

ENERGIE

MIT NEUER

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Donnerstag 14.10.21 20 Uhr
Freitag 15.10.21 20 Uhr

LUDWIG VAN BEETHOVEN
3. Klavierkonzert
Klavierkonzert-Zyklus

OLGA NEUWIRTH
»Masaot/Clocks Without Hands«

VALERY GERGIEV
Dirigent

IGOR STRAWINSKY
»Pétrouchka«

DANIIL TRIFONOV
Klavier

mphil.de Isarphilharmonie

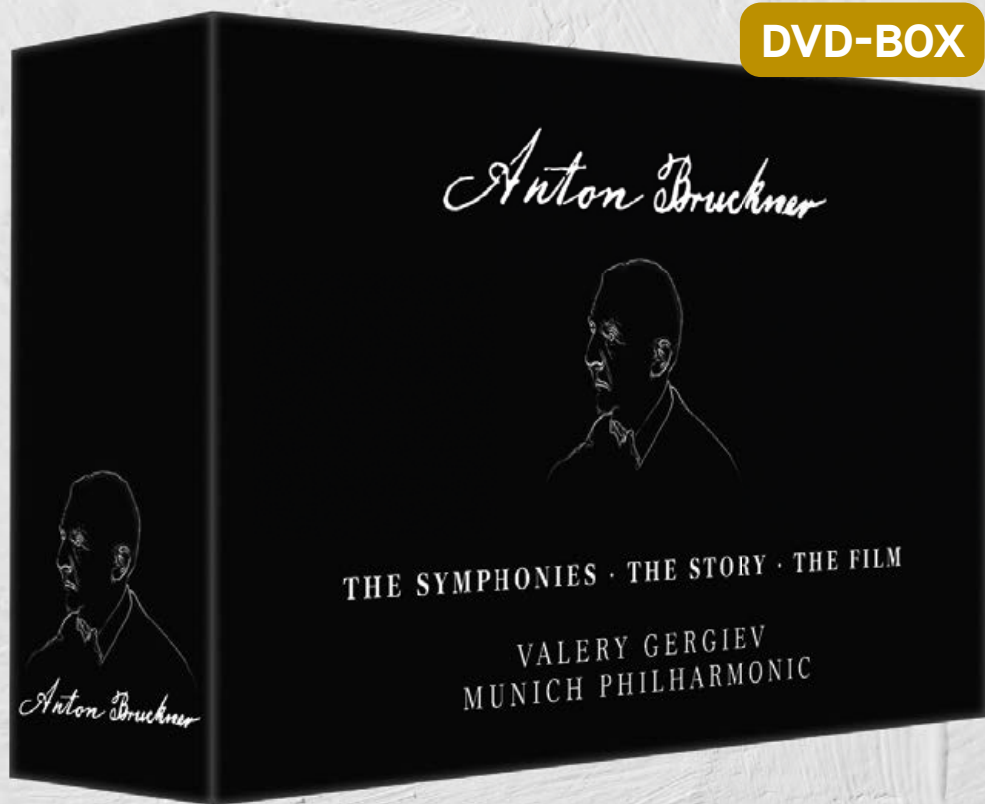


ANTON BRUCKNER

SYMPHONIEN NR. 1–9

Aufgenommen im Stift St. Florian

DVD-BOX



6 DVDs & 4 Blu-rays

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Klavierkonzert-Zyklus

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 c-Moll op. 37

1. Allegro con brio

2. Largo

3. Rondo: Allegro

– Pause –

OLGA NEUWIRTH

»Masaot/Clocks without Hands«

für großes Orchester

IGOR STRAWINSKY

»Pétrouchka«,

Fassung von 1911

VALERY GERGIEV, Dirigent

DANIIL TRIFONOV, Klavier

Konzertdauer: ca. 2 ¼ Stunden

124. Spielzeit seit der Gründung 1893

VALERY GERGIEV, Chefdirigent

ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent

PAUL MÜLLER, Intendant

Unsere Isarphilharmonie

Um als Musiker*in unserer Kreativität im Musizieren Ausdruck zu verleihen, brauchen wir neben unserem eigenen Körper und Geist unser Musikinstrument und – ebenso wichtig – einen Resonanzraum, der die Qualität des Klanges ästhetisch an den Zuhörer überträgt und auf der Bühne ein gutes Zusammenspiel ermöglicht: den Konzertsaal. Ähnlich dem Musikinstrument, gewöhnt man sich über Jahre an die Akustik seines Saals, um das bestmögliche Klangerlebnis für das Publikum zu schaffen. Die Akustik eines Konzertsaals ist ein maßgebliches Element für die Entwicklung eines Orchesters.

Wir haben in den letzten Jahren zusammen mit unserem Chefdirigenten Valery Gergiev alles Erdenkliche unternommen, um die akustischen Schwächen der Philharmonie im Gasteig auszugleichen und das bestmögliche Klangerlebnis zu kreieren, was uns laut unserem Publikum und den Rezensionen wohl gelungen ist. Wir mögen unser Zuhause sehr, freuen uns aber nun umso mehr darüber, dass wir nach über zehn Jahren des Ringens um das Thema Gasteig-Umbau in der Saison 2021/22 nach Sendling in die Isarphilharmonie umziehen.

Einen neuen Saal entwickelt und gebaut zu bekommen, ist ein Traum für alle Musiker*innen. Dass dies ein großes Privileg, eine Herausforderung und ein Vertrauensbeweis für unsere Arbeit ist, dessen sind wir uns als Münchner Philharmoniker bewusst. Wie we-

nig selbstverständlich ein Heimatkonzertsaal ist, wird klar, wenn wir einen Blick zurück in die eigene Orchestergeschichte werfen. Schließlich hatte es nach der Zerstörung des »Odeon« über 40 Jahre gedauert, bis wir mit der Philharmonie im Gasteig wieder unseren eigenen Saal erhalten haben.

Die neue Isarphilharmonie bietet uns hervorragende Bedingungen für unser künstlerisches Schaffen. Mit den rund 1800 Sitzplätzen erhalten wir einen Raum mit deutlich intimerer Konzertatmosphäre. Zusätzlich dürfen wir uns auf die Saal-Konzeption Yasuhisa Toyotas, des wohl renommiertesten Akustikers der Welt, freuen.

An dieser Stelle möchten sich die Münchner Philharmoniker bei allen herzlich bedanken, die so unermüdlich an der Realisierung dieses Bauprojektes mitgewirkt haben und sich immer wieder für uns eingesetzt haben. Die namentliche Nennung würde an dieser Stelle jeglichen Rahmen sprengen. Ganz besonderer Dank gilt den Bürger*innen Münchens.

Jetzt fehlen nur noch Sie, unser Publikum! Wir wollen diesen Saal ab Oktober mit Ihnen teilen und hoffen, dass Sie sich so wohl fühlen werden, wie wir es bereits tun.

