

MCFAADDEN WIDMANN

MKO

REFORMATION — 3. ABO, 8.12.2016

... wenn du entweder Traurige aufrichten willst, oder Fröhliche schrecken, Verzweifelnde ermuthigen, Hoffährtige niedergeschlagen machen, Rasende stillen, Gehässige Begütigen, - und wer kann alle diese Herren des menschlichen Herzens aufzählen, nämlich die Herzensbewegungen und Triebe oder Geister, welche zu allen Tugenden oder Lastern antreiben? – was kannst du Wirksameres finden als eben die Musik?

Martin Luther

3. ABONNEMENTKONZERT

Donnerstag, 8. Dezember 2016, 20 Uhr, Prinzregententheater

CLARON MCFADDEN

SOPRAN

JÖRG WIDMANN

DIRIGENT

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809–1847)

Ouvertüre ›Die Hebriden‹ op. 26

JÖRG WIDMANN (*1973)

›Versuch über die Fuge‹

Fassung für Sopran, Oboe und Kammerorchester (2015)

Stefan Schilli, Oboe

Pause

JÖRG WIDMANN

›Con brio‹

Konzertouvertüre für Orchester

Reduzierte Fassung (2008/2013)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Symphonie Nr. 5 d-Moll MWV N 15

›Reformations-Symphonie‹

Andante

Allegro vivace

Andante

Choral ›Ein feste Burg ist unser Gott‹

KONZERTEINFÜHRUNG

19.10 Uhr mit Schülern des P-Seminars des Luitpold-Gymnasiums

München: Leon Bögel, Jeffrey Golden, Lion Mayer

DER STRENGE SATZ UND SEINE FLUCHTTENDENZEN

JÖRG WIDMANN IM GESPRÄCH MIT ANSELM CYBINSKI

AC: Das Abonnementkonzert im Rahmen Ihrer Saison ›im Fokus‹ des Münchener Kammerorchesters stellt Mendelssohn und Widmann einander gegenüber. Ist das für Sie eine intuitive Kombination? Oder andersherum: Was verbindet Sie mit Mendelssohn?

JW: Es liegt mir fern, mich auf eine Stufe mit Mendelssohn zu stellen, für den ich eine grenzenlose Bewunderung habe, die mit wachsender Beschäftigung immer größer wird. Was allein in den Streichersymphonien an einer frühen Meisterschaft des Kontrapunkts zu sehen ist, ist für mich unerreicht, selbst bei Mozart. Bei Mozart kam diese Kunst des Kontrapunkts rein biographisch erst später hinzu, und sie hat ihm, wie man an zahlreichen abgebrochenen Skizzen sehen kann, auch erkennbar Mühen bereitet. Bei Mendelssohn dagegen hat man den Eindruck, dass er nach den ersten Versuchen schon mit zwölf Jahren in der Lage ist, einen perfekten Kontrapunkt zu schreiben. Es wird ihm manchmal unterstellt, dies sei ein akademischer Kontrapunkt, der lediglich auf Bach zurückschaut; das glaube ich nicht. Dass er auf seinem Schreibtisch die ›Jupiter-Symphonie‹ liegen hatte und bestimmte Bach-Werke wie die d-Moll-Invention zum Beispiel, das ist ja nichts Ehrenrühiges, irgendwoher muss es ja kommen. Aber ich finde wirklich, er stellt etwas ganz Eigenes mit diesem Kontrapunkt an.

Es gibt da ja auch diese enorme melodische Begabung, die Beherrschung der Form ...

Das Beherrschen des Orchesterapparats wird mitunter beinahe gegen ihn verwendet, man sagt, er war eben Praktiker, er wusste,



Felix Mendelssohn Bartholdy

was funktionierte. Aber was er dann macht, gerade im Verhältnis von Melodik und Form! Da ist der langsame Satz aus der ›Reformations-Symphonie‹ ein gutes Beispiel: Wenn jemand derart geniale melodische Einfälle hat, dann würde er doch einen ausgedehnten Satz daraus bauen, aber bei ihm sind es nur dreieinhalb Minuten. Das Timing bei ihm finde ich wirklich ein Wunder. Mendelssohn ist ja kein Komponist, der nach landläufiger Geschichtsschreibung im Sinne Hegels und Adornos als Wegbereiter der Moderne genannt wird. Da ist es ja immer die Schiene Beethoven, Brahms, Schönberg, so lernt man es doch – dies seien die zukunftsweisenden Komponisten. Aber ich finde ganz viel im Wortsinne Unerhörtes bei Mendelssohn.

Wäre es übertrieben zu sagen, dass die Entwicklung der Interpretationsstandards gerade im Orchester auch ein besseres Verständnis ermöglicht – Stichwort historische Aufführungspraxis, Leichtigkeit, Durchhörbarkeit –, sodass man Mendelssohn in seinem spezifischen Gestus genauer erkennt?

MENDELSSOHN: ›DIE HEBRIDEN‹

Entstehung: 7. August 1829 bis 16. Dezember 1830,

Umarbeitung bis 20. Juni 1832

Uraufführung: 14. Mai 1832 in London

Am 10. April 1829 begann der junge Felix Mendelssohn Bartholdy eine Bildungsreise, deren erste Etappe ihn nach England und im August auf die schottische Inselgruppe der Hebriden führte. Die Ouvertüre entstand aus einem musikalischen Einfall in der Fingalshöhle am 7. August. ›Um zu verdeutlichen, wie seltsam mir auf den Hebriden zu Muthe geworden ist, fiel mir soeben folgendes bey‹, schrieb er aus Tobermory, dem einzigen Hafen der Hebriden-Insel Mull, an seine Familie nach Berlin und schickte eine Skizze der ersten Takte des Werkes mit. ›Die Hebriden‹ ist keine Ouvertüre zu einem Schauspiel oder einer Oper, sondern steht als Konzertouvertüre für sich. Das Werk beschreibt eine Stimmung und kann somit als Vorläufer der später im 19. Jahrhundert entstandenen Sinfonischen Dichtung gelten. Im Eröffnungsthema illustrieren Bratschen, Celli und Fagott den bewegten Wellengang, unterbrochen durch ein aufgewühltes Donnerrollen der Pauke. Aus diesem sogenannten ›Hebriden-Thema‹ sind sämtliche folgende Themen abgeleitet, die sich darüber in schlichten Melodien entspinnen und die herbe Schönheit der Hebriden-Landschaft nachzeichnen.

Eine echte Herausforderung ist hier das stilistisch Heterogene: Wie will ich das zusammenbringen, dieses barockisierende kontrapunktische Element mit den fast Schumannesken Phrasen im ersten Satz der ›Reformations-Symphonie‹? Es stoßen da ja beinahe zwei verschiedene Jahrhunderte aufeinander! Es gibt etwas ganz Heterogenes in dieser Musik, das aber auf miraculöse Weise durch seine Sprache zusammengehalten wird. Weil er das kontrapunktische Prinzip des ›Note gegen Note‹, Vorhalt und Auflösung, konsequent beibehält. Das wird meines Erachtens oft noch immer sehr konventionell gelöst, indem man solche Phrasen langsamer spielt,

um in den kontrapunktischen Partien dann gleich wieder schneller zu werden. Wenn das gleichsam barocke Element sehr gut gelöst erscheint, schlank im Klang, schön auf die Dissonanzen hin gestaltet usw., sind bisweilen die melodiosen emphatischen Stellen, das, was Schumann ›Aufschwung‹ nennen würde, dann oft nur nett, harmlos. Oder umgekehrt: wenn man sich nur auf die Rubato-Freiheiten stürzt, kann der Gestus der gleichsam barocken Stellen leicht starr wirken.

