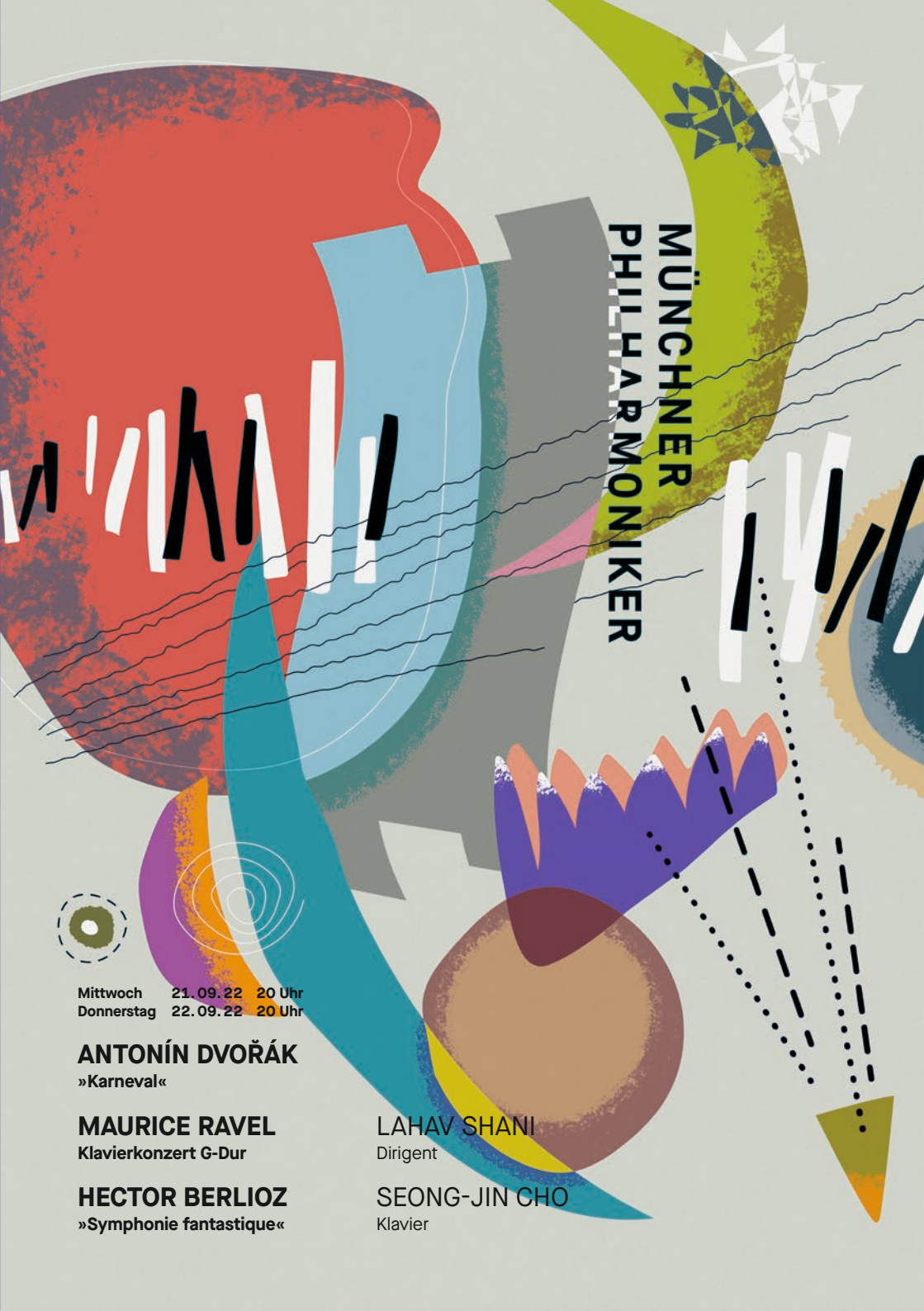


Mittwoch 21.09.22 20 Uhr
Donnerstag 22.09.22 20 Uhr

ANTONÍN DVOŘÁK
»Karneval«

MAURICE RAVEL
Klavierkonzert G-Dur

HECTOR BERLIOZ
»Symphonie fantastique«

LAHAV SHANI
Dirigent

SEONG-JIN CHO
Klavier

DIE PLANETEN APP

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

Ein interaktiver Hörspaziergang durch das All

Erleben Sie die Orchestersuite »Die Planeten« von Gustav Holst, gespielt von den Münchner Philharmonikern unter der Leitung von Krzysztof Urbański, an zweiundzwanzig Orten in München, zum Beispiel direkt am Flaucher – nur 400 m von der Isarphilharmonie entfernt. Benötigt werden lediglich ein Smartphone, die »Planeten«-App, Kopfhörer und eine knappe Stunde Zeit. Viel Spaß!

Jetzt die App **gratis** laden

Google Play Store für Android

App Store für iOS

FFF Bayern

SOFILAB

ANTONÍN DVOŘÁK
»Karneval«
Ouvertüre für Orchester op. 92

MAURICE RAVEL
Konzert für Klavier und Orchester G-Dur
1. Allegramente
2. Adagio assai
3. Presto

– Pause –

HECTOR BERLIOZ
»Épisode de la Vie d'un Artiste«, Symphonie fantastique en cinq parties op. 14
(Episode aus dem Leben eines Künstlers, Phantastische Symphonie in fünf Abteilungen)
1. »Rêveries, Passions« (Träumereien, Leidenschaften)
2. »Un Bal« (Ein Ball)
3. »Scène aux Champs« (Szene auf dem Lande)
4. »Marche au Supplice« (Gang zum Richtplatz)
5. »Songe d'une Nuit de Sabbat« (Traum eines Hexen-Sabbaths)

LAHAV SHANI, Dirigent
SEONG-JIN CHO, Klavier

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

125. Spielzeit seit der Gründung 1893

ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent
PAUL MÜLLER, Intendant

Tönende Lebenslust auf schmalem Grat

DVOŘÁKS KONZERTOUVERTÜRE »KARNEVAL«

Antonín Dvořáks Konzertouvertüre »Karneval« hat ihren verdienten Platz keineswegs nur in bunten symphonischen Programmen zur Faschingszeit, sondern passt rund um den Jahreslauf auf die Bühnen hochwertiger Orchestermusik: als Ausdruck von Vitalität, von Optimismus und von purer Lebensfreude. Entstanden ist sie 1891/92, zu einer Zeit, als Dvořák endlich auf der Welle internationaler Erfolge schwamm und unter anderem zum Ehrendoktor der tschechischen Universität Prag sowie der University of Cambridge ernannt wurde. Sie ist Teil eines Zyklus oder besser: eines Triptychons, bestehend aus drei Ouvertüren, die nach quasi symphonischen Prinzipien auch musikalisch-thematisch eng aufeinander bezogen sind: Nr. I. Natur, Nr. II. Leben (heute: »Karneval«) und Nr. III. Liebe (heute: »Othello«).

