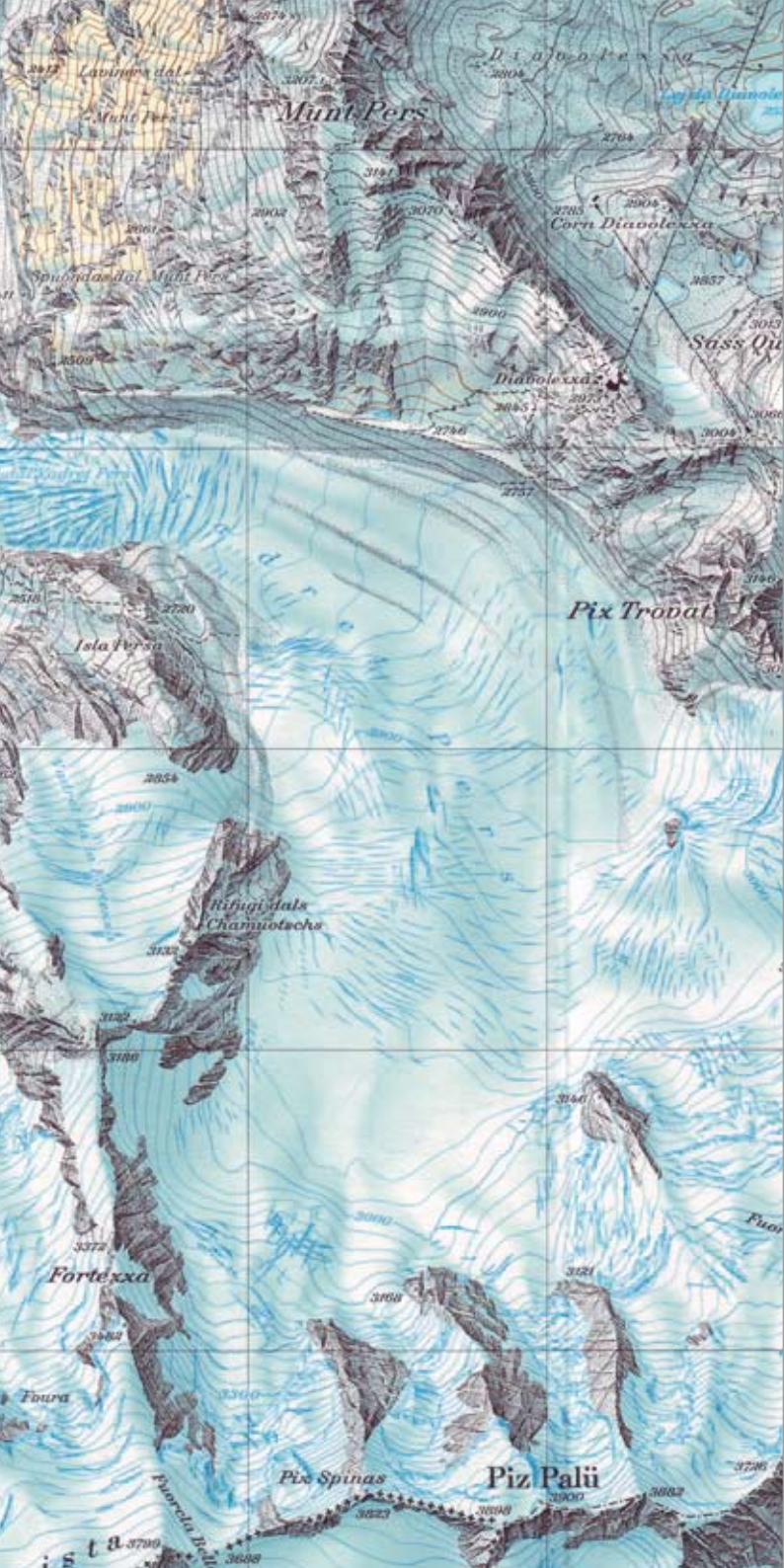


Münchener Kammerorchester
Alexander Liebreich
Alpen 2008|09

3. Abo 15.1.09

MKO



Ich bin ein Wanderer und ein
Bergsteiger, sagte er zu seinem
Herzen, ich liebe die Ebenen
nicht, und es scheint, ich kann
nicht lange still sitzen ...
Von sich absehen lernen ist nötig,
um viel zu sehen – diese Härte tut
jedem Berg-Steigenden not.

Friedrich Nietzsche ›Also sprach Zarathustra‹

Wer kann steigen
Und schweigen?

Arthur Schopenhauers Eintragung im Hüttenbuch
an der Schneekoppe, 1804

3. Abonnementkonzert

15. Januar 2009, 20 Uhr, Prinzregententheater

Christiane Oelze Sopran

Peter Rundel Dirigent

Franz Schubert (1797–1828)

›Hirtenmelodien‹ aus der Schauspielmusik

›Rosamunde, Fürstin von Zypern‹ op. 26 D 797 (1823)

Anton Webern (1883–1945)

Symphonie op. 21 für Kammerensemble (1927/28)

Ruhig schreitend

Variationen

Anton Webern

Sechs Lieder op. 14, nach Gedichten von Georg Trakl,
für Singstimme, Klarinette, Bassklarinette, Violine und
Violoncello (1917–21)

Die Sonne

Abendland I

Abendland II

Abendland III

Nachts

Gesang einer gefangenen Amsel

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Sechs Ländlerische B-Dur KV 606 (1791)

Georg Friedrich Haas (*1953)

›... so dass ich's hernach, gleichsam wie ein schönes
Bild ... im Geist übersehe‹

für Streichorchester (1990/91)

Franz Schubert

›Der Hirt auf dem Felsen‹ op. 129 D 965 (1828)

(Bearbeitung von Philip Catelinet)

Andantino

Allegretto

Più mosso

Nicola Jürgensen Klarinette

Pause

Erich Wolfgang Korngold (1897–1957)

Streichsextett D-Dur op. 10 (1914–16)

Fassung für Streichorchester von Peter Rundel

Moderato – Allegro

Adagio

Intermezzo (Moderato, con grazia)

Finale (Presto)

19.10 Uhr Konzerteinführung: Meret Forster im Gespräch
mit Peter Rundel

»Wie eine Installation ...«

Peter Rundel im Gespräch mit Anselm Cybinski
über das Programm des Abends

AC: Auch nach Maßstäben des experimentierfreudigen Münchener Kammerorchesters eine unkonventionelle Menüfolge: sieben Werke aus der Zeit zwischen etwa 1790 und 1990, extrem Kurzes neben Ausgedehnterem. Unterschiedlichste Genres, Besetzungen und ästhetische Haltungen treffen da aufeinander. Welcher konzeptionelle Gedanke liegt dem zugrunde?

PR: Ausgehend vom Saisonthema »Alpen« wollte ich einige Verbindungslinien nachzeichnen zwischen alpenländisch bzw. volkstümlich inspirierter Musik und den abstrakten Gestaltungen der Zweiten Wiener Schule. Auf der einen Seite also die romantisch verklärte Hirtenmusik bei Schubert oder die stilisierten Ländler des späten Mozart. Andererseits Weberns Naturbegriff, der ja nicht nur den passionierten Bergwanderer verrät, sondern auch stark von Goethe beeinflusst ist, vom Gedanken der Urpflanze etwa. Auch die elaboriertesten musikalischen Formen und komplexesten Zusammenhänge sind für Webern letztlich aus der Anschauung der Natur gewonnen. Die charakteristische klangliche Verbindung von Klarinetten und Hörnern, wie sie die »Hirtenmelodien« aus »Rosamunde« prägt – ein Stück stilisierten »Naturlauts«, wenn man so will – findet sich in Weberns Sinfonie wieder, übrigens auch das Rufartige. Und natürlich sind auch die Trakl-Gedichte, die Webern in seinem opus 14 verwendet, von Naturbildern erfüllt. Nur wenige Jahre nach diesen Liedern vertont er zum Beispiel die »Drei Volkstexte« opus 17, wo er ganz naive altösterreichische Verse auf denkbar bizarrste Weise umsetzt und erstmals mit der Zwölftontechnik operiert. Stichwort Instrumentation: Webern hat ja auch diese Vorliebe für die Klarinette, die in der österreichischen Volksmusik eine so große Rolle spielt. »Süßes Hölzle« wurde sie da genannt ...

AC: Die Korrespondenzen zwischen den Stücken sind demnach kein dramaturgisches Konstrukt, sondern mit den Ohren nachvollziehbar. Interessanterweise kommen wir auch immer wieder auf die Tonart B-Dur zurück,

beide Male bei Schubert, bei Mozart ohnehin. Selbst bei Haas, dessen Stück sich auf Mozarts B-Dur-Violinsonate bezieht – wenn auch vor allem auf eine Stelle, die sich zwischen b-Moll und h-Moll bewegt ...

PR: Das ist völlig unbewusst, aber es hängt sicherlich mit der Tonartencharakteristik zusammen und mit den verwendeten Instrumenten. Das Horn ist meist in F, da liegt B-Dur nahe, die Klarinetten stehen ohnehin oft in B. Dazu der tendenziell pastorale Charakter der Stücke, da landet man schnell in B-Dur. Wenn es den ganz dicken roten Faden auch nicht geben mag – Sie finden sehr viele Querverbindungen in diesem Programm.

AC: In gewisser Weise geht es auch um Wien als kreatives Labor. Da prallen Gegensätze aufeinander, die man Jahrzehnte lang so eher nicht miteinander konfrontiert hätte. Webern und Korngold, der Asket und der Hedonist. Zwei enorm starke aber diametrale Wirkungsgeschichten: Darmstadt und Hollywood. Heute jedoch sind alle beide im Konzertleben wenig präsent.

PR: In der Tat – wenn auch aus ganz verschiedenen Gründen. Korngold war einfach ein phänomenales Talent. Ich halte gerade die frühen Stücke für ganz außergewöhnlich; dieser 17-, 18-jährige hat seine musikalische Umwelt vollkommen aufgesogen und dennoch zu einer eigenen Sprache gefunden. Gerade die Harmonik handhabt er alles andere als epigonal, da ist enorm viel Originelles am Werke. Das Sextett ist ein unglaublich reifes Stück, gerade das »Intermezzo con grazia« liebe ich sehr.

AC: Ein Stück wie ein Prisma, das Schönbergs »Verklärte Nacht« in sich bricht, Brahms' Sextette natürlich, aber auch eine gute Portion melancholische Rückschau im Stile des »Rosenkavalier« ...

PR: Genau, das ist so merkwürdig bei einem jungen Mann: der Hang zum Retrospektiven und zugleich eine solche heitere Gelassenheit. Auch dieser Vielschichtigkeit wegen habe ich das Stück immer sehr gemocht.

AC: Darum auch die Fassung für Streichorchester?

PR: Einerseits ging es mir darum, die quasi-orchestralen Momente noch wirkungsvoller herauszubringen, zugleich

aber habe ich die Faktur mit dem Wechsel von Solo- und Tutti-Abschnitten auch aufzuhellen versucht. Übrigens ist die Partitur mir gestohlen worden; ich habe keinerlei Abschrift, nur einige Unterlagen, deshalb musste ich das Ganze jetzt noch einmal rekonstruieren.

AC: Wie stellt es sich aus der Sicht des Jahres 2009 dar: Fällt der einst so erbitterte Antagonismus zwischen Spätromantik und Avantgarde, wie er zu Zeiten des jungen Korngold in Wien ausgetragen wurde, heute gar nicht mehr ins Gewicht? War das alles ein großes Missverständnis?

PR: Damals waren es tatsächlich erbitterte Grabenkämpfe, die vor allem mit Korngolds Vater Julius zu tun hatten, dem mächtigen Musikkritiker der Neuen Freien Presse, Nachfolger des berühmt-berüchtigten Eduard Hanslick. Auf geradezu schamlose Weise versuchte Julius Korngold, seinen Sohn in Wien durchzusetzen, und zwar auf Kosten des gesamten Schönberg-Kreises. Nichtsdestotrotz ist der kulturelle Bodensatz – Sie erwähnten Schönbergs ›Verklärte Nacht‹ – der gleiche, das hören wir heute vielleicht deutlicher denn je.

AC: Zumal sowohl Schönberg als auch Korngold bei Zemlinsky gelernt haben. Von dieser Seite her schält sich als zweites Thema – neben den naturhaften Grundlagen des Artifiziellen – das Blochsche Phänomen der ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹ heraus. In dem Streicherstück von Haas wird genau dies zum Thema, wenn einige Takte aus einer Mozartschen Violinsonate in bis zu fünf verschiedenen Geschwindigkeiten übereinander geschichtet werden.

PR: Mozart erscheint wie eine Fata Morgana. Ich kenne Haas schon einige Jahre, er ist in mancherlei Hinsicht eben auch ein alpenländischer Komponist. Er wuchs in Tschagguns in Vorarlberg auf, ich stamme vom Bodensee, also gar nicht weit weg davon. Als wir einmal darüber sprachen, sagte er, für ihn als Kind sei das Leben im Tal eine geradezu existentielle Erfahrung gewesen – beengt, eingekesselt, mit ganz wenig Sonne im Winter. Das hat sich mir eingeprägt, denn Haas sucht in seinem Schreiben nach farblichen Erweiterungen, er hat viel mit mikrotonalen Systemen gearbeitet und mit

spektraler Harmonik. Seine Faszination für Licht und Farben sehe ich immer auch unter diesem Gesichtspunkt. Und es stimmt, genau das, was in diesem Programm durch Gegenüberstellung verschiedener Werke entsteht, wird bei Haas' Stück ›... sodass ich's hernach‹ Struktur, das fügt sich alles sehr schön. Wobei bei der Zusammenstellung eines solchen Programms natürlich auch praktische Rücksichten eine Rolle spielen, Fragen der Instrumentalbesetzung etwa. Ich liebe einfach diese Konstellationen über die Epochen hinweg, und es ist für Interpreten wie Publikum ungleich attraktiver, wenn die Neue Musik nicht losgelöst von der Tradition erscheint, sondern in sie eingebettet.

AC: Was in der Praxis mitunter schwer zu realisieren ist. Webern hielt seine Trakl-Lieder für extrem schwierig; 1929 sagte er eine Aufführung ab, weil er die in seinen Augen unbedingt nötige Zahl von Proben nicht garantiert sah. Sind die Probleme solcher Werke für heutige Ensembles leichter zu lösen?

PR: Ein Grund, warum Webern nach wie vor relativ selten zu hören ist, liegt in dem enormen Probenaufwand, und bei den Liedern ist das extrem. Vier Proben für einen Liederzyklus von knapp 10 Minuten sind nur angemessen, aber damit sind zwei Tage vorbei, während erst ein sehr kleiner Teil eines Programms gearbeitet ist! Das ist im heutigen Betrieb kaum realisierbar, auch aus finanziellen Gründen. Webern sperrt sich gegen diesen Betrieb ...

AC: Welche Rezeptionshaltung wünschen Sie sich von den Zuhörern dieses Abends?

PR: Idealerweise sollte die erste Hälfte wie eine Installation im Sinne der zeitgenössischen Kunst wirken, und ich hoffe, dass wir das auch im Ablauf so vermitteln können, wenn möglich ohne Beifall zwischen den kurzen Stücken. Ich will keine Einheit behaupten, wo keine ist, aber um Verbindungen wie Unterschiede wahrzunehmen, bedarf es auf Seiten der Hörer einer offenen und wohlwollenden Haltung, um das wirklich auf sich wirken zu lassen.

»Die Wirkung, die etwas in der Natur auf mich ausübt, ich fasse sie im Geistigen« (Anton Webern)

Zu den Werken



Anderthalb Minuten berückend schöner SCHUBERT machen den Anfang: Eine schlichte Weise zweier Klarinetten, gestützt von den Bordunquinten der Hörner und sparsamen Füllstimmen der Fagotte. Ein regelmäßiges Schreiten ohne Ziel, selbstvergessen in sich kreisend. Empfindsame Quint- und Sextsprünge werden von punktiert absteigenden Linien beantwortet. Zwei

Mal weicht die Musik für je sieben Takte in die Paralleltart g-Moll aus, dann geht es wieder zurück nach B-Dur. »Natur arbeitet nicht, sie verströmt sich« – was Martin Geck an Beethovens »Pastoral«-Sinfonie beobachtete, trifft auch hier zu. Dabei malt das Naturidyll das Gegenbild einer verderbten Hofgesellschaft: Rosamunde, die junge Prinzessin von Zypern, liebt den Prinzen Alfons von Candia, den der früh verstorbene Vater ihr im Kindesalter zum Gatten bestimmt hat. Deshalb weist sie den Heiratsantrag des machthungrigen Regenten Fulgentius schnöde ab – worauf dieser sie ins Gefängnis werfen lässt. Des Treibens der Welt überdrüssig, zieht sie sich, nachdem das Volk sie befreit hat, incognito in die Einöde zurück und hütet Schafe. Zur Ruhe kommt sie auch dort nicht; noch immer trachtet ihr Fulgentius nach dem Leben. Doch der vergiftete Brief wird ihm selbst zum Verhängnis. Rosamunde heiratet den geliebten Prinzen Alfons, und alles wird gut. Unter größtem Zeitdruck schrieb Schubert 1823 die Partitur zu dem vieraktigen Schauspiel von Helmina von Chézy, das schon nach zwei Vorstellungen für

immer vom Spielplan verschwand. Erhalten hat sich einzig Schuberts Musik.

»Klänge als Impression, als Farbe, als Spiegelung der erfüllten Natur, einer reinen Seele. Diese Klänge sind von einer Zartheit, einer Hoheit, einer Eindrucks-macht, die einem die Erinnerung an das Spiel des Gletscherwindes über die letzten Bergwiesen wiederbringt.« So urteilte die Zeitung »Die Stunde« nach der Wiener Erstaufführung von WEBERNS Symphonie im Februar 1930. Die Einschätzung überrascht insofern, als diese zweite konsequent zwölftönige Arbeit des Komponisten ein Musterbeispiel konstruktiver Strenge ist, ein das Wahrnehmungsvermögen des Hörers notwendig überforderndes Konzentrat verschachtelter Kodierungen, welche das Ganze im Grunde wie aus einer einzelnen Zelle hervorbringen. Webern hat dies explizit formuliert: »Je weiter man vordringt, desto identischer wird alles, und man hat zuletzt den Eindruck, keinem Menschenwerk gegenüberzustehen, sondern der Natur.« Hier liegt die Entsprechung zu Goethes Gedanke der »Urpflanze«, der Webern so viel bedeutete. »Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden«, heißt es an entsprechender Stelle in der »Italienischen Reise« (17. Mai 1787). Und: »Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen.« Im Falle von Weberns Symphonie besteht das »Gesetz« in einer symmetrisch angelegten Zwölftonreihe, deren zweite Hälfte den transponierten Krebs der ersten sechs Töne bildet. Der erste Satz lehnt sich an die traditionelle Sonatensatzform (inklusive wiederholter Exposition) an und ist als vierstimmiger Umkehrkanon angelegt. Gut hörbar ist dies zu Beginn, wenn das zweite Horn mit der rufartigen Sext aufwärts einsetzt, was zwei Takte später vom ersten Horn mit der Sext abwärts beantwortet wird. Auch die beiden übrigen Stimmen bilden einen Kanon in Umkehrung. Die »Durchführung« ist in sich achsensymmetrisch angelegt, die vier Kanonstimmen werden nun intervallisch wie rhythmisch identisch geführt. Die Variationen des zweiten Satzes gehen noch einen entscheidenden Schritt weiter, hier entsteht ein ganzes System von Spiegelsymmetrien – innerhalb der Reihe, zwischen den einander überlagernden



Stimmen, zudem innerhalb der jeweiligen Variationen, die stets von der Mitte an zurücklaufen. Und im Satz als Ganzem. »Mehr Zusammenhang ist nicht möglich. Das haben auch die Niederländer nicht zusammengebracht«, bemerkte Webern in einem Vortrag.

Technische Meisterschaft als Befreiung von äußeren, vorgegebenen Regeln, als Emanzipation von fremden Zwängen: so hat Adorno Webern dialektisch interpretiert. »Bei ihm will nicht Natur sich vergeistigen – am Ende seines Weges wird der Geist selber als kreatürlich, als Natur offenbar«, notierte der Philosoph 1932 mit Blick auf den »Gesang einer gefangenen Amsel«. Dieses letzte der sechs Lieder auf Gedichte von Georg Trakl opus 14 schließt mit den Worten: »Strahlender Arme Erbarmen / umfängt ein brechendes Herz.« Wie Schubert, so war auch Webern vor allem Liedkomponist; mehr als die Hälfte seiner 31 gültigen Opera sind Textvertonungen, zwischen 1914 und 1926 entstehen gar ausschließlich Lieder. Gedichte liefern Webern ein Formgerüst, um seinen extrem verknüpften, aphoristischen Stil der frühen atonalen Zeit zu überwinden. Über Jahre hinweg besteht eine der zentralen Herausforderung für Schönberg und seine Schüler ja in der Schaffung tragfähiger Zusammenhänge ohne die tektonischen Stützen der Tonalität. Die zwischen 1917 und 1921 entstandenen

Trakl-Lieder – insgesamt 15 weitere Versuche hat der extrem selbstkritische Komponist unabgeschlossen beseitigt – gelten auf Grund ihrer polyphonen Dichte und der Flexibilität der Textdeutung als einer der Höhepunkte im Gesamtwerk Weberns. Das gemischte Ensemble, das erst im erwähnten letzten Lied vollständig eingesetzt wird, erlaubt die bruchlose Verknüpfung von Solopart und Begleitstruktur, wobei vokale und instrumentale Linienführungen sich einander annähern. Die den Rahmen einer Oktave regelmäßig überschreitenden Sprünge der Gesangslinie sind dabei kein Selbstzweck, sondern dem Versuch geschuldet, alle Assoziationen an nach-Wagnersche Chromatik und Leittonigkeit auszu-schließen.

Doch gehen wir 130 Jahre zurück: Das letzte Klavierkonzert in B-Dur war geschrieben, die Arbeit an der »Zauberflöte« stand unmittelbar bevor, als sich MOZART in den ersten Monaten seines letzten Lebensjahres noch einmal einer Pflichtübung unterzog. 1788 war er zum »k.k. Kammerkompositeur« ernannt worden, nach ministeriellen Angaben »aus der Absicht, damit ein Künstler von so ausgezeichnetem Genie nicht genöthiget wäre, sein Unterkommen im Ausland zu suchen«. Zu den mit dem Amt verbundenen Aufgaben gehörte die Lieferung von Tanzmusik für die Hofbälle während der Karnevalssaison. Anfang 1791 schrieb Mozart eine stattliche Zahl von Menuetten, Kontretänzen und Deutschen Tänzen. Der Ländler, der typische bauerliche Paartanz des süddeutschen Alpenraums, kommt bei ihm jedoch nur ein einziges Mal vor. Ende Februar trägt er die sechs »Ländlerischen« in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein, allerdings mit einem von der überlieferten Fassung abweichenden Beginn, der auf eine größere Besetzung mit Bläsern schließen lässt. Typisch ist das Fehlen der



Bratschen, die in den damaligen Tanzorchestern grundsätzlich nicht vorgesehen waren. Mozart schafft ein listiges Imitat primitiver Tanzmusik: Schlichter hat er selten komponiert, Harmonik, Satzstruktur und Periodenbau sind aufs Elementarste zurückgestutzt. Trotzdem kann sich der Hörer dem Charme dieses Tanzvergnügens kaum entziehen.



Dass Sublimes oft im Gewand des Einfachsten auftritt, bleibt einer der faszinierenden Aspekte des Mozartschen Genius. Ein anderer betrifft die geistige Übersicht, der sich sein enormes Schaffensstempo verdankt. Bekanntlich bedeutete der Akt des Schreibens oft lediglich die materielle Fixierung eines im Geiste längst ausgeformten Ganzen. Auf diesen Effekt

bezieht sich eine – wie man heute weiß nicht authentische – Briefstelle, die GEORG FRIEDRICH HAAS in einer Sammlung von Josef Rufer fand: »... da wird es immer größer«, so heißt es in dem apokryphen Mozart-Brief, »und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopf fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ich's hernach gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen im Geist übersehe, und es auch gar nicht nacheinander, wie es hernach kommen muss, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen.« Seit Beginn seiner Komponistentätigkeit setzt sich Haas mit mikrotonalen Tonsystemen auseinander, mit Einteilungen des Tonraums also, deren Feinheit weit über die temperierte Halbtonskala hinausgeht. Der zitierten Passage entnimmt er vor allem ein Strukturmodell: Den Traum, die Zeitkunst Musik in einer zweidimensionalen Darstellung simultan zu fassen, übersetzt er als vertikale Überlagerung zahlreicher scheinbar voneinander unabhängiger Vorgänge, die im Zusammenklang besondere harmonische Effekte auslösen. In alle

fünfzehn Streicherstimmen sind Elemente eines Mozart-Satzes eingelassen, des Andantes der Sonate für Klavier und Violine B-Dur, KV 454. »Es ist nicht beabsichtigt, die musikalische Vorlage erkennbar zu machen, auch liegt dem Werk keine Analyse von Mozarts Komposition zugrunde«, schreibt Haas.

Von Anfang an jedoch sind Mozart-Partikel erkennbar, besonders die Ecktöne des Satzthemas. Haas lotet die harmonische Vieldeutigkeit des von expressiven Linien und feingliedrigen Strukturen, komplexen Geräuschklingen und motivischer Imitatorik gegliederten Klangteppichs aus, in dessen Clusterbildungen sich schemenhaft immer wieder tonale Akkorde oder sangbare Motive abzeichnen. Passagenweise herrscht gesteuerter Zufall: Die Stimmen sind detailliert ausnotiert, sollen aber bis zum jeweils nächsten Zeichen des Dirigenten ohne Koordination mit den anderen Spielern realisiert werden. Dagegen ist die Mehrstimmigkeit der übrigen Abschnitte rhythmisch genau determiniert. Im letzten Drittel des Stücks wird der Mozartsche Duktus plötzlich klarer erkennbar: Ein harmonischer Übergangsabschnitt aus dem Mittelteil von Mozarts Andante erscheint in bis zu fünf verschiedenen zeitlichen Transformationen übereinander geschichtet. Unmittelbar im Ohr haften bleibt die melancholische Kadenz nach h-Moll, die in der vierten Stimme der Primgeigen schließlich annähernd in Originalgestalt erscheint. Doch die Traumvision endet abrupt mit einer Generalpause. In immateriellen Flageoletakkorden verklingt das Stück.

Einen »Komponisten der Nacht« hat man Georg Friedrich Haas genannt, weil er sich mit höchst differenzierten Mitteln den Topoi der Romantik nähert. Auch mit FRANZ SCHUBERT hat er sich immer wieder beschäftigt, nicht zuletzt bei der experimentell »interpretierenden« Instrumentierung der unvollendeten C-Dur-Klavier-sonate D 840 unter dem Titel »Torso« (2000). Weniger ambitionierte Ziele verfolgte der einstige Tubist des London Symphony Orchestra und Heilsarmee-Offizier Philip Catelinet bei seiner Orchestrierung des Liedes »Der Hirt auf dem Felsen«. Mit der Bravournummer für Sopran mit obligater Klarinette kam Schubert 1828

einem Wunsch Anna Milder-Hauptmanns nach. Die erste ›Fidelio‹-Leonore hatte um ein brillantes Stück gebeten, das »in verschiedenen Zeitmaßen zu singen ist«. Genau dies erhielt sie, mitsamt virtuoser Schluss-Cabaletta – wobei Schubert den Text eher sorglos aus zwei Gedichten Wilhelm Müllers zusammenstellte, fehlende Verse sogar offenbar selbst ergänzte. Umso erstaunlicher daher, wie es ihm gelingt, noch einmal landschaftliche Weite, Berg und Tal, Dunkel und Licht zu evozieren. Die großen Sprünge und die geradezu instrumentale Stimmbehandlung scheinen dem Verfahren gar nicht mehr so unähnlich.

Eine Karikatur aus dem Jahr 1911 zeigt ein kleines Kind, das mit beiden Händen in die Tasten greift. Um den Flügel herum stehen, gespannt lauschend, fünf Herren im Anzug, Siegfried Wagner, Max Reger, Artur Nikisch, Richard Strauss und Eugen d'Albert. Das Merkwürdige dabei: Die Beine des Kleinen berühren bei weitem noch nicht den Boden, dabei hat sich der Haarwuchs schon bedenklich zurückgezogen, und eine runde Brille verstärkt noch die Erscheinung eines altklugen Professors. Ziemlich genau ist hier die Einzigartigkeit des Wunderkinds ERICH WOLFGANG KORNGOLD erfasst: Nicht genug damit, dass der rundliche Knabe mit sechs Jahren zu Komponieren begann und schnell eine Begabung zu erkennen gab, die Vergleiche mit Mozart und Mendelssohn provozierte. Korngold erreichte schon in seinen ersten Werken eine Vielschichtigkeit und Tiefe des Ausdrucks, die mit seinem biographischen Alter in keinerlei Beziehung zu stehen schienen. Während das Kind von seinem erkonservativen Kritiker-Vater vor harmonischen Modernismen bewahrt werden musste, suchte der erwachsene Komponist erst gar nicht mehr den Anschluss an die neueren Strömungen, sondern hielt konsequent an der Tonalität und traditionellen Idealen von Melos und Schönheit fest. ›Mein Sehnen, mein Wähnen, es träumt sich zurück‹, heißt, symbolkräftig genug, das berühmte Tanzlied des Pierrot aus der Oper ›Die Tote Stadt‹. Max Reinhardt holte Korngold in der Nazizeit nach Hollywood, wo er legendäre Filmpartituren wie den ›Sea Hawk‹ schuf. Eine dauerhafte Rückkehr nach Wien schlug fehl, der einstige Ruhm war

verblasst. 1957 starb Korngold in Los Angeles. Schon 1914/15 war das Sextett entstanden, ein Werk des knapp 18-jährigen, der mit ›Violanta‹ bereits glänzende Opernerfolge gefeiert hatte. Ohne jede Anstrengung verbindet er hier satztechnischen Anspruch mit melodischer Attraktivität, Prägnanz der Formulierung mit großzügiger Ausarbeitung, leichten Humor mit emotiona-



ler Tiefe. Dass klassische Formen befolgt aber immer individuell umgedeutet werden, dass die tonale Harmonik bis an ihre Grenzen gedehnt, in ihrer sinnstiftenden Funktion aber nicht angetastet erscheint, dass die sechs Stimmen gleichberechtigt und instrumental wirkungsvoll gestaltet sind – all dies gehört zum Handwerk des genialen Jugendlichen. Als zyklischen Rahmen führt er gleich zu Beginn ein triolisches Mottothema ein, das nicht nur weite Teile der ambitionierten Durchführung des ersten Satzes durchzieht, sondern in vielerlei Varianten in alle Sätze hineinwirkt. Bemerkenswert neben dem grazil wienerschen ›Intermezzo‹ mit dem Korngold-typischen Quartenmotiv des ›fröhlichen Herzens‹ ist vor allem der ›Adagio‹-Satz, dessen warmer Nachtgesang sich ohne markante Orientierungsmarken über zehn Minuten spannt. Etwas länger als die gesamte Symphonie Weberns also. Der sah den phänomenalen Erfolg des jungen Kollegen ohnehin mit Verdruss: »Verleger, Aufführungen, alles hat der Bub. Ich werde alt werden«, schrieb er 1910. Materieller Wohlstand war mit seiner Musik kaum zu erlangen.

Anselm Cybinski



HOTEL

Bar · Restaurant



We manage your dreams.

Trogerstr. 21 · D-81675 München · Fon +49.89. 419 71-0
www.muenchenpalace.de

Kuffler



Anton Webern

Sechs Lieder op. 14 nach Gedichten von Georg Trakl

Die Sonne

Täglich kommt die gelbe Sonne über den Hügel.
 Schön ist der Wald, das dunkle Tier,
 Der Mensch; Jäger oder Hirt.
 Rötlich steigt im grünen Weiher der Fisch.
 Unter dem runden Himmel
 Fährt der Fischer leise im blauen Kahn.
 Langsam reift die Traube, das Korn.
 Wenn sich stille der Tag neigt,
 Ist ein Gutes und Böses bereitet.
 Wenn es Nacht wird,
 Hebt der Wanderer leise die schweren Lieder;
 Sonne aus finsterner Schlucht bricht.

Abendland I–III

Else Lasker-Schüler in Verehrung

Mond, als träte ein Totes
 Aus blauer Höhle,
 Und es fallen der Blüten
 Viele über den Felsenpfad.
 Silbern weint ein Krankes
 Am Abendweiher,
 Auf schwarzem Kahn
 Hinüberstarben Liebende.
 Oder es läuten die Schritte
 Elis' durch den Hain
 Den hyazinthenen
 Wieder verhallend unter Eichen.
 O des Knaben Gestalt
 Geformt aus kristallinen Tränen,
 Nächtigen Schatten.
 Zackige Blitze erhellen die Schläfe
 Die immerkühle,
 Wenn am grünenden Hügel
 Frühlingsgewitter ertönt.

So leise sind die grünen Wälder
 Unsrer Heimat,
 Die kristallne Woge
 Hinsterbend an verfallner Mauer
 Und wir haben im Schlaf geweint;
 Wandern mit zögernden Schritten
 An der dornigen Hecke hin
 Singende im Abendsommer,
 In heiliger Ruh
 Des fern verstrahlenden Weinbergs;
 Schatten nun im kühlen Schoß
 Der Nacht, trauernde Adler.
 So leise schließt ein mondener Strahl
 Die purpurnen Male der Schwermut.

Ihr großen Städte
 Steinern aufgebaut
 In der Ebene!
 So sprachlos folgt
 Der Heimatlose
 Mit dunkler Stirne dem Wind,
 Kahlen Bäumen am Hügel.
 Ihr weithin dämmernden Ströme!
 Gewaltig ängstet
 Schaurige Abendröte
 Im Sturmgewölk.
 Ihr sterbenden Völker!
 Bleiche Woge
 Zerschellend am Strande der Nacht,
 Fallende Sterne.

Nachts

Die Bläue meiner Augen ist erloschen in dieser Nacht,
 Das rote Gold meines Herzens. O! wie stille brannte
 das Licht.
 Dein blauer Mantel umfing den Sinkenden;
 Dein roter Mund besiegelte des Freundes Umnachtung.

Gesang einer gefangenen Amsel

Für Ludwig von Ficker

Dunkler Odem im grünen Gezweig.
 Blaue Blumchen umschweben das Antlitz
 Des Einsamen, den goldnen Schritt
 Ersterbend unter dem Ölbaum.
 Aufplattert mit trunknem Flügel die Nacht.
 So leise blutet Demut,
 Tau, der langsam tropft vom blühenden Dorn.
 Strahlender Arme Erbarmen
 Umfängt ein brechendes Herz.

Franz Schubert

›Der Hirt auf dem Felsen‹ nach Gedichten von
 Wilhelm Müller und Wilhelmina von Chézy

Wenn auf dem höchsten Fels ich steh',
 In's tiefe Tal hernieder seh',
 Und singe.
 Fern aus dem tiefen dunkeln Tal
 Schwingt sich empor der Widerhall
 Der Klüfte.

Je weiter meine Stimme dringt,
 Je heller sie mir wieder klingt
 Von unten.

Mein Liebchen wohnt so weit von mir,
 Drum sehn' ich mich so heiß nach ihr
 Hinüber.

In tiefem Gram verzehr ich mich,
 Mir ist die Freude hin,
 Auf Erden mir die Hoffnung wich,
 Ich hier so einsam bin.

So sehnend klang im Wald das Lied,
 So sehnend klang es durch die Nacht,
 Die Herzen es zum Himmel zieht
 Mit wunderbarer Macht.

Der Frühling will kommen,
 Der Frühling, meine Freud',
 Nun mach' ich mich fertig
 Zum Wandern bereit.

Christiane Oelze

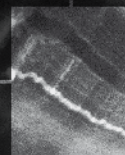
Als Interpretin von prominenten Opernrollen, anspruchsvollem Lied- und Konzertrepertoire wie auch von geistlichen Werken hat sich Christiane Oelze international höchstes Ansehen erworben. Sie singt in den renommierten Opern- und Konzerthäusern in Europa, den USA und Japan und arbeitet mit berühmten Orchestern und Dirigenten. Zu den Höhepunkten 2008 und 2009 zählen unter anderem Konzerte mit dem Konzerthausorchester unter Michael Gielen, mit New York Philharmonic, der Deutschen Kammerphilharmonie unter Paavo Järvi, mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und mit dem Concentus Musicus Wien unter Nikolaus Harnoncourt. Im Sommer 2008 war Frau Oelze unter anderem beim Mostly Mozart Festival in New York, beim Edinburgh Festival und in Tanglewood zu Gast. Mit den Berliner Philharmonikern und Sir Simon Rattle wird sie im Sommer 2009 bei den Salzburger Festspielen und beim Lucerne Festival zu hören sein.



Im Opernfach profilierte sich Christiane Oelze als Sänger-Darstellerin insbesondere in Mozartpartien, zunächst als Pamina in der »Zauberflöte«, als Susanna in »Le Nozze di Figaro« (Salzburger Festspiele) sowie als Ilia in »Idomeneo« (Glyndebourne Festival 2003). Sie reüssierte ebenso mit der Partie der Mélisande in Debussys Oper »Pelléas et Mélisande« (Glyndebourne) sowie in Rollen der klassischen Moderne wie etwa Regina in »Mathis der Maler« von Hindemith und Anne Trulove in »The Rake's Progress« von Strawinsky. Ein glänzendes Rollendebüt gab Christiane Oelze als Sophie in Peter Konwitschnys Neuinszenierung des »Rosenkavalier« unter Ingo Metzmacher an der Hamburger Staatsoper im Jahr 2002. In Christoph MartHALers Produktion von »Le Nozze di Figaro« an der Opéra

NACHTMUSIK DER MODERNE 08|09

PINAKOTHEK DER
MODERNE



31.01.2009 | BENJAMIN BRITTEN (1913–1976)

Martin Mitterrutzner Tenor | **Xiao-Ming Han** Horn
Stefan Schilli Oboe
Münchener Kammerorchester
Christoph Poppen Dirigent

Prelude und Fuge op. 29 für 18 Streicher
Phantasy Quartett op. 2 für Oboe, Violine, Viola und Violoncello
Variations on Theme of Frank Bridge op. 10 für Streicher
Sechs Metamorphosen nach Ovid op. 49 für Oboe solo
Serenade op. 31 für Tenor, Horn und Streicher

Beginn 22.00 Uhr, Konzerteinführung 21.00 Uhr

Kartenvorverkauf MKO ticket@m-k-o.eu, T (089) 46 13 64-30
MünchenTicket T (089) 54 81 81 81 (zzgl. Vvk.).

MKO

Münchener Kammerorchester
Künstlerische Leitung
Alexander Liebreich

In freundlicher Zusammenarbeit



ECT
European
Computer
Telecoms AG

National de Paris sang Christiane Oelze die Rolle der Gräfin. Im Oktober 2008 sang Christiane Oelze an der Opéra Garnier die Hauptrolle der Marenka in Smetanas ›Die verkaufte Braut‹.

Neben ihrer Tätigkeit im Opern- und Konzertfach hat sich Christiane Oelze dem Aufbau eines anspruchsvollen und vielseitigen Liedrepertoires gewidmet, begleitet von Pianisten wie Mitsuko Uchida, Pierre-Laurent Aimard, Julius Drake, Graham Johnson, Malcolm Martineau und von Eric Schneider.

Ihre Einspielung verbotener Lieder von Exilkomponisten wie Ullmann, Korngold und Weill erntete großes Lob in der Fachpresse. Zu den jüngsten CD-Einspielungen zählen Manfred Gurlitts ›Dramatische Gesänge‹ mit dem Rundfunksinfonieorchester Berlin. Eine Aufnahme der Psalmen von Ernst Bloch mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Steven Sloane ist in Vorbereitung.

Peter Rundel

Vor nunmehr zwanzig Jahren gab Peter Rundel sein Debüt als Dirigent. Zuvor selber als hervorragender Geiger bekannt, hat er sich seitdem durch eine außergewöhnliche Vielseitigkeit in der Arbeit mit großen europäischen Orchestern profiliert: Regelmäßig gastiert er beim Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem DSO und RSO Berlin, dem RSO Stuttgart sowie den Rundfunkorchestern des Südwestfunks Baden-Baden, des Hessischen Rundfunks, des Saarländischen Rundfunks und des ORF Wien. Zuletzt arbeitete er unter anderem mit dem Orchestra Nacional de Madrid, das Orchestre National de Lille sowie dem Orquestra Nacional do Porto.



In den vergangenen Jahren übernahm Peter Rundel zudem die musikalische Leitung des Königlich-Philharmonischen Orchesters von Flandern (koordinierter Chefdirigent gemeinsam mit Philippe Herreweghe von 1998 bis 2001), der damals neu gegründeten Kammerakademie Potsdam (1999–2001) und der Wiener Taschenoper (seit 1999). Seit Januar 2005 ist er Musikalischer Leiter des Remix Ensemble in Porto.

Peter Rundel leitete Opernuraufführungen an der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper, bei den Wiener Festwochen sowie den Bregenzer Festspielen und arbeitete dabei mit namhaften Regisseuren wie Peter Konwitschny, Philippe Arlaud, Reinhild Hoffmann und Joachim Schlömer zusammen. An der Deutschen Oper Berlin dirigierte er außerdem die Zauberflöte, an der Volksoper Wien König Kandaules, Hänsel und Gretel und Die Hochzeit des Figaro.

Geboren 1958 in Friedrichshafen, studierte Peter Rundel Violine bei Igor Ozim und Romy Shevelov in Köln, Hannover und New York, sowie Dirigieren bei Michael Gielen und Peter Eötvös. Außerdem erhielt er Unterricht bei dem Komponisten Jack Brimberg in New York. 1984 bis 1996 war er als Geiger Mitglied des Ensemble Modern, dem er auch als Dirigent weiter verbunden ist. Im Bereich der Neuen Musik kann er daneben auf langjährige Zusammenarbeit mit dem Ensemble Recherche, dem Ensemble Modern, dem Asko Ensemble Amsterdam und dem Klangforum Wien zurückblicken. Regelmäßig zu Gast ist er auch beim Ensemble InterContemporain Paris, dem Ictus Ensemble Brüssel und der musikFabrik Köln.

Für seine Aufnahmen mit Musik des 20. Jahrhunderts erhielt Peter Rundel zahlreiche Preise, darunter mehrmals den Preis der deutschen Schallplattenkritik (Luigi Nono Prometeo, EMI; Hanspeter Kyburz, Ensemble- und Orchesterwerke, Kairos; Steve Reich City Life, BMG) sowie den Grand Prix du Disque (Jean Barraqué Gesamtwerk, jpc) und eine Nominierung für den Grammy Award (Heiner Goebbels Surrogate Cities, ECM).

Nicola Jürgensen

Nicola Jürgensen, Jahrgang 1975, gilt bereits seit einigen Jahren als eine der wichtigsten Klarinettenistinnen der jungen Generation. Sie wurde sowohl mit dem Mozart-Preis der Wiesbadener Mozartgesellschaft ausgezeichnet als auch 1999 mit dem Preis des Deutschen Musikwettbewerbs der Solisten in Berlin. 2002 erhielt sie den Förderpreis Deutschlandfunk, der ihr im Rahmen des Musikfestes Bremen verliehen wurde.

Seit 2001 ist Nicola Jürgensen Soloklarinetistin im Sinfonieorchester des WDR Köln, dabei vereint sie erfolgreich ihre solistische Karriere mit ihrer Tätigkeit als Orchestermusikerin. Sie konzertierte als Solistin unter anderem mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, mit dem Deutschen Symphonieorchester und dem Rundfunksinfonieorchester Berlin, dem Orchester der Beethovenhalle Bonn sowie dem Kammerorchester Basel. Es folgten Einladungen des Deutschen Symphonieorchesters Berlin, des Sinfonieorchesters des Mitteldeutschen Rundfunks sowie des Kammerorchesters Basel. Dabei arbeitete sie mit Dirigenten wie Roy Goodman, Fabio Luisi und Christopher Hogwood zusammen.

Nicola Jürgensen ist das kammermusikalische Musizieren ein wichtiges Anliegen. Auf Einladung des Artemis Quartetts führte sie das Kammerkonzert für Klarinette, Streichquartett und Orchester von Karl Amadeus Hartmann auf. Weitere Kammermusikpartner sind das Trio Jean Paul sowie das Minguet Quartett. Zusammen mit dem Bratscher Volker Jacobsen und dem Pianisten Matthias Kirschnereit gründete sie das Trio Mirabeau. Nicola Jürgensen hat für Ars Musici eine CD mit Werken von Debussy, Stravinsky, Berg, Brahms und Reger aufgenommen.

12.2.09 Münchener Kammerorchester Olari Elts Dirigent Anssi Karttunen Violoncello

Alpen 2008/09

4. Abonnementkonzert
12.2.2009, 20 Uhr
Prinzregententheater
Konzerteinführung 19.10 Uhr

Aaron Copland
Suite aus »Appalachian Spring«
Esa-Pekka Salonen
»Mania« für Violoncello solo
und Orchester
Jean Sibelius
Canzonetta op. 62a
»Valse triste« op. 44 Nr. 1
Erkki-Sven Tüür
»Oxymoron – Music for Tirol«

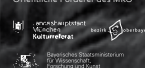
Karten und Informationen
Telefon 089.46 13 64-30
ticket@m-k-o.eu
www.m-k-o.eu

MKO

Hauptsponsor des MKO



Öffentliche Förderer des MKO



Münchener Kammerorchester

Das Münchener Kammerorchester hat eine einzigartige Programmatik zu seinem Markenzeichen gemacht. In seinen vielfach ausgezeichneten Konzertprogrammen kontrastiert das MKO zeitgenössische Musik – teilweise in Uraufführungen – mit klassischen Werken. Damit glückt dem Ensemble immer wieder eine aufregende Balance zwischen Traditionspflege und dem intensiven Engagement für Neue Musik, das sich auch in zahlreichen Kompositionsaufträgen ausdrückt: Iannis Xenakis, Erkki-Sven Tüür, Jörg Widman, Georg Friedrich Haas, Bernhard Lang, Thomas Larcher und viele andere haben Werke für das MKO geschrieben.

Zahlreiche Auszeichnungen bestätigen diese Auffassung der Programmgestaltung klassischer Musik und unterstreichen das Selbstverständnis des Orchesters als deren Botschafter: der Preis des Deutschen Musikverlegerverbandes für das beste Konzertprogramm in der Saison 2001/02 und erneut in 2005/06, der Musikpreis der Landeshauptstadt München (2000), der Cannes International Classical Award (2002), der Preis der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung (2002), der Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung (2001–2003) und im Mai 2008 der Preis ›Neues Hören‹ der Stiftung ›Neue Musik im Dialog‹ für die gelungene Vermittlung zeitgenössischer Musik.

Das Münchener Kammerorchester wurde 1950 von Christoph Stepp gegründet und 1956 von Hans Stadlmair übernommen, der es bis in die 90er Jahre hinein leitete. 1995 übernahm Christoph Poppen die künstlerische Leitung des Orchesters und verlieh ihm innerhalb von wenigen Jahren ein neues, unverwechselbares Profil. Seit der Saison 2006/07 ist Alexander Liebreich künstlerischer Leiter und Chefdirigent des MKO.

Das Ensemble ist in rund 60 Konzerten pro Jahr auf Konzertpodien in aller Welt zu hören. Seit 1995 trat das Münchener Kammerorchester in den Vereinigten Staaten, in China und Japan sowie in den Musikzentren Osteuropas und Zentralasiens auf. Einige Konzertreisen

fanden in enger Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut statt, zuletzt eine Tournee mit fünf Konzerten in Südkorea im Frühjahr 2007. Das Orchester gastiert regelmäßig in den europäischen Musikzentren sowie bei den wichtigen europäischen Festivals.

Im Zentrum des künstlerischen Wirkens des Orchesters stehen die Abonnementkonzerte im Münchener Prinzregententheater sowie eine Reihe von Sonderkonzerten wie die ›Nachtmusiken‹ in der Pinakothek der Moderne, das jährliche Münchener Aidskonzert, das ›concert sauvage‹ ohne Ankündigung des Programms oder des Solisten, sowie das ›Projekt München‹, das mit verschiedenen Konzerten, Workshops, einer Orchesterpatenschaft und anderen Aktivitäten eine Zusammenarbeit mit Institutionen im Jugend- und Sozialbereich zum Ziel hat.

Mit dem Label ECM Records verbindet das Münchener Kammerorchester eine langfristig angelegte Zusammenarbeit. Die Anfang 2008 erschienene Aufnahme mit Werken von Joseph Haydn und Isang Yun unter der Leitung von Alexander Liebreich erhielt international hervorragende Kritiken.

Das MKO hat 25 fest angestellte Musiker und wird von der Stadt München, dem Land Bayern und dem Bezirk mit öffentlichen Zuschüssen gefördert. Seit der Saison 2006/07 ist die European Computer Telecoms AG (ECT) offizieller Hauptsponsor des Orchesters.

Das Münchener Kammerorchester

Violenen

Daniel Giglberger

Konzertmeister

Mario Korunic

Max Peter Meis

Romuald Kozik

Nina Zedler

Gesa Harms

Rüdiger Lotter

Stimmführer

Viktor Konjaev

Bernhard Jestl

Ulrike Knobloch-

Sandhäger

Mary Mader

Violen

Kelvin Hawthorne

Stimmführer

Jano Lisboa

Nancy Sullivan

Stefan Berg

Mechthild Sommer*

Violoncelli

Bridget MacRae

Stimmführerin

Peter Bachmann

Michael Weiss

Benedikt Jira

Franz Lichtenstern*

Kontrabass

Onur Özkaya

Flöten

Dorothea Seel*

Philipp Jundt*

Klarinetten

Nicola Jürgensen*

Zoltan Kovacs*

Fagotte

Eric-Bernd Artelt*

Ruth Gimpel*

Hörner

Gideon Seidenberg*

Alexander Boruvka*

Harfe

Marlis Neumann*

*als Gast

News

KlassikInfo.de

Interviews

Konzert-
kritiken

KlassikInfo.de Das Online-Magazin für klassische Musik, Oper und Konzert

... bietet allen an klassischer Musik Interessierten eine kompetente und ansprechende Möglichkeit, sich über aktuelle Ereignisse in der Welt der klassischen Musik zu informieren: schnell, fundiert, anschaulich, kostenlos, zu jeder Zeit, und an (fast) jedem Ort.

Opern-
kritiken

Porträts

Buch-
Tipps

CD-Tipps

Unser herzlicher Dank gilt ...

den öffentlichen Förderern

Landeshauptstadt München
Kulturreferat

Bayerisches Staatsministerium für
Wissenschaft, Forschung und Kunst

Bezirk Oberbayern

dem Hauptsponsor des MKO in der Saison 2008/09

European Computer Telecoms AG

den Projektförderern

BMW Group

European Computer Telecoms AG

Siemens AG

Mercedes Benz Niederlassung München

Prof. Georg und Ingrid Nemetschek

den Stiftungen

Ernst von Siemens Musikstiftung

Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung

Andrea von Braun Stiftung

Theodor Rogler Stiftung

den Mitgliedern des Orchesterclubs

Chris J. M. und Veronika Brenninkmeyer

Dr. Marshall E. Kavesh

Roland Kuffler GmbH, Hotel München Palace

More & More AG

Prof. Georg und Ingrid Nemetschek

Schulz Bürozentrum GmbH

den Mitgliedern des Freundeskreises

Margit Baumgartner | Markus Berger | Paul Georg Bischof
Ursula Bischof | