächst, so beschreibt es Steve Reich im November 2019 anlässlich einer Aufführung der New York Philharmonic,

hatte er Probleme. Er sollte ein Werk für Orchester schreiben, aber das lag ihm nicht: »I am really an ensemble person« – »Ich bin wirklich ein Ensembledtyp«, erzählt er, »ich schreibe seit Jahren für Ensembles. Doch als ich einmal in Los Angeles war, ging ich dort in die Philharmonie. Ich weiß nicht mehr, welches Stück sie gespielt haben. Ich sah mir das Orchester an und dachte: Ja, da sitzen die ersten und die zweiten Geigen in Hufeisenform und dahinter sind die Bläser. Wenn ich jetzt noch zwei Vibraphone und zwei Klaviere dahinter stelle, dann habe ich doch mein übliches Ensemble. Und außerdem ist es noch exakt dasselbe wie in meinem Stück ›Runner‹ [2016]. Der Untertitel sollte eigentlich ›Runner II‹ heißen.«

Und so begann der Komponist erstmals mit dem Konzept eines großen – allerdings reduzierten – Orchesters zu arbeiten und seinen ganz eigenen Umgang mit dem Concerto grosso zu finden. Im Barock galt eine Besonderheit für das Concertino: die Sologruppe spielte nie-



mals gegenläufige Melodien. Natürlich wird variiert und mit Klangfarben und Harmonik gespielt, doch es gibt keine Gleichzeitigkeit verschiedener Themen, keine starken Kontraste. So ist auch der heitere Grundcharakter, der dem Concerto grosso eigen ist, zu erklären. Und Reich, der sich schon immer mehr für Rhythmik als für Melodik interessiert hat, kann hier seine Stärken ausspielen.

FLIEGENDER WECHSEL IM CONCERTINO

Doch der New Yorker ist und bleibt der Innovator, der er seit Anbeginn seiner Karriere war. Er bezieht sich zwar auf das Concerto grosso, aber er wandelt die barocke Form so ab, dass die typischen Charakteristika der Minimal Music prominent in den Vordergrund treten können. Denn wo im Barock die kleine Instrumentengruppe fix ist, dürfen sich in der Version von 2018 insgesamt 20 Instrumentalist*innen zu immer neuen Concertinogruppen formieren. Dadurch ist »Music for Ensemble and Orchestra« so offen und letztlich demokratisch wie alle Werke des Amerikaners. Gleichzeitig entsteht der seltsam changierende Effekt, der vielen Werken Reichs eigen ist. Immer, wenn man ein Thema, ein Element oder eine Klangfarbe greifen möchte, taucht das Geschehen wieder ab, um an anderer Stelle später wieder hervorzutreten.

Auch eine zweite Besonderheit der Minimal Music ist präsent: Der Komponist wechselt etwa alle fünf Minuten das Metrum, ohne jedoch das Tempo zu verändern. Dennoch ist dieser Wechsel sofort wahrnehmbar, denn der Charakter des Geschehens ist dadurch ein anderer. Gestartet wird mit raschen Sechzehnteln und deren raumgreifender Motorik. Schon bald werden aus den Sechzehnteln Achtel. Nun kann man als aufmerksame*r Zuhörer*in einen gravitätischeren Duktus ausmachen. Wer versucht, den Takt mitzuschlagen, wird schnell merken, dass der Komponist sich alle rhythmischen Freiheiten erlaubt, die es in der Welt zu entde-

cken gibt. Er synkopiert, setzt off-beats und liebt es, Triolen, Quintolen und all die Taktgruppen zu verwenden, die ein herkömmliches Metrum außer Kraft setzen. Dennoch ist dies das Maß, die Basis, auf der der Meister sein Spiel treibt. Gegen Ende des zweiten Abschnitts beginnt Reich, die rhythmische Energie zu stauen: So kündigt er den nächsten Wechsel an, zu den Vierteln, die das Zentrum des Werks bilden. Anschließend geht er den umgekehrten Weg: die Notenwerte der nächsten Abschnitte werden wieder kürzer.

Tatsächlich finden sich in diesem Alterswerk des berühmten New Yorker Komponisten alle Elemente, die ihn einst berühmt gemacht haben. Und dennoch setzt er sie hier zu einem neuen Ganzen zusammen, gemeinsam mit seinen Idolen aus Barock und Neoklassik.

Mirjam Schadendorf

Drahtseilakt über dem Abgrund

OLIVER KNUSSEN: VIOLINKONZERT OP. 30

Oliver Knussen war einer der bedeutendsten Kapellmeister-Komponisten um die Jahrtausendwende. Dieser Begriff wurde zwar häufig abwertend verwendet, doch bedeutet er, in einer größeren Perspektive, in der Tradition von musikalischen Universalgenies wie Joseph Haydn, Felix Mendelssohn Bartholdy, Gustav Mahler, Richard Strauss oder Leonard Bernstein zu stehen. Diese waren, im Unterschied etwa zu Igor Strawinsky, Darius Milhaud, Paul Hindemith, Hans Werner Henze oder Krzysztof Penderecki, nicht nur Komponisten, die über das Dirigieren ihrer Werke allmählich auch Routine als Orchesterleiter erlangten, sondern gleichermaßen professionelle Dirigenten und Komponisten, wie man dies in den Kreisen der sogenannten Avantgarde auch von Bruno Maderna, Pierre Boulez oder Peter Eötvös sagt. Für die Kapellmeister-Komponisten ist bezeichnend, dass das Dirigieren einen großen Teil ihrer Zeit in Beschlag nimmt, ihr Œuvre daher meist schmal bleibt; dass sie den Orchesterklang in all seinen Facetten glänzend beherrschen und über reiche Kenntnisse des Repertoires, also der Tradition verfügen; und dass sie in ihren Aufführungen und Aufnahmen eine objektiv maßstabsetzende Hinterlassenschaft hervorbringen.

ÄSTHETISCHE OFFENHEIT

Oliver Knussen (der Familienname ist eine Verschleifung des norwegisch-dänischen Knudsen und wird »Nuhsen« ausgespro-



OLIVER KNUSSEN

* 12. Juni 1952 in Glasgow, Schottland

† 8. Juli 2018 in Snape, England

**KONZERT FÜR VIOLINE UND ORCHESTER
OP. 30**

Entstehungszeit: 2001/02

Uraufführung: am 4. Mai 2002 in der
Heinz Hall in Pittsburgh, Pennsylvania
(Pittsburgh Symphony Orchestra;
Dirigent: Oliver Knussen; Violine:
Pinchas Zukerman)

chen) wurde 1952 in der schottischen Hafenstadt Glasgow geboren. Sein Vater war Solokontrabassist im London Symphony Orchestra und nahm seinen Sohn von klein auf in die Proben mit. Ab seinem 12. Lebensjahr, von 1963 bis 1969, wurde er am Royal College of Music in Musiktheorie und Komposition von John Lambert ausgebildet, einem einstigen Privatschüler Nadia Boulangers, aus dessen Schule mit Mark-Anthony Turnage, Simon Bainbridge oder Julian Anderson weitere führende englische Komponisten unterschiedlichster Stilrichtungen hervorgingen. Wie sein Lehrer Lambert sollte sich auch Knussen stets durch eine frappante Offenheit gegenüber der gesamten Diversität der musikalischen Produktion seiner Zeit auszeichnen. Als ich ihn in den 2000er Jahren in Amsterdam traf, jauchzte er vor Vergnügen, als wir feststellten, wie sehr wir beide den Beginn von Richard Strauss' »Ein Heldenleben« liebten, den er als den großartigsten Anfang eines Orchesterwerks überhaupt bezeichnete. Es zeigte sich, dass er auch für von den Modernisten gemeinhin verfermte Komponisten wie Ottorino Respighi größte Bewunderung hegte; und so verwundert es nicht, dass sein enger Dirigierschüler Jonathan Berman unlängst als Herzensprojekt eine Gesamtaufnahme der Symphonien Franz Schmidts realisierte. Knussen war bis kurz vor seinem Tod einer der aufmerksamsten Bezieher der Partituren der Münchner Raritätenserie »Repertoire Explorer« und fand stets, dass er noch viel zu wenig wusste. Er, von dem sein Kollege Colin Matthews 2012 schrieb, er »habe im Verlauf von fast vierzig Jahren mehr von Ollie gelernt als von allen anderen Musikern — nicht nur über Musik«. Knussen war eine exemplarische Widerlegung der Ansicht, dass Modernisten sich durch ideologische Verbohrtheit und Scheuklappen gegen die Tradition auszeichnen.

Von der Erscheinung her war Knussen, der als Dirigent das Orchester mimisch und gestisch stets im Griff hatte, ein echter Hüne von geradezu überwältigender Gestalt. Hans Werner Henze hat dies als von Knussen mit zahlreichen

Aufführungen begünstigter Komponist in seiner Autobiographie »Reiselieder mit böhmischen Quinten« theaterwirksam illustriert: »Oliver Knussens Vorfahren sind riesige Wikinger gewesen, die einander oder sonstige Feinde mit Felsblöcken zu bombardieren pflegten, ganz wie ihr hochsensibler und raffinierter Nachkomme es heute mit den Tönen macht, die er aufschreibt oder dirigierend aus eigenen oder anderen Musikstücken hervorzaubert wie ein mythischer Schmied, aus dessen Esse es funkelt und lodert wie Feuerwerke oder die Pechfackeln entsetzlicher »pompes funèbres.«

VOKALE UND INSTRUMENTALE SCHLÜSSELWERKE

Dazu muss man wissen, dass Knussen seinen größten Erfolg mit der kindgerechten Vertonung von Maurice Sendaks Kinderbuchhit »Where the Wild Things Are« (Wo die wilden Kerle wohnen, 1979/83) verbuchte. Und weil das kunterbunte und funkensprühende wie auch selbst in den grotesksten Wirkungen kristallklar und elegant bis ins letzte Detail durchkonstruierte Werk ein so großer Hit wurde und er mit Sendaks raffiniert-würzigem Humor auf einer Wellenlänge lag, ließ er mit »Higglety Pigglety Pop!« zwei Jahre später noch eine weitere sogenannte »Fantasy Opera« vergleichbaren Zuschnitts folgen. Knussen hat einige in ihrem Ausdrucksreichtum und der blitzschnellen Wendigkeit ihrer Stimmungen überaus fesselnde Werke für Gesang mit Instrumenten geschrieben, unter denen »Hums and Songs of Winnie-the-Pooh« (1970/83), Symphonie Nr. 2, die »Whitman Settings« (1991/92) und vor allen Dingen sein spätes, hochverdichtetes und in der Introspektion berührendes »Requiem. Songs for Sue« (2005/06) – gewidmet dem Andenken seiner 2003 verstorbenen Ehefrau Sue – herausragen. Oliver Knussen starb 15 Jahre nach Sue, am 8. Juli 2018, in seinem ländlichen Gelehrtenomizil in Snape, Suffolk, im Alter von 66 Jahren an Herzversagen.

Mit seiner 1967/68 unter Lamberts Aufsicht komponierten 1. Symphonie (er zog das Werk später zurück) hatte Knussen als 15-Jähriger einen Sensationserfolg. Eigentlich hätte István Kertész das London Symphony Orchestra in der Uraufführung dirigieren sollen, doch als er erkrankte, sprang der Knabe selbst ein, leitete sein eigenes Werk und wurde über Nacht zu einer nationalen Berühmtheit. Dem darauffolgenden Trubel entzog er sich und nahm Kompositionsunterricht in Tanglewood bei Gunther Schuller, einem Routinier am Dirigentenpult. Mit seiner 2. Symphonie für hohen Sopran und Kammerorchester von 1970/71 begab er sich in die existenziellen Abgründe der Sprache Georg Trakls, und nach den delikat instrumentierten »Scriabin Settings« (1978) und dem häufig gespielten »Coursing« (1979) lieferte er mit der jahrelang perfektionierten, mit nur 15 äußerst intricat montierten Minuten eine ganze Welt unters Brennglas nehmenden 3. Symphonie (1973–79) ein weiteres hoch anspruchsvolles Orchesterwerk. Zwischen den

Sendak-Kinderoperen folgte 1983 »Wild Rumpus«, und nach ein paar kleineren Stücken waren es 1994 die »Two Organa« und das sehr erfolgreiche, dem Instrument wunderbar natürlich und doch voller Überraschungen auf den Leib geschneiderte Hornkonzert, die nachhaltig Aufsehen erregten. Das viele Dirigieren ließ ihn nur wenig vollenden in den kommenden Jahren, so das Anfang 2002 erstaunlich zülig niedergeschriebene Violinkonzert. Sein prachtvoll wie filigran instrumentiertes letztes Orchesterwerk, die vom Cleveland Orchestra angeregten »Cleveland Pictures« (2003–09), konnte er hingegen keiner finalen Revision mehr unterziehen.

Jonathan Berman gab einen sehr erhellenden Fingerzeig auf Knussens Wunderwelt der fein ziselierten Binnenstrukturen innerhalb weit geschwungener Entwicklungen mit dem Verweis auf die verwinkelte Psychologie in den Gemälden des Niederländers Joachim Patinir (ca. 1475–1542) oder seines großen, seelisch kranken Landsmanns Richard Dadd (1817–



1886). Bei der Betrachtung der unendlich scheinenden Vielfalt von Neben- und Hintergrundhandlungen auf ein und demselben Bild kann man sich hineinspüren in die leidenschaftliche Liebe zu all den subtil ausgeformten Details, die das Gesamtbild von Knussens Kompositionen entscheidend prägen.