Ihre Münchner Philharmoniker



© Judith Buss

Die Münchner Philharmoniker auf der Bühne der neuen Isarphilharmonie

Zur Akustik der Isarphilharmonie

Das Akustikdesign der »Isarphilharmonie« stellte uns vor eine einmalige und neue Herausforderung: für die Stadt München und für die Münchner Philharmoniker, einer der weltweit bekanntesten und traditionsreichsten Klangkörper, war ein Konzertsaal mit höchsten akustischen Standards gewünscht, dessen Konstruktion so gestaltet sein sollte, dass er nach einigen Jahren wieder abgebaut und weiterverwendet werden könnte. Aus unserer langjährigen Zusammenarbeit mit Maestro Valery Gergiev war uns bewusst, dass die künstlerischen Ansprüche an die „Isarphilharmonie“ nicht weniger ambitioniert sein würden als die an einen Konzertsaal, der für Jahrhunderte gebaut ist. Im Frühling 2018 gingen wir in dieses Designabenteuer in enger Zusammenarbeit mit den renommierten Architekturbüros gmp architects und Kunkel Consulting. Die unverrückbare Zielsetzung war, potenzielle Kompromisse in maßgeschneiderte Lösungen für ein einmaliges Projekt zu verwandeln.

Um der musikalischen Qualität der Münchner Philharmoniker und zukünftig gastierender Ensembles gerecht zu werden, war es unser vorrangiges Ziel, eine gute Balance zwischen großer Klarheit des Klangs und einer reichen, einhüllend nachhalloptimierten Akustik zu schaffen, die dem Publikum den auf der Bühne produzierten Klang möglichst getreu vermittelt.

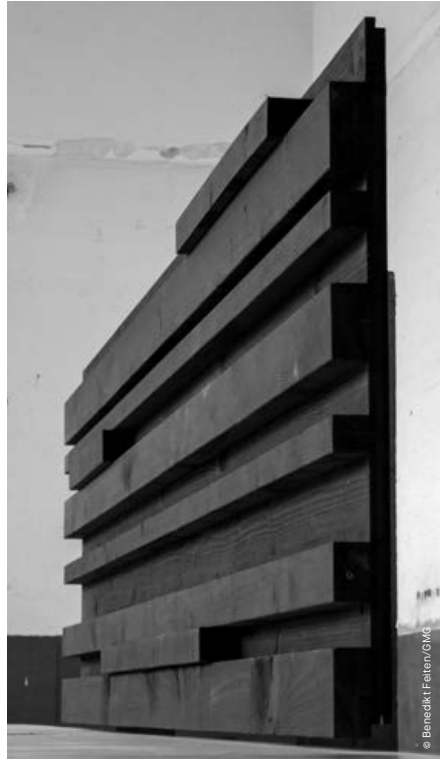
Die Gestaltung der Sitzreihen und der klangreflektierenden Flächen des Saals wurde bewusst gewählt, um eine enge Verbindung zwischen Publikum und Musikern entstehen zu lassen und eine ausgeglichene und gleichmäßige Verteilung der wesentlichen Schallreflexionen zu gewährleisten. Gemeinsam mit gmp architects zielte jeder Schritt der Gestaltung darauf ab, einerseits das Publikum so nah wie möglich am Geschehen auf der Bühne teilhaben zu lassen, andererseits die notwendigen schallreflektierenden Oberflächen optimal platzieren und ausrichten zu können. Die facettierten Wände und die Geometrie der Decke ergaben sich aus der Notwendigkeit, vorgefertigte einheitliche Elemente zu verwenden und gleichzeitig Schallreflexionen ohne nachteilige Schallbündelungen oder Echos im gesamten Konzertsaal zu verteilen. An Stelle von Beton wurden massive Holzverbundplatten und eine Stahlkonstruktion verwendet, um die nötige Masse für die Reflexion tiefer Frequenzen zu schaffen, während flache horizontale Latten auf den Oberflächen aufgebracht wurden, um die Reflexionen hoher Frequenzen zu verteilen.

Ein ausgefeiltes Design der Wände und der Decke über der Bühne liefert den Musiker*innen eine genaue und verlässliche akustische Rückmeldung. Der Bühnenbereich ist für große musikalische Ensembles dimensioniert und mit motorisierten im

Halbkreis ausgerichteten Stufen ausgestattet. Das ermöglicht eine kompakte, dreidimensional gestaffelte Anordnung der Musiker*innen, welche für gute Kommunikation und die Kohärenz des Klangkörpers notwendig ist. Die Bühnentiefe kann durch Absenken der Vorbühne reduziert werden, um mehr Sitzplätze für Crossover-Veranstaltungen zu schaffen. Der Boden der Bühne wurde aus sorgfältig ausgewähltem Holz hergestellt, und wird von einer flexiblen Struktur über einem Resonanzkörper getragen. Dies verleiht dem Boden die Fähigkeit als eine Erweiterung der Musikinstrumente zu dienen.

Man darf von diesem neuen Konzertsaal erwarten, dass er selbst mit seiner ursprünglich flüchtigen Mission den schönsten Klangraum bieten und sich für die kommenden Jahre ganz in den Dienst des Münchener Musiklebens stellen wird.

YASUHISA TOYOTA
Nagata Acoustics



**Hölzerne Wandverkleidung in der
Isarphilharmonie**

Auftritt für die Zukunft

LUDWIG VAN BEETHOVEN: 3. KLAVIERKONZERT C-MOLL

DER VIRTUOSE

Im »Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag« findet sich 1796 der Name des vormaligen Bonner Hofmusikers Ludwig van Beethoven – allerdings zur Überraschung der Nachwelt in der Rubrik »Virtuosen und Dilettanten«. Doch diese nach heutigen Begriffen gleich doppelt befremdliche Einordnung besaß seinerzeit nichts Ehrenrühriges. Im »Clavierland« Wien stand ein begnadeter Pianist traditionell hoch in der Gunst des zahlenden Publikums und der musikliebenden Mäzene, wobei unter dem »Clavier« mittlerweile tatsächlich das Klavier verstanden wurde, das Pianoforte mit der zukunftsweisenden Hammermechanik. Beethoven, so bemerkte das Jahrbuch, »wird allgemein wegen seiner besonderen Geschwindigkeit und wegen der außerordentlichen Schwierigkeiten bewundert, welche er mit so vieler Leichtigkeit exequirt«. Und da dieser Virtuose nicht mehr als besoldeter Musiker in einer Hofkapelle seinen Dienst versah, sondern als »freier Künstler« von den Wiener Adligen umhegt und gefördert wurde, zählte er im ursprünglichen Sinne auch zu den »Dilettanten«, denen die Musik ein Vergnügen war und kein Broterwerb. Der Fürst Lichnowsky ließ ihn bei sich wohnen und gewährte ihm

bald ein Jahresgehalt von 600 Gulden; der Graf Johann Georg von Browne, kaiserlich-russischer Oberst, schenkte Beethoven ein Reitpferd, auf dem der Meister jedoch nur selten ritt. Wie er ohnehin den Forderungen der Etikette allenfalls widerspenstig folgte. Denn in Wahrheit entsprach Beethoven viel weniger dem Typus des »Dilettanten« als vielmehr dem Bild des Künstlers, der sich über Konventionen erhebt, dem die Arbeit keine Lust ist, sondern ein innerer Zwang, ein Muss, Botschaft und Bekennt-

BLICK INS LEXIKON

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Geboren am 15. oder 16. Dezember 1770 in Bonn; gestorben am 26. März 1827 in Wien

