

CLEMENS SCHULDT



MKO

REFORMATION — 1. ABO, 13.10.2016

*Es fließt mir das Herz über vor Dankbarkeit gegen die Musik,
die mich so oft erquickt und aus großen Nöten errettet hat.*

Martin Luther

1. ABONNEMENTKONZERT

Donnerstag, 13. Oktober 2016, 20 Uhr, Prinzregententheater

CLEMENS SCHULDT DIRIGENT

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Orchestersuite Nr. 4 D-Dur BWV 1069

Ouvertüre

Bourrée I-II

Gavotte

Menuet I-II

Réjouissance

CLARA IANNOTTA (*1983)

›dead wasps in the jam-jar (ii)‹

Auftragswerk des musica femina münchen e.V. für das MKO

[Uraufführung]

Pause

Der Kompositionsauftrag an Clara Iannotta erfolgt im Rahmen einer Zusammenarbeit des MKO mit dem musica femina münchen e.V.



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Symphonie Nr.3 Es-Dur op.55 ›Eroica‹

Allegro con brio

Marcia funebre. Adagio assai

Scherzo. Allegro vivace

Finale. Allegro molto

KONZERTEINFÜHRUNG

19.10 Uhr mit Oswald Beaujean und Clemens Schuldt

Das Konzert wird am 20. Oktober 2016
ab 20.03 Uhr im Programm BR-Klassik gesendet.



Mit freundlicher Unterstützung des Freundeskreises des MKO.

Im Anschluss laden wir alle Konzertbesucher herzlich zu einem Empfang im Gartensaal des Prinzregententheaters ein.

JENSEITS ALLER KONVENTIONEN

BACH, IANNOTTA UND BEETHOVEN AUF DEM WEG ZUR
AUTONOMIE DER INSTRUMENTALMUSIK

J.S. BACH: ORCHESTERSUITE NR. 4 D-DUR BWV 1069

Eine Orchestersuite von Bach zum Auftakt der MKO-Saison zum Thema ›Reformation‹? War die opulent besetzte Suite ursprünglich nicht eines der zentralen Genres des katholischen, absolutistischen Frankreichs? Das typische Langsam-schnell-langsam der Ouvertüre – mit den die Hörerwartungen schürenden scharfen Punktierungen in den Rahmenteilen und den eiligen Figuren im fugierten Mittelstück – bezog es sich nicht unmittelbar auf ein Hofzeremoniell, das auf diese Weise den feierlichen Einzug des Monarchen zu überhöhen trachtete?

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, drei, vier Jahrzehnte nach Jean-Baptiste Lullys Tod, hatte sich die französische Ouvertüre längst zum europäischen Phänomen entwickelt. Der zeremonielle Eingangssatz und die sich anschließende Folge stilisierter Tänze war eines der beliebten Demonstrationsobjekte des so genannten ›vermischten Geschmacks‹ musikalischer Nationalstile geworden, der nun immer mehr in Mode kam. Bachs Zeitgenosse Georg Philipp Telemann, der Magdeburger Pastorensohn und Großmeister dieser ›goûts réunis‹, hat hunderte so genannter Ouvertürensuiten geschrieben und dabei munter französische, italienische, deutsche und auch polnische Idiome kombiniert. Und auch Johann Sebastian Bach ist ja nicht nur der eminent gelehrte und traditionsbewusste Meister und der fromme Lutheraner, sondern auch ein präzise die Trends seiner Zeit registrierender



Johann Sebastian Bach

Künstler, der vielerlei Einflüsse und Satztechniken in seinen Personalstil integriert.

Geistliche und weltliche Musik in trauter Eintracht

Bach, so stellt sich vor allem mit Blick auf seine geistlichen Werke heraus, denkt und komponiert nicht nach Maßgabe politischer oder gar konfessioneller Symbolik. Vielmehr bringt er einen durch den Text vorgegebenen Affekt zu sinnfälliger musikalischer Darstellung – und bedient sich dabei ganz selbstverständlich auch der Ausdrucksmittel weltlicher Musik. Gleich in mehreren Eröffnungssätzen zu Kantaten aus seiner Leipziger Zeit wählt Bach die Form der französischen Ouvertüre, so etwa in *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 20), in *Nun komm der Heiden Heiland* (BWV 61, 1) oder 1725 in der Weihnachtskantate *Unser Mund sei voll Lachens* (BWV 110). Letztere beginnt mit einem virtuosen Chorsatz, dessen Stimmen das ›Lachen‹ der Freude mit ausgelassenen,



MÜNCHEN
PALACE

★★★★★



PERFEKTES PRÉLUDE FÜR IHR KONZERT
THEATERTELLER FÜR ZWEI IN DER PALACE BAR

HOTEL MÜNCHEN PALACE — KUFFLERS INDIVIDUELLES BOUTIQUEHOTEL.
GRÜNDUNGSMITGLIED DES ORCHESTERCLUBS DES MÜNCHENER KAMMERORCHESTERS.

KUFFLER  MÜNCHEN

HOTEL MÜNCHEN PALACE / TROGERSTRASSE 21 / 81675 MÜNCHEN, GERMANY
+49.89.419 71-0 / INFO@HOTEL-MUENCHEN-PALACE.DE / WWW.HOTEL-MUENCHEN-PALACE.DE

sehr spielerischen Koloraturen veranschaulichen. Dabei sind die instrumentalen Partien fast komplett identisch mit der Ouvertüre der vierten Orchestersuite BWV 1069.

Erst Philipp Spitta, der große Bach-Biograph des späten 19. Jahrhunderts, hat die Übereinstimmung der beiden Sätze festgestellt; bis dahin war die Echtheit der vierten Orchestersuite immer wieder angezweifelt worden. Nun aber war klar, dass von ihr eine Frühform existiert haben muss, denn Bachs Parodieverfahren erlaubte nur die Umwandlung einer weltlichen Komposition in eine geistliche, während der umgekehrte Weg ausgeschlossen war. Von keiner der Orchestersuiten Bachs ist eine autographe Partitur überliefert, erhalten sind lediglich Stimmensätze, wobei derjenige der vierten Suite gar erst nach dem Tod des Komponisten angefertigt wurde. Offenbar hat Bach die Werke in Leipzig mit dem Collegium musicum, dem vorwiegend studentischen Instrumentalensemble der Stadt, aufgeführt, als deren Direktor er von 1729 an jede Woche zwei Stunden Programm zu bestreiten hatte. Wann genau sie im Einzelnen entstanden sind, darüber besteht unter Bach-Forschern indes nach wie vor keine Einigkeit. Aller Wahrscheinlichkeit nach gehen sie auf Bachs Zeit als Hofkapellmeister in Köthen zurück, also auf die Jahre zwischen 1717 und Anfang 1723, in denen er einer fast zwanzigköpfigen Hofkapelle aus hoch qualifizierten Musikern vorstand. Da der reformierte Hof des Fürsten Leopold aus konfessionellen Gründen keinen Bedarf an geistlichen Kantaten hatte, konnte sich Bach in jenen Jahren intensiv der Arbeit an Instrumentalwerken widmen.

Unklarheiten der Datierung

Doch nicht für alle Suiten ist Köthen mit einiger Sicherheit als Ursprung anzunehmen, neuere Forschungen schätzen die vierte als die früheste der Gruppe ein und datieren sie sogar noch weiter zurück, in Bachs Weimarer Zeit um 1716. Klar scheint zumindest,

dass die Trompeten- und Paukenstimmen für die endgültige Fassung erst nachträglich hinzukomponiert wurden. Dies ist auch daran zu erkennen, dass die Trompeten vor allem zur Überhöhung der Klangwirkung eingesetzt werden, nicht jedoch kontrapunktisch in den Satz eingewoben sind.

Anders als in den Klaviersuiten, in denen sich Bach weitgehend an die klassische Folge aus Allemande, Courante, Sarabande und Gigue hielt, stellte er die Sätze in seinen Orchestersuiten frei zusammen. Der sehr umfangreichen Ouvertüre folgt in BWV 1069 ein Bourrée-Paar, deren »alternativement« eingeschobene zweite nach h-Moll ausweicht. Die Trompeten bleiben hier ausgespart, dafür stehen die Holzbläser im Mittelpunkt, während die Violinen immer wieder mit ihren launigen Sechzehntel-Drehfiguren dazwischenfahren. In der majestätischen Gavotte sind Trompeten und Pauke dann wieder mit von der Partie, ihre Stimmen sind jedoch besonders einfach gehalten – sicherlich ein Hinweis auf ihre nachträgliche Hereinnahme in den Orchestersatz. Dass sich die beiden anschließenden Menuette komplett auf die Besetzung ohne Blechbläserglanz beschränken, könnte eine bewusste Entscheidung im Sinne der Spannungssteigerung sein, schließlich soll der extrovertierte Finalsatz, die Réjouissance noch einmal die komplette Klangpracht des Werks zur Wirkung bringen. Das fröhlich dahinspringende Charakterstück löst sich schon aus der quasi funktionalen Sphäre der Tanzmusik und sorgt für einen effektvollen, ganz aus der musikalischen Dramaturgie begründeten Abschluss.

CLARA IANNOTTA: DEAD WASPS IN THE JAM-JAR (II) FÜR STREICHER, 2016, URAUFFÜHRUNG

Clara Iannotta wurde 1983 in Rom geboren und strebte zunächst eine Laufbahn als Flötistin an. 2003 ermutigte sie ihr Harmonielehre-Dozent zum Kompositionsstudium. Drei Jahre verbrachte Iannotta bei Alessandro Solbiati in Mailand; fünf weitere Jahre am



Clara Iannotta

Pariser Conservatoire bei Frédéric Durieux schlossen sich an. 2013 verlegte die Komponistin ihren Wohnsitz nach Berlin, wo sie Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD war. Derzeit arbeitet sie an einem PhD in Komposition an der Harvard University bei Chaya Czernowin. Clara Iannotta lebt in Berlin und Boston. Sie ist Künstlerische Leiterin der Bludener Tage für zeitgemäße Musik. *dead wasps in the jam-jar (ii)* für die Streicher des Münchener Kammerorchesters entstand im Auftrag der musica femina münchen e.V., zu deren Preisträgerin die Italienerin 2015 gekürt wurde. Anselm Cybinski hat per Email mit der Komponistin korrespondiert, während diese in Los Angeles die Proben zur Aufführung eines ihrer Stücke begleitete.

AC: In *dead wasps in the jam-jar (ii)* verwenden sie eine in sich sehr homogene Besetzung,

um ganz und gar ungewöhnliche Klänge hervorzubringen. Was bedeutet das Medium des Streicherensembles für Sie – wo liegen die Herausforderungen, wo die Chancen?

CI: Die Streicher haben große Möglichkeiten, Klänge stufenlos, graduell zu verändern, beispielsweise durch wechselnden Druck der Griffhand, durch genau dosiertes Bogengewicht oder unterschiedliche Bogengeschwindigkeit; zudem gibt es eine Vielzahl von Strichpositionen. Bei den Streichern ist der Klang eigentlich immer im Zustand des Werdens. Die größte Herausforderung für mich war es dabei, Klangschichten unterschiedlicher Beschaffenheit herzustellen, die miteinander verschmelzen, die zugleich aber ihre charakteristische Textur behalten.

Beim Lesen der Partitur fällt es schwer, sich die Klangkonstellationen sinnlich vorzustellen, denn Sie nutzen ein enormes Spektrum erweiterter Spieltechniken. Hinzu kommen Präparationen der Instrumente und seltene Klangerzeuger wie Styropor-Blöcke, metallene Fingerhüte, E-Gitarren-Saiten, Weingläser und Tupperware-Gefäße, die über Plexiglasflächen gezogen werden. Wie denken Sie sich die Mischungen der Timbres aus? Woher wissen Sie, welche Kombination just den Effekt hervorbringen wird, nach dem Sie suchen?

