

ENERGIE

MIT NEUER

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Mittwoch 09.03.2022 20 Uhr
Sonntag 13.03.2022 11 Uhr

ANTON WEBERN

Passacaglia

ROBERT SCHUMANN

Violinkonzert

WOLFGANG RIHM

»Verwandlung«

RICHARD STRAUSS

»Tod und Verklärung«

FRANÇOIS-XAVIER ROTH

Dirigent

ISABELLE FAUST

Violine

Isarphilharmonie
mphil.de

**Zum 70. Geburtstag von Wolfgang Rihm
am 13. März 2022**

ANTON WEBERN

Passacaglia für Orchester op. 1

ROBERT SCHUMANN

Konzert für Violine und Orchester d-Moll
1. In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo
2. Langsam
3. Lebhaft, doch nicht schnell

– Pause –

WOLFGANG RIHM

»Verwandlung« für Orchester

RICHARD STRAUSS

»Tod und Verklärung«
Tondichtung für großes Orchester op. 24

FRANÇOIS-XAVIER ROTH, Dirigent
ISABELLE FAUST, Violine

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

124. Spielzeit seit der Gründung 1893

ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent
PAUL MÜLLER, Intendant

Strenge Form und Vielfalt der Gestalten

ANTON WEBERN: PASSACAGLIA OP. 1

KONZENTRATION UND KLARHEIT

»Ich verstehe unter ›Kunst‹ die Fähigkeit, einen Gedanken in die klarste, einfachste, das heißt ›fasslichste‹ Form zu bringen«, schreibt Anton Webern am 6. August 1928 in einem Brief an die befreundete Hildegard Jone. Und in der Tat: Sowohl in seinem schmalen gedruckten und damit »gültigen« Œuvre wie auch im umfangreichen Frühwerk sucht man bei Webern Kompositionen mit erheblicher Aufführungsdauer vergebens. Weberns künstlerisches Credo gewinnt noch mehr an Bedeutung, führt man sich die in den Werken realisierte radikale Verdichtung des musikalischen Materials auf motivischer, rhythmischer und dynamischer Ebene vor Augen. Die selbst in Orchesterpartituren bevorzugte kammermusikalische Faktur erweist sich dabei als adäquat zur angestrebten Konzentration der Gedanken.

Dies gilt auch für frühere Kompositionen, wie etwa für die noch spätromantisch geprägte Tondichtung »Im Sommerwind«, einige unveröffentlichte Sätze und für die Passacaglia op. 1, mit der Webern nicht bloß ein Gesellenstück zum Abschluss seines Studiums bei

Arnold Schönberg vorlegte, sondern bereits ein erstes Meisterwerk. Einem zunächst nur von den gezupften Streichern vorgestellten achttaktigen Bass, der als »Thema« und teilweise auch als harmonisches Modell das insgesamt 269 Takte umfassende Werk kontinuierlich durchzieht, folgen in fünf Gruppen nicht weniger als 23 Variationen weitgehend gleichen Umfangs, doch unterschiedlicher Dichte, Tonalität sowie rhythmischer und dynamischer Intensität.

BLICK INS LEXIKON

ANTON WEBERN

Passacaglia für Orchester op. 1

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 3. Dezember 1883 in Wien;
gestorben am 15. September 1945 in
Mittersill (Österreich)

Entstehungszeit

1908

Uraufführung

am 4. November 1908 im Großen Musikvereinssaal in Wien (Dirigent: Anton Webern)



Anton Webern als junger Kapellmeister in Stettin (1912)

HISTORISCHE BEZUGSPUNKTE

Weberns Passacaglia entstand nicht ohne historischen Hintergrund, sondern lässt sich in eine Reihe von Kompositionen einordnen, denen das gleiche historische Satzmodell zugrunde liegt. Bei Johannes Brahms finden sich etwa nicht nur Variationsreihen, bei denen die Harmoniefolge des Themas weitgehend unverändert beibehalten wird (etwa im letzten Satz des Klarinettenquintetts h-Moll op. 115 oder im langsamen Satz der Klarinettensonate Es-Dur op. 120/2), sondern auch Werke mit einem durchgehend ostinaten Bass: So schließen die bekannten Haydn-Variationen op. 56 mit einer veritablen Passacaglia; auch dem Finale der Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98 liegt das nämliche Modell zugrunde.

Alexander Zemlinsky nimmt diese Idee in seiner 1897, nur wenige Monate nach dem Tod des verehrten Meisters vollendeten Symphonie B-Dur auf und erweitert sie in der Coda durch die zyklische Wiederkehr der Introdution zum Kopfsatz. Wichtiger als das Einzelwerk ist allerdings das im Hintergrund wirkende kompositionstechnische Verfahren, bei dem Brahms schon 1869 zwischen Oberstimmensatz und grundierendem Bass unterscheidet: »Bei einem Thema zu Variationen bedeutet mir eigentlich fast, beinahe, nur der Bass etwas. Aber dieser ist mir heilig, er ist der feste Grund, auf dem ich dann meine Geschichten baue. Über dem gegebenen Bass erfinde ich wirklich neu, ich erfinde ihm neue Melodien, ich schaffe.«

»EMPFUNDEN UND GEHÖRT«

Es ist sicherlich kein Zufall, dass sich eine ähnliche Differenzierung auch in Weberns Passacaglia findet. Bereits in der ersten Variation bringt die Flöte ein Gegen Thema in

BLICK INS LEXIKON

Passacaglia: (ital. passo di gallo = Hahenschritt, span. passo calle = Straßenschritt) Ursprünglich war die Passacaglia ein spanisches Gitarrenstück im Dreiertakt, das bei Straßenumzügen gespielt wurde. Im 16. Jahrhundert erscheint die Passacaglia als langsamer Hoftanz, im 17. Jahrhundert dann als eigenständiges Instrumentalstück, gerne auch als ausgedehnter Schlusssatz von Instrumentalsuiten. Formal ist die Passacaglia aus Variationen über eine vier- oder achttaktige, ständig wiederkehrende Bassfigur (Ostinato) angelegt. Im Unterschied zur verwandten Chaconne bevorzugt die Passacaglia Molltonarten und langsamere Tempi.

der Oberstimme, das sogleich in der zweiten Variation von der Klarinette weitergeführt wird. Die daraus entwickelten motivisch-thematischen Beziehungen erläuterte schon Webern selbst in einem analytischen Kommentar zu einer Aufführung in Düsseldorf (1922), der zugleich bezeichnend ist für die allmähliche Entsemantisierung seiner früheren Kompositionen.