Die vermeintliche Geschlossenheit bei Mendelssohn muss aufgebrochen werden.

Das ist der Punkt! Ich habe in meinem Leben noch keinen einzigen glatten oder oberflächlichen Takt von Mendelssohn gesehen. Ich finde gerade bei ihm eine Seelentiefe, wie sie nur die Allerwenigsten haben. Man kann sich das anhand der ›Hebriden-Ouvertüre‹ gut klarmachen, wenn man sich die emotionalen Extreme vorstellt. Als stiller Pol die ruhige See mit dem Klarinettensolo, dagegen dann diese stürmischen Schlussausbrüche mit dem Flötenabgesang, der da so seltsam in die Orchesterschläge hineinklingt. Warum funktioniert das? Rein kompositorisch, strukturell betrachtet, handelt es sich ja um eine einzige Studie über ein Motiv, eine Geste – die wellenförmige Umspielung des absteigenden h-Moll-Quartsextakkords. Diese Geste dringt selbst in die Begleitfiguren ein. Noch im größten Tumult, wo die Streicher nur Sechzehntel haben, spielen die Bläser diese Figur, nun aber in dezidiert markanter Artikulation. Das könnte wirklich allen Komponisten als Musterbeispiel dienen: Wie man alles herausholt aus einem Motiv.

Mendelssohn hat das Stück ja relativ schnell geschrieben, es dann aber gleich zwei Mal revidiert. An die sechs Jahre zog sich der Prozess hin, bis 1835 endlich die Partitur erschien.

Das ist eine Parallele zu Mozart! Bei ihm haben wir auch immer den Eindruck, ihm sei alles zugeflogen, aber das Finale der ›Jupiter-Symphonie‹, das ist ein Kontrapunkt, den selbst er nicht aus dem Stand schreiben kann. Mendelssohn hat auch um Vieles gerungen, da kann man auch immer diskutieren über die Fassungen. Rundum geglückt ist sicherlich die ›Schottische‹, das ist eine wirkliche Einheit, ein echter Wurf. In der ›Reformations-Symphonie‹ ist das doch seltsam, da wird das Verschiedenartige, das Disparate fast zur Provokation. Welche d-Moll-Kopfsätze kennen wir? Beethoven IX, Bruckner IX. Auch Schumann IV, ein ähnlicher Furor, ein sehr ernster Satz. Das ist die Höhe, auf der Mendelssohn agiert, dieser Todernst. Aber was macht er? Er schließt den fast neckischen B-Dur-Satz an, ein *Allegro vivace* im beschwingten Dreivierteltakt. Da fällt mir immer die Fotografie von Albert Einstein ein – mit herausgestreckter Zunge. Diese Kontraste muss ich dann zusammenhalten. Natürlich ist dies ein anderer Topos, ein heiterer, fast ländlicher Satz, aber das bekomme ich doch ganz schwer zusammen mit dem Kopfsatz. Wie diese Teile sich zueinander verhalten oder vielmehr eigentlich nicht verhalten – das wirft schon viele Fragen auf.

Vielleicht war Mendelssohn mit der Symphonie im Nachhinein nicht allein deshalb so unglücklich, weil er eine Reihe von Misserfolgen mit ihr hatte?

Das bleibt sicherlich Spekulation. Es gibt da etwas Zerrissenes, das mich persönlich gar nicht stört, aber es ist da. Ich glaube eher, dass es die harsche Kritik von Heinrich Heine war. Er hat Mendelssohn aus jüdischer Sicht kritisiert und ihm im Zusammenhang mit dem ›Paulus‹-Oratorium sogar das böse Wort von der ›Berliner Glaubenslüge‹ nachgerufen. Dass dem nicht so ist, das hört man ganz deutlich im langsamen Satz in g-Moll. Das kann so nur ein jüdischer Komponist geschrieben haben! Der berühmte Walzer aus Schostakowitschs erster Jazz-Suite – diese Motivik, die kommt ja daher.

MENDELSSOHN: ›REFORMATIONS-SYMPHONIE‹

Entstehung: 1829–1830

Uraufführung: 15. November 1832 in Berlin unter der Leitung des Komponisten

Die ›Reformations-Symphonie‹ war Mendelssohns zweite große Symphonie, er schrieb sie ohne offiziellen Auftrag für die Berliner Feierlichkeiten zum 300-jährigen Jubiläum des lutherischen Glaubensbekenntnisses, der Confessio augustana von 1530. Uraufgeführt wurde die Symphonie aber erst am 15. November 1832, als sich Mendelssohn für die Leitung der Berliner Singakademie bewarb – leider erfolglos, was ihn dazu bewog, zeitlebens Abstand von der Symphonie zu nehmen. In seiner Komposition stellt er auf unterschiedliche Weise einen Bezug zur Reformation her: Die langsame Einleitung setzt mit einem viertönigen Zitat (d-e-g-fis) des gregorianischen ›Magnificat‹ ein, und nach Fanfaren erklingt in den Violinen das bekannte Dresdner Amen, das später u. a. auch Richard Wagner in seinem ›Parsifal‹ verwendete. Aber der stärkste thematische Bezug findet sich im Finalsatz, der das Thema des Luther-Chorals ›Ein feste Burg ist unser Gott‹ zitiert, es auf verschiedenste Weise verarbeitet und variiert. Die Innensätze sind kurze Kontrastelemente ohne semantischen Bezug zum Sujet: der zweite Satz ist ein heiteres, unbeschwertes *Scherzo* und der dritte ein warm timbriertes *Andante* mit lyrischen Melodien.

Und das bekannte Volkslied ›Hevenu Shalom Alechem‹ beginnt mit einer ganz ähnlichen Tonfolge.

Ja genau! Es mag etwas provokant klingen, aber ich habe den Eindruck, dass er trotz des glühenden Bekenntnisses zur protestantischen Religion, das im Finale zu hören ist – dass er in diesem kurzen langsamen Satz ein jüdisches Glaubensbekenntnis abgelegt hat. Wie er diesen Satz dem Choral ›Ein feste Burg‹ voranstellt und diesen dann nahtlos anschließen lässt, das ist das Interessante.

Nun transportiert die ›Reformations-Symphonie‹ ja wirklich einen Inhalt – vereinfacht gesagt von der katholisch konnotierten Mehrstimmigkeit des ersten Beginns zum Triumph des Luther-Chorals. Wie siehst Du den Ideengang des Stücks?

Eine schwierige Frage! Auf dem Papier ist es ein reines Instrumentalwerk. Andererseits kann man die Luther'schen Verse dem instrumental vorgetragenen ›Ein feste Burg‹ minutiös unterlegen. Wie hier zum Beispiel das Wort ›Teufel‹ vertont wird! Dieses Wort ist der unmittelbare Anlass für den Beginn des schnellen Teils. Das ist wie die Befreiung, die Abkehr vom Konzept des Teufels, so würde ich es theologisch deuten: Ich muss noch mal das ›Dies irae‹ in all seinen Schrecken darstellen, um diese Vorstellung überwinden zu können. Das ist ganz lutherisch gedacht. Das ist ja nur eine rohe, leere Quinte am Anfang, eigentlich ein schlimmer Klang!

Es gibt diese Deutungen, dass der Beginn der Kopfsatz-Einleitung mit dieser gregorianischen Wendung, wie sie Mozart in der Fuge der ›Jupiter-Symphonie‹ verwendet, eine Art goldenes Zeitalter des christlichen Glaubens darstellt. Dem gesellen sich dann choralhafte Phrasen als klingende Stellvertreter des Protestantismus hinzu – bevor es im d-Moll-Hauptsatz zum großen Konflikt kommt.

In diesem Hauptsatz aber gibt es einen ganz wichtigen Moment: die Reprise. Da hat sich die Musik komplett verändert, sie ist nicht mehr auffahrend, sondern erschöpft, leise, fast ziellos. Man kann nun strukturell argumentieren und sagen, eine Reprise ist eben keine wörtliche Wiederholung. Aber wie Mendelssohn das darstellt, das ist schon drastisch. Wie das nun verpufft! Ich würde die Uneinheitlichkeit der Symphonie allerdings nie gegen sie verwenden wollen, sie ist ein Zeichen von Modernität. Wenn jemand einen derart emphatischen Schluss schreibt wie Mendelssohn im Finale, ist das ja etwas sehr Merkwürdiges. Kein Schluss, der zu Jubelstürmen Anlass gibt, denn aufgrund der Proportionen ist man

geradezu überrumpelt davon, dass und wie jetzt gerade hier Schluss ist. Und durch den kurzen vorgeschalteten langsamen Satz ist ein Zweifel formuliert. Eine tiefe Melancholie, die alle Emphase in Frage stellt.

Wir wollen aber nicht nur von Mendelssohn, sondern auch von Ihren Stücken sprechen! Es ist ja eine reizvolle Parallele, dass bei Mendelssohn Choralatz und kontrapunktische Techniken konkrete Bedeutungen transportieren, im Grunde die Gegenüberstellung einer protestantischen und einer katholischen Glaubenswelt – während Sie beim ›Versuch über die Fuge‹ ebenfalls einen theologischen Bezug herstellen, indem Sie das ›Vanitas vanitatum‹ des Predigers Salomo in den Satz integrieren.

Ich erhoffe mir von diesem Konzertprogramm eine Vielfalt von Bezügen und Querverbindungen. Bei mir hatte die Verwendung der kontrapunktischen Techniken allerdings den Hintergrund, dass ich damals das Gefühl hatte, diese noch nicht zu beherrschen. Meine Lehrer haben mir diese immer nahegelegt, von Henze angefangen, der den Fux'schen Kontrapunkt so sehr empfahl. Doch das war etwas, das ich in meiner jugendlichen Arglosigkeit für sauer Bier oder für Schwarzbrot hielt. Dann aber habe ich mich richtig hineingestürzt, was man an Werktiteln wie ›Sphinxensprüche‹ und ›Rätselkanons‹, ›Messe‹ etc. erkennen kann. Zwischen 2002 und 2006 ist da etwas passiert; plötzlich habe ich mit glühender Lust und Freude Kontrapunktstücke geschrieben. Die Frage für mich war: Kontrapunkt, Note gegen Noten – was ist das genau? Ist das für uns heute noch virulent? In meinem Streichquartettzyklus ist ja jedes der fünf Quartette eine Befragung einer archetypischen Satzform. Das erste bildet eine Introduction, das zweite den langsamen Satz, das ›Jagd-Quartett‹ steht für das Scherzo. Das vierte ist ein Andante und das fünfte eben eine Fuge oder ein Versuch über diese. Es ist offensichtlich, in welchem historischen Hochspannungsfeld man sich da befindet...

Beethovens ›Große Fuge‹ op. 133 als Abschluss des B-Dur-Quartetts op. 130 ...

...richtig. Beethoven hat diesen Schlusssatz dann ja separat veröffentlicht. Es gibt bei mir dort, wo der Text vom Lateinischen ins Deutsche übergeht, ein paar Dinge, die sich auf op. 133 beziehen. Das historisch viel wichtigere Bezugsstück für mich ist aber Mozarts ›Adagio und Fuge‹ c-Moll KV 546. Das ist ein so hochkomplexes Stück, mit Dissonanzen angereichert! Mich hat es sehr fasziniert, dies zu kombinieren mit einer Sopranstimme und mit religiösen Texten.

Auf welche Weise verbindet sich dieser ›Alles-ist-eitel‹-Topos des Textes für Sie mit der Fugentechnik respektive mit dem Versuch, diese zu bearbeiten?

Dieser Text in seiner Nacktheit transportiert schon eine extrem fatalistische Weltansicht. Die Sonne geht auf, sie geht unter, eine Generation kommt, eine andere geht, aber die Erde bleibt immer bestehen. Wir in unserer heutigen Welt haben nicht einmal mehr diese Gewissheit, wo wir sie mit unseren Bomben zig-fach zerstören können. Es gibt so fatale Sätze wie ›Nihil novi sub sole‹, ›Es geschieht nichts Neues unter der Sonne‹. Der Klang der lateinischen Sprache hat mich hier besonders fasziniert. Die Musik wäre eine komplett andere, ginge ich nicht vom Text aus. Die Rhythmen kommen aus dem Text. Der ›Versuch über die Fuge‹ ist wahrscheinlich mein strengstes Stück, es gibt eigentlich keine Note, die man nicht irgendwie herleiten kann aus einer Umkehrung oder Krebsumkehrung. Das, was die Vokalstimme macht, hat immer einen Kanon-Exzess zur Folge, da steigen immer sofort vier, fünf Stimmen ein, die genau das dann weiterführen und variieren. Das hat mich interessiert, weil eine hohe Kontrapunktdichte gerne mit einem Mangel an Inspiration oder Ausdruck in Verbindung gebracht wird. Ich habe für mich gespürt, dass ein noch tieferer



Jörg Widmann bei den Proben mit dem Münchener Kammerorchester

Ausdruck in diesem Stück möglich wurde, durch diese strengen Satztechniken. Dieser Ausdruck kam aber sicherlich auch durch diese mich erschütternden Texte. Und es hängt mit dem Schockmoment zusammen, wenn die auf Deutsch gestellte Frage des Menschen in den lateinischen Text eingreift: ›Fern ist der Grund der Dinge und tief, gar tief, wer will ihn finden?‹

Diese Frage haben Sie aus einem späteren Kapitel des Predigers Salomo an dieser Stelle einmontiert?

Ja, das ist wie ein Januskopf, die andere Seite: eine Frage! Bis dahin sind es ja durchweg Aussagen, wie Gesetzestafeln, in Marmor gemeißelt. Und dann kommt eine Frage – hier wechsele ich bewusst in eine andere Sprache, ins Deutsche.

Was bedeutet es, dass die Fuge keine gottgegebene Ordnung mehr spiegelt, dass sie aber auch keine bleibende Ordnung mehr herstellen kann, sondern immer wieder brüchig wird, sich verflüchtigt, neu ansetzen muss? Ist das der Bezug zur Vanitas?

Ich sehe eher den Bezug zum Begriff der Fuge selbst – ›Fuge‹ heißt ja bekanntlich ›Flucht‹. Es entsteht ja alles Mögliche in diesem Stück, aber nie eine Fuge! Was da entsteht, das ist die strengste Form der Fuge, nämlich Kanons. Es ist eine Sammlung von strengen, teilweise auch verspielten Kanons, die in sich selbst kreisen. Das war das Experiment dabei, eine Thematik zu finden, ein melodisches Material zu finden, das auch tatsächlich in sich kreisen kann, wo auch ein Zirkelkanon entstehen kann. Wenn wir vom Disparaten bei Mendelssohn sprachen – hier ist das auf die Spitze getrieben. Ein Fugato geht los, bricht wieder ab. Das nächste beginnt, bricht ab. Ein einziges Abbrechen, aus dem aber wieder so etwas wie Fluss entstehen kann. Ich habe hier eine radikale Schnitttechnik angewendet.

Sagen Sie noch ein Wort zur neuen Fassung des ›Versuchs über die Fuge‹ für Kammerorchester mit den drei hinzugenommenen Instrumente, Oboe und zwei Fagotte?

Es kommen schlichtweg noch mehr Kontrapunkte dazu! Ich habe in der Oboe ein Alter ego der Sopranistin geschaffen. Das hat mich eine immense geistige Anstrengung gekostet: in ein in sich schlüssiges kontrapunktisches Geflecht weitere Kontrapunkte einzufügen! Auch in den Fagotten sind zum Teil zusätzlich zu den bestehenden Stimmen weitere Kontrapunkte hinzugekommen. Die Solo-Oboe spielt eine wichtige Rolle als verspieltes und zugleich reflektierendes Pendant dessen, was der Sopran macht. Es ist ganz bewusst Oboe und könnte gar keine Klarinette sein, schon stilistisch nicht, wegen der Barockbezüge. So bringen die Fagotte einen Basso-continuo-Charakter ein, aber sie haben wirklich auch

WIDMANN: ›VERSUCH ÜBER DIE FUGE‹

Entstehungszeit: 2005 (Streichquartett), 2015 Fassung für Kammerorchester
Uraufführung (Fassung für Kammerorchester): 9. April 2015,
Irish Chamber Orchestra unter der Leitung von Jörg Widmann

Als Abschluss seines Streichquartettzyklus' schrieb Jörg Widmann 2005 ›Versuch über die Fuge‹. Das 5. Streichquartett mit Sopranstimme ist die Genese einer Fuge, keine Fuge als solche. Als ›Flucht‹, als Vielzahl von Anläufen zu einem Fugenthema wird sie allerdings wörtlich genommen: eng motivisch miteinander verwobene Themenfragmente und Phrasenkürzel tauchen auf und brechen schroff ab. Sie streben auseinander und sind doch immer mehr aufeinander bezogen. Ein spielerischer Grundgestus kontrastiert das ansonsten fast analytische Beleuchten der jeweiligen Fugeneinsätze. Genau betrachtet handelt es sich zumeist um Kanons und Spiegelkanons, die strengsten Formen der Fuge. Aber sie werden nicht klassisch entwickelt, sondern kreisen hermetisch in sich. Das neben der ›Flucht‹ typische ›Fließen‹ der Fuge stellt sich erst nach und nach ein. Die ansonsten lateinischen Bibeltexthe als lakonische Wegweiser (Prediger: Vanitas vanitatum) weichen der deutschen Übersetzung erst, wenn die Frage des Menschen und dessen Perspektive aufgeworfen wird: ›Fern ist der Grund der Dinge und tief, gar tief; wer will ihn finden?‹. In der 2015 entstandenen Bearbeitung für Kammerorchester steht der Sopran jetzt umso mehr im Mittelpunkt des Geschehens, die vier Streicherstimmen werden bisweilen chorisches gesetzt, teilweise auch als Streichquartett belassen und es tritt eine konzertierende Solo-Oboe als Gegenüber und gleichzeitig als Fortsetzung der Gesangsstimme hinzu.

eigene Stimmen. Auch die Kontrabässe sind teilweise unabhängig geführt.

›Con brio‹ ist heute wohl Ihr meistgespieltes Orchesterstück. Als einigermaßen kundiger Hörer fühlt man sich dabei immerzu mit Anspielungen an Musik verschiedener Epochen konfrontiert.

Besteht da mitunter die Gefahr, dass all die enorm originellen anderen Dinge dabei zu wenig wahrgenommen werden – von den Luftgeräuschen der Bläser bis hin zu dieser sensationellen, den Spieler extrem fordernden Paukenbehandlung?

Richtig. Das Stück ist zwar kein Paukenkonzert, aber es hat einen fast solistischen Part. Einige Komponistenkollegen, die nach der Uraufführung das Band gehört haben, fragten mich: Mein Gott, wie viele Schlagzeuger sind denn da besetzt? Keiner! Es ist ein Pauker, der alle erdenklichen Möglichkeiten seines Instruments nutzt – innerhalb, außerhalb, am Rand der Felle etc. Aber auch dies kommt von Beethoven, auf dessen siebte und achte Symphonie sich das Stück ja bezieht. Ich finde spätestens ab der ›Achten‹ findet wirklich so etwas wie eine Emanzipation der Pauken statt. Mich hat es fasziniert, dass Beethoven den rhythmischen Furor dieser beiden Symphonien durch eine vergleichsweise kleine ›Rhythmusgruppe‹ erzeugt hat, zwei Hörner, zwei Trompeten und Pauken. Sie sind ja eigentlich der Motor des Ganzen. Deshalb ist mein Stück für die identische Besetzung geschrieben – ohne ein einziges zusätzliches Instrument.

Dennoch glaubt man ja so unglaublich viele ganz unterschiedliche Orchesterfarben in raschem Wechsel zu hören. Sehr viele Atmosphären, ganz heterogene Erfahrungswelten auf engstem Raum.

Das stimmt. Wichtiger war für mich aber doch, einen rhythmischen Grundimpuls zu haben, das Signalhafte. Und zugleich die Frage, ob ein solches Signal von heute aus betrachtet nicht von vorn herein zum Scheitern verurteilt ist. Das hat natürlich teilweise eine fast schon groteske Dimension – wenn man sich den Anfang anschaut, mit dem Pauker, von dem man denkt er begägne übermotiviert und würde sofort langsamer, dann kommt der F-Dur-Akkord und sofort Luftgeräusche. Das F-Dur wird vollkommen negiert, es wird buchstäblich die Luft rausgelassen. Dann C-Dur, wieder Luft-

WIDMANN: ›CON BRIO‹

Entstehungszeit: 2008 (reduzierte Fassung 2015)

Uraufführung: 25. September 2008, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Mariss Jansons

Die Konzertouvertüre ›Con brio‹ entstand 2008 als Auftragskomposition für das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Auf Anregung von Mariss Jansons, dem Dirigenten der Uraufführung, bezieht sich Jörg Widmann auf Beethovens siebte und achte Symphonie und knüpft vor allem an die schnellen Bewegungstypen bei Beethoven an, die Widmann in seine eigene Klangsprache übersetzt. *Con brio* ist eine von Beethoven häufig gewählte Tempobezeichnung. ›Vom Genre her ist es zwischen festlich-feierlichem Overtürengestus und – weil das Stück insgesamt sehr schnell ist – permanentem Finalcharakter angesiedelt, gespickt mit grimmigen Scherzo-Elementen‹, so Widmann. Er zitiert nicht die Musik Beethovens, sondern nur ihren ›Gestus‹, und wählt für seine Komposition die gleiche Besetzung, doppeltes Holz und je zwei Hörner und Trompeten plus Pauke und Streicher. Rhythmisch bezieht sich Widmann auf Beethoven, indem er dessen Prinzip, ›die *Eins*, also die ersten betonte Zählzeit, durch schroffe Akzente auf unbetonten Zählzeiten auszuhebeln‹ verwendet. Auch harmonisch orientiert er sich an den Symphonien Nr. 7 und 8: ›Ich nehme die Tonarten der beiden Symphonien (A und F), um mit der Terzverwandschaft f-a zu spielen.‹

geräusche, schließlich aber: A-Dur! Ein beständiges Spiel der Erwartungen. Für mich ist das Komponieren im Wortsinne, ein Zusammensetzen von Dingen, die eigentlich nicht zusammen gehören. Ich versuche, diese Fanfaren aus Geräuschen heraus zu entwickeln und die größten Klangeruptionen wieder im Geräusch verschwinden zu lassen. Das Stück endet ja ganz leise, mit einem dumpfen Pizzicato.

Wieder mit dieser auskomponierten Verlangsamung, mit der alles begann.

Genau, das ist keine Ouvertüre, die irgendwie triumphal endet – übrigens eine Parallele zur ›Hebriden-Ouvertüre‹, wo wenige Sekunden vor Schluss noch die riesige Klangwolke da ist. Aber dann endet es mit dieser einsamen Flöte und dem starren Pizzicato der Streicher. Beide Schlüsse sind einzige Fragezeichen, und das obwohl man lange denken würde, das müsste furios enden.

Dennoch gibt es eine große Portion gut gelaunten Humors!

Absolut. Das finde ich ohnehin etwas enorm Wichtiges in der Musik, seit Haydn ohnehin. Und mit Beethoven kommt so etwas wie ein grimmiger, böser Humor in die Musik. Das Wichtigste dabei ist mir die Aushebelung der Eins, des konventionellen Takt-schwerpunkts. Bei Beethoven findet sich die höchste Akzentfülle aller Komponisten. Diese Opposition gegen den Takt habe ich mit modernen Mitteln aufgegriffen, mit 5/16- und 5/8-Takten und solchen Dingen. Ganz wichtig sind aber auch die Calmo-Momente: Es muss immer wieder Anläufe zu einer Tranquillo-Musik geben. Doch diese Ruhe findet dann nie statt, sie kann sich höchstens einmal drei Takte lang ausbreiten. Dann wird ihr wieder die Luft abgeschnitten und der rhythmische Furor bricht wieder los.

Auch orchestertechnisch ist ›Con brio‹ ein sehr anspruchsvolles Stück.

Es ist ein Temporausach und man hat keine Chance des zweiten Mals (lacht). Man muss vorne auf der Stuhlkante sitzen, und hat immer nur die eine Chance. Wiederholungen im eigentlichen Sinne gibt es eben nicht. Das ist dann wirklich ganz anders als bei Beethoven!

›VERSUCH ÜBER DIE FUGE‹

(Text aus: Liber ecclesiastes, Prediger 1 und 7)

Vanitas vanitatum / omnia vanitas

O Eitelkeit über Eitelkeit, alles ist
Eitelkeit

Generatio praeterit, et generatio
advenit: terra vero in aeternum stat

Ein Geschlecht geht dahin, und ein
anderes kommt; die Erde steht allezeit
fest

Oritur sol, et occidit, et ad locum suum
revertitur: ibique renascens

Die Sonne geht auf, und geht unter, und
kehrt an ihren Ort zurück, von wo sie
wiederum aufgeht

Quid est quod fuit? ipsum quod futurum
est.

Was ist das, was gewesen ist?

Eben das, Was wieder sein wird!

Quid est quod factum est? ipsum quod
fiendum est

Was ist das, was geschehen ist? Eben
das, was wieder geschehen wird!

Nihil sub sole [novum]

Unter der Sonne gibt es nichts Neues

Fern ist der Grund der Dinge und tief,
gar tief, wer will ihn finden?

Original Vulgata: *Longe est, quod fuit;
et alta profunditas, quis inveniet eam?*

Vanitas vanitatum / omnia vanitas

O Eitelkeit über Eitelkeit, alles ist
Eitelkeit

*Deutsche Übertragung aus der ›Biblia Sacra vulgatae editionis‹, übers. von Augustin
Arndt S.J., hg. als 10. Aufl. des Alliiolischen Bibelwerkes mit Approbation des heili-
gen Apostolischen Stuhls, 2. Auflage, Regensburg 1903*



JÖRG WIDMANN

Jörg Widmann gehört zu den aufregendsten und vielseitigsten Künstlern seiner Generation. Ausgebildet von Gerd Starke in München und Charles Neidich an der Juilliard School New York ist der Klarinettist Jörg Widmann regelmäßig zu Gast bei bedeutenden internationalen Orchestern, wie dem Gewandhausorchester Leipzig, der Staatskapelle Berlin, Tonhalle Orchester Zürich, Orchestre National de France, National Symphony Orchestra Washington, Orchestre Symphonique de Montréal und Toronto Symphony Orchestra und konzertiert mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Valery Gergiev, Kent Nagano, Sylvain Cambreling, Christoph Eschenbach und Christoph von Dohnanyi.

Mehrere Klarinettenkonzerte sind ihm gewidmet und durch ihn uraufgeführt worden, unter anderem etwa die Musik für Klarinette und Orchester von Wolfgang Rihm (1999) und Cantus von Aribert Reimann. Im Rahmen der Donaueschinger Musiktage 2015 brachte er das neue Klarinettenkonzert von Mark Andre mit dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg zur Uraufführung.

Künstler wie Sir András Schiff, Daniel Barenboim, Elisabeth Leonskaja, Mitsuko Uchida und das Hagen Quartett gehören zu seinen regelmäßigen Kammermusikpartnern.

In der Saison 2016/17 wird er als Kammermusiker auf Tournee durch die USA mit dem Pacifica Quartett und in Konzerten mit dem Hagen Quartett zu erleben sein, mit dem er im Auditorio Nacional Madrid sein neues Klarinettenquintett uraufführen wird. Mit Tabea Zimmermann und Dénes Várjon wird er unter anderem bei der Sociedad Filarmónica de Bilbao, Brüssels BOZAR, dem Mozartfest Würzburg und der Franz Liszt Akademie Budapest zu erleben sein.

Seine Tätigkeiten als Dirigent erweitert Jörg Widmann stetig. So wird er in diesem Jahr unter anderem mit der Kammerakademie Potsdam, dem Swedish Chamber Orchestra, London Chamber Orchestra, Riga Sinfonietta sowie dem Irish Chamber Orchestra, dessen erster Gastdirigent er ist und das er auf Tournee durch Deutschland und Europa begleitet, zu erleben sein. Beim Münchener Kammerorchester steht sein Werk in dieser Spielzeit im Fokus. Neben einem Portraitkonzert, das ihm das Orchester im Oktober in der Reihe Nachtmusik der Moderne widmete, übernimmt er außerdem das Dirigat des dritten Abonnementkonzertes im Prinzregententheater und hat einen Auftritt beim Kammermusikfest in der Villa Stuck im Juli 2017.

Dirigenten wie Daniel Harding, Kent Nagano, Christian Thielemann, Mariss Jansons, Andris Nelsons und Simon Rattle bringen seine Musik regelmäßig zur Aufführung. Orchester wie die Wiener und die Berliner Philharmoniker, das New York Philharmonic, Orchestre de Paris, BBC Philharmonic Orchestra und viele andere haben seine Musik uraufgeführt und regelmäßig in ihrem Konzertrepertoire.

Jörg Widmann war Residenzkünstler zahlreicher Orchester und Festivals wie den Lucerne und Grafenegg Festivals, bei den Bamberger Symphonikern und in der Saison 2015/16 als creative chair des Tonhalle-Orchesters Zürich. Das Konzerthaus Wien, die Alte Oper Frankfurt und die Kölner Philharmonie widmeten Widmann in den vergangenen Jahren Komponistenportraits – in der Carnegie Hall New York stand seine Musik unter dem Motto ›Making Music: Jörg Widmann‹ für eine Spielzeit im Fokus.

BOSTRIDGE SCHULDT

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER — »REFORMATION« SAISON 16/17 — 4. ABO
26.1.2017, PRINZREGENTENTHEATER, 20UHR — GERVASONI »UN LEGGERO RITORNO
DI CIELO«; BRITTEN NOCTURNE OP. 60; MOZART »POSTHORN-SERENADE« KV 320
WWW.M-K-O.EU

MKO



Bayrisches Staatsministerium für
Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat



Bezirk
Oberbayern



Bayerische
Staatsoper
Klassik

DAS MÜNCHENER KAMMERORCHESTER

auf **BR-KLASSIK**



Foto: Sammy Hart

Donnerstag, 9. Februar 2017, 20.03 Uhr

Gervasoni „Un leggero ritorno di cielo“

Britten Nocturne, op. 60

Mozart Serenade D-Dur, KV 320 („Posthorn-Serenade“)

Ian Bostridge, Tenor

Clemens Schuldt, Dirigent

Mitschnitt vom 26. Januar 2017

München 102.3 MHz | Bayernweit im Digitalradio DAB+ |
Bundesweit digital im Kabel | Europaweit digital über
Satellit Astra 19,2 Grad Ost | Weltweit live im Internet

br-klassik.de **facebook.com/brklassik**

BR
KLASSIK

CLARON MCFADDEN



Die amerikanische Sopranistin Claron McFadden studierte an der Eastman School of Music in Rochester, New York. Seit ihrem Debüt auf der Opernbühne beim Holland Festival 1985 kann sie auf eine weltweite Karriere zurückblicken. 2007 wurde Claron McFadden mit dem Amsterdamprijs voor de Kunsten 2006 ausgezeichnet.

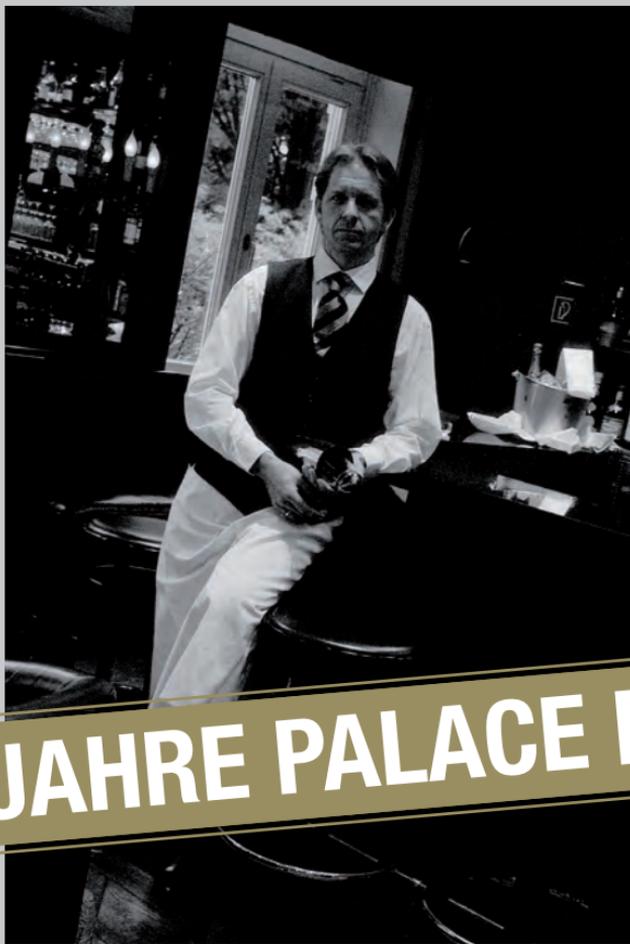
Claron McFadden hat sich als Konzertsängerin mit traditionellem sowie modernem Repertoire einen Namen gemacht. Sie arbeitete im Laufe ihrer Karriere mit Dirigenten wie Kurt Masur, John Eliot Gardiner und Frans Brüggen sowie mit zahlreichen Orchestern wie dem Nederlands Philharmonisch Orkest, dem London

Philharmonic Orchestra, dem MDR- und SWR-Sinfonieorchester und The King's Consort. Eine enge Zusammenarbeit verbindet sie mit den BBC Proms. Darüber hinaus ist sie eine gefragte Opernsängerin und trat in Produktionen u. a. am Théâtre du Châtelet, an De Nationale Opera Amsterdam und an der Bayerischen Staatsoper auf. CD-Aufnahmen sind z. B. bei EMI verfügbar und sie gastierte in vielen Radio- und TV-Produktionen.

2016 sang Claron McFadden bei der Uraufführung von Gianni an der Deutschen Oper Berlin und gab ihr Debüt beim Royal Concertgebouw Orchestra. In den vergangenen Spielzeiten hatte sie u. a. Engagements beim Holland Festival (Laika, Martijn Padding), an der Bayerischen Staatsoper (Babylon, Jörg Widmann), beim Klangforum Wien, dem Rheingau Musik Festival, an der English National Opera und der Opéra de Lyon (Sunken Garden, Michael van der Aa) und beim Ensemble Intercontemporain. Claron Mc Fadden sang bei der Krönungsfeier des Niederländischen Königs Willem-Alexander. Sie war Teil der Produktionen King Arthur und Lillith des Teater Transparant, tourte mit dem Irish Chamber Orchestra und gastierte in der Uraufführung von Shell Shock von Nicholas Lens an der Opéra de la Monnaie in Brüssel.

Zukünftige Engagements beinhalten u. a. Konzerte mit dem Arditti Quartett, dem Klangforum Wien, dem Swedish Chamber Orchestra, der Amsterdam Sinfonietta, beim Dallas Festival und ihre eigene Produktion von Secrets and Aubergine mit dem Theater Transparant.

WWW.HOTEL-MUENCHEN-PALACE.DE
FON 089. 419 71-0



20 JAHRE PALACE BAR

*„Ich müsste lange nachdenken, ehe mir ein
interessanter Mann einfiel, der nicht trinkt.“*

WOLFGANG BUCHHOLZ, CHEF DE BAR.

MÜNCHEN
PALACE



HOTEL · BAR · RESTAURANT

KUFFLER  MÜNCHEN

STEFAN SCHILLI



Stefan Schilli studierte an den Musikhochschulen in Trossingen und Karlsruhe, bevor er 1991, mit gerade zwanzig Jahren, Solo-Oboist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks wurde. 1996 gewann er die internationalen Wettbewerbe ›Prager Frühling‹ sowie den Internationalen Musikwettbewerb der ARD, nachdem er schon 1993 den ›Deutschen Musikwettbewerb‹ für sich entscheiden konnte.

Sein Debüt in der Berliner Philharmonie feierte er mit dem Oboenkonzert von Richard Strauss, begleitet vom Deutschen Symphonie-

orchester Berlin. Als Solist musiziert er mit so namhaften Dirigenten wie Lorin Maazel, Mariss Jansons, Sir Colin Davis, Reinhard Goebel, Christopher Hogwood, Franz Welser-Möst, Dennis Russell-Davies u. v. m. Gastspielreisen führen ihn u. a. regelmäßig nach Südostasien, in die USA, nach Russland oder zu renommierten Festspielen wie z. B. dem Edinburgh-Festival, dem Bath-Festival oder dem Festival Pablo Casals in Südfrankreich. Seine Konzertreisen führten ihn vergangenes Jahr u. a. in das Amsterdamer Concertgebouw, wo er Oboenkonzerte von J. S. Bach zusammen mit dem holländischen NTR-Rundfunkorchester spielte.

Neben seiner Professur an der Universität Mozarteum in Salzburg, die er seit 2004 inne hat, ist Stefan Schilli ständiger Gastdozent an bedeutenden Instituten, wie der Escuela Reina Sofia in Madrid, der Sibelius-Akademie in Helsinki oder der McGill University in Montreal. Zahlreiche CD- und Fernsehaufnahmen dokumentieren sein breitgefächertes Schaffen, so sind z. B. die Oboenkonzerte von Strauss, Martinu und B. A. Zimmermann mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Mariss Jansons bei OehmsClassics erschienen.

Aktuell ist eine CD mit Kammermusikwerken von Charles Koechlin herauskommen. Seit vielen Jahren widmet sich Stefan Schilli zudem dem Spiel der historischen Oboeninstrumente und ist Gründungsmitglied des Barockensembles »L'Accademia Giocosa«, welches für die kürzlich erschienene Aufnahme mit unbekanntem Instrumentalwerken Telemanns einen Diapason d'or erhielt.

BESETZUNG

VIOLINE

Suyeon Kang, Konzertmeisterin
Hélène Maréchaux
Gesa Harms
Max Peter Meis
Kosuke Yoshikawa
Tae Koseki

Rüdiger Lotter, Stimmführer
Romuald Kozik
Bernhard Jestl
Ulrike Knobloch-Sandhäger
Eli Nakagawa-Hawthorne
Almuth Siegel

VIOLA

Kelvin Hawthorne, Stimmführer
Stefan Berg-Dalprá
Indre Mikniene
David Schreiber

VIOLONCELLO

Mikayel Hakhnazaryan,
Stimmführer
Peter Bachmann
Michael Weiss
Benedikt Jira

KONTRABASS

Tatjana Erler, Stimmführerin
Dominik Luderschmid
Jean Hommel

FLÖTE

Johanna Dömötör
Uta Sasgen

OBOE

Stefan Schilli
Irene Draxinger

KLARINETTE

Stefan Schneider

Oliver Klenk

FAGOTT

Thomas Eberhardt

Ruth Gimpel

KONTRAFAGOTT

Ingrid Hausl

SERPENT

Erhard Schwartz

HORN

Franz Draxinger

Casey Rippon

TROMPETE

Rüdiger Kurz

Thomas Marksteiner

POSAUNE

Max Eisenhut

Alexander Apfler

Philipp Werthner

PAUKE

Charlie Fischer

MKO

11. MÜNCHENER AIDS-KONZERT

23.3.2017, PRINZREGENTENTHEATER, 20 UHR
MÜNCHENER KAMMERORCHESTER — OKKA
VON DER DAMERAU, SERGEY KHACHATRYAN,
DANIEL MÜLLER-SCHOTT, BORIS GILTBURG,
KAMMERCHOR MÜNCHEN — ALEXANDER
LIEBREICH

Der gesamte Erlös des Konzerts kommt der Münchner Aids-Hilfe zugute — www.m-k-o.eu

KONZERTVORSCHAU

31.12.16

SILVESTERKONZERTE
MÜNCHEN, CUVILLIÉS-
THEATER

Ramón Ortega Quero, Oboe
Yuki Kasai, Leitung/Konzert-
meisterin

26.1.17

4. ABONNEMENTKONZERT
MÜNCHEN, PRINZREGEN-
TENTHEATER

Ian Bostridge, Tenor
Clemens Schuldt, Dirigent

29.1.17

ORCHESTERMATINEE
MÜNCHEN, PRINZREGEN-
TENTHEATER

Igor Levit, Klavier
Daniel Giggberger, Leitung/
Konzertmeister

31.1.17

FERRARA, TEATRO
COMUNALE

Alina Ibragimova, Violine
Daniel Giggberger, Leitung/
Konzertmeister

5.2.17

KÖLNER PHILHARMONIE
Edgar Moreau, Violoncello
Clemens Schuldt, Dirigent

16.2.17

5. ABONNEMENTKONZERT
MÜNCHEN, PRINZREGEN-
TENTHEATER

Rias Kammerchor
Simona Šaturová, Sopran
Benjamin Bruns, Tenor
Stephan Genz, Bariton
Alexander Liebreich, Dirigent

22.2.16

SONGBOOK
MÜNCHEN, SCHWERE REITER
Baldur Brönnimann, Dirigent

UNSER HERZLICHER DANK GILT...

DEN ÖFFENTLICHEN FÖRDERERN

Bayerisches Staatsministerium für Bildung und Kultus,
Wissenschaft und Kunst
Landeshauptstadt München, Kulturreferat
Bezirk Oberbayern

DEM HAUPTSPONSOR DES MKO

European Computer Telecoms AG

DEN PROJEKTFÖRDERERN

BMW
Prof. Georg und Ingrid Nemetschek
Ernst von Siemens Musikstiftung
Bünemann-Stiftung
Dr. Georg und Lu Zimmermann Stiftung

DEN MITGLIEDERN DES ORCHESTERCLUBS

Roland Kuffler GmbH, Hotel München Palace
Chris J.M. und Veronika Brenninkmeyer
Prof. Georg und Ingrid Nemetschek
Constanza Gräfin Ressaygues

DEN MITGLIEDERN DES FREUNDESKREISES

ALLEGRO: Wolfgang Bendler | Markus Berger | Tina B. Berger
Dr. Markus Brixle | Ingeborg Fahrenkamp-Schäffler | Gabriele
Forberg-Schneider | Hans-Ulrich Gaebel und Dr. Hilke Hentze
Dr. Monika Goedl | Dr. Rainer Goedl | Dr. Ursula Grunert | Ursula
Haeusgen | Peter Haslacher | Peter Prinz zu Hohenlohe-Oehringen
Wolf und Sabine Jaenecke | Dr. Reinhard Jira | Gottfried und Ilse
Koepnick | Harald Kucharcik und Anne Peiffer-Kucharcik | Dr. Michael
Mirow | Udo Philipp | Constanza Gräfin Rességuier | Dr. Angie
Schaefer | Rupert Schauer | Elisabeth Schauer | Dr. Mechthild
Schwaiger | Angela Stepan | Gerd Strehle | Hanns W. Weidinger
Swantje von Werz | Angela Wiegand | Martin Wiesbeck
Ursula und Walter Wöhlbier

ANDANTE: Dr. Ingrid Anker | Karin Auer | Dr. Gerd Bähr | Ursula
Bischof | Paul Georg Bischof | Marion Bud-Monheim | Bernd
Degner | Barbara Dibelius | Helga Dilcher | Ulrike Eckner-Bähr
Dr. Werner Fellmann | Dr. Andreas Finke | Guglielmo Fittante
Dr. Martin Frede | Eva Friese | Irmgard Freifrau von Gienanth
Birgit Giesen | Maria Graf | Thomas Greinwald | Dr. Ifeaka Hangen-
Mordi | Maja Hansen | Dirk Homburg | Ursula Hugendubel
Anke Kies | Christoph Kahlert | Michael von Killisch-Horn | Dr. Peter
Krammer | Dr. Nicola Leuze | Dr. Brigitte Lütjens | Dr. Stefan
Madaus | Klaus Marx | Antoinette Mettenheimer | Prof. Dr. Tino
Michalski | Dr. Klaus Petritsch | Monika Rau | Magdalena Scheel
Dr. Ursel Schmidt-Garve | Ulrich Sieveking | Heinrich Graf von
Spreti | Dr. Peter Stadler | Walburga Stark-Zeller | Angelika Stecher
Wolfgang Stegmüller | Maleen Steinkrauß | Maria Straubinger
Dagmar Timm | Dr. Uwe Timm | Angelika Urban | Christoph Urban
Dr. Gerd Venzl | Alexandra Vollmer | Dr. Wilhelm Wällisch | Josef
Weichselgärtner | Barbara Weschke-Scheer | Helga Widmann
Caroline Wöhr | Heidi von Zallinger | Sandra Zölch

WERDEN AUCH SIE MITGLIED IM FREUNDESKREIS DES MKO
UND FÖRDERN SIE DAS ENSEMBLE UND SEINE ARBEIT!

Wir danken ›Blumen, die Leben‹ am Max-Weber-Platz 9
für die freundliche Blumenspende.

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER E. V.

VORSTAND: Ruth Petersen, Dr. Rainer Goedl, Oswald Beaujean,

Dr. Christoph-Friedrich von Braun, Michael Zwenzner

CHEFDIRIGENT: Clemens Schuldt

KÜNSTLERISCHES GREMIUM: Clemens Schuldt, Kelvin Hawthorne, Rüdiger Lotter,
Anselm Cybinski, Florian Ganslmeier

KÜNSTLERISCHER BEIRAT: Manfred Eicher, Heinz Holliger, Prof. Dr. Peter Ruzicka

KURATORIUM: Dr. Cornelius Baur, Chris Brenninkmeyer, Dr. Rainer Goedl,

Dr. Stephan Heimbach, Stefan Kornelius, Udo Philipp, Friedrich Schubring-Giese,

Helmut Späth, Heinrich Graf von Spreti

WIRTSCHAFTLICHER BEIRAT: Dr. Markus Brixle, Dr. Balthasar von Campenhausen,

Dr. Volker Frühling

MANAGEMENT

GESCHÄFTSFÜHRUNG: Florian Ganslmeier

KONZERTPLANUNG, DRAMATURGIE: Anselm Cybinski

KONZERTMANAGEMENT: Anne Ganslmeier, Katalin-Maria Tankó,

Daniel Schröter, Anita Svach

MARKETING, PARTNERPROGRAMM: Hanna B. Schwenkglenks

MUSIKVERMITTLUNG: Katrin Beck

RECHNUNGSWESEN: Claudia Derzbach

Verschiedentlich werden bei Konzerten des MKO Ton-, Bild- und Videoaufnahmen gemacht. Durch die Teilnahme an der Veranstaltung erklären Sie sich damit einverstanden, dass Aufzeichnungen und Bilder von Ihnen und/oder Ihren minderjährigen Kindern ohne Anspruch auf Vergütung ausgestrahlt, verbreitet, insbesondere in Medien genutzt und auch öffentlich zugänglich und wahrnehmbar gemacht werden können.

IMPRESSUM

REDAKTION: Anita Svach, Florian Ganslmeier

UMSCHLAG UND ENTWURFSKONZEPT: Gerwin Schmidt

LAYOUT, SATZ: Christian Ring

DRUCK: Steininger Druck e.K.

REDAKTIONSSCHLUSS: 2. Dezember 2016, Änderungen vorbehalten

TEXTNACHWEIS: Der Text ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Nachdruck nur mit Genehmigung des Autors und des MKO.

STÜCKINFOS: Jörg Widmann (Versuch), Anita Svach

BIOGRAPHIEN: Jörg Widmann (Agenturmaterial), Claron McFadden (Agenturmaterial), übrige: Anita Svach

BILDNACHWEIS: S.7: Wikimedia commons, S.15: Florian Ganslmeier,

S.23: Marco Borggreve, S.26: Sacha de Boer

Initiative. Verantwortung. Partnerschaft.

MKO

Gemeinsam mehr erreichen!

Seit 18 Jahren ist ECT in München verwurzelt.

Wir legen großen Wert darauf, uns in die Gesellschaft einzubringen, die uns umgibt.

Deswegen unterstützen wir das Münchener Kammerorchester seit der Saison 2006/2007 als Hauptsponsor.

Wir sind stolz auf die langjährige Partnerschaft und freuen uns, einen Beitrag zur Münchener Kulturszene leisten zu können.

10 gemeinsame
Jahre



www.ect-telecoms.com