Die Uraufführung erfolgte 1892 noch als Zyklus, verlegt wurden die Stücke dann aber bereits separat, und seither führt jedes weitgehend sein Eigenleben. Zwischen den Symphonien 8 und 9 entstanden, stehen die drei Ouvertüren an der Schwelle zwischen »absoluter« und »Programmmusik«; sie markieren also Dvořáks Übergang vom puren Spiel mit Tönen und Klangfarben hin zum Erzählen konkreterer Geschichten. Dabei stehen sie exemplarisch für Dvořáks facettenreiche musikalische Charakterzeichnung wie auch für den Stimmungsreichtum seiner Musik und für seine enorme melodische Erfindungsgabe, um die kein Geringerer als Johannes Brahms ihn ehrlich beneidete. Detaillierte literarische oder anderweitig konkret erzählende Programme liegen allerdings allen drei Stücken nicht zugrunde, womit Titel und Atmosphäre vor allem der freien Fantasie der Zuhörenden als Sprungbrett dienen. Der allseits gefürchtete Kritiker Eduard Hanslick, der ein ausgesprochener Dvořáks-Verehrer war, solange dieser nicht auf die »Abwege« der Programm-Musik geriet, schrieb dann auch: »Im ›Karneval‹ und in der Frühlings-Ouvertüre [also: ›In der Na-

BLICK INS LEXIKON

ANTONÍN DVOŘÁK
Konzertouvertüre »Karneval« op. 92

Lebensdaten des Komponisten
geboren am 8. September 1841 im böhmischen Nelahozeves (Mühlhausen), gestorben am 1. Mai 1904 in Prag

Entstanden
zwischen 28. Juli bis 12. September 1891

Uraufgeführt
am 18. April 1892 im Rudolfinum Prag durch das Orchester des Prager Nationaltheaters unter der Leitung des Komponisten

Antonín Dvořák (1882)

tur‹] ist Dvořák ganz er selbst. Im ›Othello‹ dagegen trägt er eine Maske, die bald an Liszt, bald an Wagner erinnert.« Ein schmaler Grat, auf dem Dvořáks da balancierte!

FURIOSER ÜBERMUT

Das mittlere der drei Stücke also trug ursprünglich – in der zyklischen Gesamtkonzeption – den Titel »Leben«. Da dies dem Komponisten später offenbar für das Einzelwerk, sozusagen aus dem Kontext gerissen, zu wenig markant erschien, entschied Dvořák sich stattdessen für »Karneval« als Inbegriff von Vitalität und Fröhlichkeit. Viel »Tschingderassabum«, nämlich auftrumpfende musikalische Brillanz im besten Sinne, taucht die Ouvertüre dann auch gleich zu Beginn in feurigen Orchesterglanz. Ein Furiant, jener von Dvořák auch im Rahmen seiner Slawischen Tänze immer wieder gerne als Vorlage gewählte böhmische Volkstanz, der durch belebende Wechsel aus Zweier- und Dreier-Takten charakterisiert ist, bildet hier die rhythmische und atmosphärische Basis. Ein Tanz übrigens, den auch Bedrich Smetana für die wildesten Volksfest-Szenen seiner populären Oper »Die verkaufte Braut« herangezogen hatte. »Furios«, also »rasend« ist er bei Dvořáks bezüglich seines Tempos wie auch dank der mitreißenden Begeisterungsfähigkeit. Hier unbeteiligt am Rande stehen zu bleiben, ist – ähnlich wie im wilden, bestgelaunten Karnevalstreiben – einfach undenkbar. Der atemlose Wirbel, der gleich zu Beginn der Ouvertüre entfacht und durch den ausgiebigen Einsatz des Schlagwerks vorangetrieben wird, ist trotz aller überschäumenden Energie ausgesprochen feinsinnig dosiert und instrumentiert. Er wirkt nie aufdringlich, sondern vielmehr wunderbar energetisch aufgeladen, vibrierend, inspirierend. Übermut und gute Laune pur!

Doch Dvořák wäre nicht Dvořák, wenn das schon alles wäre. Rausch und Party stehen für ihn auch musikalisch keineswegs allein für das »Leben«. Genussreich und »poco tranquillo«, etwas ruhiger, dürfen daher zu Beginn des Seitensatzes die Violinen in russisch gefärbter, dezent melancholischer Melodik schwelgen. Eine folkloristisch geprägte, zart hüpfende Klarinettenmelodie rundet anschließend den Themenreigen ab.

ZITAT

»Der Kerl hat mehr Ideen als wir alle. Aus seinen Abfällen könnte sich jeder andere die Hauptthemen zusammenklauben.«

Johannes Brahms über Antonín Dvořák

RÜCKBESINNUNG AUF DIE »NATUR«

Der Mittelteil der Komposition ist geprägt von melodischen Rückbezügen auf das erste Stück »In der Natur«, die an den ursprünglichen zyklischen Zusammenhang gemahnen. So folgt, im Tempo reduziert und somit auch im Charakter besinnlich rückblickend, ein klanglich seltsam fahler Dialog zwischen Englischhorn und Solovioline, von Harfenklängen untermalt, der das zentrale »Natur«-Thema aufgreift und weiterspinnt. Sogar ein Kuckuck (in der Klarinette) ruft aus der Ferne. Auch ohne das Bewusstsein dieses Rückbezugs jedoch – und ohne den Zusammenhang, den man heute vielleicht eher als zu Dvořáks Zeiten zwischen menschlichem Lebensrausch und der Beharrlichkeit (und Zerbrechlichkeit) der Natur knüpfen würde – stehen diese Passagen für ein Innehalten und Nachdenken: für die Vergänglichkeit des Lebens und letztlich der gesamten Schöpfung. Schließlich dauert kein Fest ewig – und was dann?

Die Musik allerdings findet, vom Tambourin angestachelt, am Ende ganz und gar in den Karnevalsrausch zurück, den die Feiernden umso wilder und exzessiver zu zelebrieren scheinen. Bereits die Durchführung wirbelt das Themenmaterial des Hauptteils brillant durcheinander, taucht es in immer neue instrumentale Farben und überrascht mehrfach mit unerwarteten harmonischen Rückungen. Der Mensch ist sprunghaft – und erst recht im Karneval! Die in strahlendem A-Dur einsetzende Reprise legt danach noch einmal eine Schippe drauf und stürmt einem rauschhaften Schluss entgegen.

Doch der Absturz droht bereits – und im dritten Teil (»Othello« – »Die Liebe«) wird auch der Menschenfreund Dvořák dem Zuhörenden die Abgründe des Lebens aufzeigen, wenn auf die Höhenflüge der Liebe Eifersucht und Tod folgen. Das »Natur«-Thema wird hier erneut anklingen, jetzt verzerrt, deformiert von menschlichen Begierden und von der Dominanz menschlichen Eigensinns. Mit offenen Ohren gehört, konnte bereits »Karneval« dies ahnen lassen.