Bemerkenswert erscheint daher eine im »Neuen Wiener Journal« abgedruckte Rezension der Uraufführung, in der Elsa Bienenfeld – im Gegensatz zu den indifferenten Schmähungen der gegenüber dem Schönberg-Kreis voreingenommenen Wiener Kritiker – nicht nur vor dem geschichtlichen Hintergrund (Brahms) den kompositionstechnischen Wert des Werkes erkennt, sondern auch Aspekte des Ausdrucks berührt: »Die Technik Weberns ist infolge der eigenartigen melodischen Erfindung, der freien Harmonik, der vielfach verschlungenen Kontrapunktik ungemein kompliziert. Die Komposition, durch Merkwürdigkeiten der Zusammenklänge und deren Fortführung überraschend, überzeugt aber dennoch durch die Tiefe der Stimmungen. Es erscheint nichts zufällig, nichts aus Originalitätssucht herbeigezerrt, am allerwenigsten etwas konventionell nachgeahmt. Die Stimmungen sind empfunden, die Klänge gehört.«

Michael Kube

»Ein Abbild von einem gewissen Ernst«

ROBERT SCHUMANN: VIOLINKONZERT D-MOLL

»Robert hat ein höchst interessantes Violinkonzert beendet, er spielte es mir ein wenig vor; doch wage ich mich nicht eher darüber näher auszusprechen, als bis ich es erst einmal gehört«, notierte Clara Schumann am 7. Oktober 1853 in ihr Tagebuch. Doch zu einer vollständigen und öffentlichen Aufführung sollte es zu Lebzeiten Roberts und Claras nicht mehr kommen. Denn die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte dieses Werks ist äußerst seltsam und geprägt von Legenden, Unterstellungen und Missverständnissen.

JOACHIMS SPIEL ALS INSPIRATIONSQUELLE

Bereits 1849 hatte Schumann den Plan zu einem Violinkonzert gefasst. Doch beschäftigten ihn zunächst andere Kompositionen. Auch als ihn der mit ihm befreundete Leipziger Konzertmeister Ferdinand David im Frühjahr 1853 noch einmal an sein Vorhaben erinnerte, tat sich nichts. Erst als Schumann den jungen Geiger Joseph Joachim im Mai desselben Jahres mit einer Aufführung des Beethoven-Violinkonzerts beim 31. Niederrheinischen Musikfest hörte, reifte sein

Entschluss zu einer konzertanten Komposition für Violine und Orchester. Im Juni 1853 versuchte der inzwischen mit Schumann befreundete Geiger, diesen Plan zu forcieren: »Möchte doch Beethoven's Beispiel Sie anregen, den armen Violinspielern, denen es, außer der Kammermusik, so sehr an Erhebendem für ihr Instrument fehlt, aus Ihrem tiefen Schacht ein Werk ans Licht zu ziehen, wunderbarer Hüter reichster Schätze...«

BLICK INS LEXIKON

ROBERT SCHUMANN

Konzert für Violine und Orchester d-Moll

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 8. Juni 1810 in Zwickau;
gestorben am 29. Juli 1856 in Eendenich bei Bonn

Entstehungszeit

1853

Uraufführung

am 27. November 1937 in Berlin (Berliner Philharmoniker unter Leitung von Karl Böhm; Solist: Georg Kulenkampff)

Schumann, durch Joachims Spiel beflügelt, komponierte zunächst seine Phantasie für Violine und Orchester C-Dur op. 131. Wenig später, zwischen dem 21. September und 3. Oktober 1853, folgte das Violinkonzert d-Moll. Joachim, dem er am 7. Oktober eine Abschrift des neuen Werks zukommen ließ, schrieb Schumann im Begleitbrief: »Hier lege ich auch etwas Neues bei, was Ihnen vielleicht ein Abbild von einem gewissen Ernst gibt, hinter dem oft eine fröhliche Stimmung hervorsieht. Oft waren Sie, als ich schrieb, meiner Phantasie gegenwärtig, was wohl zu der Stimmung beitrug.«

GEPLATZTE URAUFFÜHRUNG

Die Uraufführung des neuen Konzerts – zusammen mit der ersten Präsentation der C-Dur-Phantasie – war für den 27. Oktober 1853 im 1. Abonnementkonzert des von Schumann geleiteten Düsseldorfer »Allgemeinen Musikvereins« angekündigt. Doch aus heute nicht mehr nachvollziehbaren Gründen wurde die Uraufführung auf Wunsch des Konzertkomitees zurückgestellt. Statt dessen spielte Joachim neben der Phantasie op. 131 ein weiteres Mal das Violinkonzert von Beethoven. Danach gab es für Schumann keine Gelegenheit mehr, sein Konzert selbst aufzuführen, denn das im November 1853 eskalierende Zerwürfnis mit dem Konzertkomitee und die Aufkündigung seiner Dirigierpflichtungen ließen keine entsprechende Programmplanung mehr zu. Erst bei einem Besuch des Ehepaars Schumann in Hannover im Januar/Februar 1854 setzte Joachim das Violinkonzert während zweier Proben mit dem Hoforchester aufs Programm. Doch Joachim, ermüdet durch vorheriges Dirigieren, wurde dem schwierigen Solopart bei dieser ersten Probeaufführung anscheinend nicht gerecht.



Joseph Joachim (um 1853)

Der Selbstmordversuch Schumanns am 27. Februar 1854 und seine anschließende Einlieferung in eine Nervenheilanstalt in Endenich bei Bonn verhinderten jede erneute Beschäftigung mit dem Werk. Allerdings studierte Joachim das Konzert weiter gründlich, so dass er am 17. November 1854 dem zu dieser Zeit bereits in Endenich internierten Freund mitteilen konnte: »Könnte ich Ihnen doch Ihr d-moll-Konzert vorspielen. Ich habe es jetzt besser inne als damals in Hannover, wo ich es in der Probe Ihrer so unwürdig spielen musste, zu meinem größten Verdruß [...]. Jetzt klingt der Dreivierteltakt viel stattlicher. Wissen Sie noch, wie Sie lachten und sich freuten, als wir meinten: Der letzte Satz klänge, wie wenn Kościusko mit Sobieski eine Polonaise eröffnete. So stattlich.« Kościusko war ein polnischer Freiheitsheld, Sobieski der König von Polen, der während der Türken-Belagerung Ende des 17. Jahrhunderts Wien befreite.

WIRREN DER REZEPTIONSGESCHICHTE

Zu einer öffentlichen Aufführung kam es in den folgenden Jahren jedoch nicht. Erst nach Schumanns Tod wird das Violinkonzert wieder im Briefwechsel der Freunde erwähnt. Nun beklagte sich Joachim, vor allem der letzte Satz sei für die Geige »entsetzlich schwer«. Clara schloss sich der Kritik Joachims offenbar an und ermunterte ihn, den Finalsatz neu zu komponieren. Doch diesem Wunsch entsprach Joachim nicht, und in den folgenden Jahren wandelte sich offenbar die Meinung Claras, Joachims und Brahms', was die generelle Qualität des Konzerts anging. Jedenfalls verzichteten Clara und Brahms darauf, das Werk in die ab 1879 erscheinende Gesamtausgabe der Werke Schumanns aufzunehmen. Sie verfügten sogar, das Werk solle frühestens 100 Jahre nach Schumanns Tod veröffentlicht werden.

