



**MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

Mittwoch 23.11.22 20 Uhr
Donnerstag 24.11.22 20 Uhr

IGOR STRAWINSKY
Oktett für Blasinstrumente

IGOR STRAWINSKY
Violinkonzert

ROBERT SCHUMANN
4. Symphonie

DIMA SLOBODENIOUK
Dirigent

**FRANK PETER
ZIMMERMANN**
Violine

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 Urbanski, 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

PROGRAMMÄNDERUNG

Leider musste Dirigent Mikko Franck aus akuten gesundheitlichen Gründen die für diese Woche geplanten Konzerte mit den Münchner Philharmonikern kurzfristig absagen – umso größer ist die Freude darüber, dass Dima Slobodeniouk sich bereit erklärt hat, die Leitung der Konzerte zu übernehmen. Hierfür wurde das Programm wie folgt angepasst:

IGOR STRAWINSKY

Oktett für Blasinstrumente
(revidierte Fassung von 1952)

1. Sinfonia: Lento – Allegro moderato
2. Thema con Variazioni: Andantino
3. Finale: Tempo giusto

IGOR STRAWINSKY

Konzert für Violine und Orchester D-Dur

1. Toccata
2. Aria I
3. Aria II
4. Capriccio

– Pause –

ROBERT SCHUMANN

Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 120

1. Ziemlich langsam – lebhaft
2. Romanze: Ziemlich langsam
3. Scherzo: Lebhaft
4. Langsam – lebhaft

DIMA SLOBODENIOUK, Dirigent
FRANK PETER ZIMMERMANN, Violine
MICHAEL MARTIN KOFLER, Flöte
LÁSZLÓ KUTI, Klarinette
ROMAIN LUCAS, Fagott
JOHANNES HOFBAUER, Fagott
GUIDO SEGERS, Trompete
MARKUS RAINER, Trompete
JONATHON RAMSAY, Posaune
BENJAMIN APPEL, Bassposaune

Konzertdauer: ca. 1 ½ Stunden

125. Spielzeit seit der Gründung 1893

ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent
PAUL MÜLLER, Intendant

Ein fröhliches Stück

IGOR STRAWINSKY: OKTETT FÜR BLÄSER

Am Ende des Ersten Weltkriegs – es tobte auch noch eine Viruspandemie, die Spanische Grippe – lag das Kulturleben in Mitteleuropa am Boden. Große Bühnen, große Ensembles? Fehlanzeige! Igor Strawinsky, der seit 1915 in der Westschweiz lebte, beschloss daher, zusammen mit Freunden ein kleines Wandertheater zu gründen. Dafür schrieb er 1918 die »Geschichte vom Soldaten«, ein Stück für nur sieben Musiker sowie eine Handvoll Schauspieler und Tänzer. (Die kleine Wandertournee verzögerte sich übrigens, weil Strawinsky selbst an der Spanischen Grippe erkrankt war.) Das notgedrungen Herbe, Holzschnittartige und Karge der

kleinen Besetzung (vier Bläser, zwei Streicher und Schlagzeug) erwies sich dann aber als zukunftsweisend. Die Ästhetik der Nachkriegszeit sollte ganz im Zeichen von Reduktion und Sachlichkeit stehen – nicht zuletzt unter dem Eindruck der neuen Klänge aus Amerika (Ragtime und Jazz). Im gleichen Jahr 1918 komponierte Strawinsky seinen »Ragtime für elf Instrumente«, ebenfalls mit pointierter Bläserdominanz. Von seiner »Feuervogel-Suite« fertigte er 1919 eine zweite, schlankere Version an, nahezu kammermusikalisch reduziert.

INSPIRATION AUS DER MUSIKGESCHICHTE

Der Tonfall der »Geschichte vom Soldaten« klingt in einigen anderen Werken Strawinskys noch nach. Zum Beispiel auch im Oktett für Bläser, übrigens einem seiner »fröhlichsten« Stücke, wie der Strawinsky-Intimus Robert Craft meint. Ein achtköpfiges Kammer-Ensemble, das nur aus Bläsern besteht – das erinnert an die ebenfalls achtköpfige »Harmoniemusik«, wie sie um 1800 in Mitteleuropa populär war. Diese kleine Freiluft-Bläserbesetzung, die aus der sechsstimmigen »Feldmusik« entstanden war, brachte damals die aktuellen Opernmelodien eines Mozart, Beethoven oder Weber unter die Leute. Mit dem »Setzen auf die Harmonie« war der Beruf des Arrangeurs

BLICK INS LEXIKON

IGOR STRAWINSKY

Oktett für Blasinstrumente
(revidierte Fassung von 1952)

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 17. Juni 1882 in Oranienbaum (Lomonosow) bei Sankt Petersburg / Russland; gestorben am 6. April 1971 in New York / USA

Entstehungszeit

1922/23 (1952 revidiert)

Uraufführung

am 18. Oktober 1923 in der Pariser Oper
(Dirigent: Igor Strawinsky)

geboren. Im »Handbuch der musikalischen Literatur« (Erstauflage: 1815) macht die Harmoniemusik mehr als die Hälfte aller überhaupt gelisteten Musikstücke aus.

Tatsächlich war Strawinsky dieser historische Vorläufer nicht nur bewusst – er griff bei der Komposition des Oktetts gezielt auf die Bläser-Divertimenti der Klassik zurück. Das Oktett für Bläser ist eines der ersten Werke in Strawinskys sogenannter »neoklassizistischer« Phase. Für manchen Freund der Avantgarde war Strawinskys stilistische Wendung Anfang der 1920er Jahre eine Enttäuschung, denn man erwartete von diesem Komponisten Provokationen und Skandale. Heute kann man das zum Glück differenzierter sehen. Auch wenn das Oktett gelegentlich mit Anklängen an die »Bläserharmonie« von 1800 »spielt«, sind die Verfremdungen deutlich größer als die Ähnlichkeiten. Das beginnt schon bei der Wahl der Instrumente, deren Zusammenstellung wenig Gemeinsamkeit mit einem Mozart-Divertimento hat. Flöte, Klarinette und je zwei Fagotte, Trompeten und Posaunen – das erlaubt expressive, extreme Klangfarben, aber kaum harmonische Wärme. Strawinskys Oktett ist keine Harmonie-, sondern eine Polyphoniemusik. Das kantige Auseinandertreten der Einzelstimmen ist hier wichtiger als ihr Zusammenklang. »Trocken, kühl, klar und spritzig«, so wünschte sich Strawinsky sein Oktett.