DAS VIOLINKONZERT: SCHWEBEN ÜBER DEM ABGRUND

Wer den schwindelerregenden Dokumentarfilm »Man on Wire« kennt, der in sich ins Gedächtnis einbrennenden Bildern die Geschichte des Drahtseilakts von Philippe Petit ganz oben zwischen den 1974 in finaler Fertigstellung befindlichen Twin Towers in Manhattan erzählt, kann unvermittelt in die rein abstrakte Erzählung in Tönen einsteigen, die Knussens Violinkonzert darstellt. Damals, wenige Monate nach dem Einsturz beider Türme, der einen Epochenbruch in der Menschheitsgeschichte nach sich zog, verschwieg der Komponist das hintergründige Programm. Doch zehn Jahre später sah er die Zeit gekommen, das Geheimnis zu enthüllen. Die Solovioline ist die Person, die auf dem Seil den Abgrund überquert, und zugleich umspannt sie mit dem »sehr hohen E« (Knussen) – auf dem sie in das Geschehen hinein und zum Schluss wieder aus dem Tumult heraus spaziert – das Drama in drei ununterbrochen aufeinander folgenden Szenen, das das Konzert als Ganzes darstellt.

Der erste Satz mit seiner Unrast und flirrenden Diskontinuität dient – bis in die Mikroebene des sich konstituierenden thematischen Materials – als Vorbereitung für die zentrale Klage des Mittelsatzes: eine Aria im Adagio-Tempo. Eingeleitet von der sonoren Tiefe der leeren G-Saite wird sie durchweg getragen von der chromatisch verwinkelten Gesangslinie der Solovioline. Über das bekannte »sehr hohe E« leitet die Geige in die traumtänzerisch ausgelassene Welt des Finales über, dessen charakteristischen Untergrund das

triolesche 6/8-Metrum der Gigue mit ihren Wurzeln im klassischen Irish Fiddler Dance bildet. Knussen zufolge war das Finale »ursprünglich durch einen alten Film inspiriert, in dem der Vaudeville-Clown Wilbur Hall (eigentlich Posaunist im Paul Whiteman Orchestra) auf seiner Geige herumalbert, dessen zunehmend manische und körperlich atemberaubende Variationen von ›Pop Goes the Weasel‹ in meinem Kopf irgendwie mit einer Welt in Verbindung kamen, die erschreckend außer Kontrolle geraten schien«.

Christoph Schlüren



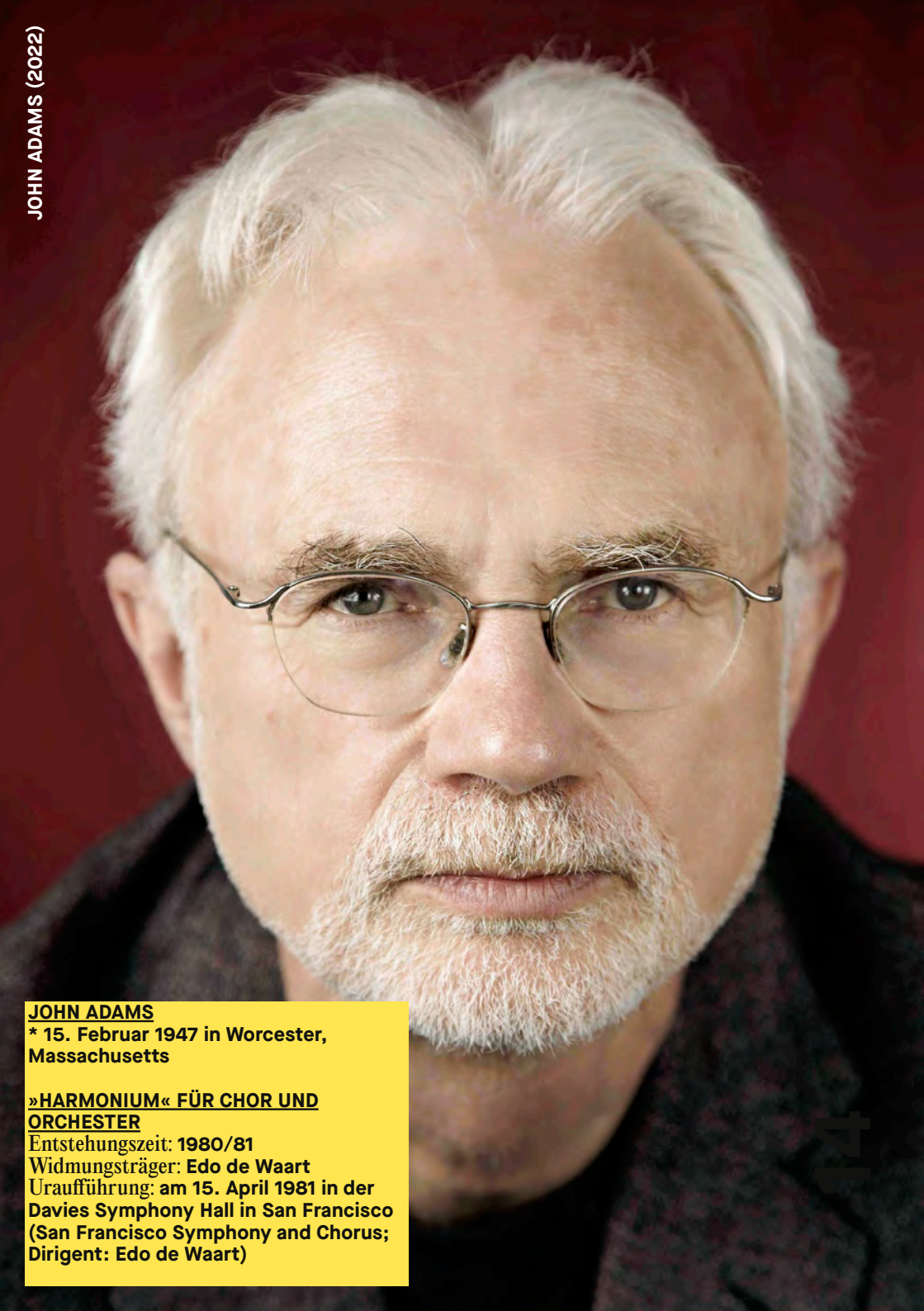
FREUNDE & FÖRDERER
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

FREUNDE & FÖRDERER MÜNCHNER PHILHARMONIKER

Nachhaltiges Engagement – vielfältige Begegnungen:
Werden auch Sie Freund und Förderer der Münchner
Philharmoniker!