Dass es schließlich doch nicht so lange dauerte, bis das Werk erstmals zu hören war, lag vor allem an den Bemühungen von Georg Schünemann, der seit 1935 die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin leitete; dort hütete man Schumanns Manuskript, das von den Erben Joseph Joachims erworben worden war. 1937 druckte der Schott-Verlag die Partitur und bot dem jungen Geiger Yehudi Menuhin die Uraufführung an. Doch das ließen die Nationalsozialisten nicht zu; für sie kam nur ein deutscher Geiger in Frage. Für das »Dritte Reich« war die Uraufführung ein Pressecoup, mit dem eine betont »deutsche« Alternative zum verfeimten e-Moll-Violinkonzert op. 64 von Felix Mendelssohn Bartholdy präsentiert werden sollte. In einem Konzert der Berliner Philharmoniker unter Leitung von Karl Böhm spielte Georg Kulenkampff den Solopart. Wenig bekannt war damals, dass es sich nicht um die Originalpar-

titur Robert Schumanns handelte, die hier zur Aufführung kam, sondern um eine Bearbeitung, die kein Geringerer als Paul Hindemith angefertigt hatte – anonym, da er selbst ein Verfeimter des »Dritten Reiches« war...

DOMINANZ DES SOLOINSTRUMENTS

Schumanns Violinkonzert ist ohne Zweifel das ungewöhnlichste unter seinen konzertanten Werken. In keinem anderen seiner

ÜBRIGENS...

Nachdem die Familie Joachim 1907 das Autograph des Violinkonzerts an die Königliche Bibliothek (heute: Preußische Staatsbibliothek) in Berlin verkauft hatte, mit der Anordnung, das Werk frühestens 100 Jahre nach Schumanns Tod zu veröffentlichen, drohte das Violinkonzert in Vergessenheit zu geraten. Doch unter etwas ungewöhnlichen Umständen wurde das Werk in den 1930er Jahren wieder zum Gesprächsthema. Schuld daran waren zwei Großnichten von Joseph Joachim, die sich als Geigenvirtuosinnen einen Namen gemacht hatten: Jelly d'Aranyi (1893–1966) und Adila Fachiri (1886–1962). Die beiden in England lebenden Schwestern waren Anhängerinnen des Spiritismus und versuchten regelmäßig, Kontakt mit Personen aus dem Jenseits aufzunehmen. Bei einer ihrer spiritistischen Sitzungen erschienen ihnen angeblich die Geister von Robert Schumann und Joseph Joachim und forderten sie auf, das Violinkonzert aufzuspüren und zu spielen. Die Schwestern kontaktierten den Schott-Verlag, der das Autograph in der Preußischen Staatsbibliothek ausfindig machte und schließlich die Veröffentlichung vorbereitete.



**Jean-Joseph-Bonaventure Laurens:
Robert Schumann (um 1853)**

Konzerte ist die Dominanz des Soloinstruments so groß wie hier. Gleichzeitig wird der Orchestersatz über weite Strecken sehr zurückgenommen, häufig auf die Streicher und einzelne Bläserstimmen konzentriert. Die drei Sätze werden durch thematisch-motivische Reminiszenzen und durch eine Überleitung vom zweiten zum dritten Satz eng miteinander verklammert.

1. SATZ: IN KRÄFTIGEM, NICHT ZU SCHNELLEM TEMPO

Das Violinkonzert beginnt mit einem leidenschaftlichen, gravitätischen und auf Anton Bruckner vorausweisenden Gedanken in vollem Tutti, der mehrmals wiederholt, aber

immer wieder anders harmonisiert wird. Nach der Orchestereexposition folgt die des Solisten, die vor allem dem zarten, empfindsamen Seitensatz breiten Raum gibt und den Orchestersatz auf die Stimmen von Streichern und Hörnern reduziert. Von größter Eindringlichkeit ist die geradezu kammermusikalisch gehaltene Durchführung, die den Seitensatz harmonisch immer neu beleuchtet oder mit Soli von Klarinette und Oboe kontrapunktiert. Thematische Entwicklungen spielen hier kaum eine Rolle; im Mittelpunkt stehen vielmehr harmonische Prozesse, über weite Strecken im Pianissimo gehalten. In ihrem Verzicht auf thematisch-motivische Arbeit bei gleichzeitiger Konzentration auf das klangliche Geschehen gehört diese Durchführung zu den eindrucksvollsten in Schumanns gesamtem Orchesterschaffen.

2. SATZ: LANGSAM

Der zweite Satz beginnt mit einer zarten Melodie der Violoncelli, die von den übrigen Streichern in tiefer Lage grundiert wird. Darüber entfaltet sich ein ausdrucksvoller Gesang der Solovioline, eine sozusagen »unendliche Melodie«, die erst mit dem etwas grobschlächtig wirkenden Übergang zum Finale ein Ende findet. Schumann vermeidet Zäsuren jeder Art, um diesen Gesang nicht unterbrechen zu müssen. Soloinstrument, Streichersatz und solistisch geführte Bläser sind kontrapunktisch und durch rhythmische Verschiebungen auf das Feinste miteinander verwoben. Das zu Beginn in den Celli vorgestellte Motiv taucht im Verlauf des Satzes noch mehrfach auf, immer wieder andere Passagen des Gesangsthemas kontrapunktierend. Dieses schrieb Schumann übrigens später noch einmal auf und behauptete, Franz Schubert habe es ihm ein-

gegeben. Die Variationen, die er darüber komponierte, die sogenannten »Geister-Variationen«, waren seine letzte musikalische Arbeit vor der Einweisung in die Nervenheilanstalt in Endenich bei Bonn.

3. SATZ: LEBHAFT, DOCH NICHT SCHNELL

Schumann selbst bezeichnete das Violinkonzert gegenüber Joseph Joachim als »ein durchaus heiteres Stück«. Heiter ist allenfalls das rondoartige Finale, das den Polonaisen-Rhythmus des Hauptthemas in immer neuen Anläufen, aber ohne Entwicklungen oder Varianten präsentiert; das häufige Aufgreifen des Refrains und des Überleitungsgedankens führt zu einer gewissen Monotonie. Die über weite Strecken vorherrschenden athematischen Figurationen der Solovioline betonen zwar den virtuosen Charakter des Satzes, bleiben jedoch für seinen kompositorischen Verlauf ohne Bedeutung. Dieses Finale war es vor allem, das 1855 nach einem zweiten Durchspielen mit Joachim bei Clara auf Kritik stieß und in der Folge eine ebenso ungewöhnliche wie unglückliche Rezeptionsgeschichte auslöste.

Martin Demmler

Verwandlung als tönende Reise

WOLFGANG RIHM: »VERWANDLUNG«

FASZINATION FÜR DIE METAMORPHOSE

Zu den faszinierendsten kulturgeschichtlichen Phänomenen des Abendlandes seit der Antike bis heute zählt die Metamorphose. Dichter, Denker, Maler, Musiker haben sich immer wieder und gerne mit dieser gleichsam philosophischen Kategorie auseinandergesetzt. Dabei geht es weniger um das Moment der Verwandlung – denn richtig greifbar ist der flüchtige schwebende Zustand der »Mutation« eigentlich nicht – als vielmehr um den Prozess des Werdens: nämlich einer bereits bestehenden Gestalt bei ihrem Übergang in ein neues »Etwas« nachzuspüren. In besonderer Weise fühlen sich Komponisten davon angezogen, die »Verwandlung« in tönende Sprache zu überführen – wohnt doch der Musik die Kunst des Variierens, des Veränderns schlechthin inne. Von Claudio Monteverdi bis zum späten Richard Strauss, um nur die Zeitspanne zwischen Frühbarock und Mitte des 20. Jahrhunderts zu erwähnen, haben große Namen der Musikgeschichte auf »das Prinzip Metamorphose« als Inspirationsquelle zurückgegriffen.

Auch Wolfgang Rihm, der deutsche Grand Seigneur der zeitgenössischen Musik hat einen bedeutenden Beitrag zur Gattungsge-

schichte geleistet. Er komponierte eine ganze Reihe von Orchesterstücken (bis zum jetzigen Zeitpunkt sechs), die mit »Verwandlung« betitelt und durchnummeriert sind. Außer dem Titel weisen die exquisit gestalteten Orchesterwerke – man könnte sie Klangstudien oder Klangmeditationen nennen – jedoch keine sicht- und hörbaren Gemeinsamkeiten auf. Und dennoch gilt womöglich das erste dieser Stücke, das heute Abend erklingt und übrigens schlicht »Verwandlung« genannt ist, als der Prototyp für die weitere Serie. Diese »Ur«-Verwandlung mit ihrem entscheidenden schöpferischen

BLICK INS LEXIKON

WOLFGANG RIHM

»Verwandlung« für Orchester

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 13. März 1952 in Karlsruhe

Entstehungszeit

2002

Widmung

»Wilhelm Killmayer zum 75. Geburtstag«

Uraufführung

am 14. September 2002 in der Alten Oper Frankfurt (NDR Sinfonieorchester, Dirigent: Christoph Eschenbach)

Impuls, ein Auftragswerk der Alten Oper Frankfurt, wurde ebendort am 14. September 2002 durch das NDR Sinfonieorchester unter der Leitung von Christoph Eschenbach uraufgeführt. Die Widmung an den Komponisten Wilhelm Killmayer (1927–2017) verstand Rihm nicht nur als Geburtstagsgeschenk (Killmayer wurde damals 75 Jahre alt), sondern darüber hinaus als besondere Würdigung des von ihm bewunderten, verehrten älteren Kollegen und Freund, der, so Rihm, genuine Radikalität verkörpere und sich immer ganz bewusst von avantgardistischen Moden ferngehalten habe.

Die erste spannende Frage in Bezug auf Wolfgang Rihms »Verwandlung« ist: Was genau wird verwandelt? Und muss, soll man das unbedingt wissen? Die Orientierung nach herkömmlichen handfesten Parametern wie Melodie, Rhythmus oder Metrik erweist sich dabei als wenig hilfreich. Vielmehr sollte man auf seinen Höreindruck vertrauen, sich in den »Fluss« der Bewegung begeben und somit Teil der Verwandlung werden.

SPIEL DER KLANGFARBEN

Rein strukturell lässt sich »Verwandlung« für Orchester als eine dreiteilige Bogenform (eine sogenannte ABA-Form) beschreiben, die zugleich einen wellenartigen Verlauf hat. Dabei sind die einzelnen Teile, Fragmente des »Geschehens« auf unsichtbare und unhörbare Weise miteinander vernetzt und aufeinander bezogen. Hinter diesem architektonisch genau durchdachten Schema findet aber das Wesentliche der Verwandlung-Komposition statt. Wolfgang Rihm erzählt auf faszinierende Weise von einer Klang- und Zeitreise, die beim Punkt Null beginnt: dem Ton G, scharf, zugleich sinnlich von der Klarinette angespielt. Dieser



© Universal Edition / Eric Marinitich
Wolfgang Rihm (2008)

»Ur«-Ton nimmt allmählich Gestalt an und breitet sich in den Raum aus. Ein zweiter Ton gesellt sich dazu; baukastenartig werden Intervalle aufgebaut, die nach und nach in knappe melodische Phrasen übergehen. Es ist ein Spiel mit Klängen, Instrumenten, Klangfarben, Motiven. Statisch-meditativ sinniert Wolfgang Rihm zu Beginn der »Verwandlung« über das Werden der Musik. Mit dem Hinzutreten jedes neuen Instruments oder jeder neuen Instrumentengruppe erweitert sich gleichsam magisch das Klangspektrum – ein ferner Gruß an Alban Berg? Solovioline, Trompete, Oboe, Klarinette greifen Motiv-Fetzen auf verknüpfen sie miteinander oder lösen sie voneinander ab. Melodien werden wahrnehmbar, Musik kommt in »Bewegung«, in Fluss. Es entsteht ein dichtes Stimmgewebe, das im Mittelteil (dem sogenannten B-Teil der Partitur) in einer marschartigen Episode ihren Höhepunkt



© Universal Edition / Eric Marinitzsch

Wolfgang Rihm (2013)

erreicht. Dass Instrumentierung und Gestik hierbei an manche Stellen aus Gustav Mahlers Symphonien erinnern, ist gewiss kein Zufall, sondern vielmehr eine Art Memento und ein subtiler Hinweis – übrigens nicht der einzige in der Partitur – darauf, dass die Vergangenheit durch ihre Integration in die Gegenwart immer präsent und unverzichtbar für das Neue ist. »Das Neue«, so sinnierte Rihm bereits Ende der 1990er Jahre, »ist immer schon da, weil es das Alte ist. Es ist alles da, nur wir verändern unseren Ort, damit den Blickwinkel, und das, was wir sehen, ist neu. Ohne unsere Bewegung: für uns nichts Neues. Neues für uns: nur durch Bewegung«. Die eruptive Energie des Mittelteils mit ihrer perkussiven Klangfarbe (Schlagzeug, Pauke, Klavier) beruhigt sich im dritten und letzten Abschnitt des Stücks. Fragmente und Motive, die man anfangs hörte, klingen wieder auf, diesmal jedoch zersplittert und nur noch durch einen Klangschleier wahrzunehmen. Keine bloße Wiederholung also bei der

Wiederkehr des A-Teils, sondern Suggestieren, Erinnern an das verwandelte Dagewesene.

Am Ende dieser tönenden Reise angelangt und bereichert durch das Erlebte erscheint die anfangs gestellte Frage nach der eigentlichen Verwandlung in diesem Orchesterwerk als durchaus legitim. Wolfgang Rihm, der einmal mehr durch sein handwerkliches Können, etwa sein souveränes Umgehen mit den Parametern der Musiksprache, verblüfft, holt die Vergangenheit in die Gegenwart und transzendiert beides: Vergangenheit und Gegenwart als Quintessenz tausendjähriger Musikgeschichte, also Transzendierung gleich Verwandlung. Vielleicht ist dies eine mögliche Antwort darauf, wie der bedeutende Tonschöpfer und Denker Wolfgang Rihm sich mit dem faszinierenden Phänomen der Metamorphose auseinandersetzt.

Irina Paladi

Programm-Musik – jenseits des Programms?

RICHARD STRAUSS: »TOD UND VERKLÄRUNG«

»Es gibt nämlich gar keine sog. Programmusik. Dies ist ein Schimpfwort im Munde aller derer, denen nichts Eigenes einfällt.« Kaum zu glauben: ein markiges Wort vom, gemeinhin, Weltmeister der Programm-Musik Richard Strauss. Oder haben wir ihn zu vor-

schnell und simpel als Illustrationisten missverstanden und das, was er Tondichtung nennt, wäre nicht wirklich »Programm-Musik«?

»MERKWÜRD'GER FALL«

»Tod und Verklärung« op. 24 ist nach der »Symphonischen Phantasie« von 1886 »Aus Italien« mit den beiden ersten Fassungen von »Macbeth« aus dem Folgejahr und dem Erfolgsstück »Don Juan« von 1888 die dritte ausdrückliche »Tondichtung« des 24-jährigen Komponisten, die im November 1889 abgeschlossen wird. Der von Strauss gesetzte, an Liszts »Symphonische Dichtungen« anschließende Begriff liegt als programmatischer nahe, solange es dabei um die musikalische Umsetzung einer dichterischen Vorlage oder poetischen Inspiration geht. Mit »Tod und Verklärung« jedoch gerät diese Klassifizierung ins Wanken; denn Strauss speist hier seine Musik weder aus einer literarischen Vorlage, noch verfährt er nach einem expliziten Programm. »Merkwü'd'ger Fall« – um mit Wagners »Meistersingern« zu sprechen.

BLICK INS LEXIKON

RICHARD STRAUSS

»Tod und Verklärung«

Tondichtung für großes Orchester op. 24

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 11. Juni 1864 in München;
gestorben am 8. September 1949 in
Garmisch

Entstehungszeit

1888/1889

Widmung

»Meinem lieben Freunde Friedrich Rösch«

Uraufführung

am 21. Juni 1890 im Stadttheater Eisenach
(Orchester der ADMV-Tonkünstler-Versammlung; Dirigent: Richard Strauss)

WEGE ZU WAGNER

»Tod und Verklärung« scheidet nämlich die Geister, und dabei spielt eine Schlüsselrolle ausgerechnet Cosima Wagner. Sie nämlich hielt seit 1886 die Hand über das von seiner Familie her eigentlich anti-wagnerisch geprägte bayerische Junggenie, dessen spektakuläre Frühwerke Aufsehen erregt hatten. So sucht sie den Jüngling auf den Wagnerkult einzuschwören, zumal der gut 20-Jährige von Hans von Bülow bereits zum Meiningener Hofmusikdirektor erkoren war, wenig später als Kapellmeister der Münchner Hofoper an die Seite des Wagner-Apostels Hermann Levi gestellt wurde. Cosima zog Strauss, seit 1889 Weimaraner Hof-Kapellmeister, als Assistenten nach Bayreuth und brachte ihn nicht zuletzt mit ihrem »völkisch-antisemitischen Umfeld«, so der Strauss-Forscher Laurenz Lütteken, in Berührung. Sie stieß sich etwa bei der in Weimar uraufgeführten genialischen Tondichtung »Don Juan« an der Lenau'schen Vorlage und deren musikalischen Weiterdichtung: »Folgen Sie den Verlockungen Ihrer Phantasie nicht weiter«, schrieb sie Strauss warnend, und wollte ihn auf »ewige Motive« festlegen, woraus Matthias Hansen in seiner Studie zu den Tondichtungen consequent den Schluss zieht, dass Strauss, »hätte er den Rat Cosimas befolgt, ein überdurchschnittlich geschickter Epigone geblieben wäre«, kurzum der eindimensionale Programm-Musiker, der er zumindest nie sein wollte.

GEDANKEN IN MUSIK

Der junge Strauss hat sich selbst, bei aller gewachsenen Liebe zum Wagner'schen Werk in Ton und Wort, höchst diplomatisch aus dem »Gral« der Cosima befreit, und zwar musikalisch: Er setzte sich von poetischen



Richard Strauss (um 1888)

Vorlagen ab und favorisierte »die ewigen Motive« dadurch, dass er consequent Gedanken in Musik zu vollziehen suchte, und nicht mehr Vorgaben mit Musik zu erfüllen oder zu beschreiben; er probierte, irgendwie philosophisch zu komponieren, womit thematisch der Grenzgang naheliegt, und der heißt: »Tod und Verklärung«. Er arbeitete in der musikalischen Faktur mit signalisierenden Motiv-Kombinationen, die zu Themenkomplexen werden, welche die Entwicklungsphasen des Werkes durchdringen und an das erinnern, »was heute ›Logo« genannt wird« (Hansen), ohne dabei kleinteilig auf Wagners Leitmotiv-Technik zurückzufallen, die ja strikt für das Bühnengeschehen gemacht ist. Ziel ist, in der Vorstellung so konkret wie nötig, aber musikalisch so

absolut wie möglich zu sein. Und das mit höchst sinnlichen Mitteln, vor allem denen einer mächtigen Instrumentation voll monumental Blechs (vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba), dessen es bedarf, um den »apothetischen Aufschwung«

zu realisieren, der »Kern- und Zielpunkt des Werkes« (Hansen) darstellt in seinem an sich bestürzend simplen Weg von c-Moll nach C-Dur, hin zu dem »Ideal«-Thema, das zu einer Lebensvokabel im musikalischen Bewusstsein des Komponisten wird, mit der er

ÜBRIGENS...