KLANGCHARAKTERE

Schon in seinen frühen russischen Balletten spielten die Bläserfarben eine wichtige Rolle. Sie gaben der Musik ihre besondere Expressivität – bis hin zur extremen Schrilheit. Bei der Reduktion auf kleine, bläserdominierte Ensembles – etwa auch in der »Blä-



Igor Strawinsky (um 1920)

ersinfonie« von 1920 – verstärkt sich dieser Effekt der Bläserfarbe noch. Strawinskys Musik spielt gerne mit dem Klischee-Charakter der einzelnen Blasinstrumente und treibt ihn zuweilen ins Parodistische – etwa die Komik des tremolierenden Fagotts, die Ländlerlust der Klarinette, die Fanfarenfreude der Trompete. Seine Musik um 1920 emanzipiert den nackten Bläserklang – sie gewinnt ihre stärksten Wirkungen aus der irisierenden Kombination weit gesetzter Holzbläser oder der erschütternden Macht glissandierender Posaunen. Farbe, Kontrast, Linie, Zersplitterung und Rhythmus – keine Frage, dass die frühen Jazzbands diese Bläserbehandlung befeuert haben. Die Instrumentierung des Oktetts, so behauptete Strawinsky einmal, sei ihm übrigens 1922 im Traum erschienen – in einer Sturmnacht an der Atlantikküste in Biarritz.

MEILENSTEIN DES NEOKLASSIZISMUS

Gleich zu Beginn des Oktetts klingt der Bezug zur alten Harmoniemusik deutlich durch – natürlich tonal verfremdet, in Polyphonie aufgelöst, durch ständige Taktwechsel verwirrt. Nach diesem Lento-Teil, der sich quasi in die Musikgeschichte »einbaut«, beginnt der Allegro-Abschnitt dann mit einem fanfarenartigen Thema der Blechbläser – da ist der Marschmusik-Ton aus der »Geschichte vom Soldaten« sofort präsent. Die Fagotte finden schnell ihre Aufgabe im Stück: Sie sind die gut gelaunten Rhythmus-Instrumente dieses Ensembles, ersetzen Kontrabass und Schlagzeug, sorgen für einen ständigen, pochenden »Drive« und erzeugen (später) sogar den Eindruck eines Perpetuum mobile. Über den Fagotten: wechselnde Motivgestalten der verschiedenen Bläser, in unregelmäßigen Anläufen insistierend, mehr auseinandertretend als zusammenklingend.

Im Mittelpunkt des Werks steht der zweite Satz, ein Thema mit sieben Variationen, wobei die erste Variation rondo- oder refrainartig wiederkehrt – nämlich als Variation 3 und 6. Der Satz beginnt mit einer für Strawinsky typischen, futuristischen Klangmischung aus Flöte und Klarinette. Die erste (und dritte und sechste) Variation erkennt man am hochdramatischen Blech, gefolgt von einem virtuosen, dichten Fagott-Ostinato mit synkopischen Akzenten dazu. Die zweite Variation hat Marsch-Charakter (die Trompete macht den Anfang), die vierte ist ein Walzer mit ironischer, schneller Ump-ta-ta-Begleitung – diese Walzer-Variation soll übrigens der Keim des ganzen Satzes gewesen sein. Am kapriziösesten und abenteuerlichsten ist die fünfte Variation, während sich die abschließende siebente in gleich-

mäßigen, immer wieder neu ansetzenden Achtelnoten-Bewegungen in ein Fugato hineinwälzt. Alle Variationen gehen fast Übergangslos ineinander über, die Fagotte haben gut zu tun.

Ohne Pause geht es auch ins Finale weiter, die Solo-Flöte markiert den Übergang. Dann bilden sich abwechselnd kleine Klanggruppen, die Klarinette gesellt sich zu den Fagotten, auch die beiden Trompeten bilden kurz ein Duo, die Zusammensetzung der Teams wechselt, Dreiergruppen, Vierergruppen, ein ständiger motorischer Fluss. Hier – aber eigentlich schon im ganzen Werk – klingen immer wieder Elemente populärer Musikformen an, Marschmusik-Wendungen

ÜBRIGENS...

Auf die Uraufführung von Strawinskys Bläseroktett im Oktober 1923 reagierte das Pariser Publikum mit Ratlosigkeit. Strawinsky hatte sich in Paris den Ruf des wilden, ungestümen Avantgardisten erarbeitet, der mit seinem neoprimitivistischen russischen Stil für Skandale sorgte. Aus dieser Perspektive musste das nüchterne, fast schon milde Oktett wie ein schlechter Scherz erscheinen. Aaron Copland, der bei der Uraufführung anwesend war, resümierte Jahrzehnte später: »Ich kann das allgemeine Gefühl der Verwunderung nach dem ersten Hören bezeugen. Hier war Strawinsky. [...] machte nun plötzlich, ohne jede scheinbare Erklärung, eine Kehrtwende und präsentierte der Öffentlichkeit ein Stück, das keine denkbare Ähnlichkeit mit dem individuellen Stil hatte, mit dem er bis dahin identifiziert worden war [...] Niemand konnte voraussehen [...], dass das Oktett dazu bestimmt war, Komponisten auf der ganzen Welt zu beeinflussen.«

oder südliche Kantilenen, stets mit Witz ein wenig verschoben Richtung Atonalität. Am Ende erinnert uns Strawinsky auch wieder an seine historische Inspiration, das klassische Bläser-Divertimento.