Mehr unter mphil.de/freunde





JOHN ADAMS

* 15. Februar 1947 in Worcester,
Massachusetts

**»HARMONIUM« FÜR CHOR UND
ORCHESTER**

Entstehungszeit: 1980/81

Widmungsträger: Edo de Waart

Uraufführung: am 15. April 1981 in der
Davies Symphony Hall in San Francisco
(San Francisco Symphony and Chorus;
Dirigent: Edo de Waart)

Ein Werk der Wende

JOHN ADAMS: »HARMONIUM«

Pulitzer Prize, mehrere Grammy Awards, diverse Orden und ein halbes Dutzend Ehrendoktorwürden, dazu die Aufnahme in die American Hall of Fame – es sammelt sich so einiges an im Laufe eines bald 80-jährigen Künstlerlebens. Eine seiner ungewöhnlichsten Auszeichnungen erhielt der Komponist John Adams aber ganz zu Beginn seiner Laufbahn. Denn als er 1971 sein Studium an der Universität Harvard beendete, erlaubte man ihm, eine Komposition als Abschlussarbeit einzureichen. Dieses Privileg hatte zuvor noch niemand genossen.

KARRIERE MIT UMWEGEN

Auf den ersten Blick also eine echte Erfolgsgeschichte, die Karriere dieses John Coolidge Adams aus Worcester, Massachusetts. Schaut man allerdings genauer hin, kommen Brüche, Umwege und Unsicherheiten zum Vorschein. So war sich der 24-Jährige noch längst nicht im Klaren, welche künstlerische Richtung er einschlagen sollte. Aufgewachsen mit Jazz, Marschmusik, später auch mit Klassik, entwickelte er sich in Harvard unter dem Einfluss renommierter Lehrer wie Roger Sessions, Leon Kirchner und David Del Tredici zu einem einflussreichen Modernisten. Privat hörte er allerdings weiterhin Popmusik: Bob Dylan, Jimi Hendrix, die Beatles.

15

Auch seine Abschlussarbeit war mit ihren elektronischen Klangmanipulationen dezidiert avantgardistisch ange-

legt; das Stück kam nie zur Aufführung. Erst danach lernte Adams John Cages Essaysammlung »Silence« kennen, die »in meine Seele einschlug wie eine Bombe«. Dieser »Einschlag« bestand darin, dass Cage den Blick für künstlerische Alternativen öffnete, indem er sowohl die Pflicht zum musikalischen Fortschritt als auch die Abhängigkeit von europäischen Traditionen infrage stellte. Kurz darauf zog Adams an die Westküste und wurde Dozent am San Francisco Conservatory of Music – ein Schritt, der im Rückblick wie ein Akt der Befreiung anmutet. Adams experimentierte weiterhin mit elektronischen Klängen, übernahm zusätzlich aber die Strukturen der Minimal Music: Repetitionen, Endlosschleifen, Phasenverschiebungen. Schon bald zählte man ihn zu den wichtigsten Vertretern der zweiten minimalistischen Generation – obwohl ihn von Komponisten wie Steve Reich, Terry Riley und Philip Glass nur etwa zehn Jahre trennen.

VOM MINIMALISMUS GELANGWEILT

Aber auch das bedeutete noch nicht das Ende von Adams' Entwicklung. Ende der Siebziger beschlich ihn zunehmend das Gefühl, in eine künstlerische Sackgasse geraten zu sein. Besonders störte ihn das begrenzte Ausdrucksvermögen der Minimal Music, die Tatsache, dass es in ihr »immer nur eine Schicht gibt, unter der man aber keine zweite, tiefere Schicht findet«. Auf ihre bewährten Kompositionsverfahren und -techniken wollte er nicht grundsätzlich verzichten; rhythmische Energie, Wiederholungen und die Arbeit mit Patterns (Kurzmotiven) stehen bis heute im Zentrum seines Schaffens. Gleichzeitig machte er sich auf die Suche nach neuen (oder alten) Ausdrucksformen, die es ihm ermöglichten, auch »die tragischen Seiten des Lebens« darzustellen.

STILWANDEL

Dieser Prozess der allmählichen Überwindung – oder besser: Erweiterung – mini-

malistischer Konzepte lässt sich bis in die mittleren 1970er Jahre zurückverfolgen. Zu einem Markstein, ja einem künstlerischen Fanal wurde »Harmonium«, das Adams 1980 für die Premierensaison der neuen Davies Symphony Hall in San Francisco schrieb. Der Auftrag für das etwa 30-minütige Stück kam vom San Francisco Symphony Orchestra, dessen Composer in Residence Adams damals war. Die Uraufführung fand im März 1981 unter Leitung von Edo de Waart statt.

»Harmonium« ist der Titel einer Gedichtsammlung des Autors Wallace Stevens (1923), aus der Adams ursprünglich einige Passagen vertonen wollte. Bald jedoch wurde ihm klar, »dass Stevens' Sprache und Rhythmusgefühl nicht meinem eigenen entsprachen«. Parallel hierzu verfestigten sich seine musikalischen Vorstellungen in einem Bild: »menschliche Stimmen – viele von ihnen –, die auf Wellen fließenden Klangs reiten«. Auf der Suche nach neuen Textvorlagen wurde Adams bei zwei älteren Autor*innen fündig. Einmal bei John Donne (1572–1631), einem Shakespeare-Zeitgenossen, dessen mystisch getönte Dichtung im 20. Jahrhundert eine unverhoffte Renaissance erlebt hatte, und dann bei Emily Dickinson (1830–1886), einer der bedeutendsten Lyriker*innen Amerikas überhaupt.

1. SATZ: CRESCENDO

Besonders im ersten Teil von »Harmonium« gehen Text und Musik eine enge Verbindung ein. Donnes »Negative Love« propagiert das Ideal einer allumfassenden, letztlich nicht erklärbaren Liebe und stellt sie über das rein Physische oder Intellektuelle. Dabei verzichtet Donne weitgehend auf Metaphern zugunsten abstrakter Begriffe wie Nichts und Negativität – so, wie ja auch das Bild von den wellenartig dahin fließenden Stimmen wenig konkret ist. Als kompositorisch reizvoll empfand Adams zudem die im Gedicht verborgene Linearität, eine Bewegung von der irdischen zur idealen Liebe, vom Sinnlichen zum Göttlichen. Um es in seinen Worten zu formulieren: »eine Art Vektor mit Ge-

»Ein herausragender Komponist der Gegenwart, dessen orchestrale Musik so viel Dynamik besitzt, dass sie fast Elektrizität erzeugt.«

»THE GUARDIAN«, NOVEMBER 2025

schwindigkeit und Richtung«. Damit sind die wesentlichen Bausteine des 1. Satzes von »Harmonium« im Grunde schon benannt. Der Idee des Vektoriiellen entspricht ein gewaltiges, zehnminütiges Crescendo, bei dem Lautstärke, Dichte und Tempo graduell zunehmen. Zu einem ersten Höhepunkt kommt es Mitte des Satzes beim Wort »fire«; dann erfolgt ein neuer Anlauf in zwei Wellen, der nach und nach das komplette Orchester mit einbezieht. Das Lautstärkemaximum, eine Klimax von erregender Wirkung, ist bei der Zeile »Let him teach me that nothing« erreicht. Eine kurze, ätherische Coda schließt sich an.