Kerstin Klaholz

»Ich bin fast daran verzweifelt!«

ZUM KLAVIERKONZERT G-DUR VON MAURICE RAVEL

Noch heute erscheint Maurice Ravel als eine geheimnisvolle Persönlichkeit. In jungen Jahre ein exzentrischer Dandy, lebte er am Ende nicht nur wegen seiner tragischen Gehirnerkrankung zurückgezogen in der Villa Le Belvédère in Montfort l'Amaury, knapp 50 Kilometer westlich von Paris. Von seinen Freunden als »außergewöhnlich reserviert« und als »insgeheim schüchtern« beschrieben – Alfred Cortot nannte ihn einen »etwas distanzierten jungen Mann« –, verfolgte er persönlich wie musikalisch zeit seines Lebens einen Stil höchsten Raffinements. So wie sich Ravel selbst in seinem Auftreten als »artificiel par nature« gab, so zeichnet sich auch seine Musik durch schöpferische Exklusivität aus; ihre rhythmische wie klangliche Gestaltung muss geradezu als delikat bezeichnet werden. Erstaunlich ist dabei der scheinbar mühelose Wechsel zwischen Werken großer Komplexität hin zu Kompositionen mit bemerkenswert klaren, nach außen hin gar einfach erscheinenden Linien. In gewisser Weise spiegelt sich darin auch Ravels Verhältnis zu seiner Umwelt wider – denn seiner rätselhaften Verschlossenheit gegenüber der Welt der Altersgenossen stand eine verblüffende Nähe zu Kindern und ihrer Welt gegenüber.

Nicht nur weil Ravel durch eine heimtückische, seinen Geist von der Außenwelt abschneidende Krankheit Anfang der 1930er Jahre endgültig die Kraft genommen wurde zu komponieren, wirkt sein insgesamt über etwas mehr als vier Jahrzehnte (zwischen 1893 und 1933) entstandenes Œuvre erstaunlich übersichtlich. Ein mit schneller Feder arbeitender Komponist war Ravel tatsächlich nicht, sowohl was die Mehrzahl seiner Werke für Klavier angeht als auch die umfangreichen Partituren der beiden Opern »L'Heure Espagnole« (1907–1909) und »L'Enfant et les sortilèges« (1920–1925) sowie

BLICK INS LEXIKON

MAURICE RAVEL
Konzert für Klavier und Orchester G-Dur

Lebensdaten des Komponisten
Geboren 7. März 1875 in Ciboure; gestorben 28. Dezember 1937 in Paris

Entstanden
zwischen 1929 und 1931

Gewidmet
Marguerite Long

Uraufgeführt
am 14. Januar 1932 in Paris durch die Pianistin Marguerite Long und das Orchestre Lamoureux unter der Leitung des Komponisten

des Balletts »Daphnis et Chloé« (1909–1912). Geschuldet ist dies vor allem seiner unvergleichlichen Sorgfalt beim Auffächern feinster Farbnuancen – sei es am Klavier, in der Kammermusik oder im voll besetzten Orchester, auch bei Instrumentationen von Werken anderer Komponisten wie Schumann (Carnaval), Chabrier (Menuet pompeux), Debussy (Sarabande und Danse) und Mussorgski (Bilder einer Ausstellung). Die damit verbundene klangliche Akkuratesse ist geradezu charakteristisch für Ravels musikalische Sprache, wie sie von dem französischen Dichter André Suarès (1868–1948) eindrücklich – auch mit den ihr eigenen Grenzen – beschrieben wird: »Ravel träumt von der Vollkommenheit und weiß sie auch zu erreichen. Seine Musik bietet das Wunder der vollkommenen Form: nichts ist zuviel, nichts fehlt. Kein Überschwang, keine Kargheit: immer gerade das rechte Maß und das richtige Zusammentreffen von dem, was gesagt wird, und dem was der Künstler sagen will. Sein einziger Fehler ist manchmal, ohne Fehler zu sein.«

Zu den letzten Werken vor Ravels schöpferischem Verstummen gehören die beiden zwischen 1929 bis 1931 entstandenen Klavierkonzerte – eines in G-Dur, das andere, von dem kriegsinvaliden Pianisten Paul Wittgenstein in Auftrag gegebene, für die linke Hand: »Es war ein interessantes Experiment, gleichzeitig zwei Konzerte auszudenken und zu verwirklichen", erklärte Ravel später in einem Interview. »Das erste, in dem ich [nach der Uraufführung] selbst als Ausführender auftrat, ist ein Konzert im genauesten, wörtlichen Sinne derjenigen von Mozart und Saint-Saëns. Ich bin in der Tat der Ansicht, dass die Musik eines Konzerts fröhlich und brillant sein kann, und dass es nicht notwendig ist, nach Tiefe und dramatischer Wirkung zu streben." Der hier erwähnte Traditionsbezug zu Mozart zeigt sich allerdings nicht primär in der Form, der Behandlung des Orchesters oder in neoklassizistischen Attitüden, sondern ist allein auf die durchwegs entspannte Gestik und den Tonfall des Werks bezogen, das über weite Strecken nahezu kammermusikalisch angelegt ist. Auch wenn im meditativen langsamen Satz einige Spielfiguren und Kadenzwendungen wie aus der Vergangenheit auftauchen, so hat sie Ravel doch in einen vollkommen neuen Zusammenhang gestellt. Zudem zeigt er sich einmal mehr als Magier der Klangfarben, die in der Instrumentation einen wesentlichen Teil der Komposition ausmachen – so in der flirrenden Eröffnung des ersten Satzes, bei der die Piccoloflöte das Thema vorträgt; später finden auch Fagott und Horn in extremer Lage solistische Verwendung.

Maurice Ravel während eines Aufenthaltes in London (1932)

Daneben belegt das Konzert in verblüffend frecher Weise Ravels Offenheit gegenüber neuen musikalischen Tendenzen seiner Zeit, insbesondere was den so genannten Tanz-Jazz betrifft (vom Boston bis zum Foxtrott), der schon während des Ersten Weltkriegs in Paris Furore machte. So erinnert in den schnellen Ecksätzen die Verwendung des Schlagwerks zwar gelegentlich an Strawinsky, mehr aber noch an das zeitgemäße Idiom der 1920er Jahre: »Zuerst hatte ich die Absicht, mein Werk »Divertissement« zu nennen. Dann habe ich mir überlegt, dass es nicht notwendig ist, weil der Titel »Konzert« deutlich genug den Charakter der Musik trifft, die das Baumaterial dazu liefert. In gewisser Hinsicht besitzt mein »Konzert« einige Beziehungen zu meiner »Violinsonate«; es werden darin einige Jazz-Elemente verwendet, dies jedoch mit Maß.“ Am wohl faszinierendsten ist jedoch der knapp zehnminütige langsame Satz – nicht allein durch das ununterbrochene Solo des Klaviers und dessen klangliche Verschmelzung mit dem Orchester, sondern auch aufgrund der gleichsam intimen, einen unendlich weiten Bogen beschreibende Melodik (die dann im Englischhorn in geradezu berückender Weise verklärt wird). Dass ihr langer, geradezu entspannt wirkender Atem für Ravel ein Stück harter Arbeit bedeutet hat, ist durch Marguerite Long (1874–1966) überliefert, die den Solopart bei der Uraufführung des Werkes gespielt hat: »Ich sprach mit Ravel über meine Furcht, nach dem so phantasievollen und brillant orchestrierten ersten Satz auf dem Piano allein die Kantabilität der Melodie während einer so ausgedehnten und langsam fließenden Phrase nicht fortführen zu können. »Diese fließende Phrase!« rief Ravel. »Wie habe ich daran gearbeitet, Takt für Takt! Ich bin fast daran verzweifelt!«