Eigentlich braucht ein Oktett, auch wenn es so polyphon und metrisch vielgestaltig ist wie dieses, keinen Dirigenten. Doch der Komponist nutzte die Premiere 1923 für sein Dirigenten-Debüt. Er war 41 Jahre alt und vorausschauend. Rund 30 Jahre später, in den USA, hat Strawinsky sein Oktett übrigens noch einmal ein wenig überarbeitet: Er glättete ein paar Dissonanzen, besonders im ersten Satz. Das Stück gefiel dem Komponisten wohl immer noch, denn er machte sich 1952 auch gleich daran, sein »Concertino«, ein Streichquartett aus dem Jahr 1920, im Stil des Oktetts umzuarbeiten: für nur zwei Streicher, aber zehn Bläser, darunter wiederum zwei Fagotte, zwei Trompeten, zwei Posaunen. Und im Zuge dieser Überarbeitungen komponierte er dann außerdem noch ein neues, dreisätziges »Septett« – mit immerhin drei Bläsern dabei.

Hans-Jürgen Schaal

Concerto extra dry

IGOR STRAWINSKY: VIOLINKONZERT D-DUR

Von Sologeigern und -geigerinnen hielt der Komponist Igor Strawinsky nicht viel: »Unter dem ständigen Zwang, Erfolg zu haben, beugen sie sich den Wünschen des Publikums, und was die Menge vom Virtuosen vor allem verlangt, sind Sensationen. Diese

BLICK INS LEXIKON

IGOR STRAWINSKY

Konzert für Violine und Orchester D-Dur

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 17. Juni 1882 in Oranienbaum (Lomonosow) bei Sankt Petersburg / Russland; gestorben am 6. April 1971 in New York / USA

Entstehungszeit

1931

Widmung

Eine Widmung enthält das Manuskript nicht, dafür aber Strawinskys expliziten Hinweis auf die »tiefe Dankbarkeit und große Bewunderung«, die er dem Solisten Dushkin »für den hohen künstlerischen Wert seines Spiels« schulde.

Uraufführung

am 23. Oktober 1931 im Berliner »Haus des Rundfunks« (Rundfunk-Orchester Berlin; Dirigent: Igor Strawinsky; Solist: Samuel Dushkin)

ewige Bemühung bleibt natürlich nicht ohne Einfluss auf ihren Geschmack, ihr Repertoire und die Art, wie sie ihre Stücke wiedergeben. Wie viele herrliche Kompositionen bleiben vergessen, nur weil sie den Virtuosen keine Gelegenheit bieten, auf sichtbare Weise zu glänzen...« Was immer man von dieser Einschätzung halten mag – um einmal selbst zum Schöpfer eines Violinkonzerts zu werden, ist sie jedenfalls keine gute Voraussetzung. Zumal Strawinsky nicht Geige spielte, die Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments also nur aus der Theorie kannte. Und noch etwas kam hinzu: Seit der Romantik standen Streicher- und speziell Geigenklang für unverstellte emotionale Äußerungen, sie dienten gewissermaßen als Sprachrohr der Seele. Der Strawinsky der 1920er und 1930er Jahre hingegen propagierte eine Kunst der Nüchternheit und Klarheit: »trocken, kühl, durchsichtig und prickelnd wie Champagner extra dry«. Bezeichnenderweise hatte er diese Art von Musik zunächst an Bläserensembles ausprobiert, etwa am Oktett (1923), das ja ebenfalls in diesem Konzert erklingt.

EIN KONZERT GEGEN ALLE ERWARTUNGEN

Wie kam es nun, dass sich Strawinsky im Jahr 1931 doch dazu entschloss, ein Violin-

konzert zu komponieren? Die Initiative ging von Willy Strecker aus, Mitinhaber des Mainzer Schott-Verlags, auf dessen künstlerisches Urteil Strawinsky viel gab. Strecker brachte den Komponisten mit Samuel Dushkin zusammen, einem aus Polen stammenden amerikanischen Geiger, der sich bereit erklärte, Strawinsky in sämtlichen spieltechnischen Fragen zu unterstützen. Vor allem aber stellte Dushkin, so Strawinsky rückblickend, »unter seinen Berufsgenossen eine seltene Ausnahme« dar, indem er keinerlei Wert auf äußerliche Brillanz legte. Seine Qualitäten: »eine hohe musikalische Kultur, ein feines Verständnis und eine wirklich ungewöhnliche Zurückhaltung bei der Ausübung seines Berufs«. Die letzten Zweifel im Vorfeld beseitigte Paul Hindemith, Kompo-

nistenkollege und selbst hervorragender Geiger und Bratscher, der meinte, gerade Strawinskys Distanz zum Instrument sei eine gute Voraussetzung, musikalische Routine zu vermeiden und so zu neuen künstlerischen Ergebnissen zu kommen.

KEINE BEKENNTNISMUSIK!

Nachdem diese Hindernisse also ausgeräumt waren, blieb im Grunde nur noch die Frage der kompositorischen Herangehensweise, sprich: das Verhältnis zur Tradition. Dass sein Werk nichts mit dem herkömmlichen Solokonzert der Romantik zu tun hat, macht Strawinsky schon durch die Wahl der Sätze – vier statt drei – und deren Überschriften klar. Toccata, Aria und Capriccio

The image shows a page from a handwritten musical score. At the top, it is titled "Concerto en Re" for "Violin et orchestre". Below the title is the Roman numeral "I". On the right side, there is a signature "Igor Stravinsky" and the year "1931". The score is for the beginning of the piece, marked "Tutti". It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The notation includes various musical symbols, clefs, and dynamics.

Der Beginn des Violinkonzerts in der Partiturreinschrift

weisen zurück ins 18. Jahrhundert, in die Zeiten von Barock und Vorklassik. Selbst die Vortragsbezeichnungen tilgen jeden »psychologisierenden« Hinweis und beschränken sich auf die Angabe von Metronomzahlen. Schon damit ist klar: Strawinsky schreibt keine Bekenntnismusik. Vielmehr liefert er einen bewussten Gegenentwurf zu den Violinkonzerten des 19. Jahrhunderts, in denen die Geige gleichsam als Person auftritt, um uns Hörern ihr Herz auszuschütten. Von den typischen kompositorischen Strategien der Romantik, von weiten Spannungsbögen, Klangballungen und allmählichem Verdämmern, macht Strawinsky keinen Gebrauch. Seine Musik setzt auf kleine, additive Einheiten, sie bevorzugt rasche Wechsel und harte Schnitte. Emotionen wie Schmerz, Freude, Verzagen, Wut sind ihr zwar nicht fremd, aber sie versenkt sich nicht in ihnen, sondern stellt sie dar, wie man ein Ausstellungsstück präsentiert.