MINIMALISMUS ALS BAUPLAN

Die Mittel, mit denen Adams dieses riesige Crescendo gestaltet, entstammen der Minimal Music: ein durchgehender Viertelpuls, anfangs etwa vier Mal so schnell wie der Herzschlag; ein Mix von Repetitionen und Akkordbrechungen, die sich zu schillernden Klangflächen summieren; block-

hafte, aber keineswegs spannungsfreie Harmonik; und schließlich das typische Ineinanderschieben kurzer Motive, das für rhythmische Vertracktheit sorgt, ein ständiges »Stolpern«. Unterstrichen wird das noch durch das anfängliche »Gestammel« des Chors, der sich in die Silbe »No« regelrecht verbeißt. Aber all dies sind eben nur Mittel: die erste Kompositionsschicht, von der Adams sprach. Der »Zweck« seiner Vertonung ist ein anderer: die Ekstase, der Klangrausch, der Überwältigungseffekt, das Aufgehen des Texts in der Musik. Und das wiederum ist ein Ansatz, der fest auf dem Boden abendländischer Traditionen steht.

2. SATZ: TRAUM EINES LEBENS

In den Folgesätzen geht Adams diesen Weg konsequent weiter. »Because I could not stop for death« beginnt wie ein Wiegenlied, mit sanft schaukelnder Bewegung in den Chorstimmen: Chiffre für den ewigen Schlaf, den träumerischen Rückblick



aufs Leben. »Eine Art pastorale Elegie« nennt Adams das Gedicht von Dickinson, »eingefangen durch die Linse einer Zeitlupenkamera«. Das erklärt das langsame Grundtempo, den gedehnten Zeitverlauf seiner Vertonung, es erklärt aber auch die Texturwechsel der Musik, sobald die Kamera ein neues Bild einfängt. Die Verwendung tiefer Blechbläser als Symbol des Todes, die prompte Aufhellung, sobald von Kindern die Rede ist, schließlich die Rückkehr zum Anfangsklang: All dies sind bewährte Verfahren, die Adams mit Elementen der Minimal Music, schlichter Harmonik und Phasenverschiebung etwa, verschränkt.

Damit ist der 2. Satz aber noch nicht zu Ende. Nach dem verhallenden Klang auf »eternity« (inklusive ferner Kuhglocken) schließt Adams einen weiteren, nun rein instrumentalen Crescendo-Abschnitt an. Von den fehlenden Singstimmen einmal abgesehen, sind die Mittel die gleichen wie zuvor: allmähliche Beschleunigung, Impulszunahme, Auffüllung des Klangs von unten nach oben. Und wieder resultiert daraus der Eindruck ekstatischer Hingabe; es ist, als würde ein mächtiger Vorhang aufgezo- gen. Auf dem Zielpunkt dieser Entwicklung beginnt Satz 3, markiert durch den Einsatz von Flöten, Glockenspiel und Röhrenglocken und den einstimmigen Ruf des Chores: »Wild Nights«.

»WILDE NÄCHTE«

Sprachlich wie inhaltlich präsentiert sich Emily Dickinson hier von einer ganz anderen Seite als zuvor: schroff, leidenschaftlich, gierig nach Leben. Für Adams ist »Wild Nights« Ausdruck ihres »Verlangens, in einer privaten, unergründlichen Vereinigung von Eros und Tod aufzugehen«. Seine Vertonung trägt denn auch Züge der Entgrenzung: Es wird eher geschrien als gesungen, das komplette Orchester spielt in höchster Lautstärke und extremen Lagen. Dass das Ganze trotzdem nicht chaotisch wirkt, sondern rituell gebändigt, liegt an den Mechanismen der Minimal Music, die weiterhin im Untergrund walten:

stabiler Puls, ein überschaubares Arsenal von Harmonien, Motive, die wie Zahnräder ineinander greifen.

Die Vision vom sicheren Hafen für die Liebe (»a heart in port«) sorgt für kurzzeitige Beruhigung, aber dann entfesselt Adams die Kräfte des Orchesters erneut. Einen besonderen Klangeffekt hebt er sich für die Schlusssteigerung auf: eine Folge von Posaunen-Glissandi, die wie außer Kontrolle geratene Nebelhörner klingen. Noch einmal folgen Beschleunigung und Zuspitzung, dann endet »Harmonium« mit weiten Klangflächen, einem Bild des Friedens, der Einkehr (und ja, der Harmonie), das aber weiterhin vom Puls des Minimalismus grundiert ist.

ENGE UND WEITE

»Harmonium«, so erinnert sich Adams, »entstand in einem kleinen Studio im dritten Stock eines alten viktorianischen Hauses im Haight-Ashbury-Viertel von San Francisco. Meine Freunde, die sowohl den Raum als auch das Stück kannten, amüsierten sich darüber, dass aus solch beengten Verhältnissen ein so weitläufiges Werk hervorgehen konnte.« Und diese Weitläufigkeit betrifft eben nicht nur die konkreten Ausmaße der Komposition, sondern eine grundsätzliche ästhetische Öffnung, für die das Stück steht: hin zu traditionellen Ausdrucksformen und dramatischen Verläufen, ohne hinter den einmal erreichten Materialstand zurückzugehen. Mit »Harmonium« gelang Adams der Nachweis, dass sich die Kompositionsverfahren und Strukturen des Minimalismus durchaus dazu eignen, Gefühle musikalisch darzustellen, ja mehr noch: in menschliche Tiefen zu reichen, wie sie nur der Kunst zugänglich sind.

—

Marcus Imbsweiler

John Adams: »Harmonium«

Gesangstexte

1. NEGATIVE LOVE

I never stoop'd so low, as they
Which on an eye, cheek, lip, can
prey;
Seldom to them which soar no higher
Than virtue, or the mind to admire.
For sense and understanding may
Know what gives fuel to their fire;
My love, though silly, is more brave;
For may I miss, whene'er I crave,
If I know yet what I would have.