Auch mir fällt die präzise Vorstellung der physischen Wiedergabe der Partitur schwer! Die Klänge dieses Stücks sind derartig lebendig, dass ich manchmal das Gefühl hatte, sie könnten sich in eine Richtung entwickeln, die ich überhaupt nicht erwartet habe. Diese Arbeit war für mich die vielleicht schwierigste Kompositionserfahrung bisher, und vielleicht ist dies das Stück, das mich am meisten überraschen wird. Aber ich denke, dass es für einen Künstler eminent wichtig ist, Risiken einzugehen, zu experimentieren und unsere gewohnten Sicht- und Denkweisen in Frage zu stellen.

Abgesehen von einer kurzen Passage im dritten Cello und im Bass, die ohnehin verzerrt klingt, weil sie am Steg gespielt wird, scheinen Sie überhaupt keine konventionell hervorgebrachten Töne zu verwenden. Warum vermeiden Sie den normalen Streicherklang?

Ich würde nicht sagen, dass ich den normalen Streicherklang bewusst vermeide – ich brauche ihn schlichtweg nicht. Als ich klein war, brachte mir mein Vater bei, mit einfachsten Dingen Objekte herzustellen, indem ich Alltagsgegenstände aus meiner direkten Umgebung verwendete. Wir machten damals Spielzeuge aus Drähten, aus kaputten Computern, leeren Schuhschachteln, Plastiktüten etc. Dabei gewöhnte ich mir an, die Dinge nicht ihrem Wesen nach anzuschauen, sondern im Hinblick auf ihr Potenzial – auf das, was aus ihnen werden könnte. Genauso stelle ich mir heute gerne das Musikmachen vor.

Wie gehen Sie vor, wenn Sie für Ihre Klänge recherchieren?

Ganz entscheidend ist, dass ich mit den Instrumenten, für die ich schreibe, experimentieren kann. Wenn ich traditionelle Besetzungen verwende, kaufe ich die Instrumente, um die es gehen soll, oder ich leihe sie mir aus. Ich spiele monatelang mit ihnen herum bevor ich das eigentliche Stück zu komponieren beginne. Dabei suche ich nach Wegen, Klänge auf ungewohnte Weise zu transformieren und miteinander zu kombinieren. Oft habe ich die Vorstellung einer Textur oder eines Verhaltens von Klängen im Kopf, und diese Vorstellung leitet meine Erkundungen. Um das erstrebte Resultat zu bekommen greife ich oft zu neuen Gegenständen und Materialien – im vorliegenden Stück die kleinen ›Waldteufel‹, die Haselhuhn-Pfeifen, oder eben die Tupperware-Gefäße auf Plexiglas.

Ist Ihre Musik nicht besonders anspruchsvoll für die Ausführenden – wie schätzen Sie das ein? Wo liegen die größten Herausforderungen?

Ich neige dazu, die vermeintlich ›korrekte‹ Art des Umgangs mit einem Instrument zu dekonstruieren, insofern sind meine Sachen schon anspruchsvoll. Ich versuche jedes Instrument neu zu erfinden, und das erfordert Neugierde von den Musikern, die so viel Zeit damit zugebracht haben, ihr Arbeitsgerät zu studieren und zu verstehen. Ich bin mehr daran interessiert eine Erfahrung, ein Erlebnis zu vermitteln als nur ein Musikstück abzuliefern. Dies kann auch für das Publikum eine Herausforderung sein. Mitunter sind unsere Wahrnehmungsmuster einfach zu stark und zu vorurteilsbehaftet, so dass wir das gleichsam ›disruptive‹ Element der experimentellen Musik – das, was die gewohnte Praxis vollkommen aushebelt – nicht richtig akzeptieren können.

Können Sie etwas sagen über ihren Zugang zu Form und Dramaturgie in Ihren Stücken – insbesondere im Hinblick auf ›dead wasps‹?

Ich mache niemals Pläne. Wenn ich eine Partitur beginne, weiß ich, was in dem Takt passiert, an dem ich gerade schreibe. Aber ich habe noch keine Ahnung, was als nächstes kommen wird. Ich mag es, meine Stücke zu singen – in der inneren Vorstellung natürlich – und entscheide intuitiv, wie es weitergehen soll. Das ist der erste Schritt. Sobald ich weiß, was so alles passiert, schreibe ich das Stück mehrere Male auf, immer wieder aufs Neue. Ich kürze, füge hinzu, stelle um – bis es sich richtig anfühlt. *dead wasps in the jam-jar (ii)* könnte man sich als einen langen Strang vorstellen, der aus vielen in sich gedrehten Fäden besteht. Jeder dieser Fäden besteht aus einem anderen Material. Ich ziehe und ziehe, bis der Strang reißt, und es ist genau dieser Bruchpunkt, diese Belastungsgrenze, wonach dieses Stück sucht.

Als wichtige Inspiration Ihres Werks nennen Sie die Gedichte der 2004 verstorbenen irischen Lyrikerin Dorothy Molloy. Inwiefern haben Molloy's Verse Ihre Fantasie im vorliegenden Stück geleitet?

Die Vorstellung von Tod und Verschwinden in diesen Gedichten hat mich in den letzten drei Jahren zugleich verängstigt und sehr fasziniert. Die Art, wie sich Molloy diesen Fragen nähert, ließ in meinem Kopf Bilder entstehen, die ich einfach in Musik überführen musste. Der Titel des Stücks entstammt einem posthum veröffentlichten Gedicht Molloy's. Er war eine perfekte Metapher für ein Stück, das auf einer Komposition Johann Sebastian Bachs basiert. Denn diese verkörpert zugleich Vergangenheit und Gegenwart, Tod und Leben.