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 c-Moll op. 37

Entstanden 1799/1800

Dem Prinzen Friedrich Ludwig Christian von Preußen (1772–1806) gewidmet

Uraufgeführt am 5. April 1803 in Wien



Isidor Neugass: Ludwig van Beethoven (1805)

nis. Eine Augenzeugin berichtet: »Er war sehr stolz und ich habe gesehen, wie die Mutter der Fürstin Lichnowsky, die Gräfin Thun, vor ihm, der in dem Sopha lehnte, auf den Knien lag, ihn zu bitten, er möge doch etwas spielen. Beethoven that es aber nicht.«

DER SOUVERÄN

»Er war sehr stolz.« Der Künstler als Herr und Gebieter, als Denker und Lenker, als Pionier und Prophet – so präsentiert sich Beethoven schon mit dem ersten Auftritt in seinem c-Moll-Klavierkonzert op. 37. Kein Geringerer als er selbst spielte den Solopart bei der Uraufführung am 5. April 1803 im Theater an der Wien, und niemand außer ihm hätte damals diese epochale Aufgabe meistern können, da er die Solostimme einstweilen nur unvollständig und skizzenhaft notiert hatte: zum virtuosen Eigengebrauch. Ignaz

von Seyfried, der Kapellmeister des Theaters, sollte Beethoven während des Konzerts die Seiten umblättern. Doch zeigte er sich einigermaßen entsetzt (zur diebischen Freude des Komponisten), als er »in der aufliegenden Stimme trotz der bewaffneten Augen ausser dem Schlüssel, der Vorzeichnung und verschiedenen über das Blatt hinlaufenden Kreuz- und Querstrichen wenig mehr als Nichts zu gewahren im Stande war«: creatio ex nihilo. Nach 111 Takten orchestraler Grundlegung beginnt der Pianist – also Beethoven – die Soloexposition wie mit einer imperialen Machtdemonstration. Er durchmisst in drei Anläufen die gesamte Klaviatur vom Grund bis zur Höhe, um dann forte und unisono das Hauptthema regelrecht in die Tasten zu meißeln, im manuellen Kraftakt der aufgetürmten Oktaven (auf den freilich sogleich eine nachdenkliche Piano-Reflexion folgt). Aus dem intellektuellen Spiel des Konzertierens – dem »freien Spiel des Geistes« – wurde unter Beethovens Händen existentieller Ernst: eine Frage der Selbstbehauptung, der schöpferischen Willensstärke, der stolzen, unbeugsamen Subjektivität. Beethoven, der gefeierte Virtuose, beanspruchte die unumschränkte Herrschaft im »Clavierland«. Ein Souverän, vor dem Fürsten und Gräfinnen auf den Knien lagen.

DER HELD

Der französische Literaturnobelpreisträger Romain Rolland erkannte in Beethovens Schaffen den Ausdruck einer heroischen Zeit, den Widerhall einer Epoche der Kriege und Revolutionen: »Und wer nicht diesen Heldenrhythmus am eigenen Leibe empfindet, wird die Musik der berstenden Ereignisse und triumphierenden Kräfte nur halb verstehen.« Tatsächlich sollten wir nicht vergessen, dass Beethovens Kunst tief verwur-

zelt war in der antiken Lehre vom Ethos der Musik, von der Wirkungsmacht der Musik auf die Seele des Hörers. Niemals rückte Beethoven von der Überzeugung ab, dass er mit seinen Kompositionen die Menschen zum Guten geleiten könne, zu Lebensmut, zur Freiheit, zur Tugend, nicht zuletzt auch zur Tapferkeit. Der Künstler stand, bei allem Stolz und Trotz, nicht über den Schranken der Moral. Noch nicht.

DER ROMANTIKER

Doch mit dem dritten Klavierkonzert erprobte Beethoven nicht allein oder gar ausschließlich den heroischen Stil, den er bald danach mit Werken wie der »Sinfonia eroica«, der »Sonata appassionata« oder der »Fünften«, der »Schicksalssymphonie«, zur Hochblüte bringen sollte – nein, er wies auch auf anderem Terrain den Weg in die Zukunft. Der mittlere Satz, das »Largo«, erschließt den Ausblick in eine vollkommene Gegenwelt. Nach den »Heldenrhythmen« und kämpferischen Klängen des Eingangs-»Allegro« entfaltet er eine Musik von ätherischer, überirdischer Schönheit, die der Romantik schon vorausgreift, übrigens in E-Dur gesetzt, also weit entfernt vom c-Moll der Grundtonart. Bei einzelnen Verzierungen im Klavierpart könnte man zuweilen sogar denken, Frédéric Chopin hätte sie komponiert. Eine Musik, die zu Herzen geht, ohne Larmoyanz und Sentimentalität, und die offenbar auch ein prekäres pianistisches Ideal des »molto cantabile« umspielt, wie es Beethoven in einem Brief an den Instrumentenbauer Andreas Streicher formulierte: »Es ist gewiß, die Art, das Klawier zu spielen, ist noch die unkultiwirteste von allen Instrumenten bisher, man glaubt oft nur eine Harfe zu hören, und ich freue mich lieber, daß sie von den wenigen sind, die einsehen und

fühlen, daß man auf dem Klawier auch singe[n] könne, sobald man nur fühlen kan[n], ich hoffe die Zeit wird kommen, wo die Harfe und das Klawier zwei ganz verschiedene Instrumente seyn werden.« Diese Zeit kam, und Beethoven war ihr Prophet, Repräsentant und Vollender. Es bleibt sein Geheimnis, weshalb Igor Strawinsky glaubte, der Himmel habe Beethoven die melodische Gabe vorenthalten, um sie dafür Bellini im Über-

ZITAT

»Gegenwärtiges grosse Konzert gehört zu den bedeutendsten Werken, die seit einigen Jahren von diesem genialen Meister erschienen sind, und dürfte sich von mancher Seite sogar vor ihnen allen, und zu seinem Vortheile, auszeichnen. Wenigstens findet Rec. in keinem seiner neuesten originellen Werke, neben einer solchen Summe schöner und edler Ideen, eine so gründliche und doch nicht ins Schwülstige oder allzu Gesuchte übergehende Ausführung, einen so festgehaltenen Charakter ohne Ausschweifung, und, in Absicht auf Arbeit, eine solche Einheit. Überall, wo es gut ausgeführt werden kann, wird und muss es von der grössten und schönsten Wirkung seyn. Selbst wo man – wie in Leipzig – die grössten Mozart'schen Konzerte gut zu hören gewohnt ist und mit gerechter Vorliebe betrachtet, wird dies der Fall seyn, und ist es schon gewesen. Dies Konzert ist in Absicht auf Geist und Effekt eins der vorzüglichsten unter allen, die nur jemals geschrieben worden sind.«

»Allgemeine Musikalische Zeitung«
vom 10. April 1805



Im Theater an der Wien spielte Beethoven sein 3. Klavierkonzert erstmals vor Publikum (Kupferstich von 1825)

maß zu schenken. Ein sonderbares Urteil, das der Dirigent Ernest Ansermet mit dem spöttischen Kommentar bedachte: »Vielleicht hat Strawinsky, als er das sagte, insgeheim gedacht, er könnte sich so gegen einen künftigen Kritiker wappnen, der sich erlauben möchte zu sagen, zu Anfang dieses [20.] Jahrhunderts habe Gott die Gabe der Melodie Prokofjew gewährt, Strawinsky aber vorenthalten. Vielleicht wollte er also nur in guter Gesellschaft sein.«