1900 — CONCERTS ET CONFÉRENCES P. BOQUEL — 1931
DIRECTEUR : F. BRUNETIÈRE, 69, BOULEVARD DE CLICHY — PARIS (9e)

GRANDE SALLE PLEYEL, 252, Rue du Faubourg Saint-Honoré
Jeudi 14 Janvier 1932, à 21 heures

FESTIVAL RAVEL

Sous la Direction de MM.
MAURICE RAVEL
ET
PEDRO de FREITAS-BRANCO
Directeur des Concerts Symphoniques de Lisbonne

Avec le concours de
MARGUERITE LONG
et de
L'ORCHESTRE DE
L'ASSOCIATION DES CONCERTS LAMOUREUX

Au Programme : PREMIÈRE AUDITION
du CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE*
l'Œuvre nouvelle de MAURICE RAVEL - (SOUS LA DIRECTION DE L'AUTEUR)

Daphnis et Chloé (Fragments symphoniques)
Pavane pour une Infante Défunte
Rapsodie Espagnole
La Valse
Boléro

PIANO ÉRARD - * Le concerto pour piano et orchestre est édité chez DURAND et Cie

PRIX DES PLACES de 10 à 100 fr — BILLETS : chez MM. Durand et Cie, 4, Place de la Madeleine ; B. M., 34, rue Tronchet ; à la Boîte à Musique, 133, boulevard Raspail ; Rossart et Leroux, 40, boulevard Malesherbes ; Eschig, 48, rue de Rome ; Semaine à Paris, 21, rue d'Assas et SALLE PLEYEL.

Plakat zur Uraufführung des Klavierkonzertes G-Dur

Als Zeugnis einer herausragenden Pianistin ihrer Zeit, die auch einen engen künstlerischen Kontakt zu Gabriel Fauré und Claude Debussy unterhielt, sind ihre 1971 unter dem Titel »Au piano avec Ravel« als Buch erschienenen Erinnerungen besonders wertvoll – nicht allein mit Blick auf den langen Entstehungsprozess, den das Klavierkonzert von der ersten nur beiläufig geäußerten Idee bis hin zu seiner Fertigstellung genommen hat. Sie erlauben darüber hinaus einen Einblick in Ravels Persönlichkeit und wie diese sich

ÜBRIGENS…

… hatte Marguerite Long bereits am 11. April 1919 ein Werk Ravels zur Uraufführung gebracht. Im Saal des Pariser Klavierbauunternehmers Joseph Gabriel Gaveau spielte sie die originale Klavierfassung von »Le Tombeau de Couperin«. Die Begeisterung war so groß, dass sie als Zugabe das Werk vollständig wiederholte.

ganz menschlich und unter Zeitdruck äußern konnte: »Eines Tages, bei einem Abendessen im Hause der Madame de Saint-Marceaux […], eröffnete mir Ravel rundheraus: ›Ich schreibe gerade ein Konzert für Sie; hätten Sie etwas dagegen, wenn es pianissimo und mit Trillern endet?‹ ›Natürlich nicht!‹ antwortete ich, überglücklich angesichts der Erfüllung dieses Traums eines jeden Virtuosen. Bis zu seiner Abreise nach Amerika im Jahre 1927 habe ich dann nichts mehr von ihm gehört […] Es ist wohl nur zu verständlich, dass ich in großer Aufregung war, als Ravel mich am 11. November 1931 aus Montfort l'Amaury anrief, um mir anzukündigen, dass er unverzüglich mit dem Manuskript kommen werde. Ich hatte mich kaum wieder beruhigt, als er auch schon eintraf und mir die kostbaren Bögen entgegenstreckte. Hastig blätterte ich bis zur letzten Seite, gespannt auf das Pianissimo und die Triller: Es waren ein Fortissimo und hämmernde Nonen daraus geworden. Schnell wurde mir klar, wie ungeheuer wenig Zeit mir noch [bis zur Uraufführung] blieb […]. Zu allem Überfluss ging mir Ravel jetzt auch noch mit seiner genialen Gabe, seine und die Zeit anderer Leute zu vergeuden, auf die Nerven. Mit ununterbrochenen Telefonanrufen und Besuchen hielt er mich vom Üben ab.«

Die Uraufführung in der überfüllten Salle Pleyel wurde gleichwohl zu einem großen Erfolg; das Finale des Klavierkonzerts musste sogar wiederholt werden. Von hier aus eroberte es binnen kürzester Zeit die Podien der Welt.

Michael Kube

»Revolution in der Instrumentalmusik«

ZUR SYMPHONIE FANTASTIQUE VON HECTOR BERLIOZ

»SONDERBAR VERSCHLUNGENE NOTENGEBÄUDE«

»Wundersam war mir zu Muthe, wie ich den ersten Blick in die Symphonie warf. Als Kind schon legt' ich oft Notenstücke verkehrt auf das Pult, um mich (wie später an den im Wasser umgestürzten Pallästen Venedigs) an den sonderbar verschlungenen Notengebäuden zu ergötzen. Die Symphonie sieht aufrecht stehend einer solchen umgestürzten Musik ähnlich.« Mit diesen Worten brachte Robert Schumann in der »Neuen Zeitschrift für Musik« vom 3. Juli 1835 sein Erstaunen über Hector Berlioz' »Symphonie fantastique« zum Ausdruck, die in seinen Augen die Welt auf den Kopf stellte. In der Tat hatte der französische Komponist mit diesem Hauptwerk, das er im Alter von 27 Jahren komponierte, »das Vorspiel einer Revolution in der Instrumentalmusik und eine neue dramatische Entwicklung« ausgelöst, wie der französische Musikkritiker Joseph d'Ortigue 1833 feststellte.

In der »Symphonie fantastique« gelang Berlioz eine Synthese von Drama und Symphonie, die die Instrumentalmusik aus ihrem Schattendasein, das sie zumal in Frankreich neben der Grand Opéra fristete, herausführte. Mit einem Riesenorchester, bislang unerhörten musikalischen Mitteln und mit einem mitgelieferten Programm, in dem in geradezu hysterischer Weise das Seelenleid des Protagonisten seziert wurde, fasste der Komponist die Geschichte einer verzweifelten, unglücklichen Liebe in Töne, die seine

BLICK INS LEXIKON

HECTOR BERLIOZ
»Épisode de la Vie d'un Artiste«, Symphonie fantastique en cinq parties op. 14
(Episode aus dem Leben eines Künstlers), (Phantastische Symphonie in fünf Abteilungen)

Lebensdaten des Komponisten
Geboren am 11. Dezember 1803 in La Côte Saint-André; gestorben am 8. März 1869 in Paris

Entstanden
von Januar bis April 1830 in Paris; Überarbeitung 1831/32 in Rom und Paris

Gewidmet
dem russischen Zar Nikolaus I. (1796–1855)

Uraufgeführt
am 5. Dezember 1830 in Paris in der Salle du Conservatoire de Musique durch das Orchester des Conservatoire de Musique unter der Leitung von François Antoine Habeneck

Zeitgenossen erschaudern ließ. Was Berlioz selbst erst 1854 in seiner Instrumentationslehre theoretisch abhandelte, realisierte er bereits 1830 mit einer wahrhaft »phantastischen« Musik, die sich gegen jede überkommene Konvention auflehnte, indem sie – alle Grenzen des guten Geschmacks ignorierend – der eigenen Kreativität und Maßlosigkeit freien Lauf ließ.