An dieser Stelle ist ein Wort über ›dead wasps in the jam-jar (i)‹, die erste Komposition mit diesem Titel, fällig...

Es handelt sich um ein dreiminütiges Stück für Violine solo von 2014/15, das auf der *Courante* und dem zugehörigen *Double* aus Bachs erster Violinpartita in h-Moll basierte. Aufgrund des Kontexts des damaligen Auftrags war das Material vorgegeben. Ich habe es so verformt und gefiltert, dass es zu meinem eigenen wurde. Der Umfang war hier auf drei Minuten begrenzt, und ich hatte das Gefühl, dass ich das Potenzial des Materials nicht wirklich ausschöpfen konnte. Daher entschloss ich mich das jetzt vorliegende Stück erneut darauf aufzubauen. Für das Arditti-Quartett plane ich sogar noch eine dritte Arbeit in dieser Reihe.

Sie komponieren äußerst kompromisslose Musik auf hohem Reflexionsniveau. Gleichzeitig beschäftigen Sie sich, wie beispielsweise Ihre Facebook-Posts verraten, intensiv mit Populärkultur wie HBO-Serien oder Beyoncé-Alben. Wie geht das in Ihrem Alltag zusammen?

Ich bin mit diesen amerikanischen Fernsehserien aufgewachsen und habe immer Pop, Rock und Alternative Music gehört. Meine Eltern haben sich nie mit klassischer Musik beschäftigt; Pop war das Thema über das wir bei den Mahlzeiten sprachen. Vergangenes Jahr habe ich an der Harvard University einen Kurs über so genannte ›visual music‹, vor allem Popmusikvideos besucht. Erst

aus der Nähe wurde mir klar, wie herablassend die Neue-Musik-Welt mit einer Kunstform umgeht, die in mancherlei Hinsicht der unseren um Lichtjahre voraus ist! Regisseure wie Chris Cunningham, Lynn Fox oder Floria Sigismondi haben mich nicht weniger beeinflusst als Luigi Nono, Mark Andre und Chaya Czernowin.

BEETHOVEN: SYMPHONIE NR. 3 ES-DUR OP. 55 ›EROICA‹

Bekanntlich stand Beethoven, der katholisch getaufte Freigeist, allen institutionalisierten Formen des Glaubens kritisch gegenüber. Immer wieder hat er sich pointiert kirchenkritisch geäußert, und auch die *Missa solemnis*, sein zentrales geistliches Werk, akzentuiert die Glaubensinhalte betont eigenwillig. Genuin reformatorisch ist jedoch allenfalls sein Umgang mit den musikalischen Gattungen, insbesondere mit dem Medium der Symphonie. Vehement streift Beethoven hier alle Konventionen ab und konzipiert vollkommen individualisierte Werke, deren unwiderstehlicher Nachdruck stets aus dem eigenen Inneren entwickelt scheint – und die gerade deshalb die kollektive Fantasie zu fesseln vermögen. Als er im Jahr 1800 mit seinem symphonischen Erstling an die Öffentlichkeit tritt, ist das Genre ja noch relativ jung: Erst um 1720 war es als selbständiges Instrumentalstück aus der gemeinhin als ›Sinfonia‹ bezeichneten Opernouvertüre hervorgegangen; nicht vor 1770 wurde die viersätzig Anlage zur Norm. Und erst die systematische Arbeit mit harmonischen und thematischen Zusammenhängen und Polaritäten in Haydns Instrumentalwerken bildete jenes interne Verweissystem aus, das eine Musik ohne Worte in ernsthafter Konkurrenz treten ließ zum Reichtum des Dramatischen und Charakterisierenden, der in der Oper anzutreffen war. Noch Haydns und Mozarts größte Leistungen auf symphonischem Gebiet wurden zu ihrer Zeit weniger als singuläre Schöpfungen wahrgenommen denn als tendenziell austauschbare Beiträge zu einer Gattung, in der sich Elemente des Tanzes, des Gesangs und des Spiels auf geistreich unterhaltende Weise miteinander verbanden.



Ludwig van Beethoven

Doch von der *Ersten* bist zur *Dritten*, von 1800 bis etwa 1804 trägt sich etwas zu, das in der Entwicklung der menschlichen Zivilisationen kaum vorgesehen ist: Ein plötzlicher qualitativer Sprung, ein spontaner Komplexitätszuwachs, eine immense Vergrößerung des physischen und intellektuellen Maßstabs einer Gattung. Ausgelöst durch die Tat eines Mannes, der sich mit Anfang 30, kaum, dass er das verfügbare Wissen seiner Zunft gründlich in sich aufgenommen hat, radikal von den Traditionen löst und einen Weg einschlägt, den bis dahin kaum jemand auch nur zu erkennen vermochte. Romain Rolland hat das historisch einmalige Zusammentreffen dieses politischen und musikalischen Quantensprungs in angemessenen pathetischen Worten gefasst: »Beethoven war groß genug, dem neuen Jahrhundert, das mit Revolutionen und weltgeschichtlichen Schlachten die Herrschaft der Massen eingeleitet, die ersten bis heute unvergleichlichen Proben eines neuen Monumentalstils zu geben, an Umfang, an Atem und Gesichtern einer tausendköpfigen Volksmenge gemäß.«

Entwicklungsschübe einer jungen Gattung

Dass die Symphonie mit der *Eroica* zum Vehikel anspruchsvoller ideeller Gehalte und ethischer Botschaften werden würde, zum Inbegriff einer ›absoluten‹ Musik, die mit zwingender Intensität das Höchste zu transportieren vermochte gerade weil sie sich dem expliziten Benennen entzog, dass sie sich schnell zur *Pièce de résistance* des bürgerlichen Konzertlebens entwickeln und dereinst Gesellschaften unterschiedlicher Nationen und Erdteile als Instrument ideeller Selbstvergewisserung dienen würde – all dies war in den Anfangsjahren von Beethovens Laufbahn noch gar nicht abzusehen.

Annähernd doppelt so lang wie die reifen Symphonien Haydns und Mozarts und erstmals mit drei Hörnern besetzt, führt sie ein Maß an Entwicklungsdynamik in die Instrumentalmusik ein, das bis dahin völlig unbekannt war. Mit 245 Takten ist die Durchführung des Kopfsatzes weit umfangreicher als die Exposition, und der Reprise folgt eine lange Coda, die noch eine zweite Durchführung austrägt. Alles scheint Prozess, Wachstum, Metamorphose zu sein in diesem Satz. Wozu passt, dass das Hauptthema als quasi abstrakte Konstellation exponiert wird – ein Gegeneinander von Dreiklangsumspielung und chromatischen Tonschritten – aus der ein ungeheurer Reichtum an Ideen generiert wird. Auf dem Höhepunkt der Durchführung, dort, wo die Themen in einer unerhörten Ballung von wilden Akzenten, Hemiolen und scharfen Dissonanzen vollends pulverisiert erscheinen, dort führt Beethoven einen ganz neuen Gedanken in e-Moll ein. Es ist die erste melodisch einprägsame Gestalt des Satzes überhaupt, mit der just an dieser Stelle gar nicht zu rechnen wäre. Die Wirkung ist erstaunlich: Das Neue weitet nicht nur die Dimensionen, es scheint auch direkt aus den Konvulsionen des zuvor Gehörten hervorgegangen zu sein.

MKO

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER CLEMENS SCHULDT — 2016/17

REFORMATION

ABONNEMENT FÜR SCHNELLENTSCHLOSSENE: EIN BESONDERES ANGEBOT FÜR DIE BESUCHER UNSERES 1. ABOKONZERTS

Wenn Sie sich jetzt für ein Abonnement beim MKO entscheiden, rechnen wir Ihnen den Kaufpreis Ihrer Eintrittskarte zum 1. Abonnementkonzert voll an! Bestellen Sie jetzt noch ein Voll- oder Wahl-Abonnement und sparen dabei: legen Sie die Konzertkarte einfach Ihrer Bestellung bei und erhalten noch 7 (Vollabo) oder 4 (Wahl-Abo) Konzerte der Saison 2016/17 im Abonnement.

MIT EINEM ABONNEMENT DES MKO

- sichern Sie sich Ihren Stamplatz im Prinzregententheater
- sparen Sie bis zu 30% gegenüber dem Einzelkartenpreis
- erhalten Sie regelmäßige Informationen zu den Konzerten des MKO

Telefon 089. 46 13 64-30, abo@m-k-o.eu, www.m-k-o.eu

Wie der neue Mensch zum Leben erwacht

Bekanntlich ist die *Eroica* konzeptionell eng verbunden mit der Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* aus dem Jahre 1801. Deren Finalthema hat Beethoven nicht nur in den *Eroica-Variationen* für Klavier verarbeitet, er legt es auch der Variationsreihe im Schlusssatz dieser Symphonie zugrunde. Prometheus, das war in der aufklärerischen Lesart des Mythos nicht so sehr der trotzig Märtyrer als der wohlthätige Erzieher, der die Menschen mit Mitteln der Kunst adelt und zivilisiert, wofür er am Ende von zweien seiner Geschöpfe gefeiert wird. Deren Lebendigwerden ist zu Beginn des *Eroica-Finales* sinnfällig musikalisiert: Dem von stockenden Pausen durchsetzten Bass-Thema gesellen sich mehr und mehr Stimmen hinzu, bis schließlich die liedhafte Diskantmelodie hinzutritt. Prometheus, der Schöpfer und Lehrer eines neuen Menschen – das war ein Idealtypus des Revolutionszeitalters, der sich in Napoléon Bonaparte auf frappierende Weise zu inkarnieren schien. Auch Beethoven verfolgte fasziniert den Aufstieg des »kleinen Korporals«, der sich allein vermöge seines Talents und seiner überlegenen Physis zu einer Gestalt von epochalem Format geformt hatte. Napoleon stand als Beispiel für eine Selbstentfaltung, mit der sich der nur wenige Monate jüngere Komponist offensichtlich persönlich identifizierte. Zu dem Geiger Wenzel Krumpholz soll er gesagt haben: »Schade, dass ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst, ich würde ihn doch besiegen!«

Napoleon als ambivalentes Rollenmodell

Typisch für Beethovens Mischung aus Idealismus und Pragmatismus: Sein Plan, Bonaparte eine Symphonie zu widmen stand allem Anschein nach in Zusammenhang mit Hoffnungen auf eine Anstellung in Paris, wo er sich bessere Wirkungsmöglichkeiten erhoffte als in Wien. Noch im August 1804 wies Beethoven bei Verhandlungen mit seinem Verlag auf den Titel des Werks, *Napoléon Bonaparte*,

hin. Erst nach dessen Kaiser-Krönung am 2. Dezember 1804 entfernte er die Widmung auf der handschriftlichen Partitur. Die berühmte Geschichte, wonach er das Titelblatt wutentbrannt zerrissen habe, mag eine nachträgliche Mystifikation sein – Beethoven sorgte jedenfalls dafür, dass das Werk 1806 als *Sinfonia eroica* erschien; der Untertitel lautet ›composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo‹. Gewidmet ist sie seinem treuen Mäzen, dem Fürsten Lobkowitz. Das »Andenken eines großen Mannes« zu feiern – dies unternimmt in erster Linie natürlich der Trauermarsch. Die dramatische Spannweite des Satzes ist enorm: Dem getragenen c-Moll des Hauptteils mit seinen stilisierten Rührtrommelwirbeln in den Bässen folgt ein von den Holzbläsern angeführter *Maggiore*-Abschnitt, der innerhalb weniger Takte in feierliche C-Dur-Fanfaren ausbricht. Wenn ein dem Marschthema verwandtes Motiv dann in einem grimmigen Fugato durchgeführt wird, sind erstmals die wesentlichen Elemente jener Hell-Dunkel-Dramaturgie erkennbar, die Beethoven bald noch konsequenter anwenden wird.

Weniger stimmig im dramaturgischen Ablauf wirkt das *Scherzo* – denn wie sollte die tänzerische Heiterkeit dieses virtuosen Orchesterstücks nach dem tragischen Trauermarsch zu begründen sein? Manche Exegeten beschreiben die vier Handlungsstationen der *Eroica* als eine Abfolge von Kampf, Tod, Wiedergeburt und Apotheose des imaginären ›Helden‹, wie auch immer dieser konkret heißen möge. Demnach begänne mit dem *Scherzo* ein neues Leben auf höherer Stufe. Man muss sich solchen Vorstellungen nicht anschließen, um einzugestehen, dass eine rein Musik-immanente Deutung bei einem Werk, das so offensichtlich auf seine Zeit und dessen Heroen reagiert, zu kurz greift. Prometheus, Napoleon, Beethoven – sie alle sind zugegen in dieser in jeder Hinsicht umstürzlerischen Symphonie.

Anselm Cybinski

CLEMENS SCHULDT

Clemens Schuldt, der am heutigen Abend seine erste Saison als Chefdirigent des Münchener Kammerorchesters eröffnet, machte erstmal als Gewinner des renommierten Donatella-Flick-Dirigierwettbewerbs international auf sich aufmerksam. Als Assistant Conductor des London Symphony Orchestra konnte er daraufhin ein Jahr lang eigene Projekte leiten und eng mit Dirigenten wie Sir Colin Davis, Valery Gergiev und Sir Simon Rattle zusammenarbeiten.

Der gebürtige Bremer studierte zunächst Violine an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf und spielte beim Gürzenich Orchester Köln unter der Leitung von Markus Stenz und bei der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen unter Paavo Järvi, bevor er sich für die Dirigentenlaufbahn entschied. Sein Studium absolvierte er bei Rüdiger Bohn in Düsseldorf, Mark Stringer in Wien und Nicolás Pasquet in Weimar.

Inzwischen gilt Schuldt als einer der spannendsten jungen deutschen Dirigenten; er debütierte kürzlich bei BBC Philharmonic, Royal Scottish National Orchestra und Philharmonia Orchestra. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Scottish Chamber Orchestra und mit dem Lapland Chamber Orchestra. Er dirigierte u.a. das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Bamberger Symphoniker, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Orchestre de Chambre de Lausanne, National Polish Radio Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, Yomiuri Nippon Orchestra, Orquesta Sinfonica de Radio Television Espanola in Madrid und das Orquestra Simfònica de Barcelona.



Neben seinen Aufgaben in München erwarten Schuldt in der Saison 2016/17 Debüts beim WDR Sinfonieorchester Köln, Radio-Sinfonieorchester Wien, Spanish National Symphony Orchestra, New Japan Philharmonic, Swedish Chamber Orchestra, Orchestre de la Suisse Romande und Den Norske Opera Orchestra. Wieder-einladungen führen ihn zum Netherlands Philharmonic Orchestra mit zwei Auftritten im Concertgebouw Amsterdam, zum Philhar-monia Orchestra London und zur Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz. Einladungen im Fernen Osten führen ihn zum New Japan Philharmonic Orchestra und zum Hiroshima Symphony Orchestra, bevor er sein Debüt beim Tasmanian Symphony Orchestra und bei der Hong Kong Sinfonietta gibt.

Operndirigate spielen eine zunehmend wichtige Rolle in seinem künstlerischen Schaffen. Auch in der Spielzeit 2016/17 bleibt er dem Staatstheater Mainz verbunden; er leitet dort Neuproduk-tionen von Bellinis *Norma* und Glucks *Armide*. In der vergangenen Saison dirigierte er dort Neuproduktionen von Verdis *Rigoletto* und Gounods *Faust*. Mit letzterem Werk war er auch am Landes-theater Innsbruck erfolgreich. Zuvor hatte er bereits Vorstellungen von Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* am Theater Osnabrück und Dvoraks *Rusalka* am »Musiktheater im Revier« Gelsenkirchen geleitet.

**JÖRG
WIDMANN**
Klarinette / Dirigent

**STEFAN
SCHILLI**
Oboe

**MÜNCHENER
KAMMERORCHESTER**

**NACHTMUSIK DER
MODERNE 16|17**

**PINAKOTHEK DER MODERNE
ROTUNDE
22. OKTOBER 2016**

21.00 Uhr
Komponisten-
gespräch mit
Jörg Widmann und
Clemens Schuldt

22.00 Uhr
Konzertbeginn

Karten:
(089) 461364-30
und über
München Ticket



**JÖRG
WIDMANN**



MÜNCHENER KAMMERORCHESTER

Eine außergewöhnlich kreative Programmgestaltung in Verbindung mit der in kontinuierlicher Arbeit gewachsenen Homogenität des Klangs: rund 65 Jahre nach seiner Gründung in der unmittelbaren Nachkriegszeit präsentiert sich das Münchener Kammerorchester heute als Modellfall in der deutschen Orchesterlandschaft. Um über 50 Prozent konnte das Ensemble die Abonnentenzahlen in den vergangenen Spielzeiten steigern, und dies bei durchweg anspruchsvollen Angeboten.

Mit der Saison 2016/17 tritt Clemens Schuldt sein Amt als neuer Chefdirigent an. Für die künstlerische Planung ist ein Künstlerisches Gremium verantwortlich, dem neben dem Chefdirigenten zwei vom Orchester ernannte Musiker – Kelvin Hawthorne, Rüdiger Lotter – sowie Anselm Cybinski und Florian Ganslmeier vom Management angehören. Auch weiterhin werden die Programme Werke früherer Jahrhunderte assoziativ und spannungsreich mit Musik der Gegenwart konfrontieren. Ästhetisch vorurteilsfrei und experimentierlustig setzen Schuldt und das Orchester dabei auf die Erlebnisqualität und kommunikative Intensität zeitgenössischer Musik. Nachdem in den vergangenen Spielzeiten Begriffe wie ›Ostwärts‹, ›Drama‹, ›Kindheit‹ oder ›Isolation‹ die dramaturgische Konzeption leiteten, wird die Saison 2016/17 sich unterschiedlichen Facetten des Themas ›Reformation‹ widmen.

Mehr als siebenzig Uraufführungen hat das Kammerorchester zu Gehör gebracht, seit Christoph Poppen 1995 die Künstlerische Leitung übernahm und das unverwechselbare dramaturgische Profil des Klangkörpers begründete. Komponisten wie Iannis

QUEYRAS GIGLBERGER

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER — > REFORMATION < SAISON 16/17 — 2. ABO
17.11.2016, PRINZREGENTENTHEATER, 20 UHR — GRIEG > AUS HOLBERGS ZEIT <
OP. 40; LARCHER > OUROBOROS < [DEA]; NØRGÅRD PASTORALE; GRIEG STREICH-
QUARTETT G-MOLL OP. 27, BEARBEITUNG VON ALF ÅRDAL; WWW.M-K-O.EU

19.10 UHR > KLINGENDE KONZERTEINFÜHRUNG <
MIT DEM PUCHHEIMER JUGENDKAMMERORCHESTER

MKO



Bayerische Staatsministerien für
Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat



Landkreis
Oberbayern

BR
Klassik

Xenakis, Wolfgang Rihm, Tan Dun, Chaya Czernowin und Jörg Widmann haben für das Kammerorchester geschrieben; allein seit Alexander Liebreich 2006 die Nachfolge Poppens antrat hat das MKO Aufträge u. a. an Erkki-Sven Tüür, Thomas Larcher, Bernhard Lang, Nikolaus Brass, Samir Odeh-Tamimi, Klaus Lang, Mark Andre, Peter Ruzicka, Márton Illés, Miroslav Srnka, Tigran Mansurian, Georg Friedrich Haas, Salvatore Sciarrino und Pascal Dusapin vergeben.

Neben den Donnerstagabenden im Prinzregententheater, der Hauptspielstätte des Orchesters, findet auch die Reihe ›Nacht-musiken‹ in der Rotunde der Pinakothek der Moderne ein ebenso kundiges wie großes Publikum. Seit nahezu anderthalb Jahrzehnten stellen diese Konzerte jeweils monographisch einen Komponisten des 20. oder 21. Jahrhunderts vor. Mit dem ›MKO Songbook‹ wurde im ›Schwere Reiter‹ in München 2015 ein Format etabliert, das Auftragswerke des MKO und Arbeiten Münchener Komponisten in den Mittelpunkt stellt.

Den Kern des Ensembles bilden die 28 fest angestellten Streicher. Im Zusammenwirken mit einem festen Stamm erstklassiger Solo-bläser aus europäischen Spitzenorchestern profiliert sich das MKO als schlank besetztes Sinfonieorchester, das auch in Hauptwerken Beethovens, Schuberts oder Schumanns interpretatorische Maßstäbe setzen kann. Wichtiger Bestandteil der Abonnementreihe wie auch der Gastspiele des Orchesters sind Konzerte unter Leitung eines der beiden Konzertmeister. Die Verantwortungsbereitschaft und das bedingungslose Engagement jedes einzelnen Musikers teilen sich an solchen Abenden mitunter besonders intensiv mit.

1950 von Christoph Stepp gegründet, wurde das Münchener Kammerorchester von 1956 an über fast vier Jahrzehnte von Hans Stadlmair geprägt. Der Ära unter Christoph Poppen (1995–2006)

folgten zehn Jahre mit Alexander Liebreich als Künstlerischem Leiter des MKO. Das Orchester wird von der Stadt München, dem Land Bayern und dem Bezirk Oberbayern mit öffentlichen Zuschüssen gefördert. Seit der Saison 2006/07 ist die European Computer Telecoms AG (ECT) offizieller Hauptsponsor des MKO.

Das MKO versteht sich als modernes und flexibles Ensemble, das mannigfache Aktivitäten außerhalb der Abonnementreihen entfaltet. Rund sechzig Konzerte pro Jahr führen das Orchester auf wichtige Konzertpodien in aller Welt. In den vergangenen Spielzeiten standen u.a. Tournées nach Asien, Spanien, Skandinavien und Südamerika auf dem Plan. Mehrere Gastspielreisen unternahm das MKO in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut, darunter eine Konzertreise nach Moskau und die aufsehenerregende Akademie im Herbst 2012 in Nordkorea, bei der das Orchester die Gelegenheit hatte mit nordkoreanischen Musikstudenten zu arbeiten.

Bei ECM Records sind Aufnahmen des Orchesters mit Werken von Karl Amadeus Hartmann, Sofia Gubaidulina, Tigran Mansurian, Giacinto Scelsi, Thomas Larcher, Valentin Silvestrov, Isang Yun und Joseph Haydn sowie von Toshio Hosokawa erschienen. Weitere Einspielungen mit dem MKO wurden bei Sony Classical veröffentlicht u. a. eine CD mit Rossini-Ouvertüren sowie zusammen mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks das Requiem von Gabriel Fauré (ECHO Klassik 2012), die c-Moll Messe von Mozart sowie im Mai 2014 das Mozart-Requiem. 2015 sind gleich drei CDs mit dem MKO bei Sony Classical erschienen: eine Mozart-Aufnahme mit der Flötistin Magali Mosnier, mit François Leleux eine Einspielung von Oboenkonzerten von Hummel und Haydn (ECHO Klassik 2016) sowie eine Orchester-CD unter der Leitung von Alexander Liebreich mit Mendelssohns ›Sommernachtstraum‹ sowie dessen 4. Symphonie.