DER SCHÖPFER

Aber auch das Finale hält eine weitere Zukunftsprognose bereit. Hier experimentiert Beethoven mit einer Dramaturgie, die spätestens mit seiner »schicksalhaften« 5. Symphonie Schule machen sollte: Er wendet die Tonart c-Moll nach C-Dur, er führt uns also aus der Dunkelheit ans Licht, durch die Nacht zu den Sternen: »per aspera ad astra«. So lautet das Schlagwort, unter dem dieses musikalische Wendemanöver später berühmt werden sollte. Ganze Generationen von Komponisten folgten fortan Beethovens Beispiel, wenn sie Werke in Moll schufen –

egal ob es Robert Schumann, Johannes Brahms, Peter Tschaikowsky, Anton Bruckner oder sogar noch Gustav Mahler waren. Beethoven aber begnügte sich nicht mit dem einmal Erreichten. Er war ein fortschrittsgläubiger Mensch, er wollte immer vorankommen und Neues erproben. Sein Credo hat er einmal mit den folgenden Worten auf einen Nenner gebracht: »allein Freyheit, weiter gehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck.« Wer aber weiter gehen will, muss manchmal ganz gezielt das Bestehende torpedieren und es außer Kraft setzen, damit überhaupt erst etwas Neues und Anderes entstehen kann. Nicht mehr und nicht weniger unternahm Beethoven, als er zwischen 1803 und 1806 sein viertes Klavierkonzert komponierte.

Wolfgang Stähr

Vom Verschwinden der Erinnerung

OLGA NEUWIRTH

»Es gibt eine Geschichte von Oliver Sacks, dem bekannten Neurologen, die sehr genau erzählt, warum ich zu komponieren begann: Die Frage nach der Identität, so heißt diese Erzählung, handelt von einem Mann, der seine Identität verloren hat, der sich immer wieder nur für Sekunden erinnern kann und immerfort in eine Amnesie abstürzt. Um zu überleben, um eine Quasi-Kontinuität zu erreichen und der Sinnlosigkeit des fortwährenden Vergessens zu entrinnen, baut er sich sozusagen eine Brücke über das Chaos, in dem er eine Traumwelt aus tausendundeiner Nacht errichtet, in der die Menschen und Situationen immer anders sind. Aus diesen ständigen Verwandlungen entsteht für ihn eine stabile Welt, von der man zwar nicht weiß, ob sie real oder unreal, ob sie relevant oder irrelevant ist, aber zumindest bildet sie eine Brücke über die Leere der Sinnlosigkeit.« Was Olga Neuwirth hier in einem Gespräch aus dem Jahre 1995 berichtet, könnte wie ein Motto über ihrem Komponieren generell stehen. Das Schwanken zwischen Chaos und Stabilität, Improvisation und festgefühten Strukturen, ja auch zwischen Traum und Realität sind zentrale Bestandteile ihres Schaffens und prägen ihre Werke für das Musiktheater ebenso wie ihre Instrumentalkompositionen.

VON GALAKTISCHEN NEBELN UND SCHLINGENDEN PFLANZEN

Olga Neuwirth, 1968 in Graz geboren und aus einer Künstlerfamilie stammend, gehört inzwischen seit drei Jahrzehnten zu den führenden Komponistinnen weit über ihre österreichische Heimat hinaus. Ausgebildet unter anderem von Tristan Murail und Adriana Hölszky, wurde sie mit ihren beiden Kurzopern nach Elfriede Jelinek schon im

BLICK INS LEXIKON

OLGA NEUWIRTH

Geboren am 4. August 1968
in Graz/Steiermark

»Masaot/Clocks without hands« für großes Orchester

Entstanden als Auftragswerk der Wiener Philharmoniker anlässlich des 100. Todestags von Gustav Mahlers 2011

Gewidmet den Wiener Philharmonikern

Uraufgeführt am 6. Mai 2015 in der Kölner Philharmonie durch die Wiener Philharmoniker unter Daniel Harding



Olga Neuwirth

Alter von nur 23 Jahren einem internationalen Publikum bekannt. Auch mit ihren weiteren Arbeiten für das Musiktheater sorgte sie immer wieder für Aufsehen. Sie war auch die erste Frau, die ein Auftragswerk der Wiener Staatsoper für ein abendfüllendes Werk erhielt. Neuwirth hasst jede Form von stilistischer Eingrenzung und hat deshalb auch nie eine bestimmte ästhetische Richtung vertreten. Sie geht vielmehr äußerst unkonventionell zu Werke und lässt sich dabei von Filmen oder Literatur ebenso inspirieren wie von galaktischen Nebeln oder dem organischen Wachstum von Pflanzen. Nicht zufällig ist eines ihrer meistgespielten Ensemblewerke »Lonicera caprifolium« überschrieben und orientiert sich damit am Wachstum einer Schlingpflanze, die auch unter dem Namen »Jelängerjeliieber« oder »Echtes Geißblatt« bekannt ist.

DER TRAUM VOM GROSSVATER

Die eingangs zitierte »Leere der Erinnerungslosigkeit« ist in gewisser Weise auch der gedankliche Ausgangspunkt ihres Orchesterwerkes »Masaot/Clocks without hands« von 2013, das die Komponistin zwei Jahre später noch einmal überarbeitet hat. Denn musikalische Erinnerungen bilden hier das Rückgrat des Werkes. Angeregt hat Neuwirth zu diesem Stück ein Traum von ihrem Großvater, den sie nie kennengelernt hat und der ihr nur von Fotos und aus Erzählungen bekannt war, und von dem sie in einem Werkkommentar ausführlich berichtet: »In den sonnendurchfluteten Donauauen mit dahinplätscherndem Wasser bewegte der Wind Myriaden grüner Grashalme in einer Umgebung verworrenen Schilfrohrs. Mein Großvater stand inmitten der Grashalme und spielte mir auf einem alten, krachenden Ton-

Olga Neuwirth: »Masaot/Clocks without hands«

bandgerät ein Lied nach dem anderen vor und sagte: »Von Anfang an fiel ich aus dem Rahmen. Ich war ein Außenseiter und passte nie ganz zu meiner österreichischen Umgebung. Ich hatte ein lebenslanges Gefühl des Ausgegrenztseins. Hör diesen Liedern zu, das ist meine Geschichte.«

EINE MUSIKALISCHE REISE ENTLANG DER DONAU

»Dieser Traum hat mich sehr bewegt, sodass ich ihn komponierend verarbeiten wollte, denn Schreiben ist für mich ohnehin eine Sache der Erinnerung. Es sollte so sein, als würde man Geträumtes hören, als würde man selbst träumen beim Hören«, so die Komponistin.