Richard Strauss und die Münchner Philharmoniker

Als Franz Kaim 1893 sein neues Orchester in München gründete, aus dem später die Münchner Philharmoniker hervorgehen sollten, setzte er einen deutlichen programmatischen Schwerpunkt auf »Novitäten«. Zu den Komponisten, die in den ersten Jahren nach der Orchestergründung überdurchschnittlich häufig auf den Programmen erschienen, zählt – neben Liszt, Bruckner und Mahler – auch der Münchner Richard Strauss. Zwischen 1899 und 1902 spielten die Münchner Philharmoniker sechs verschiedene Konzertprogramme, die – bis auf eine kleine Ausnahme – ausschließlich Werke von Strauss enthielten. Es versteht sich von selbst, dass Strauss in Personalunion als dirigierender Komponist und komponierender Dirigent die Leitung der Konzerte übernahm. Zu Beginn des Ersten Weltkriegs konnte Strauss für zwei sogenannte »Volks-Symphoniekonzerte« gewonnen werden,

bei denen durch »erlesene künstlerische Genüsse, Dirigenten von Ruf und billige Eintrittspreise« Gelder für die Unterstützung hilfsbedürftiger Orchestermusiker gesammelt wurden. Im Oktober 1922 dirigierte Strauss wiederum zwei reine Strauss-Programme mit fünf seiner Tondichtungen. Abermals von seiner wohlthätigen Seite zeigte sich Strauss 1924: Nachdem die Stadt München die Trägerschaft des in finanzielle Schieflage geratenen Orchesters übernommen hatte, überließ er es dem Bürgermeister Eduard Schmid, über die Höhe seines ersten Honorars bei dem nun städtischen Orchester zu bestimmen. Zu den zwei Gastkonzerten, die Strauss 1929 und 1932 dirigierte, verschob sich der programmatische Schwerpunkt in Richtung Klassik: Neben eigenen symphonischen Dichtungen und Liszts »Mephisto-Walzer« enthielten die Programme auch Werke von Mozart und Beethoven. Zu seinem letzten Auftritt als Dirigent der Münchner Philharmoniker kam es im Januar 1934, als Strauss beim »Presse-Ball« im Deutschen Theater die Ballett-Pantomime »Die silberne Rose« dirigierte. Passend zu diesem Anlass und als Symbol für die langjährige, auf gegenseitige Wertschätzung beruhende Beziehung zwischen den Münchner Philharmonikern und Richard Strauss wurde dem nun 79-jährigen Komponisten eine in Silber getriebene Rose überreicht.



sich immer wieder selbst zitiert. Was Strauss zur Entstehungszeit von »Tod und Verklärung« bewog, das ist die Gedankenwelt Schopenhauers, dessen Ästhetik sich auf einen höchst eignen Musikbegriff gründet, der, wenn wir hier Carl Dahlhaus folgen, besagt: »Musik braucht, um erscheinen und sich verwirklichen zu können, ein ›Formmotiv‹, einen Grund, dazusein.« Und der wohnt eben gerade nicht, sagt Schopenhauer, in einem konkreten Stoff, sondern in der Musik selbst, die »das innerste Wesen der Welt« abbilde und deshalb von keinen äußeren Erscheinungen abhängen dürfe, schon gar nicht von durchgängigen Programmen.

FREUND UND MENTOR

Die Vermittlung dergestalt subtilen Gedankenguts geschieht beim jungen Strauss nicht nur durch Lektüre, sondern personalisiert durch den Freund und Mentor Alexander Ritter, Geiger und Komponist, dazumal Konzertmeister der berühmten Meininger Hofkapelle unter Hans von Bülow. Der Umgang mit Ritter, dem höchst gebildeten, dennoch glühenden Wagnerianer und Kenner Schopenhauers, hat jedenfalls entscheidend zu Strauss' differenziertem Wagner-Bild beigetragen. Und Ritter dürfte Strauss auch zum Anschluss an das gedankliche und eben nicht illustrative Niveau der Liszt'schen »Symphonischen Dichtungen« motiviert haben, wie es sich etwa in »Tasso.

ÜBRIGENS...

Der Titel »Tod und Verklärung« war von Richard Strauss als vorläufiger Arbeitstitel gedacht. Da er sich aber mit Alexander Ritters Vorschlag, das Werk »Seraphische Fantasie« zu nennen, nicht anfreunden konnte, blieb es bei »Tod und Verklärung«.

Lamento e trionfo« von 1850 offenbart. Strauss wollte wohl noch einen Schritt weiter, wollte die Tondichtung auch noch aus dem Korsett des Anklangs an die Symphonie nach dem Model des klassischen Sonatensatzes befreien, ohne gewahr zu werden, wie stark derselbe auch bei ihm automatisch durchscheint. Seine stärkste Kraft aber bleibt stets der Wille, konsequent aus dem gedanklichen Inhalt die Form gleichsam zu gebären. Bei der Besichtigung des Skizzenmaterials hat Walter Werbeck erkannt, dass Strauss sich zwar eine innere Geschichte imaginiert hat für sein »Tongedicht«, jedoch sich alle Mühe gab, die Musik selbst diese Geschichte schreiben zu lassen, also »das musikalische Geschehen als Geschichte von Themen zu komponieren.«

RÜCKFALL INS PROGRAMM

Ein reales Programm hat Strauss zweifellos während der Arbeit an seinem ambitionierten Opus nie sprachlich ausformuliert – allerdings kurioserweise jedoch nach Vollendung der Komposition, wohl im Gedanken an ein Publikum, dem er Konkretes schuldig zu sein meinte. Strauss' recht prosaische Sätze dazu formte dann Freund Ritter zu einem poetisch nicht gerade glücklichen Gedicht, das 1891 der Berliner Erstaufführung im Programmheft beigegeben wurde, später auch der gedruckten Partitur – alles erst weit nach der Eisenacher Uraufführung von 1890, die Strauss selbst leitete. Hier sei nicht Ritters Poem, sondern Strauss' eigene Formulierung mitgeteilt:

»Der Kranke liegt im Schlummer, schwer u. unregelmäßig atmend, zu Bette; freundliche Träume zaubern ein Lächeln auf das Antlitz des schwer Leidenden; der Schlaf wird leichter, er erwacht, gräßliche Schmerzen beginnen ihn wieder zu foltern, das Fieber



**Dirigierpose des jungen Richard Strauss
(um 1890)**

schüttelt seine Glieder – als der Anfall zu Ende geht u. die Schmerzen nachlassen, gedenkt er seines vergangenen Lebens: seine Kindheit zieht an ihm vorüber, seine Jünglingszeit mit seinem Streben, seinen Leidenschaften u. dann, während schon wieder Schmerzen sich einstellen, erscheint ihm die Leuchte seines Lebenspfades, die Idee, das Ideal, das er zu verwirklichen, künstlerisch darzustellen versucht hat, das er aber nicht vollenden konnte, weil es von einem Menschen nicht zu vollenden war, die Todesstunde naht, die Seele verläßt den Körper, um im ewigen Weltenraum das vollendet, in herrlichster Gestalt zu finden, was es hienieden nicht erfüllen konnte.«

Eindeutig, dass der musikalisch kühne Versuch, dem Programm zu entkommen, damit verdunkelt wird und gerade durch die text-

lichen Zutaten zurückfiel in den Topf der sogenannten Programm-Musik.