BIOGRAPHIE UND KUNST

Mit der »Episode aus dem Leben eines Künstlers« – so der ursprüngliche Originaltitel der Symphonie – brachte Berlioz zugleich aber ein Lebensgefühl zum Ausdruck, das ihn seit seiner Jugend beherrschte. Ein Brief vom Februar 1830 an seinen Vater gibt darüber Aufschluss: »Ich möchte auch ein Mittel finden, das meine fieberhafte Hitze beruhigt, die mich so oft quält. Häufig empfinde ich ungewöhnliche Eindrücke, die schwer zu beschreiben sind; wahrscheinlich ist meine nervöse Überspanntheit daran schuld, das ist ähnlich wie der Opiumrausch. Was mich aber überrascht, ist, dass ich mich sehr gut erinnere, genau dasselbe schon im Alter von 12 Jahren empfunden zu haben; mein Gedächtnis führt mir diese kummervollen Tage wieder vor Augen, die ich in einer ständigen Gemütsbewegung zubrachte, ohne Anlass noch Ziel. […] Ich habe nur ein einziges Mittel gefunden, das diese ungeheure Begierde nach Gemütsbewegung völlig befriedigt, und das ist die Musik. Ohne sie könnte ich sicherlich nicht existieren.«

Eine solche »ständige Gemütsbewegung« hatte 1827 die Begegnung mit der englischen Schauspielerin Harriet Smithson hervorgerufen, die im Pariser Odéon bei den ersten Aufführungen von Werken Shakespeares in Frankreich beteiligt war. »Die Wirkung ihres wunderbaren Talentes« – so

Hector Berlioz porträtiert von François-Xavier Dupré 1830

Berlioz in seinen »Mémoires« – »oder vielmehr ihres dramatischen Genies auf meine Phantasie und mein Herz kann nur mit derjenigen verglichen werden, die der Dichter selbst auf mich ausübte.« Dieses »größte Drama meines Lebens« verarbeitete Berlioz zunächst in der »Symphonie fantastique«, bevor er einige Jahre später die angebetete Harriet Smithson tatsächlich heiratete.

»MEHR ERSTAUNEN ALS GEFALLEN«

Auf Wunsch seines Vaters hatte Berlioz in Paris zunächst Medizin studiert, doch bald schon hatte er seiner Leidenschaft für Musik und Literatur nachgegeben und sich 1826 trotz des Widerstands der Eltern bei Jean-François Lesueur am Pariser Conservatoire zu Kompositionsstudien eingeschrieben. Im dritten Anlauf gewann der junge Komponist

mit der Kantate »La dernière Nuit de Sardanapale« 1830 den begehrten Prix de Rome, den das Conservatoire alljährlich für einen Studienaufenthalt an der Villa Medici in Rom vergab. Vor seiner Abreise arrangierte Berlioz im Konservatorium noch ein Konzert, »auf dessen Programm dieses akademische Werk [die erwähnte Kantate] neben der noch nie zu Gehör gebrachten ›Symphonie fantastique‹ stand. Habeneck übernahm die Leitung dieses Konzerts.« Die akademisch-konservative französische Musikkritik reagierte mit größtem Unverständnis auf die »Träume« und »Qualen« des jungen Komponisten, und so konnte man nach der Uraufführung des Werks am 5. Dezember 1830 in François-Joseph Fétis' Kommentar in der »Revue musicale« lesen: »Die Symphonie ist eine sehr außergewöhnliche Komposition; aufs deutlichste manifestiert sich in ihr das auf neue Effekte gerichtete Genie; zwei Sätze (›Le Bal‹ und ›La Marche au Supplice‹) verkünden eine reiche Einbildungskraft; kurz, man findet hier eine individuelle Physiognomie, die sich außerhalb der gewöhnlichen Kunstformen ausdrückt. Doch im allgemeinen erregt diese Musik mehr Erstaunen als Gefallen; es mangelt ihr an Charme; und so sehr sie die Fähigkeiten des Autors zeigt, sie lässt doch bedauern, dass er sie nicht auf eine Art und Weise eingesetzt hat, die mit dem Endzweck der Kunst besser übereinstimmt.«

Aus dieser Formulierung spricht noch ein konservatives Schönheitsideal, doch galt dieses längst nicht mehr auf allen Gebieten der Kunst. Mit Victor Hugos epochemachendem »Préface de Cromwell« von 1827, seinem Manifest des romantischen Dramas, »das im selben Atemzug das Groteske und das Erhabene verschmilzt, das Schreckliche und das Komische, die Tragödie und die Komödie«, hatte sich in der Literatur bereits eine neue Ästhetik als realistischeres Abbild der Wirklichkeit durchgesetzt. Robert Schumann brachte bei aller Kritik eben jene grundlegende Neuheit der Berlioz'schen Orchestersprache in der ausführlichen Besprechung des Werks auf den Punkt, die er in seine »Gesammelten Schriften über Musik und Musiker« (1854) aufnahm: »Wollte man gegen die ganze Richtung des Zeitgeistes, der ein ›Dies irae‹ als Burleske duldet, ankämpfen, so müsste man wiederholen, was seit langen Jahren gegen Byron, Heine, Victor Hugo, Grabbe und ähnliche geschrieben und geredet worden. Die Poesie hat sich auf einige Augenblicke in der Ewigkeit die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzensgesicht nicht sehen zu lassen; vielleicht dass die freundliche Hand eines Genius sie einmal abbinden wird.«

»EIN GANZER BEETHOVEN, ABER TOLL ZUM ANBINDEN«

Bereits mit dem Titel »Symphonie fantastique« deutet sich die ironische Distanz an, mit der Berlioz sich dem Unterfangen eines instrumentalen musikalischen Dramas stellt: Zwar lehnen sich die einzelnen Sätze den traditionellen Formen der Symphonie mit Sonatenhauptsatz, Scherzo, langsamer Satz und Schlussrondo durchaus an, doch werden sie als musikalischer Ausdruck eines literarischen Programms, von dem die Musik nicht zu trennen ist, wie in einem Zerrspiegel gebrochen. Die einzelnen Abschnitte der Sym-

ZITAT

»Man muss mit den Instrumenten und Stimmen, durch ihre Schwingungen erregt, gleichsam selbsttönend mitschwingen, um wahrhaft musikalische Eindrücke zu erhalten.«