If that be simply perfectest,
Which can by no way be express'd
But negatives, my love is so.
To all, which all love, I say no.
If any who deciphers best,
What we know not – ourselves –
can know,
Let him teach me that nothing; this
As yet my ease and comfort is,
Though I speed not, I cannot miss.

1. NEGATIVE LIEBE

Nie sank ich so tief wie jene,
Die ihr Begehren an Augen, Wangen,
Lippen heften;
Auch nicht wie die, die höher greifen
Und Geist und Tugend bewundern.
Denn Sinn und Verstand erkennen,
Was ihr Feuer entfacht;
Meine Liebe, wenn auch töricht, ist
mutiger;
Was würde ich vermissen, wenn ich
je begehre,
Wenn ich noch nicht weiß, was ich
haben werde.

Wenn das wirklich das
Vollkommenste ist,
Das nicht anders ausgedrückt
werden kann
Als durch Negatives, ist meine Liebe
eben so.
Ich sage Nein zu all jenen, die alles
lieben.
Gibt es jemanden, der am besten
entschlüsseln kann,
Was wir nicht wissen – nicht einmal
wir selbst, – nicht wissen können,
Lass ihn mich dieses Nichts lehren;
Dies ist bisher mein Trost und meine
Erleichterung,
Da ich nichts bestrebe, kann ich
nichts vermissen.

John Donne (1572–1631)

2. BECAUSE I COULD NOT STOP FOR DEATH

Because I could not stop for Death,
He kindly stopped for me;
The carriage held but just ourselves
And Immortality.

We slowly drove, he knew no haste,
And I put away
My labor, and my leisure too,
For his civility.

We passed the school where children
played
At wrestling in a ring;
We passed the fields of gazing grain,
We passed the setting sun.

We paused before a house that
seemed
A swelling of the ground:
The roof was scarcely visible,
The cornice but a mound.

Since then 'tis centuries; but each
Feels shorter than the day
I first surmised the horses' heads
Were toward eternity.

Emily Dickinson (1830–1886)

2. WEIL ICH NICHT ANHIELT FÜR DEN TOD

Weil ich nicht anhielt für den Tod
Da hielt er nett für mich an;
Im Wagen war Platz nur für uns zwei
Und die Unsterblichkeit.

Wir fuhren langsam, er kannte keine
Hast,
Und ich ließ zurück
Arbeit wie auch Muße,
Aus Rücksicht auf seine Höflichkeit.

Wir kamen an der Schule vorbei, wo
Kinder spielten,
Im Ring miteinander rangen;
Vorbei an den Feldern mit
nachblickendem Korn
Vorbei an der sinkenden Sonne.

Wir hielten an vor einem Haus, das
wirkte
Wie eine Aufwölbung des Bodens;
Das Dach war kaum noch sichtbar,
Das Gesims nichts als ein Hügel.

Seither sind Jahrhunderte vergangen
Und doch scheint jedes kürzer als
jener Tag,
An dem mir dämmerte, dass die
Köpfe der Pferde
Der Ewigkeit zugewandt waren.

GESAMT

3. WILD NIGHTS

Wild Nights – Wild Nights!
 Were I with thee
 Wild Nights should be
 Our Luxury!

Futile – the winds –
 To a Heart in port –
 Done with the Compass –
 Done with the Chart!

Rowing in Eden –
 Ah, the sea!
 Might I but moor – Tonight –
 In thee!

Emily Dickinson (1830–1886)

3. STÜRMISCHE NÄCHTE

Stürmische Nächte – stürmische
 Nächte!
 Wäre ich bei dir
 Stürmische Nächte sollten
 Unser Luxus sein!

Sinnlos – die Winde –
 Einem Herzen als Hafen –
 Weg mit dem Kompass –
 Und den Seekarten!

Rudern im Paradies –
 Ah, das Meer!
 Möge ich – heut Nacht –
 In dir ankern!

Brad Lubman DIRIGENT

Der amerikanische Dirigent und Komponist Brad Lubman erlangte in den letzten beiden Jahrzehnten weltweit Anerkennung. Als regelmäßiger Gastdirigent baute er mit mehreren namhaften Klangkörpern in Deutschland kontinuierliche Partnerschaften auf, so mit den Sinfonieorchestern des BR und des WDR oder dem Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin. Außerdem steht er mit einem umfangreichen Repertoire, das von der Klassik bis zur neuesten Orchestermusik reicht, häufig am Pult international bedeutender Orchester wie dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic, dem Danish National Symphony Orchestra, der Filarmonica della Scala und dem Shanghai Symphony Orchestra.



Darüber hinaus arbeitete er mit einigen der wichtigsten europäischen und amerikanischen Ensembles für Neue Musik, darunter das Ensemble Modern, die London Sinfonietta, das Klangforum Wien, das Ensemble Musikfabrik, das Ensemble intercontemporain, das Ensemble Resonanz, die Los Angeles Philharmonic New Music Group und Steve Reich and Musicians.

Brad Lubman ist künstlerischer und musikalischer Leiter des von ihm mitgegründeten Ensembles für zeitgenössische Musik Signal. Mit dem in New York ansässigen Ensemble entstanden mehrere Aufnahmen; die Einspielung für harmonia mundi mit Steve Reichs »Music for 18 Musicians« wurde mit dem Diapason d'or ausgezeichnet und erschien in den Billboard Classical Crossover Charts. Im Frühjahr 2019 leitete Brad Lubman das Ensemble mit der Uraufführung von Reichs Komposition »Reich/Richter«. Diese erklang als Teil des »Reich Richter Pärt«-Projekts anlässlich der Eröffnung des New Yorker Kulturzentrums The Shed. Zusammen mit den Münchner Philharmonikern und dem Philharmonischen Chor entstand im Januar 2025 eine Aufnahme des monumentalen chorsymphonischen Werks

»Itaipú« von Philip Glass, veröffentlicht durch das hauseigene Label »MPHIL«.

Als Professor für Dirigieren ist Brad Lubman an der Eastman School of Music in Rochester, New York tätig. Außerdem unterrichtet er als Dozent beim Bangon-a-Can Sommerinstitut in North Adams, Massachusetts.

Als Komponist wurde er 2017 als Composer-in-Residence des Grafenegg Festivals gewürdigt. Seine Kompositionen wurden bereits von renommierten Orchestern wie dem Tonkünstler-Orchester oder dem Los Angeles Philharmonic zur Auf-führung gebracht. Zu Rudolf Buchbinders Projekt »Diabelli 2020« steuerte Brad Lubman ein Werk bei, das im Wiener Musikverein uraufgeführt wurde.

AVANTAGE
BIG

Leila Josefowicz VIOLINE

Die kanadische Geigerin Leila Josefowicz setzt sich mit großem Engagement für neues Violinrepertoire ein. In enger Zusammenarbeit mit vielen zeitgenössischen Komponist*innen hat sie zahlreiche Violinkonzerte uraufgeführt, darunter Werke von Colin Matthews, Luca Francesconi, John Adams und Esa-Pekka Salonen, die alle speziell für sie geschrieben wurden.

In dieser Saison präsentiert Leila Josefowicz die Weltpremiere von Jüri Reinveres Konzert für Violine, Harfe und Orchester mit dem Cleveland Orchestra unter der Leitung von Franz Welser-Möst. Weitere Konzerte umfassen Engagements mit Orchestern wie dem Philadelphia Orchestra, dem Pittsburgh Symphony Orchestra, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Hong Kong Philharmonic Orchestra, den Warschauer Philharmonikern und dem Minnesota Orchestra. Leila Josefowicz spielt in dieser Saison eine Reihe von Konzerten, darunter Karol Szymanowskis Konzert für Violine Nr. 2 mit dem New York Philharmonic unter Marta Gardolińska sowie eine mit Spannung erwartete erneute Zusammenarbeit mit John Adams für eine Aufführung seiner dramatischen Symphonie für Solovioline und Orchester, »Scheherazade.2«, mit dem Hallé Orchestra – ein Werk, das sie 2015 mit Adams und dem New York Philharmonic uraufgeführt hat.

Weitere Premieren waren Matthias Pintschers »Assonanza« mit dem Cincinnati Symphony Orchestra, Luca Francesconis »Duende – The Dark Notes« mit dem Swedish Radio Symphony Orchestra und Steven Mackeys »Beautiful Passing« mit dem BBC Philharmonic. In der vergangenen Saison spielte sie die britische Premiere von Helen Grimes Violinkonzert mit dem BBC Symphony Orchestra und Sakari Oramo beim Aldeburgh Festival, wo sie als Featured Artist 2025 auftrat.



Mit dem 2018 verstorbenen Komponisten und Dirigenten Oliver Knussen pflegte Leila Josefowicz eine enge Zusammenarbeit. In den über 30 verschiedenen Konzerten unter seiner Leitung spielte sie auch mehrfach sein Violinkonzert.

Leila Josefowicz hat zahlreiche Aufnahmen veröffentlicht, ihre neueste Veröffentlichung von 2019 enthält Bernd Alois Zimmermanns Violinkonzert mit dem Finnischen Radio-Sinfonieorchester unter Hannu Lintu. Für ihre Aufnahmen von »Scheherazade.2« und Salonen's Violinkonzert wurde sie für den GRAMMY nominiert.

In Anerkennung ihrer herausragenden Leistungen und ihrer musikalischen Exzellenz wurde sie 2018 mit dem Avery Fisher Prize ausgezeichnet und erhielt 2008 das renommierte MacArthur Fellowship, mit dem sie sich in die Reihe prominenter Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Literatur und Musik einreicht.

Andreas Herrmann

CHORDIREKTOR

Als künstlerischer Leiter des Philharmonischen Chores München realisierte Andreas Herrmann zahlreiche Einstudierungen für Dirigenten wie Valery Gergiev, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Kent Nagano, Christian Thielemann, James Levine und viele andere. Über sein Engagement bei den Münchner Philharmonikern hinaus entfaltet Andreas Herrmann eine rege Konzerttätigkeit: Konzertreisen als Chor- und Oratorien-dirigent führten ihn u. a. nach Österreich an die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, nach Frankreich zum Chœur de Radio France und in viele weitere europäische Länder sowie nach Ägypten, in die USA und die Volksrepublik China.



Die mit dem »Echo Klassik« ausgezeichnete BR-Klassik-Produktion »Merlin« von Carl Goldmark, bei der Andreas Herrmann für die Choreinstudierung verantwortlich war, viele weitere Aufnahmen sowie die erfolgreiche Zusammenarbeit mit verschiedensten Orchestern, Ensembles und Rundfunkchören dokumentieren die internationale Reputation seiner musikalischen Arbeit.

Andreas Herrmann unterrichtet seit 1996 als Professor an der Hochschule für Musik und Theater in München in den Hauptfächern Chordirigieren und Kirchenmusik. Er leitete in dieser Zeit Oratorienkonzerte, Opernaufführungen und a cappella-Programme in allen musikalischen Stilrichtungen. Seine vielfältigen Konzertprogramme, von Alter Musik bis hin zu Uraufführungen mit zeitgenössischem Repertoire, wurden festgehalten in Rundfunk-, CD- und TV-Aufnahmen. Pädagogische Erfolge erzielt Andreas Herrmann weiterhin als Gastprofessor bei der Ausbil-

BIODRAME
dung junger Chordirigent*innen anlässlich verschiedener internationaler Meisterkurse, wie der Sommerakademie Isa Allegra in Bulgarien oder einem Austauschprogramm am College Conservatory of Music der University of Cincinnati, Ohio, USA.

Philharmonischer Chor München

Der Philharmonische Chor München ist einer der führenden Konzertchöre Deutschlands und Partnerchor der Münchner Philharmoniker. Er wurde 1895 von Franz Kaim, dem Gründer der Münchner Philharmoniker, ins Leben gerufen. Seit 1996 wird er von Chordirektor Andreas Herrmann geleitet.

Der Philharmonische Chor München musizierte u. a. unter der Leitung von Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Krzysztof Penderecki, Herbert von Karajan, Rudolf Kempe, Sergiu Celibidache, Zubin Mehta, Mariss Jansons, James Levine, Christian Thielemann, Lorin Maazel und Valery Gergiev. Das Repertoire erstreckt sich von barocken Oratorien über a cappella- und chorsymphonische Literatur bis hin zu konzertanten Opern und den großen Chorwerken der Gegenwart.

In den vergangenen Jahren haben neben dem klassisch-romantischen Kernrepertoire auch Alte und Neue Musik deutlich an Bedeutung gewonnen und sind dem Chor ein Anliegen: Äußerst erfolgreich wurden dabei Werke wie Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe, sein Magnificat, sein Weihnachtsoratorium und seine Passionen – auch in kleineren Kammerchor-Besetzungen – unter der Leitung von Dirigenten wie Frans Brüggen, Christopher Hogwood, Thomas Hengelbrock und Ton Koopman gesungen. In der letzten Spielzeit kam es zu einer ersten Zusammenarbeit mit Philippe Herreweghe. Mit Neuer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts war der Philharmonische Chor München neben der Pflege der klassischen Moderne auch bei zahlreichen Ur- und Erstaufführungen zu hören, wie zum Beispiel bei

der Münchner Erstaufführung der »Sieben Zaubersprüche« von Wolfram Buchenberg und der Uraufführung von Jan Müller-Wielands »Egmonts Freiheit oder Böhmen liegt am Meer«, einer Auftragskomposition der Münchner Philharmoniker.