BEWEGLICHKEIT UND TRANSPARENZ

Eine große Rolle bei diesem Konzept spielt die Rhythmik, das ständige Verlagern des Taktschwerpunkts durch Stauchung oder Verlängerung der Motive. Sie sorgt dafür, dass die Musik niemals ihre Vitalität und Beweglichkeit verliert. Nicht umsonst schuf der Choreograph George Balanchine 1941 ein Ballett nach dem Violinkonzert. Auch die Orchesterbehandlung trägt hierzu bei: Kaum einmal verwendet Strawinsky die komplette Besetzung, sondern immer nur kleine Gruppen oder Solisten – ein kammermusikalischer Zugriff, der ganz im Dienst von Flexibilität und Farbwechsel steht. Das Klangbild ist stets transparent, durchhörbar, keine Melodielinie geht verloren. Und mit Linien, nicht mit Zusammenklängen, operiert Strawinsky denn auch konsequent. Mal sind es



Samuel Dushkin mit Igor Strawinsky in der Pause des Uraufführungskonzerts am 23. Oktober 1931

Miniaturfloskeln wie zu Beginn der Ecksätze, die verkürzt oder verlängert, ineinander verschränkt oder übereinander geschichtet werden können – mal sind es ausladende, fein zisierte Melodiebögen wie in den Mittelsätzen: vorgefundenes Material, das kontrapunktisch, also Stimme gegen Stimme, verarbeitet wird. Bach steht als Vorbild im Raum, doch keineswegs er allein.

VIRTUOSITÄT UND DIALOGBEREITSCHAFT

Zu den Besonderheiten von Strawinskys Violinkonzert zählt die Tatsache, dass das Soloinstrument zwar all seine spieltechnische Raffinesse demonstrieren darf (von Flageoletts und Trillerketten über Pizzicato- und Martellato-Spiel bis hin zu vertrackten Mehrklängen), noch mehr aber seine Dialogfähigkeit. Dabei wechseln die Gesprächspartner ständig: Zu Beginn sind es vor allem die Bläser, in den weiteren Sätzen die Strei-

ZITAT

»Meine Aufgabe war es, Strawinsky zu beraten, wie seine Ideen am besten den Erfordernissen der Geige als einem anspruchsvollen Konzertinstrument angepasst werden konnten. In verschiedenen Zeitabständen pflegte er mir zu zeigen, was er gerade geschrieben hatte, manchmal eine Seite, manchmal nur wenige Zeilen, manchmal einen halben Satz. Dann sprachen wir alle Anregungen durch, die ich geben konnte. So oft er einen Vorschlag annahm, auch wenn es sich nur um eine einfache Veränderung wie die Erweiterung des Klangbereichs der Violine durch Ausdehnung der Phrase in die untere oder obere Oktave handelte, bestand Strawinsky in der Regel darauf, die Partitur an dieser Stelle insgesamt zu ändern. Er handelte dabei wie ein Architekt, der beim Fundament beginnen musste, um die Proportionen seines ganzen Baues zu erhalten, wenn von ihm verlangt wurde, einen Raum im dritten Stock zu verändern.«

Samuel Dushkin über die Entstehung des Violinkonzerts

ZUSAMMENHALT DER TEILE

Formal sind alle Sätze, bis auf das abschließende Capriccio, dreiteilig angelegt, wobei die mittleren Abschnitte jeweils einen thematisch-atmosphärischen Kontrast vor der Wiederaufnahme des Beginns setzen. Als Klammer für das gesamte Konzert dient ein dreitöniger Akkord, der am Anfang jedes Satzes in der Solovioline erklingt. Dieser »Pass« (im Sinne einer Eintrittskarte oder Zugangsberechtigung), wie ihn der Komponist nannte, mit seiner extremen Spreizung der Töne d' – e'' – a''' über zweieinhalb Oktaven schien dem Solisten Dushkin zunächst unspielbar. In diesem Fall aber setzte sich der »Nichtgeiger« Strawinsky mit seiner Kompositions-idee durch.

Marcus Imbsweiler

cher. Im Finale kommt es sogar zu einem Duett zwischen der Solovioline und einer Orchestergeige. »Opfer« dieses unablässigen Dialogisierens sind die Solokadenzen, die in einem echten Virtuosenkonzert nicht fehlen dürften. Zwar gibt es im 1. Satz zwei solcher Passagen, doch sind sie der Solo-geige eben gerade nicht exklusiv überlassen: Wenn sie sich zweistimmig und sehr kantabel über das Hauptthema auslässt, begleiten die Holzbläser pianissimo.

Der Mut zur Phantasie

ROBERT SCHUMANN: 4. SYMPHONIE D-MOLL

»Eben solcher inhaltsloser Unsinn [...] wie der Hegel'sche Philosophie-Quatsch, der allemal da am trivialsten ist, wo er am tiefsten scheint.« Ein Wort immerhin Richard Wagners über Schumanns Symphonien, mit dem er deren Rezeption enorm geschadet hat, weil zu viele seinerzeit auf ihn hörten; im Grunde entlarvt er sich jedoch nur selbst. Gewiss, von Anbeginn ist die d-Moll-Symphonie auf gewissen Unverstand gestoßen und wurde zu des Komponisten Schmerzenskind – nur eines kann man ihr nicht nachsagen: Trivialität. Ihr Problem ist vielmehr ihre Progressivität!