Hector Berlioz

phonie als Akte eines geradezu theatralischen Geschehens zu bezeichnen, lag demzufolge nahe, und so kann man in Ludwig Börnes »Briefen aus Paris« unter dem Datum des 8. Dezember 1830 den erheiternden Kommentar lesen: »Ein ganzer Beethoven steckt in diesem Franzosen. Aber toll zum Anbinden. Mir hat alles sehr gefallen. Eine merkwürdige Symphonie, eine dramatische in fünf Akten, natürlich bloß Instrumentalmusik; aber dass man sie verstehe, ließ er wie zu einer Oper einen die Handlung erklärenden Text drucken. Es ist die ausschweifendste Ironie, wie sie noch kein Dichter in Worten ausgedrückt, und alles gottlos.«

Laut Berlioz' Vorgabe ist dieses Programm, das in drei Fassungen überliefert ist, »wie der gesprochene Text einer Oper« zu betrachten, und um sich eines literarischen Rückhalts für dieses bislang unerhörte Verfahren zu versichern, lehnt sich Berlioz mit der Beschreibung seiner Träume und Leidenschaften an den »berühmten Schriftsteller« François-René de Chateaubriand an. Mit dem »vague des passions«, der »Unbestimmtheit der Leidenschaften«, greift Berlioz in seinem Programm den zentralen Begriff aus Chateaubriands Novelle »René« von 1802 auf, wo es heißt: »Es ist noch über einen Seelenzustand zu sprechen, der, wie es scheint, noch wenig erforscht ist: derjenige, welcher der Entwicklung großer Leidenschaften vorausgeht, jene Verfassung, in der die jungen, aktiven, ungeteilten aber in sich verschlossenen Fähigkeiten sich nur an sich selbst erprobt haben, ohne Zweck und ohne Ziel. Je weiter die Völker in der Kultur voranschreiten, um so stärker vermehrt sich dieser Zustand des Unbestimmten der Leidenschaften. […] Die Menge der Bücher, die vom Menschen und seinen Gefühlen handeln, verleihen Fähigkeiten ohne Erfahrung. Man ist enttäuscht, ohne genossen zu haben; es bleiben noch Sehnsüchte, und man hat keine Illusionen mehr. Die Phantasie ist reich, überströmend und wunderbar, das Dasein aber armselig, trocken und entzaubert.«

»IDÉE FIXE«

Mit eben solchen »Träumereien ohne Ziel«, »Rêveries«, die der großen Leidenschaft vorausgehen, beginnt der erste Satz. Das Gewicht, das Berlioz dieser langsamen Einleitung allein schon durch ihre zeitliche Dimension beimisst, hebt sie über die schlichte Bedeutung einer Introduktion hinaus und macht sie, legitimiert durch die »melancholische Träumerei« des einsamen Künstlers, von der im Programm die Rede ist, zu einem eigenständigen Formteil. Das Hauptthema

Die englische Schauspielerin Harriet Smithson, die für Berlioz' »idée fixe« Pate stand (Gemälde von George Clint, 1822)

der Symphonie, das in allen Sätzen wiederkehren wird, setzt im Allegro dann die Entwicklung der »wahnsinnigen Leidenschaft mit ihren Regungen von Raserei und Eifersucht, ihrer zurückkehrenden Zärtlichkeit, ihren Tränen, ihren religiösen Tröstungen« frei. Dieses von Berlioz selbst als »fixe Idee« bezeichnete dreigliedrige Thema, das er bereits 1828 in der Kantate »Herminie et Tancrède« verwendet hatte, steht stets für das Erscheinen des geliebten Wesens und prägt so nicht nur den weiteren Verlauf des Werks, sondern auch die bildlichen Vorstellungen, die sich beim Komponisten und beim Hörer damit verbinden. Psychologisch nimmt Berlioz mit diesem Kunstgriff Bezug auf das Erinnerungsmotiv aus der französischen Grand Opéra, und so erscheint »infolge einer eigentümlichen Bizarrerie […] dem Künstler das geliebte Bild der Geliebten stets nur in Verbindung mit einem musikalischen Gedanken. […] Dieses musikalische Abbild und sein Modell verfolgen ihn ununterbrochen wie eine doppelte fixe Idee.«

So öffnet sich auch die dreiteilig angelegte Liedform des nächsten Satzes »Un Bal«, der musikalisch durch die einschmeichelnde Walzermelodie der Streicher illustriert wird, geradezu opernhaft anschaulich für die »idée fixe«. Die Ballszene, die Berlioz aus Gründen der stärkeren Kontrastwirkung nachträglich an die zweite Stelle gerückt hatte, wartet mit der Harfe als einer damals höchst ungewöhnlichen Klangfarbe auf. Aus dem Opernorchester übernommen, prägen Harfen in exponierter Weise das Klangbild des Satzes, zumal Berlioz gänzlich auf Schlagwerk und schweres Blech verzichtet. Und auch die räumliche Illusion des dritten Satzes, der mit dem Schalmeienklang der Hirten eine »Scène aux Champs« (Szene auf dem Lande) darstellt, ist letztlich der Oper verpflichtet. Das pastorale Duo von Englisch Horn und Oboe, die Tonart F-Dur und der 6/8-Takt greifen dabei die seit Beethovens 6. Symphonie festgeschriebenen Topoi des Pastoralen auf. Entsprechend der romantischen Naturanschauung, wie sie sich in Frankreich in Étienne de Senancours Roman »Oberman« von 1804 manifestiert hatte, löst die Betrachtung der beschaulichen Idylle Reflexionen und Träume des Protagonisten aus und lässt den zerrissenen und leidgeplagten Künstler endlich zu innerem Frieden finden. Die Idylle, die musikalisch in Form einer freien Variationenfolge umgesetzt wird, bleibt jedoch nicht ungetrübt, und mit dem Erscheinen der »idée fixe« mischen sich wieder düstere Klänge in die heile Welt, die Schlimmes vorausahnen lassen. Die Coda greift zwar noch einmal das pastorale Duo des Beginns auf, doch antwortet nur noch fernes Donnergrollen auf den Schalmeienruf und signalisiert die Wende zur Katastrophe.

DIABOLISCHES MILIEU

Die Peripetie ereignet sich nicht real, sondern in Wahnvorstellungen des Protagonisten, der sich aus Verzweiflung über seine vermeintlich unerwiderte Liebe mit Opium vergiftet hat und nun in einen »von schauerlichsten Visionen begleiteten Schlaf« fällt. Diese Wende des Geschehens ist indes nicht Berlioz' Erfindung, sondern geht auf den Roman »Confessions of an English Opium Eater« von Thomas de Quincey zurück, der 1828 in französischer Übersetzung erschienen war und rasch Verbreitung gefunden hatte. Die beiden folgenden Sätze »Marche au Supplice« (Gang zum Richtplatz) und »Songe d'une Nuit de Sabbat« (Traum eines Hexen-Sabbaths) werden von den Phantasmagorien des Künstlers bebildert, der im Wahn seine Geliebte getötet hat, von einem Gericht zum Tode verurteilt wurde und nun zum Richtplatz geführt wird. In diesem martialischen Marsch, den Berlioz 1828 als »Marche

des Gardes« für die Oper »Les Francs-juges« geschrieben hatte und nun nahezu unverändert in die Symphonie übernahm, erscheint dem Künstler kurz vor seiner Hinrichtung noch einmal die »idée fixe«. Fallbeil und rollender Kopf werden dann schonungslos direkt von einem Tuttischlag und abfallende Pizzicati der Streicher markiert.