Neben dem Spektrum des gesamten Konzertchor-Repertoires ist der Chor auch ein gefragter Interpret von Opernchören und setzte die mit James Levine begonnene Tradition konzertanter Opernaufführungen auch unter den nachfolgenden Chefdirigenten der Münchner Philharmoniker, z. B. mit Richard Wagners »Der fliegende Holländer«, fort. Ein schönes Beispiel, wie die Liebe zur Neuen Musik und zur Oper zusammengeführt wurden, war die Aufführung der Oper »The Enchanted Wanderer« von Rodion Shchedrin in der Münchner Gasteig-Philharmonie.

Neben zahlreichen Radio- und TV-Übertragungen ist die Arbeit des Chores in vielen Einspielungen bei allen großen Labels dokumentiert. In den vergangenen Jahren wurden mit dem Philharmonischen Chor München zahlreiche Bild- und Ton-Aufnahmen, z. B. mit Symphonien von Gustav Mahler (2. Symphonie 2016, 8. Symphonie 2020) oder Joseph Haydns Oratorium »Die Schöpfung« (2021), beim hauseigenen Label »MPHIL« veröffentlicht.

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
LIA YERANOSYAN*
DENIZ TOYGÜR*
NICOLE OSTMANN°
HYUNSEOK YOO°

2te Violinen

SIMON FORDHAM STIMMFÜHRER
ALEXANDER MÖCK STIMMFÜHRER
IIONA CUDEK STV. STIMMFÜHRERIN
ANA VLADANOVIC-LEBEDINSKI
STV. STIMMFÜHRERIN
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
GIULIA SCILLA
JULIA SMIRNOVA
EVA HAHN*

Bratschen

JANO LISBOA SOLO
BURKHARD SIGL STV. SOLO
JANNIS RIEKE STV. SOLO
BEATE SPRINGORUM
KONSTANTIN SELLHEIM
JULIO LÓPEZ
VALENTIN EICHLER
JULIE RISBET
THERESA KLING
GUELI KIM
ANNA LYSENKO*
AURELIA HOEVER°

Violoncelli

FLORIS MIJNDERS SOLO
MARCEL JOHANNES KITS SOLO
THOMAS RUGE STV. SOLO
FRIEDERIKE LUISE 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
THERESA LAUN°

Kontrabässe

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

MÜNCHNER

ALEXANDER WEISKOPF
MICHAEL NEUMANN
LLUC OSCA RIBERA°

Flöten

MICHAEL MARTIN KOFLER SOLO
HERMAN VAN KOGELBERG
SOLO

MARTIN BELIČ STV. SOLO
BIANCA FIORITO
GABRIELE KRÖTZ PICCOLOFLÖTE

Oboen

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

Klarinetten

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

Fagotte

RAFFAELE GIANNOTTI SOLO
ROMAIN LUCAS SOLO
JOHANNES HOFBAUER STV. SOLO
SOPHIA-ELISABETH DILL*
KONTRAFAGOTT
ESTEBAN WIART°

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
MARKUS RAINER
FLORIAN KLINGLER
JOŠT RUDMAN°

Posaunen

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

Tuba

RICARDO CARVALHOSO
AFONSO ARAÚJO°

Pauken

STEFAN GAGELMANN SOLO
GUIDO RÜCKEL SOLO

Schlagzeug

SEBASTIAN FÖRSCHL
1. SCHLAGZEUGER

JÖRG HANNABACH
MICHAEL LEOPOLD
MARIUS FISCHER°

Harfe

TERESA ZIMMERMANN SOLO

Intendant

FLORIAN WIEGAND

Orchestervorstand

ALEXANDRA GRUBER
MANUEL VON DER NAHMER
SVEN FAULIAN

Vorschau

SO. 22.02.2026 11 Uhr

Festsaal,
Münchener Künstlerhaus

»NORDWEST-WIND« 5. KAMMERKONZERT

JACQUES IBERT »Deux Interludes« für Flöte, Violine und Harfe

ARNOLD BAX »Elegiac Trio« für Flöte, Viola und Harfe GP 178

ALBERT ROUSSEL »Sérénade« für Flöte, Harfe und Streichtrio C-Dur op. 30

WOLFGANG AMADEUS MOZART Flötenquartett Nr. 1 D-Dur KV 285

JEAN CRAS Quintett für Flöte, Harfe und Streichtrio

Flöte **MARTIN BELIČ**

Harfe **TERESA ZIMMERMANN**

Violine **MEGUMI OKAYA**

Viola **BURKHARD SIGL**

Violoncello **FRIEDERIKE LUISE ARNHOLDT**

MI. 25.02.2026 19:30 Uhr

6. ABO A

DO. 26.02.2026 19:30 Uhr

6. ABO B

FR. 27.02.2026 19:30 Uhr

3. ABO E4

TOSHIO HOSOKAWA »Blossoming II«

LUDWIG VAN BEETHOVEN Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36

JOHANNES BRAHMS Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur op. 83

Dirigent **ANTONELLO MANACORDA**

Klavier **IGOR LEVIT**

VORSCHAU

28



ODEON

JUGENDSINFONIEORCHESTER MÜNCHEN

Carl Maria von Weber

Ouvertüre aus der Oper *Euryanthe*

Antonín Dvořák

Violinkonzert a-Moll op. 53

Robert Schumann

Sinfonie Nr. 2 in C-Dur

JULIO DOGGENWEILER FERNÁNDEZ

Dirigent

JULES SAUVEGRAIN

Violine

IFFELDORF

14.03.26, 19 Uhr

Gemeindezentrum Iffeldorf, Hofmark 9

MÜNCHEN

15.03.26, 19 Uhr

Hubert-Burda-Saal, Sankt-Jakobs-Platz 18



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat



ODEON

JUGENDSINFONIEORCHESTER MÜNCHEN

Das Jugendorchester der Stadt München
Patronorchester der Münchner Philharmoniker



Tickets

www.odeon-muenchen.de

HERAUSGEBER

Direktion der Münchner Philharmoniker
Florian Wiegand, 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: Mirjam Schadendorf,
Christoph Schlüren, Marcus Imbsweiler
– Künstlerbiographien: nach Agenturvorlage
Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren.
Jeder Nachdruck ist seitens der Urheberrechts-
inhabenden genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

– Steve Reich: © Jay Blakesberg
– Oliver Knussen: © Mark Allan / BBC;
© Rikimaru Hotta
– John Adams: © Christine Alcino
– Brad Lubman: © Peter Serling
– Leila Josefowicz: © Tom Zimmeroff

IMPRESSUM

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





mphil.de

DER
GASTEIG
40
JAHRE
FEIERT
KULTUR!