AUS EINEM GUSS

Gerade dieses Opus des 30-jährigen Komponisten entsprang einer besonders glückhaften Lebensphase. Robert, durch die Verbindung mit Clara Wieck im Leipziger Vollglück, war befeuert von der wunderbaren Erfahrung, die er mit seiner knapp zuvor entstandenen, formal noch traditionellen, inhaltlich durch ein Gedicht inspirierten »Frühlingssymphonie« in B-Dur bei der Uraufführung im März 1841 unter Mendelssohns Leitung machen dürfen. Die Vision hingegen, von der das d-Moll-Opus geleitet wird, will dazu Kontrast sein und ist mit Schumanns eigenem Wort bestenfalls »symphonistisch« zu nennen – so bezeichnet er wenigstens diese

Orchester-Phantasie, die in seinem Symphonie-Jahr 1841 entstanden ist. Sie ist – und das wird ihr zum Stigma – durchkomponiert, heißt: das Ganze ist ein Satz ohne Zäsuren. Auch thematisch ist das Werk aus einem Guss durch konsequente Verwandtschaft des Materials, bestehend aus zwei »Themen-Kernen« (Jon Finson), die in allen Phasen verschiedenst abgerufen und kombiniert wie modifiziert werden: nach einer großen Andante-Einleitung durch ein Allegro molto hindurch, über ein Stimmungsbild in Gestalt einer Romanze hinweg, die bruchlos abgelöst wird von einem Presto-Scherzo, das mit einem einleitenden Largo ins kühne Finale überspringt, einem Allegro-vivace-Kehraus. Sonatensatz und die Struktur der Symphonie grüßen nur noch von ferne.

MEISTER DES RÜCKBLICKS

Der große Musikgelehrte Hermann Abert hat um 1900 bereits diese Struktur bestens bezeichnet: »Auf eine latent zu Grunde liegende poetische Idee deutet auch die Wiederverwendung gewisser Motive in den verschiedenen Sätzen hin. [...] So spielen die drei Themen, die schon der erste Satz bringt, in den folgenden bedeutende Rollen. Diese Reminiszenzen, die noch in Beethovens 5. und 9. Symphonie nur episodische Bedeutung haben, werden hier von Schumann mit

logischer Konsequenz zu einem integrierenden Teil des ganzen symphonischen Gebäudes erhoben.« Die poetische Idee selbst schafft die Form: Natur, Leben und Kunst spricht sich musikalisch im Prozess des Erinnerns aus – Adorno hat so schön gesagt, Schumann habe in der Musik »den Gestus des sich Erinnerns, nach rückwärts Schauens und Hörens entdeckt.« Genau diesen Prozess vollzieht die d-Moll-Phantasie gehüllt in das Kostüm der Symphonie, einer ihrem Schöpfer »bereits entfremdeten Form« (Adorno). Sie ist gewissermaßen die Ablösung von Beethovens dramatisch zielgerichteter Gestalt. Schumann hingegen wird zum Meister des Rückblicks.

BEETHOVENS SCHATTEN

Wir müssen stets bedenken, wie stark damals die übermächtige Prägung des Symphonikers Beethoven das musikalische Bewusstsein bestimmte. Mit dem Griff zum Orchestralen wächst dem Komponisten die öffentliche Verantwortung vor großem Publikum zu. Beethoven verband damit seine Mission, er wollte mit den Symphonien gleichsam »Volksreden« (Adorno) im Sinne seiner humanitären Mission schaffen; gerade das will Schumann nicht: Er will den Hörer als Individuum bei der Seele packen, ihn mit seinem eigenen Ich identifizieren und ihn in den phantastischen Prozess integrieren. Man kann das romantisch nennen. Jedenfalls beweist es den Mut des Komponisten, selbst formgebendes Subjekt zu sein, unabhängig von Kategorien und Gattungen: Lyrisches, Episches, Dramatisches »schlagen ineinander um« (Hegel) nach Maßgabe der poetischen Idee. Diese Musik verabschiedet sich vom sogenannten Diskurs, der Abfolgelogik als zentralem Prinzip – und mag deshalb »phantastisch« sein.

KONZESSIONEN?

Der Misserfolg der Uraufführung vom Dezember 1841 lässt Schumann in Depression das d-Moll-Werk zurückziehen, seine der Entstehung nach zweite Symphonie, die wir heute als »Vierte« zählen. Warum? Weil Schumann ein Jahrzehnt später – nun Musikdirektor in Düsseldorf – den Impetus seines Werkes im Dezember 1851 neu entdeckt und als gereift in neuer Fassung präsentiert. Und so verleiht er der »symphonistischen Phantasie« von damals wiederum mehr symphonische Montur, um sie konzertant fassbarer, technisch konsequenter, ja, den Zeitgenossen zugänglicher zu machen durch Verbesserungen in der Instrumentation, Änderungen in den Übergängen, anderer Gewichtung der Themen-Kerne; gewiss nicht frei von Konzessionen und, nun geglättet, nicht ohne gewissen Verlust jener »jubilend erlittenen Romantik« (Peter Gülke), die das Wesen des jungen Schumann markiert. Aber die Wiedergeburt in Neufassung für Düsseldorf wird auch dort 1853 nur ein bedingter Erfolg. Freund Johannes Brahms freilich spürt in der Erstfassung exakt jene »neuen Bahnen«, auf die Robert stets zielte, und er war es auch, der – sogar gegen Claras Bedenken – diese frühe Version 1891 zur Publikation brachte.