Doch der Groteske nicht genug: Der Künstler sieht seine Geliebte auch jenseits des Grabes wieder. Mit dem fünften Satz erlebt er schließlich den Hexensabbath anlässlich seiner eigenen Totenfeier. Schweres Blech und Schlagwerk, chromatisch absteigende Skalen, Glissandi in Flöte und Oboe sowie am Frosch spielende Streicher markieren musikalisch diesen exotischen Ort, in dem alles auf den Kopf gestellt wird: Üblicherweise als »Verzierungen« eingesetzte Spielanweisungen wie Vorschläge, Triller und Mordente verkehren sich durch übertriebene Anwendung ins Hässliche, und die »idée fixe« selbst, verkommen zur »gemeinen Tanzweise, trivial und grotesk«, erklingt im diabolischen Milieu mit Trillern gespickt und verzerrt in der hohen Es-Klarinette. Die Totenfeier wird schließlich von veritablen Glocken eingeläutet und von der berühmten Totensequenz der Gregorianik, dem »Dies irae«, begleitet. Posaune und Ophikleide (ein tieftimbriertes Horninstrument, das 1817 gebaut wurde, im Lauf des 19. Jahrhunderts aber von der Basstuba verdrängt wurde) exponieren die liturgisch-religiöse Vision des Weltendes als burleske Parodie. Die Idee der Kombination von »Dies irae« und »Ronde de Sabbat« entspricht dabei auf verblüffende Weise der Szenenfolge »Dom« und »Walpurgisnacht« in Goethes »Faust I« und könnte eventuell aus einer »Faust«-Symphonie stammen, die Berlioz 1829 geplant hatte. Die Milieuschilderung der »teuflischen Orgie« mit ihren »seltsamen Geräuschen, Stöhnen, Ausbrüchen von Gelächter, fernen Schreien« gelingt Berlioz freilich mit Stilmitteln, die in der schwarzen Romantik des 19. Jahrhunderts zum Topos werden sollten: Klarinetten-Triller, die wie Hexen kichern, und »col legno«-Spiel der Streicher, das makaber wie Skelette klappert.

SUBJEKTIVITÄT UND ZEITGEIST

Das Konglomerat verschiedenster musikalischer Anspielungen und literarischer Zitate, wie es in Berlioz' »Symphonie fantastique« zum Ausdruck kommt, erscheint uns heute seltsam diffus und zusammenhanglos, und so fragt sich der unvoreingenommene Hörer zu recht, was Goethes »Faust« mit Chateaubriands »René« gemeinsam hat und wie die merkwürdige Verbindung von gesteigertem inneren Ausdrucksbedürfnis und zeitbedingten äußeren Einflüssen zustande kommt. Diese steckten indes den Bildungshorizont eines aufgeschlossenen französischen Intellektuellen wie Hector Berlioz ab, der die epochemachende »Faust«- Übersetzung von Gérard de Nerval ebenso kannte wie die neueste Byron-Mode mit ihrer Räuber- und Schauerromantik, die Ästhetik des Grotesken und Erhabenen bei Victor Hugo ebenso wie das Lebensgefühl der »verlorenen Generation«, das Chateaubriand in »René« und Senancour in »Oberman« so trefflich charakterisierten. Nicht allein die exzentrische und hysterische Persönlichkeit des Komponisten, seine geradezu exhibitionistisch anmutende Selbstinszenierung und das unersättliche Bedürfnis nach Selbstbestätigung müssen also zum Verständnis dieses Werks herangezogen werden, sondern ebenso der Zeitgeist, der es zum facettenreich schillernden Dokument einer ganzen Epoche werden ließ.

Regina Back

LAHAV SHANI

DIRIGENT

© Marco Borggreve

In Tel Aviv 1989 geboren, begann Lahav Shani im Alter von sechs Jahren Klavierunterricht bei Hannah Shalgi zu nehmen und führte dies bei Prof. Arie Vardi an der Buchmann-Mehta School of Music fort. Er studierte anschließend Dirigieren bei Prof. Christian Ehwald und Klavier bei Prof. Fabio Bidini an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin und wurde während dieser Zeit von Daniel Barenboim betreut.

Im Juni 2016 debütierte Shani mit dem Rotterdam Philharmonic Orchestra als Dirigent und Solo-Pianist. Knapp zwei Monate später folgte seine Ernennung zum Chefdirigenten ab 2018 und zwar als jüngster, der diese Position in der Geschichte des Orchesters je innehatte. Einige Zeit später wählten ihn die Wiener Symphoniker zu ihrem Ersten Gastdirigenten. In der Saison 2020/21 wurde er Chefdirigent des Israel Philharmonic Orchestra und damit Nachfolger von Zubin Mehta, der zuvor mit dem Orchester 50 Jahre lang zusammengearbeitet hatte.

Die enge Beziehung zwischen Shani und dem Israel Philharmonic begann sich schon viele Jahre zuvor zu entwickeln. Mit sechzehn Jahren debütierte Shani dort und spielte im Alter von achtzehn unter Zubin Mehtas Leitung. Danach spielte er regelmäßig als Kontrabassist mit dem Orchester. Nachdem er 2013 den Internationalen Gustav Mahler Dirigierwettbewerb in Bamberg gewonnen hatte, lud ihn das Israel Philharmonic ein, die Saisoneröffnungskonzerte zu dirigieren. Seitdem kehrt er jedes Jahr als Dirigent und Pianist zum Orchester zurück.

Zu den Höhepunkten der letzten und kommenden Gastdirigate gehören u. a. Engagements bei den Wiener und Berliner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester, dem London Symphony Orchestra, dem Filarmonica della Scala, dem Boston und Chicago Symphony Orchestra und dem Royal Concertgebouw. Zuletzt dirigierte Lahav Shani die Münchner Philharmoniker beim »Benefizkonzert für die Ukraine« im März 2022.