UMGANG MIT TRANSZENDENZ

Dennoch bleibt dieses Werk auf einsamer Stilhöhe. Bei aller kompositorischen Meisterschaft seiner späteren Tondichtungen – ob »Till Eulenspiegel«, »Zarathustra«, »Don Quixote«, »Heldenleben«, zu schweigen von »Sinfonia domestica« und »Alpensymphonie« – hat Strauss kaum mehr so viel musikalisch Absolutes und dennoch gedanklich Programmatisches zwingend in seiner Musik figurieren können. Mit jedem Werk danach wurde er konkreter und damit programmatischer als er eigentlich sein wollte, somit allerdings freilich auch populärer. Die metaphysische Höhe von »Tod und Verklärung« erreicht er orchestral nur einmal noch: in den späten »Metamorphosen« für 23 Solostreicher, die 1945 das Kriegsgeschehen bestürzend reflektieren. Und wie unausweichlich zitierte er »Tod und Verklärung« in seinem berühmten Lied »Im Abendrot«, einem der sogenannten »Vier letzten Lieder«, die er 1948, im Jahr vor seinem Tod komponierte – als solle seine Sehnsucht nach jenem Absoluten nochmals aufklingen, wenn er mit Eichendorff fragt: »Ist dies etwa der Tod«?

Georg-Albrecht Eckle

François-Xavier Roth

DIRIGENT



Der 1971 in Paris geborene François-Xavier Roth ist einer der einflussreichsten Dirigent*innen und Programmgestalter*innen der Gegenwart, sei es in seiner Funktion als Generalmusikdirektor der Stadt Köln und Gründer des Orchesters Les Siècles oder als Erster Gastdirigent beim London Symphony Orchestra. In Köln, wo er seit 2015 sowohl das Gürzenich-Orchester als auch die Oper leitet, sind seine Programme breit gefächert und zugleich tiefgehend, einschließlich neuer Kompositionsaufträge neben der Pflege des Barock- und Romantik-Repertoires. In der Saison 2021/22 stehen Produktionen von »Béatrice et Bénédict« und »Hän-

sel und Gretel« sowie eine halbszenische Realisierung von »Die Soldaten« mit Regisseur Calixto Bieito auf dem Programm.

Sein Sinn für musikalische Erkundung führte ihn 2003 zur Gründung von Les Siècles, mit denen er kontrastierende Programme auf modernen und zeitgenössischen Instrumenten aufführt. Zu ihren Projekten gehörte u. a. die Nachempfindung des Originalklangs von Strawinskys »Le sacre du printemps«. Außerdem pflegt François-Xavier Roth eine enge Beziehung zur Philharmonie de Paris; so wurde er erst vor kurzem zum Associate Artist ernannt.

Gemeinsam mit dem Festival Berlioz und Les Siècles gründete er das Jeune Orchestre Europe en Hector Berlioz, eine einzigartige Orchesterakademie mit einem eigenen Bestand an historischen Instrumenten. Darüber hinaus haben François-Xavier Roth und Les Siècles »Presto!« ins Leben gerufen, eine Fernsehserie für France 2, die allwöchentlich über drei Millionen Zuschauer erreichte. Kürzlich wurde ihm als bisher jüngster Dirigent der Ehrenpreis 2020 der Deutschen Schallplattenkritik verliehen. Für seine Verdienste als Musiker, Dirigent, Musikdirektor und Lehrer wurde François-Xavier Roth zum Ritter der französischen Ehrenlegion ernannt.

Isabelle Faust

VIOLINE

Nachdem Isabelle Faust in sehr jungen Jahren Preisträgerin des renommierten Leopold-Mozart-Wettbewerbs und des Paganini-Wettbewerbs geworden war, gastierte sie schon bald regelmäßig mit den bedeutendsten Orchestern der Welt, wie den Berliner Philharmonikern, dem Boston Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra Tokyo, dem Chamber Orchestra of Europe und dem Freiburger Barockorchester.

Dabei entwickelte sich eine enge und nachhaltige Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Giovanni Antonini, François-Xavier Roth, Frans Brüggen, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons und Robin Ticciati. Isabelle Fausts künstlerische Neugier schließt alle Epochen und Formen instrumentaler Partnerschaft ein. Dabei dringt sie feinsinnig zum Wesen der Werke vor, die sie interpretiert. Neben den großen symphonischen Violinkonzerten sind das zum Beispiel Schuberts Oktett auf historischen Instrumenten, György Kurtágs »Kafka-Fragmente« mit Anna Prohaska oder Igor Strawinskys »L'Histoire du Soldat« mit Dominique Horwitz. Mit großem Engagement hat sich Isabelle Faust bereits früh um die Aufführung zeitgenössischer Musik verdient gemacht. Zu den zuletzt von ihr urauf-



geführten Werken zählen Kompositionen von Péter Eötvös, Brett Dean und Ondřej Adámek.

Ihre zahlreichen Einspielungen wurden von der Kritik einhellig gelobt und mit Preisen wie dem Diapason d'or, dem Gramophone Award und dem Choc de l'année ausgezeichnet. Die jüngsten Aufnahmen umfassen Arnold Schönbergs Violinkonzert mit Daniel Harding und dem Swedish Radio Symphony Orchestra, erschienen 2020, 2021 folgte das Tripelkonzert von Ludwig van Beethoven mit Alexander Melnikov, Jean-Guihen Queyras, Pablo Heras-Casado und dem Freiburger Barockorchester.

Sonntag 10.04.2022 11 Uhr

6. Kammerkonzert

Festsaal, Münchner Künstlerhaus

»Opus 1«

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello Nr. 3 C-Dur WoO 36/3

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Quartett für Violine, Viola, Violoncello und Klavier Nr. 1 c-Moll op. 1

RICHARD STRAUSS

Quartett für Violine, Viola, Violoncello und Klavier c-Moll op. 13

ODETTE COUCH Violine

WOLFGANG BERG Viola

MANUEL VON DER NAHMER Violoncello

BRONWEN MURRAY Klavier

WEITERE KONZERTE IM

»STRAUSS-FOKUS« DER

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

Mittwoch 04.05.2022 20 Uhr

Donnerstag 05.05.2022 20 Uhr

Freitag 06.05.2022 20 Uhr

RICHARD STRAUSS

»Metamorphosen«,
Studie für 23 Solostreicher

FRANCIS POULENC

»La Voix humaine«
(Die menschliche Stimme)

BARBARA HANNIGAN Dirigentin und
Sopran

DENIS GUÉGUIN Video

Freitag 24.06.2022 20 Uhr

Samstag 25.06.2022 19 Uhr

Sonntag 26.06.2022 11 Uhr

GYÖRGY LIGETI

»Atmosphères«

THOMAS ADÈS

»Concentric Paths«, Konzert für Violine
und Orchester

RICHARD STRAUSS

»Also sprach Zarathustra« op. 30,
Tondichtung für großes Orchester

KRZYSZTOF URBAŃSKI Dirigent

AUGUSTIN HADELICH Violine

Herzlich willkommen, Jannis Rieke!