FREUNDE UND FEINDE

Interessant, dass gerade beim Publikum die d-Moll-Symphonie, zumal in ihrer Düsseldorfer Endfassung, die bis heute verbindlich ist, Schumanns beliebtestes symphonisches Opus geworden ist, und hier hat das Publikum durch die Zeiten mehr Spürsinn bewiesen als so mancher renommierte Macher oder Kenner. Meisterdirigenten wie Felix Weingartner – prägende Figur auch bei den Münchner Philharmonikern zwischen 1898 und 1905 – kreidet dem Symphoniker Schumann Men-

delssohns Einfluss an, jenseits von dessen Perfektion, sieht sein Genie nur in der Miniatur, die im Symphonischen nur »zu grösseren Dimensionen auseinandergezerrt« werde; und so versucht Weingartner, ohne durchschlagenden Erfolg, eine Kombination beider Fassungen des Werkes vornehmlich zur Verbesserung der Instrumentation, an der allgemein gemäkelt wird. Kaum einer jedoch bedenkt, dass Schumann auch orchestral eine ganz andere Klangintention entwickelt, die in der Progressivität seiner Vision begründet ist, also den Klang des Erinnerns erschafft und nicht illustrative Konkretion durch instrumentale Farbenspiele. Merkwürdig genug, wie ausgerechnet Pierre Boulez, Großmeister des Progressiven, Schumann vorwirft, dass er nicht wie Berlioz instrumentiere... – ein solcher Klang kann doch nicht gemeint sein, wenn eine Musik entworfen wird, die im musikalischen Prozess aus dem Erinnern Zukunft werden lässt. Welche Form dieses Werk endlich durch die letzte Hand Schumanns, die der symphonischen Viersatz-Konvention wieder klarer entgegenkommt, gewonnen haben mag – sie ist und bleibt innen Phantasie, bleibt romantisch, und das heißt kurzum jedenfalls: vom Herzen diktiert.

Georg-Albrecht Eckle

Dima Slobodeniouk

DIRIGENT



Dima Slobodeniouk studierte zunächst Violine in seiner Heimatstadt Moskau sowie an der Sibelius-Akademie in Helsinki. 1994 nahm er zudem das Dirigierstudium auf und erhielt Unterricht von Atso Almila. Er vertiefte sein Studium an der Sibelius-Akademie bei Leif Segerstam und Jorma Panula. Darüber hinaus studierte er bei Ilja Musin und Esa-Pekka Salonen.

Von 2016 bis 2021 war Dima Slobodeniouk Chefdirigent des Lahti Symphony Orchestra sowie künstlerischer Leiter des Sibelius Festivals, von 2013 bis 2022 Chefdirigent des Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG). Gemeinsam mit dem OSG baute er in den vergange-

nen Jahren eine umfangreiche und vielbeachtete Mediathek mit Live-Konzertmitschnitten auf. Beiden Orchestern bleibt er durch eine regelmäßige Zusammenarbeit verbunden.

In den vergangenen Spielzeiten wurde er als Gastdirigent zu renommierten Orchestern eingeladen wie den Berliner Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Bayerischen Staatsorchester, Gewandhausorchester Leipzig, London Philharmonic Orchestra sowie dem Concertgebouworkest. In der Saison 2021/22 gab er zudem sein gefeiertes Debüt beim New York Philharmonic und leitete erstmals Konzerte im Rahmen der Pfingstfestspiele Baden-Baden mit dem SWR Symphonieorchester. Zu den Solist*innen, mit denen Dima Slobodeniouk arbeitet, zählen Barbara Hannigan, Baiba Skride, Isabelle Faust, Patricia Kopatchinskaya, Leif Ove Andsnes, Khatia Buniatishvili, Vilde Frang, Yuja Wang, Itzhak Perlman und Frank Peter Zimmermann. Höhepunkte der aktuellen Saison sind Wieder-einladungen u. a. zum Boston Symphony Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra und London Philharmonic Orchestra. Debüts führen ihn unter anderem zu den Wiener Symphonikern, zum Danish National Symphony Orchestra, zum BBC Symphony Orchestra sowie zum Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo.

Frank Peter Zimmermann

VIOLINE



© Harald Hoffmann

Frank Peter Zimmermann zählt zu den führenden Geigern unserer Zeit. Für seinen unverwechselbaren Ton, seine tiefe Musikalität und seinen scharfen Intellekt gepriesen, arbeitet der aus Duisburg stammende Musiker seit mehr als drei Jahrzehnten mit allen renommierten Orchestern und Dirigenten der Welt zusammen. Er ist regelmäßig in allen bedeutenden Konzertsälen und bei den internationalen Festivals in Europa, Amerika, Asien und Australien als Solist zu Gast.

Im Laufe der Jahre hat Frank Peter Zimmermann eine beeindruckende Diskografie aufgebaut und nahezu das vollständige Konzertrepertoire für Violine von Bach bis Ligeti eingespielt. Viele seiner Aufnahmen wurden

mit internationalen Auszeichnungen überhäuft. Zu den neueren Einspielungen zählen die Violinkonzerte von Martinů mit den Bamberger Symphonikern und Jakub Hrůša, die beiden Violinkonzerte von Schostakowitsch mit dem NDR Elbphilharmonie Orchester unter Alan Gilbert (nominiert für den Grammy Award) sowie Violinkonzerte von J. S. Bach mit den Berliner Barock Solisten. Im September 2021 sind drei neue Aufnahmen mit den Berliner Philharmonikern und den Violinkonzerten von Beethoven unter Daniel Harding, von Béla Bartók unter Alan Gilbert und von Alban Berg unter Kirill Petrenko erschienen, die 2022 mit dem Gramophone Award und dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet wurden.

Frank Peter Zimmermann hat vier zeitgenössische Violinkonzerte zur Weltaufführung gebracht: Magnus Lindbergs Violinkonzert Nr. 2 mit dem London Philharmonic Orchestra und Jaap van Zweden (2015), das Violinkonzert »en sourdine« von Matthias Pintscher mit den Berliner Philharmonikern und Peter Eötvös (2003), das Violinkonzert »The Lost Art of Letter Writing« von Brett Dean mit dem Royal Concertgebouw Orchestra unter der Leitung des Komponisten (2007) sowie das Violinkonzert Nr. 3 »Juggler in Paradise« von Augusta Read Thomas mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France und Andrey Boreyko (2009).

MICHAEL MARTIN KOFLER

FLÖTE



Michael Martin Kofler absolvierte seine Studien in Wien und Basel mit Auszeichnung und war Soloflötist beim Gustav Mahler Jugendorchester. Seit 1987 ist er Soloflötist der Münchner Philharmoniker. Er ist Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe (u. a. ARD, Prag, Brüssel, Bari) sowie Würdigungspräsident des Österreichischen Wissenschaftsministers (1987 und 1989) und Kulturpreisträger seiner Heimatstadt Villach (1993). Seit 1983 tritt Michael Martin Kofler weltweit als Solist auf und spielte bei Orchestern wie z. B. der Academy of St Martin in the Fields und dem Australian Chamber Orchestra und unter bedeutenden Dirigenten wie Levine, Maazel, Blomstedt, Marriner, Luisi und Sokhiev. Mit sehr großem Erfolg betreut Michael Martin Kofler seit 1989 als Professor eine Konzertsachklasse an der Universität Mozarteum Salzburg und wird als Jurymitglied zu den bedeutendsten Wettbewerben, u. a. nach Kobe, Guangzhou, Prag, Krakau und zum ARD-Wettbewerb nach München, eingeladen. Darüber hinaus gibt er Meisterklassen in Europa, Amerika, Korea und Japan und tritt seit 2016 zunehmend als Dirigent in Erscheinung.

LÁSZLÓ KUTI

KLARINETTE



László Kuti studierte zunächst in seiner Heimat Ungarn und wechselte dann an die Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz, wo er seine Ausbildung bei Béla Kovács und später bei Gerald Pachinger fortsetzte. Er ist Gewinner der Concertino Praga International Music Competition. Nach dem Abschluss seines Studiums ging er als Soloklarinetist des neu gegründeten Hyogo Performing Arts Center Symphony Orchestra nach Japan. Nach drei Jahren wechselte er als Stipendiat der Karajan Stiftung zu den Berliner Philharmonikern und seinem Mentor Wenzel Fuchs. Seit 2009 ist er Soloklarinetist der Münchner Philharmoniker und ständiger Gast bei den Berliner Philharmonikern, dem DSO Berlin, der Staatskapelle Dresden sowie der Camerata Salzburg. Auch als Solist ist László Kuti international gefragt und wird von der Kritik gefeiert. Zusätzlich zur Arbeit in der Orchesterakademie der Münchner Philharmoniker unterrichtet er als Klarinetten-Tutor in der Orchesterakademie der Wiener Philharmoniker in Ossiach und gibt Meisterkurse an bekannten Hochschulen in China, Korea, Japan, Deutschland, Ungarn und Österreich.

ROMAIN LUCAS

FAGOTT



Romain Lucas erhielt seinen ersten Fagottunterricht im Alter von acht Jahren. Er studierte bei Laurent Lefevre am Conservatoire National de Musique et de Danse in Paris und bei Ole Kristian Dahl an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim. Erste Orchestererfahrungen sammelte er als Mitglied des Französischen Jugendorchesters (OFJ) und des European Union Youth Orchestra (EUYO). Von 2012 bis 2014 war Romain Lucas Akademist in der Staatskapelle Berlin unter der Leitung von Daniel Barenboim. Regelmäßig spielt er als Solofagottist auch bei Orchestern wie dem hr-Sinfonieorchester, bei der Deutschen Radio Philharmonie, beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, der Staatskapelle Berlin und im Frankfurter Opern- und Museumsorchester. 2015 gewann er die Solofagottstelle in der Badischen Staatskapelle Karlsruhe. Seit September 2019 ist er Solofagottist bei den Münchner Philharmonikern.

JOHANNES HOFBAUER

FAGOTT



Der Salzburger Fagottist Johannes Hofbauer begann seine musikalische Ausbildung mit sechs Jahren bei Gerti Hollweger. Er konzertierte als Solofagottist mit Orchestern wie den Münchner Philharmonikern oder Wiener Symphonikern. Substitutentätigkeiten führten ihn zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, zum Tonhalle-Orchester Zürich und an die Wiener Staatsoper. Von 2009 bis 2011 war Johannes Hofbauer Stipendiat der Freunde und Förderer der Münchner Philharmoniker. Im November 2014 schloss er sein Studium in der Klasse von Prof. Richard Galler an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien mit Auszeichnung ab. 2016 wurde Johannes Hofbauer Mitglied der Münchner Philharmoniker. Im Jahr 2023 startet er zusammen mit den Ferdinand Porsche Erlebniswelten in seiner Heimat Mattsee/Salzburg ein neues Konzertformat: »konzer(T)raum im fahr(T)raum«. Dort wird er zusammen mit Mitgliedern der Münchner Philharmoniker und musikalischen Freunden und Wegbegleitern spannende Programme präsentieren.

GUIDO SEGERS

TROMPETE



Der in Bree im Nordosten Belgiens geborene Musiker absolvierte die Ausbildung zum Trompeter an den Konservatorien von Brüssel und Lüttich; anschließend ging er zu Pierre Thibaud nach Paris. Zudem besuchte er Meisterkurse bei Maurice André und Roger Delmotte. Noch während der Studienjahre errang Guido Segers zahlreiche Preise, so die jeweils 1. Preise in den Fächern Trompete, Transposition und Kammermusik am Königlichen Musikonservatorium Brüssel sowie den 1. Preis im »Solfège«-Wettbewerb; Auszeichnungen bei den Wettbewerben »Pro civitate« und »Tenuto« schlossen sich an. Von 1981 bis 1985 war Guido Segers Mitglied des Europäischen Jugendorchesters, mit dem er in zahlreichen Musikzentren Europas auftrat. 1985 wurde er Solotrompeter beim Belgischen Nationalorchester und gleichzeitig Dozent für Trompete am Musikonservatorium Brüssel. Von 1989 bis 1994 unterrichtete er zusätzlich in Maastricht. Seit 1994 ist Guido Segers Solotrompeter bei den Münchner Philharmonikern; daneben ist er seit 2012 Professor für Trompete an der Musikhochschule Felix Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig.

MARKUS RAINER

TROMPETE



Markus Rainer wurde 1977 in Lienz geboren, studierte von 1993 bis 1999 am Tiroler Landeskonservatorium bei Erich Rinner und war nach seinem Studium Akademist im Orchester der Oper Zürich. Von 2001 bis 2002 hatte Markus Rainer einen Vertrag als Wechseltrompeter im Orchester der Bayerischen Staatsoper und wechselte 2003 in gleicher Position zu den Münchner Philharmonikern.

JONATHON RAMSAY

POSAUNE



Der Australier Jonathon Ramsay absolvierte sein Bachelor an der University of Sydney. Direkt nach seinem Abschluss wurde er im Alter von nur 20 Jahren Soloposaunist des Tasmanian Symphony Orchestra – eine Stelle, die er aufgab, nachdem er 2018 in die Karajan Akademie der Berliner Philharmoniker als Schüler von Olaf Ott aufgenommen wurde. Seit Abschluss der Akademie ist der Australier ein gefragter Posaunist und tritt regelmäßig als Gast bei Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem London Symphony Orchestra auf. Auch ist er festes Mitglied des Mahler Chamber Orchestra und war 2022 Mitglied des Bayreuther Festspielorchesters. Darüber hinaus ist Jonathon Ramsay Preisträger diverser Wettbewerbe, darunter der ARD Musikwettbewerb (2. Preis), Internationaler Aeolus Bläserwettbewerb (1. Preis) und Concorso Internazionale »Città di Porcia« (1. Preis). Seit April 2022 ist Jonathon Ramsay Soloposaunist der Münchner Philharmoniker.

BENJAMIN APPEL

BASSPOSAUNE



Benjamin Appel wurde 1977 in Kaiserlautern geboren und studierte von 1997 bis 2002 an der Hochschule für Musik Würzburg. Während seines Studiums war er Mitglied der Jungen Deutschen Philharmonie und in der Spielzeit 2001/2002 Akademist bei den Münchner Philharmonikern. Von 2002 bis 2006 war Benjamin Appel als Bass- und Kontrabassposaunist am Staatstheater Nürnberg engagiert, seit 2006 besetzt er die gleiche Position bei den Münchner Philharmonikern. Benjamin Appel unterrichtete an der Hochschule für Musik und Theater München und ist seit 2014 Professor am Tiroler Landeskonservatorium Innsbruck. Außerdem ist er langjähriges Mitglied beim Ensemble Blechscheiden.

Sonntag 27.11.2022 11 Uhr

3. Kammerkonzert

Festsaal im Münchner Künstlerhaus

»Mozart und die Impressionisten«

MARC BERTHOMIEU

»Cinque nuances« für Flöte und Harfe

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Flötenquartett D-Dur KV 285

CLAUDE DEBUSSY

»Deux Danses« für Harfe und Streichquartett

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Klarinettenquintett A-Dur KV 581

MAURICE RAVEL

»Introduction et Allegro« für Flöte, Klarinette,
Streichquartett und Harfe

MICHAEL MARTIN KOFLER Flöte

ALEXANDRA GRUBER Klarinette

TERESA ZIMMERMANN Harfe

YASUKA SCHMALHOFER Violine

BERNHARD METZ Violine

BURKHARD SIGL Viola

SVEN FAULIAN Violoncello

Donnerstag 01.12.2022 18.30 Uhr

1. Jugendkonzert

ROBERT SCHUMANN

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll
op. 54

MIECZYŚLAW WEINBERG

Symphonie Nr. 3 op. 45

MIRGA GRAŽINYTĖ-TYLA Dirigentin

IGOR LEVIT Klavier

MALTE ARKONA Moderation

Freitag 02.12.2022 20 Uhr °

Samstag 03.12.2022 19 Uhr °

RAMINTA ŠERKŠNYTĖ

»De profundis« für Streichorchester

ROBERT SCHUMANN

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll
op. 54

MIECZYŚLAW WEINBERG

Symphonie Nr. 3 op. 45

MIRGA GRAŽINYTĖ-TYLA Dirigentin

IGOR LEVIT Klavier

° Konzerteinführung

weitere Infos unter www.spielfeld-klassik.de

Alles Gute!



Ulrich Becker
1977–2020



Stephan Haack
1988–2021



Martin Manz
1983–2022



Regina Matthes
1986–2019



Philip Middleman
1981–2021



**Lorenz Nasturica-
Herschcowici**
1992–2022



Jürgen Popp
1984–2020



Gunter Pretzel
1984–2020



Claudia Sutil
1981–2020

Die Münchner Philharmoniker sagen Danke für viele unvergessliche
Konzernerlebnisse und wünschen alles Gute für die Zukunft!

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 Schmalhofer
Megumi Okaya
Da Hye Yang[°]
Alejandro Carreño[°]
Laura Handler^{°°}
Ryo Shimakata^{°°}
Yuriko Takemoto^{°°}
Annika Fuchs^{°°}

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

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[°]
Alexa Beattie[°]
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 Baltacigil, 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
 Gülin Ataklı^{°°}

KLARINETTEN

Alexandra Gruber, Solo
 László Kuti, Solo
 Annette Maucher, stv. Solo
 Matthias Ambrosius
 Albert Osterhammer, Bassklarinetten
 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 Schlemmer
 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:

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: Martin Demmler, Marcus Imbsweiler, Hans-Jürgen Schaal und Susanne Stähr. Nicht namentlich gekennzeichnete Texte und Infoboxen: Christine Möller. Künstlerbiographien: nach Agenturvorlage. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheberrechtshabenden genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

Abbildungen zu Igor Strawinsky: Vera Stravinsky u. Robert Craft, Stravinsky in Pictures and Documents, London 1978; Theo Hirsbrunner, Igor Strawinsky in Paris, Laaber 1982. Abbildungen zu Richard Strauss: wikimedia commons. Künstlerphotographien: Saara Vuorjok (Lindberg), Marco Borggreve (Slobodeniouk), Harald Hoffmann (Zimmermann), Irène Zandel (Kofler), Brioni/Vogue (Kuti), Tobias Hase (Lucas), Theresa Pewal (Rainer), Daniel Delang (Ramsay), Frank Bauer (Appel), Hans Engels (Hofbauer, Segers, Becker, Haack, Manz, Matthes, Middleman, Nasturica-Herschcowici, Popp, Pretzel, Sutil).

MÜNCHNER PHILHARMONIKER



Aus dem Archiv
des Orchesters



Alle Alben
überall digital
und im Handel
erhältlich!

mphil.de/label

22
23



GASTEIG HP8