Die multiethnische Herkunft ihres geflüchteten Großvaters wird für Neuwirth hier zur musikalischen Suche nach Heimat und Identität. In diesem Fall ist es vor allem die Donau, die das mehr oder weniger fiktive musikalische Geschehen bis hinunter zu ihrer Mündung prägt. Überflüssig zu erwähnen, dass es hier nicht um einem melodischen Reigen geht, sondern um eine sehr ernsthafte und äußerst persönliche Auseinandersetzung mit einer untergegangenen musikalischen Kultur, für die in diesem Fall die Figur des Großvaters steht. Nicht zufällig hat Olga Neuwirth ihrem Werkkommentar einige Zeilen von Ingeborg Bachmann aus dem Jahre 1964 vorangestellt:

*»Wo zwischen der Moldau, der Donau
und meinem Kindheitsfluß
alles einen Begriff von mir hat.«*

Diese gedankliche Rekonstruktion einer längst vergangenen Existenz in ihrem historischen und kulturgeschichtlichen Umfeld, wird für Neuwirth zugleich zu einer musika-

lischen Reflexion über die Wurzeln des eigenen künstlerischen Standorts.

HOMMAGE AN GUSTAV MAHLER

Der Strom wird in »Masaot/Clocks without hands« zum musikalischen Erinnerungsfluss, zum Sammelpunkt unterschiedlicher Orte und Erfahrungen, die sich in einem bunten Reigen von Illusionen und Allusionen entladen. Immer wieder blitzen kurze Melodiefragmente auf, die nicht selten an osteuropäische Folklore erinnern. Sie stehen entweder für sich oder werden übereinander geschichtet, wobei nie klar ist, ob es sich um echte oder Scheinzitate handelt, die sich hier zu einem expressiven Flechtwerk zusammenfügen. Es sind kurze Klanginseln, die häufig aus einem Strom massiver Tutti-Passagen auftauchen; ein Verfahren, das nicht zufällig an die Kompositionsweise Gustav Mahlers erinnert, war doch sein Schaffen der eigentliche Ausgangspunkt des Auftragswerkes. Elemente der Collage ganz heterogener Materialien weisen allerdings zugleich auf ein bevorzugtes Stilmittel des amerikanischen Komponisten Charles Ives hin.

WIE DIE ZEIT VERGEHT

Eine zweite Ebene der Komposition bilden die »Clocks without hands«, die hier in der Form von Metronomen daherkommen und auf das unerbittliche Verrinnen der Zeit verweisen. Gleichzeitig strukturieren sie das Geschehen, bringen aber durch die unterschiedlichen Tempi auch immer wieder Momente der rhythmischen Irritation ins Spiel. Chaos und Stabilität erweisen sich auch hier wieder, wie so oft im Schaffen Olga Neuwirths, als zwei Seiten einer musikalischen Medaille.

HEIMAT UND FREMDE

»Masaot/Clocks without hands« ist für Neuwirth jedoch auch der Versuch, durch die Beschäftigung mit der Vergangenheit zu einer Art musikalischer Heimat zu finden. »Das Werk entstand«, so die Komponistin, »durch den vielstimmigen Gesang meiner zersplitterten Herkunft und aus dem Wunsch nach einem kontinuierlichen Fluss, der durch das fortlaufende Mittel sich austauschender Zellen bestimmt ist, die durch das gesamte Stück laufen. Heimat ist für mich ein nebulöses Etwas. In »Masaot/Clocks without hands« versuchte ich mir das Thema »mehrere Heimaten« zu beantworten, nämlich durch das Komponieren von Musik als Heimat und Fremde zugleich. Zwischen vertrauten und nicht vertrauten Klängen, jenseits kakanischer Nostalgie als unmöglicher Versuch, durch das Komponieren die Zeit aufzuhalten.«

Martin Demmler

ÜBRIGENS...

Olga Neuwirths Schaffen umfasst bislang:

- 7 Musiktheaterwerke
- 29 Werke für Orchester/Ensembles und Solisten
- 37 Kammermusikstücke
- 13 Werke für Soloinstrument
- 3 Werke für Sologesang

Klingende Choreographie des russischen Jahrmarkts

IGOR STRAWINSKY: »PÉTROUCHKA«

Es ist manchmal nicht ohne Reiz, zu fragen »was wäre, wenn... ?« – etwa: wie hätte sich der junge Igor Strawinsky, von dem eine Klaviersonate, ein paar symphonische Werke und Lieder vorlagen, möglicherweise weiterentwickelt, wenn er nicht durch Sergej Diaghilew, den Chef der berühmten »Ballets russes«, den Auftrag für eine Ballett-Komposition erhalten hätte ? Alljährlich veranstalteten nämlich Oper und Ballett aus Sankt Petersburg eine »Saison russe« in Paris. Das Ergebnis war »L'Oiseau de Feu«. Dessen glänzender Erfolg (1910) bestätigte Diaghilews guten Griff und machte den unbekannteren Komponisten mit einem Schlage international berühmt. Einiges war dabei zusammengekommen, vor allem aber hatte sich gezeigt, dass zwischen Strawinskys musikalischer Sprache auf der einen und den Bedingungen und Möglichkeiten des Balletts auf der anderen Seite ein besonderes Verhältnis bestand – eine schöpferische Affinität, die in noch weiteren Werken fruchtbar werden und zu Marksteinen sowohl für die Entwicklung des Tanztheaters als auch für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts führen sollte.

SYMBOLFIGUR DES TRAGISCHEN CLOWNS

Nach dem Erfolg des »Feuervogel« war es klar, dass Strawinsky von Diaghilew zu weiterer Zusammenarbeit herangezogen würde. Der nächste größere Plan betraf jene »Szenen aus dem heidnischen Russland«, die der Komponist auf Anregung von Nicolas Roerich in Angriff nahm und die als »Le Sacre du Printemps« sein berühmtestes Werk werden sollten (1913). Zunächst aber beschäftigte er sich – »um sich abzulenken«, wie er in seinen »Chroniques de ma Vie« (1936) berichtet – mit einem konzertanten Stück für Klavier und Orchester: »Bei der Arbeit hatte ich die hartnäckige Vorstellung einer Gliederpuppe, die plötzlich Leben gewinnt und durch das teuflische Arpeggio ihrer Sprünge die Geduld des Orchesters so sehr erschöpft, dass es sie mit Fanfaren bedroht. Daraus entwickelt sich ein schrecklicher Wirrwarr, der auf seinem Höhepunkt mit dem schmerzlich-klagenden Zusammenbruch des armen Hampelmannes endet.«

Als Name bot sich der jenes russischen Jahrmarkt-Clowns an, bei dem sich – ähnlich wie beim deutschen Kasperl, beim französischen Pierrot oder italienischen Arlecchino



Igor Strawinsky

– ausgesprochen spaßhafte mit verinnerlichten, oft genug auch melancholischen Zügen verbinden, der aber trotz aller Rückschläge letztlich nicht unterzukriegen ist und am Schluss immer siegt: *Pétrouchka*. Wieder war es Diaghilew, dessen künstlerischer Instinkt sofort die choreographischen Möglichkeiten des Stoffes erkannte. Strawinsky vollendete das Werk nun als Ballett – nur in der »Danse russe« und am Beginn des zweiten Bildes, den zuerst fertiggestellten Teilen, fällt noch die konzertierende Rolle des Soloklaviers auf. Die Premiere fand im Rahmen der alljährlichen »Saison russe« statt, die Diaghilews »Ballets russes« in Paris gaben. Der berühmte »Dieu de la Danse«, Vaclav Nijinsky, tanzte die Titelrolle; Tamara Karsawina war die Ballerina, Alexandre Orlow

BLICK INS LEXIKON

IGOR STRAWINSKY

»*Pétrouchka*«, Burleske Szenen in vier Bildern

Entstanden zwischen August 1910 und Mai 1911 für Sergej Diaghilews Ensemble »Ballets russes«. Gewidmet dem Bühnen- und Kostümbildner Alexandre Benois, der für die »Ballets russes« arbeitete und mit Strawinsky die Textvorlage zu »*Pétrouchka*« verfasste.