Jannis Rieke wurde 1993 in Bremen geboren und erhielt seinen ersten Violinunterricht im Alter von fünf Jahren. Mit dreizehn Jahren wurde er als Jungstudent an der Hochschule für Künste Bremen aufgenommen. Er begann sein Violinstudium an der Hochschule für Musik Saar, begeisterte sich jedoch zunehmend für die Viola. Nach ersten Impulsen im Hauptfach Viola durch Prof. Jone Kaliunaite wechselte er in die Klasse von Prof. Hariolf Schlichtig nach München, wo er sein Masterstudium 2019 mit Bestnote abschloss.

Als Solist trat er mit verschiedenen Orchestern im großen Saal der Bremer Glocke, im Sendesaal Radio Bremen und im Sendesaal des Saarländischen Rundfunks auf. Jannis Rieke ist unter anderem Preisträger des Wettbewerbs um den Musikpreis des Kulturkreis Gasteig und des internationalen Kammermusikfestivals »Allegro Vivo«. Außerdem ist er Stipendiat von Villa Musica Rheinland-Pfalz und Live Music Now München. In verschiedenen Kammermusikformationen spielte er unter anderem an der Seite von Wen-Sinn Yang, Alexander Sitkovetsky, Hariolf Schlichtig, Boris Garlitsky und Jens-Peter Maintz.

Seit April 2020 ist Jannis Rieke Mitglied der Münchner Philharmoniker und hat zusätzlich seit Oktober 2021 einen Lehrauftrag im Fach Viola an der Hochschule für Musik und Theater München inne.



Die Münchner Philharmoniker

EHRENDIRIGENT ZUBIN MEHTA

1. VIOLINEN

Lorenz Nasturica-Herschcowici,
Konzertmeister
Julian Shevlin, Konzertmeister
Naoka Aoki, Konzertmeisterin
Odette Couch, stv. Konzertmeisterin
Iason Keramidis, stv. Konzertmeister
Nenad Daleore
Wolfram Lohschütz
Martin Manz
Céline Vaudé
Yusi Chen
Florentine Lenz
Vladimir Tolpygo
Georg Pfirsich
Victoria Margasyuk
Yasuka Morizono
Megumi Okaya
Slava Atanasova°
Da Hye Yang°
Laura Handler°°
Ryo Shimakata°°

2. VIOLINEN

Simon Fordham, Stimmführer
Alexander Möck, Stimmführer
Ilona Cudek, stv. Stimmführer
Ana Vladanovic-Lebedinski,
stv. Stimmführer
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
Yemi Gonzales°

BRATSCHEN

Jano Lisboa, Solo
Diyang Mei, Solo
Burkhard Sigl, stv. Solo
Wolfgang Berg
Beate Springorum
Konstantin Sellheim
Julio López
Valentin Eichler
Julie Risbet
Theresa Kling
Jannis Rieke
Marcello Enna°°
Caroline Spengler°°

VIOLONCELLI

Michael Hell, Konzertmeister
Floris Mijnders, Solo
Thomas Ruge, stv. Solo
Veit Wenk-Wolff
Sissy Schmidhuber
Elke Funk-Hoever
Manuel von der Nahmer
Sven Faulian
David Hausdorf

Joachim Wohlgemuth
Shizuka Mitsui
Korbinian Bubenzer

KONTRABÄSSE

Sławomir Grenda, Solo
Fora Baltacıgil, Solo
Alexander Preuß, stv. Solo
Stepan Kratochvil
Shengni Guo
Emilio Yepes Martinez
Ulrich von Neumann-Cosel
Umur Kocan
Alexander Weiskopf
Michael Neumann
Clara Heilborn^{oo}

FLÖTEN

Michael Martin Kofler, Solo
Herman van Kogelenberg, Solo
Martin Belič, stv. Solo
Bianca Fiorito
Gabriele Krötz, Piccoloflöte

OBOEN

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

KLARINETTEN

Alexandra Gruber, Solo
László Kuti, Solo
Annette Maucher, stv. Solo
Matthias Ambrosius
Albert Osterhammer, Bassklarinette
Stephan Mayrhuber^{oo}

FAGOTTE

Raffaele Giannotti, Solo
Romain Lucas, Solo
Johannes Hofbauer
Jörg Urbach, Kontrafagott
Nicolò Biemmi^{oo}

HÖRNER

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

TROMPETEN

Guido Segers, Solo
Bernhard Peschl, stv. Solo
Florian Klingler
Markus Rainer
Andreas Buschau^{oo}

POSAUNEN

Dany Bonvin, Solo
Matthias Fischer, stv. Solo
Quirin Willert
Benjamin Appel, Bassposaune
Tolga Akman^{oo}

TUBA

Ricardo Carvalhoso

PAUKEN

Stefan Gagelmann, Solo
Guido Rückel, Solo

SCHLAGZEUG

Sebastian Förschl, 1. Schlagzeuger
Jörg Hannabach
Michael Leopold
Theresia Seifert^{oo}

HARFE

Teresa Zimmermann, Solo
Mathilde Wauters^{oo}

ORCHESTERVORSTAND

Alexandra Gruber
Matthias Ambrosius
Konstantin Sellheim

INTENDANT

Paul Müller

^o Zeitvertrag, ^{oo} Orchesterakademie

IMPRESSUM**Herausgeber:**

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

Redaktion:

Christine Möller

Titelgestaltung:

Frank Fienbork
Utting am Ammersee
fienbork-design.de
Nicole Elsenbach
Hückeswagen
elsenbach-design.de

Graphik:

dm druckmedien
München

Druck:

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

TEXTNACHWEISE

Einführungstexte: Michael Kube, Martin Demmler, Irina Paladi, Georg-Albrecht Eckle. Nicht namentlich gekennzeichnete Texte und Infoboxen: Christine Möller, Christian Tauber. Künstlerbiographien: nach Agenturvorlagen. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

Abbildungen zu Anton Webern: wikimedia commons. Abbildungen zu Robert Schumann: Ernst Burger, Robert Schumann – Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten, Mainz 1999. Abbildungen zu Wolfgang Rihm: © Universal Edition/Eric Marinitsch. Abbildungen zu Richard Strauss: wikimedia commons; Direktion der Münchner Philharmoniker (Hg.), Richard Strauss und die Moderne – Konzertzyklus der Münchner Philharmoniker zum 50. Todestag des Komponisten, München 1999. Künstlerphotographien: Marco Borggreve (Roth), Felix Broede (Faust); privat (Riecke).

**21
22**



GASTEIG HP8