SEONG-JIN CHO

KLAVIER

Der 1994 in Seoul geborene Seong-Jin Cho begann im Alter von sechs Jahren mit dem Klavierunterricht und gab sein erstes öffentliches Konzert im Alter von 11 Jahren. Im Jahr 2009 wurde er der jüngste Gewinner des internationalen Hamamatsu-Klavierwettbewerbs in Japan. Im Jahr 2011 gewann er im Alter von 17 Jahren den dritten Preis beim Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau. Von 2012-2015 studierte er bei Michel Béroff am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Die Weltöffentlichkeit wurde 2015 auf Seong-Jin Cho aufmerksam, als er den ersten Preis beim Internationalen Chopin-Wettbewerb in Warschau gewann, seitdem erlebte seine Karriere einen rasanten Aufstieg. Im Januar 2016 unterzeichnete er einen Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon. Als gefragter Künstler arbeitet Cho mit den renommiertesten Orchestern der Welt zusammen, darunter die Berliner Philharmoniker, die Wiener Philharmoniker, das London Symphony Orchestra, das Orchestre de Paris, das New York Philharmonic und das Philadelphia Orchestra. Zu den Dirigenten, mit denen er regelmäßig zusammenarbeitet, gehören Myung-Whun Chung, Gustavo Dudamel, Yannick Nézet-Séguin, Andris Nelsons, Gianandrea Noseda, Sir Simon Rattle, Santtu-Matias Rouvali und Esa-Pekka Salonen.

Höhepunkte dieser Saison sind Seong-Jin Chos Rückkehr zum Los Angeles Philharmonic Orchestra mit Gustavo Dudamel, zum New York Philharmonic Orchestra, zu den Münchner Philharmonikern und zum Boston Symphony Orchestra mit Andris Nelsons. Mit der Tschechischen Philharmonie und Semyon Bychkov wird er die Weltpremiere des neuen Klavierkonzerts von Thierry Escaich präsentieren. Außerdem wird Seong-Jin Cho auch beide Brahms-Klavierkonzerte im Festspielhaus Baden-Baden mit dem Chamber Orchestra of Europe und Yannick Nézet-Séguin sowie sein Debüt mit den Wiener Symphonikern in der Berliner Philharmonie geben. Als gefragter Tourneesolist unternimmt Cho mehrere internationale Tourneen, u. a. mit dem London Symphony Orchestra und Sir Simon Rattle nach Japan und Korea, mit der Staatskapelle Dresden und Myung-Whun Chung in Dresden und Korea, und er tritt auch mit der Academy of St Martin in the Fields auf, mit der er im Frühjahr 2023 durch Deutschland tourt. Seong-Jin Cho lebt heute in Berlin.

Dienstag 04.10.2022 20.30 Uhr
Mittwoch 05.10.2022 20.30 Uhr

Muffathalle

TRANS PASS

Eine sub-ident-production
<Classic/Club/Ambient> in drei Locations

Für Streichquartett und live-electronics

EDVARD GRIEG
Streichquartett g-Moll op. 27

BÉLA BARTÓK
Streichquartett Nr. 2 op. 17

CLAUDE DEBUSSY
Streichquartett g-Moll op. 10

GUNTER PRETZEL
T-h-u-n-d-e-r

GUNTER PRETZEL Konzept, Idee, Künstlerische Leitung
CHRISTIAN PROMMER UND JOHANNES BRECHT live electronics
GUNNAR GEISSE live electronics und laptop guitar
MAOTIK, MARIE EISSING, MANUELA HARTEL Video
BERNHARD METZ Violine
CLÉMENT COURTIN Violine
KONSTANTIN SELLHEIM Viola
MANUEL VON DER NAHMER Violoncello

Freitag 07.10.2022 20 Uhr°
Samstag 08.10.2022 19 Uhr

JOSEPH MARTIN KRAUS
Symphonie c-Moll VB 142

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI
»Stabat mater« für Sopran, Alt, Streicher und Basso continuo

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Symphonie Nr. 40 g-Moll KV 550

ANDREA MARCON Dirigent
SILVIA FRIGATO Sopran
SARA MINGARDO Alt

° Einführungsveranstaltung der MVHS

Die Münchner Philharmoniker

EHRENDIRIGENT ZUBIN MEHTA

1. VIOLINEN

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

2. VIOLINEN

Simon Fordham, Stimmführer
Alexander Möck, Stimmführer
Ilona Cudek, stv. Stimmführerin
Ana Vladanovic-Lebedinski,
stv. Stimmführerin
Matthias Löhlein
Katharina Reichstaller
Nils Schad
Clara Bergius-Bühl
Esther Merz
Katharina Schmitz
Bernhard Metz
Namiko Fuse
Qi Zhou
Clément Courtin
Traudel Reich
Asami Yamada
Johanna Zaunschirm
Yemi Gonzales°

BRATSCHEN

Jano Lisboa, Solo
Burkhard Sigl, stv. Solo
Jannis Rieke, stv. Solo
Wolfgang Berg
Beate Springorum
Konstantin Sellheim
Julio López
Valentin Eichler
Julie Risbet
Theresa Kling
Jana Metasch°
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
Ines Paiva°°

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°°

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

OBOEN
Marie-Luise Modersohn, Solo
Andrey Godik, 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°°

FAGOTTE
Raffaele Giannotti, Solo
Romain Lucas, Solo
Johannes Hofbauer
Jörg Urbach, Kontrafagott
Nicolò Biemmi°°

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

TROMPETEN
Guido Segers, Solo
Alexandre Baty, Solo
Bernhard Peschl, stv. Solo
Florian Klingler
Markus Rainer
Andreas Buschau°°

POSAUNEN
Dany Bonvin, Solo
Jonathon Ramsay, Solo
Matthias Fischer, stv. Solo
Quirin Willert
Benjamin Appel, Bassposaune

TUBA
Ricardo Carvalhoso

PAUKEN
Stefan Gagelmann, Solo
Guido Rückel, Solo

SCHLAGZEUG
Sebastian Förschl, 1. Schlagzeuger
Jörg Hannabach
Michael Leopold

HARFE
Teresa Zimmermann, Solo

ORCHESTERVORSTAND
Alexandra Gruber
Matthias Ambrosius
Konstantin Sellheim

INTENDANT
Paul Müller

° Zeitvertrag, °° Orchesterakademie

IMPRESSUM

Herausgeber:
Direktion der Münchner Philharmoniker
Paul Müller, Intendant
Kellerstraße 4
81667 München
Redaktion:
Christian Tauber
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: Kerstin Klaholz, Michael Kube, Regina Back. Künstlerbiographien: nach Agenturvorlagen. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheberrechtsinhabenden genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

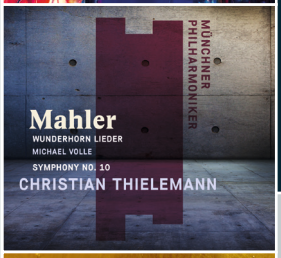
Alle Abbildungen: wikimedia commons; Künstlerphotographien: Marco Borggreve (Shani), Christoph Koestlin (Cho).

ZUM TITELMOTIV

Die freien, abstrakten Formen fangen das leichte, heitere, im besten Sinne unterhaltsame Gefühl von Maurice Ravels »Konzert für Klavier und Orchester« ein. Die Collage spielt grafisch mit dem surrealen Zirkusambiente des ersten Satzes und lässt sich mit den jazzigen Anleihen à la Gershwin in Verbindung bringen.

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

MÜNCHNER PHILHARMONIKER



Aus dem Archiv des Orchesters

Alle Alben überall digital und im Handel erhältlich!

mphil.de/label

22
23

GASTEIG **HP8**