Uraufgeführt am 13. Juni 1911 in Paris im Théâtre du Châtelet durch die »Ballets russes« unter der Leitung von Pierre Monteux.

der Mohr und der alte Ballettmeister Enrico Cecchetti der Gaukler.

In seinen »Chroniques de ma Vie« notierte Strawinsky: »Nijinsky war über alle Maßen herrlich in der Rolle des *Pétrouchka*; mit Bewunderung stelle ich dies hier noch einmal fest. Die Vollkommenheit, mit der er diese Figur verkörperte, war um so überraschender, als die Rolle nicht tänzerische Eigenschaften erforderte, die seine Stärke waren, sondern dramatisches Spiel, von der Musik beherrschte Bewegung. Die reiche künstlerische Ausstattung, die Benois geschaffen hatte, trug viel zum Erfolg der Aufführung bei. Die Karsawina, meine getreue, unübertreffliche Darstellerin, war so begeistert von der Rolle der Ballerina, dass sie mir schwor, sie niemals abzugeben. Schade nur, dass man die Bewegung der Menge auf dem Jahrmart nicht durchgearbeitet hatte ! Statt sie mit den klaren Forderungen der Musik in Übereinstimmung zu bringen, überließ man sie willkürlicher Auslegung durch die Tänzer. Ich bedaure das um so mehr, als

die Ensembledtänze – der Köche, der Ammen, der Masken – zu dem Schönsten gehörten, was Fokin erfunden hat.« Diese Aufführung wurde stilprägend für die folgenden Generationen – bis hin zu Rudolf Nurejew und anderen großen Tänzern der Gegenwart.

DIE BALLETHANDLUNG

Auch wenn wir das Werk als konzertante Aufführung erleben, ist es wichtig, sich die Handlung vor Augen zu führen, denn die Musik ist durch und durch von ihren Figuren, Bildern und Aktionen bestimmt. Sie spielt in der »Butterwoche«, dem Sankt Petersburger Karneval. Im ersten und vierten Bild zeigt die Bühne den Jahrmarkt mit seinem bunten Treiben, und Strawinskys Musik suggeriert dazu alle erdenklichen szenischen Vorgänge: Verschiedene Gruppen (Bauern, Betrunke usw.) und einzelne Figuren (Ausrufer, zwei wetteifernde Leierkastenmänner, deren Weisen witzig kontrapunktiert sind) treten auf – teils nacheinander, teils gleichzeitig. Im Mittelpunkt der Szene steht ein Gaukler mit seinen Puppen: Pétrouchka, Primaballerina und Mohr. Durch eine Flötenmelodie werden sie lebendig und tanzen (Danse russe).

Im zweiten und dritten Bild blicken wir im doppelten Sinne ins Innere: man sieht die Kammer Pétrouchkas und erkennt dabei seine menschlichen Leidenschaften. Er liebt die schöne Tänzerin und ist eifersüchtig auf den grobschlächtigen Mohren, der sich im dritten Bild präsentiert. Sein Tanz mit der Ballerina wird zu einem Kabinettstück musikalischen Humors, indem graziöseste Walzer (ein steirischer Volkstanz und einer von Joseph Lanner) und des Mohren tolpatschiges Getappse gleichzeitig erklingen. Der eifersüchtige Pétrouchka tritt ein, wird aber per Fußtritt ins Freie hinausbefördert.

ZITAT

»Lieber Freund, Ihnen habe ich es zu verdanken, daß ich wunderschöne Pfingstferien in Gesellschaft von Pétrouchka hatte, dem schrecklichen Mohren und der reizenden Ballerina verbrachte. (...) Sie werden weitergehen als Pétrouchka, das ist gewiß, aber Sie können bereits stolz sein auf das in diesem Werk Geleistete.«

Claude Debussy in seinem Brief vom
13. April 1912 an Igor Strawinsky

Im vierten Bild herrscht zunächst wieder Jahrmarktstreiben mit verschiedenen Auftritten. Auch dabei lässt sich auf Grund des gestischen Charakters der Musik das Geschehen klar verfolgen. Wie auf einem Bilderbogen, ja mit geradezu filmischen Mitteln (scharfer Schnitt, Überblendung, Koppelung mehrerer Handlungselemente) stellt Strawinsky die Geschichte musikalisch dar: Der Mohr verfolgt den Widersacher durch die Menge; es kommt zum Kampf, bei dem Pétrouchka stirbt. Der Gaukler versichert den Umstehenden, es handle sich doch bloß um eine Puppe. Da erscheint über der Szene ein anderer Pétrouchka und zeigt allen eine Nase: der alte, unsterbliche Geist des russischen Jahrmarkts.

EIGENLEBEN IM KONZERTSAAL

Neben der Ballettbühne wurde die Musik bald auch im Konzertsaal heimisch. Einerseits wären die »Drei Sätze aus ›Pétrouchka‹« für Soloklavier zu erwähnen, die Strawinsky 1921 seinem Freund Arthur Rubinstein widmete. In ihnen wird besonders die ursprüngliche Konzert-Konzeption deutlich. Da vieles an dieser Musik von vornherein



Igor Strawinsky (sitzend) und Claude Debussy

pianistisch gedacht war, musste Strawinsky nicht im nachhinein – wie etwa Liszt oder Busoni – eine Paraphrase oder Phantasie über Themen seines Bühnenwerks schreiben, sondern konnte jene Sätze, in denen das Klavier ohnehin eine konzertierende Rolle hat, direkt fürs Soloinstrument übertragen – wobei der klaviertechnische Anspruch und die wild-perkussiven Effekte noch zusätzlich gesteigert wurden.

Vor allem aber wurde »Pétrouchka«, losgelöst von der Ballettbühne, auch als Orchesterwerk aufgeführt. Strawinsky hat nach dem Zweiten Weltkrieg eine revidierte Fassung angelegt, die 1947 erschien. Anders als etwa im »Feuervogel«, wo er massiv in den kompositorischen Gesamtverlauf eingriff,

blieb die »Pétrouchka«-Musik in ihrer Substanz erhalten. Der Orchesterapparat wurde verkleinert, insbesondere die vierfach besetzten Holz- und Blechbläser auf je drei reduziert; statt zweier Harfen ist nur eine vorgesehen. Weitere Änderungen betrafen Taktarten, Metronomangaben und kleinere Retuschen. Insgesamt ist eine Tendenz zur Vereinfachung und stärkeren Klarheit spürbar. Was beim ersten Vergleich der revidierten mit der originalen Partiturfassung aussieht, als handle es sich um eine von Grund auf neue Komposition, erweist sich als Ergebnis eines strukturellen Überdenkens: Die Veränderungen zeigen Strawinskys gewachsenes Interesse an der Stimmführung und stärkeren Beachtung eines jeden einzelnen Instruments. Viele kleine Figurationen der originalen Partitur von 1911 waren ursprünglich harmonische Begleitung und wurden 1947 kontrapunktisch ausgearbeitet.

FOLKLORE UND BITONALITÄT

»Pétrouchka« ist nicht nur in seinem Sujet, sondern auch musikalisch gesehen, von Grund auf volkstümlich gehalten. Melodik, Rhythmik, harmonische Erfindung und formale Anlage weisen vielfältige Bezüge zur russischen Folklore auf – freilich nicht im Sinne volkstümlicher Einfachheit. Man beachte nur, wie raffiniert beispielsweise die Harmonisierungen in der »Danse russe« sind – bei jenem berühmten Thema, das zunächst vom Soloklavier intoniert wird, in der Folge mehrfach auftritt und dabei jeweils anders begleitet, gleichsam immer wieder »neu beleuchtet« wird. Die Melodie selbst ist typisch russisch: Sie umfasst nur fünf Töne und ist modal gehalten, d. h. sie lässt sich weder auf eine Dur-, noch auf eine Molltonart beziehen. In den Begleitakkorden spielt Strawinsky verschiedene Harmonisie-

rungsmöglichkeiten durch – mal im Wechsel kleiner und großer Terzen in Ganz- und Halbtonschritten, mal im Sinne einer diatonischen Mixtur, am Klavier nur auf den weißen Tasten gespielt.

Ein wesentliches Schlagwort sei in diesem Zusammenhang nicht übergangen: Bi- oder Polytonalität. Sie bezeichnet das gleichzeitige Erklängen zweier oder mehrerer Tonarten. Berühmtestes Beispiel für dieses harmonische Phänomen ist eines der Signal-Motive Pétrouchkas, das mit parallelen Akkorden im Tritonus-Abstand arbeitet (C-Dur und Ges-Dur). Es tritt an mehreren Stellen markant in Erscheinung. Aber auch sonst begegnen solche harmonischen Mehrdeutigkeiten im polyphonen Zusammenhang auf Schritt und Tritt.

MUSIKALISCHE MONTAGETECHNIK

Insgesamt ist die Partitur äußerst komplex und stellt ein Schlüsselwerk für Strawinskys Stil dar. Denn neben den genannten harmonischen Elementen, der vitalen Rhythmik und einer differenzierten Instrumentationskunst zeigt sich hier seine spezifische Kompositionstechnik erstmals voll ausgeprägt: Ein Wesensmerkmal von Strawinskys Komponieren liegt nämlich in der Art, wie er sein Material behandelt. Das geschieht anders, als wir es aus der romantischen Tradition (etwa bei Brahms oder auch noch bei Schönberg) kennen. Er wählt sich motivische Zellen und setzt sie in spielerischer Weise baukastenartig zueinander in Beziehung – ein Verfahren, das uns auch in der modernen Literatur und in der Bildenden Kunst begegnet: Montage.

Es sei nur an die bereits erwähnte Tanzszene erinnert, in der die Prinzessin und der Mohr einen Walzer tanzen bzw. tanzen wollen. Dabei kombiniert Strawinsky zwei disparate musikalische Elemente, einen »runden« steirischen Tanz von Joseph Lanner (»ben cantabile« vorzutragen) und das unbeholfen-tapsige Motiv des Mohren. Die Szene steht ganz im Zeichen komischer Bühnenwirkung. Dramaturgisch gesehen geht es darum, dass beide Figuren nicht zueinander passen. Man sieht sie förmlich vor sich, und auch musikalisch stehen zwei heterogene Verläufe gegeneinander. Dem Komponisten geht es grundsätzlich nicht um traditionelle motivisch-thematische Arbeit oder um symphonische Entwicklungen, sondern um die Kombination kürzerer oder längerer gestischer Elemente. Seine Musik entsteht, wird zusammengesetzt, also folgerichtig »com-poniert« aus unterschiedlichen Bewegungszusammenhängen. Aber – und das ist bezeichnend für Strawinsky allgemein – sie bedarf nicht mehr notwendigerweise der Ergänzung durch die Bühne, sondern kann für sich stehen; denn was Strawinsky geschaffen hat, ist nicht nur ein Spiel »tönend bewegter Formen«, sondern »klingende« Choreographie.

Volker Scherliess

Donnerstag 21.10.2021 20 Uhr
Freitag 22.10.2021 20 Uhr

OLIVIER MESSIAEN

»Turangalila-Symphonie«

KENT NAGANO, Dirigent
PIERRE-LAURENT AIMARD, Klavier
THOMAS BLOCH, Ondes Martenot

Dienstag 26.10.2021 18:30 Uhr
 1. Jugendkonzert

ASTOR PIAZZOLLA

»Tangazo«, Variationen über Buenos Aires

CLAUDIA MONTERO

»Vientos del Sur« (Winde des Südens),
 Deutsche Erstaufführung

GEORGE GERSHWIN

»An American in Paris«
 (Ein Amerikaner in Paris)

ARTURO MÁRQUEZ

Danzón Nr. 2

SIMONE MENEZES, Dirigentin
KSENIJA SIDOROVA, Akkordeon
MALTE ARKONA, Moderator

Konzert der Münchner Philharmoniker
 mit dem ODEON-Jugendsinfonieorchester
 München e. V.

JULIO DOGGENWEILER FERNÁNDEZ,
 Einstudierung

Samstag 30.10.2021 19 Uhr
Sonntag 31.10.2021 11 Uhr

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Symphonie D-Dur Wq 183/1
 Symphonie Es-Dur Wq 183/2

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert für Fagott und Orchester
 B-Dur KV 191

ANTONIO VIVALDI

Gloria für Soli, Chor und Orchester
 D-Dur RV 589

ANDREA MARCON, Dirigent
ROMAIN LUCAS, Fagott
JULIA LEZHNEVA, Sopran
RACHELE RAGGIOTTI, Mezzosopran
PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN
 Einstudierung: Andreas Herrmann

Valery Gergiev

DIRIGENT



© Marco Borggreve

In Moskau geboren, studierte Valery Gergiev zunächst Dirigieren bei Ilya Musin am Leningrader Konservatorium. Bereits als Student war er Preisträger des Herbert-von-Karajan Dirigierwettbewerbs in Berlin. 1978 wurde Valery Gergiev 24-jährig Assistent von Yuri Temirkanov am Mariinsky Opernhaus, wo er mit Prokofjews Tolsstoi-Vertonung »Krieg und Frieden« debütierte. Seit mehr als zwei Jahrzehnten leitet er nun das legendäre Mariinsky Theater in St. Petersburg, das in dieser Zeit zu einer der wichtigsten Pflegestätten der russischen Opernkultur aufgestiegen ist.

Mit den Münchner Philharmonikern verbindet Valery Gergiev seit der Saison 2011/12 eine intensivere Zusammenarbeit, seit der Spielzeit 2015/16 ist er Chefdirigent der Münchner Philharmoniker. Reisen führten sie bereits in zahlreiche europäische Städte sowie nach Japan, China, Korea, Taiwan und in die USA.

Programmatische Akzente setzte Valery Gergiev durch die Aufführungen symphonischer Zyklen von Schostakowitsch, Strawinsky, Prokofjew und Rachmaninow sowie durch neue Formate wie das Festival »MPHIL 360°«. Regelmäßig werden Konzerte via Livestream, Radio und Fernsehen weltweit übertragen.

Seit September 2016 liegen die ersten CD-Aufnahmen des orchestereigenen Labels »MPHIL« vor, die seine Arbeit mit den Münchner Philharmonikern dokumentieren. Zuletzt spielten die Münchner Philharmoniker unter Valery Gergiev alle Symphonien Anton Bruckners in der Stiftskirche St. Florian ein, die Gesamtaufnahme ist seit dem Frühjahr 2020 sowohl als CD- als auch als DVD-Box erhältlich.

Daniil Trifonov

KLAVIER

Der russische Pianist Daniil Trifonov erhielt seine Ausbildung zunächst am Moskauer Gnessin-Institut in der Klasse von Tatiana Zelikman, bevor er 2009 ans Cleveland Institute of Music zu Sergei Babayan wechselte. Neben der Ausbildung zum Pianisten studierte er auch Komposition und schreibt seither Klavier-, Kammer- und Orchesterwerke. Sein eigenes Klavierkonzert spielte er zuletzt mit Valery Gergiev und dem Mariinsky Orchester 2019 in der Carnegie Hall. Daniil Trifonovs internationale Karriere als Pianist begann 2011, als er innerhalb weniger Wochen bei zwei weltweit renommierten Klavierwettbewerben als Gewinner hervorging: Beim Arthur-Rubinstein-Wettbewerb in Tel Aviv errang er den 1. Preis, und beim Moskauer Tschaikowsky-Wettbewerb wurde er zusätzlich zur »Goldmedaille im Fach Klavier« mit dem »Grand Prix« des Gesamtwettbewerbs ausgezeichnet. Seither spielt er regelmäßig mit Spitzenorchestern in Europa, den Vereinigten Staaten, Asien und Australien.

Zu den Höhepunkten der Saison 2020/21 zählten Aufführungen bzw. Live-Streams von Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 und Prokofjews Klavierkonzert Nr. 1 mit den Berliner Philharmonikern und Kirill Petrenko in der Berliner Philharmonie sowie Brahms' Klavierkonzert Nr. 1 mit dem Philharmoni-



schen Orchester Rotterdam und Lahav Shani in Rotterdam und Essen. Im Rahmen des Festprogramms zur Eröffnung der Isarphilharmonie wird Daniil Trifonov zum ersten Mal sämtliche Beethoven-Klavierkonzerte in einem Zyklus zur Aufführung bringen.

Im Februar 2013 gab Deutsche Grammophon den Abschluss eines Exklusivvertrags mit Daniil Trifonov bekannt. Für sein Liszt-Album »Transcendental« erhielt er 2018 den Grammy Award. Zuletzt erschien die CD »Silver Age« mit Werken russischer Komponisten, die er zusammen mit Valery Gergiev und dem Mariinsky Orchester eingespielt hat.

Die Münchner Philharmoniker

CHEFDIRIGENT VALERY GERGIEV
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 Pfirsch
Victoria Margasyuk
Yasuka Morizono
Megumi Okaya
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
Diyang Mei, Solo
Burkhard Sigl, stv. Solo
Wolfgang Berg
Beate Springorum
Konstantin Sellheim
Julio López
Valentin Eichler
Julie Risbet
Theresa Kling
Jannis Rieke
Pascal Schwab°°
Marcello Enna°°

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 Bubbenzer
Anne Keckeis°°

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
 Clara Heilborn^{oo}

FLÖTEN

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

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
 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

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:

Christian Tauber

Titelgestaltung:

Fienbork Design
Frank Fienbork &
Nicole Elsenbach
Utting am Ammersee
fienbork-design.de

Graphik:

dm druckmedien
München

Druck:

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

TEXTNACHWEISE

Einführungstexte: Marcus
Imbsweiler. Nicht nament-
lich gekennzeichnete
Texte und Infoboxen:
Christian Tauber. Künstler-
biographien: nach Agen-
turvorlagen. Alle Rechte
bei den Autorinnen und
Autoren; jeder Nachdruck
ist seitens der Urheber
genehmigungs- und kos-
tenpflichtig.

BILDNACHWEISE

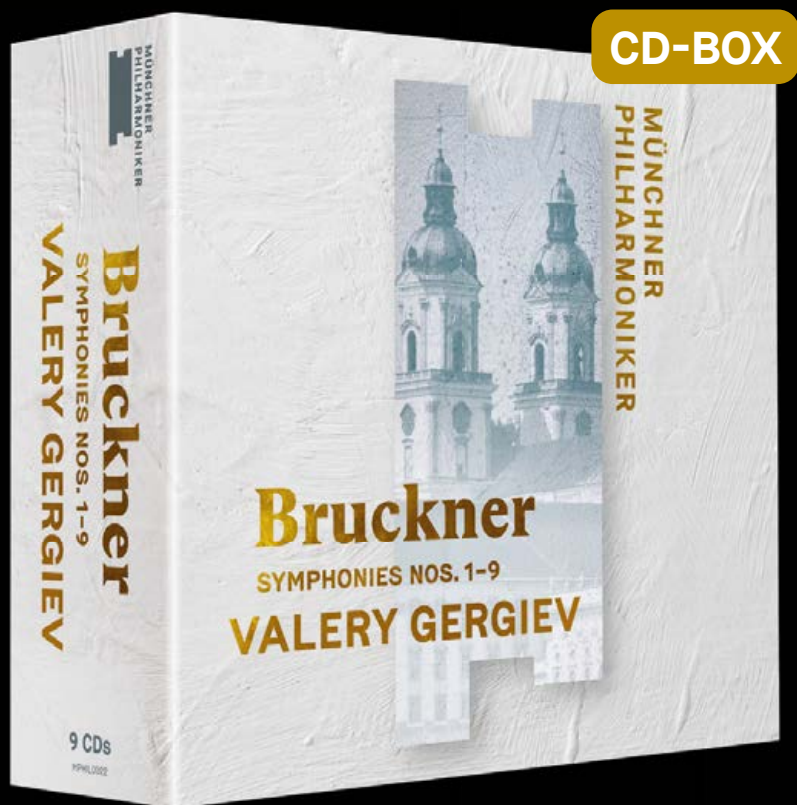
Judith Buss (Orchester-
foto); Abbildungen zu
Beethoven: ; Abbildung zu
Neuwirth: Harald Hoff-
mann.com ; Abbildungen
zu Strawinsky: Vera Stra-
vinsky und Robert Craft
(Hrsg.), Stravinsky – In
Pictures and Documents,
London 1978 ; Künstler-
photographien: Marco
Borggreve (Gergiev), Dario
Acosta (Trifonov).

VALERY GERGIEV

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Ab sofort im Handel erhältlich



9 CDs

21
22