MÜNCHNER KAMMERORCHESTER UND FRANÇOIS LELEUX

PRINCE ESTERHÁZY

François Leleux gehört zu den besten Oboisten weltweit. Mit dem Flötisten Emmanuel Pahud und dem Münchener Kammerorchester entstand eine außergewöhnliche Aufnahme der unterhaltsamen Konzerte von Hummel und Haydn.

„Köstlich! Bitte mehr davon“ *Rondo*



FRANÇOIS LELEUX

CHARME DER OBOE

Ein weitere herausragende Einspielung mit Leleux und dem Münchener Kammerorchester mit Werken von Vivaldi, Marcello, Bellini, Cimarosa, Gluck u.a.

„Ein Ton, der die Seele berührt.“ *NDR Kultur*



JONAS KAUFMANN

DOLCE VITA

Auch mit seinem neuen Album trifft Jonas Kaufmann immer den richtigen Ton und den Hörer mitten ins Herz. Mit italienischen Evergreens wie *Torna a Surriento*, *Non ti scordar di me*, *Passione*, *Caruso* u.a. vermittelt er echtes italienisches Lebensgefühl.

BESETZUNG

VIOLINE

Daniel Giglberger, Konzertmeister

Hélène Maréchaux

Tae Koseki

Romuald Kozik

Max Peter Meis

Eli Nakagawa-Hawthorne

Rüdiger Lotter, Stimmführer

Gesa Harms

Bernhard Jestl

Kosuke Yoshikawa

Ulrike Knobloch-Sandhäger

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

FLÖTE

Johanna Dömötör
Isabelle Soulas

OBOE

Hernando Escobar
Irene Draxinger
Marine-Amélie Lenoir

KLARINETTE

Stefan Schneider
Oliver Klenk

FAGOTT

Jacob Karwath
Katharina Steinbauer

HORN

Franz Draxinger
Wolfram Sirotek
Alexander Boruvka

TROMPETE

Matthew Sadler
Thomas Marksteiner
Thilo Steinbauer

PAUKE

Martin Homann

CEMBALO

Olga Watts

DAS MÜNCHENER KAMMERORCHESTER

auf **BR-KLASSIK**



Foto: Sammy Hart

Donnerstag, 20. Oktober 2016, 20.03 Uhr

Bach Ouvertüre Nr. 4 D-Dur, BWV 1069

Iannotta „dead wasps in the jam-jar (II)“,

Auftragswerk des musica femina münchen e.V. (UA)

Beethoven Symphonie Nr. 3 Es-Dur, op. 55 („Eroica“)

Clemens Schuldt, Dirigent

Mitschnitt vom 13. Oktober 2016

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

KONZERTVORSCHAU

15.10.16

BMW CLUBKONZERTE
MÜNCHEN, HARRY KLEIN
Mario Korunic, Violine
Andrea Schumacher, Violine
Nancy Sullivan, Viola
Bridget MacRae, Violoncello

17.10.16 / 18.10.16

ASCHAFFENBURG,
STADTHALLE
Alexander Lonquich,
Leitung/Klavier

22.10.16

KOMPONISTENPORTRÄT
JÖRG WIDMANN
MÜNCHEN, PINAKOTHEK DER
MODERNE
Stefan Schilli, Oboe
Jörg Widmann, Klarinette/
Dirigent

31.10.16

TAIPEH, NATIONAL CONCERT
HALL

2.11.16

WUHAN, QINTAI GRAND
THEATRE

4.11.16

PEKING, NATIONAL CENTRE
FOR THE PERFORMING ARTS

5.11.16

SHENZHEN, CONCERT HALL

6.11.16

GUANGZHOU, XINGHAI
CONCERT HALL

Sabine Meyer, Klarinette
Reiner Wehle, Klarinette
Markus Däunert, Leitung/
Konzertmeister

17.11.16

2. ABONNEMENTKONZERT
MÜNCHEN, PRINZREGEN-
TENTHEATER

Jean-Guihen Queyras,
Violoncello
Daniel Giglberger, Leitung/
Konzertmeister

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

European Computer Telecoms AG
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 Ressãoquier | Dr. Angie
Schaefer | Rupert Schauer | Elisabeth Schauer | Dr. Mechthild
Schwaiger | Angela Stepan | Gerd Strehle | Hanns W. Weidinger
Swantje von Werz | Angela Wiegand | Martin Wiesbeck

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 | 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: Anselm Cybinski

KONZERTMANAGEMENT: Dr. Malaika Eschbaumer, Anne Ganslmeier,
Daniel Schröter, Katalin-Maria Tankó

MARKETING, PARTNERPROGRAMM: Hanna B. Schwenkglenks

MUSIKVERMITTLUNG: Katrin Beck, Dr. Malaika Eschbaumer

TEAMASSISTENZ: Katalin-Maria Tankó

RECHNUNGSWESEN: Claudia Derzbach (Buchhaltung, Reporting), Anne Ganslmeier
(Projektkalkulation), Moore Stephens KPWT AG

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: Anne Ganslmeier

UMSCHLAG UND ENTWURFSKONZEPT: Gerwin Schmidt

LAYOUT, SATZ: Christian Ring

DRUCK: Steininger Druck e.K.

REDAKTIONSSCHLUSS: 10. Oktober 2016, Änderungen vorbehalten

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

BILDNACHWEIS: S.11: Luc Hossepied, S. 23, 26: Sammy Hart

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

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER
Oskar-von-Miller-Ring 1, 80333 München
Telefon 089.46 13 64 -0, Fax 089.46 13 64 -11
www.m-k-o.eu



Bayerisches Staatsministerium für
Bildung und Kultur, Wissenschaft und Kunst



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat



MODERNKULTUR
BR
KLASSIK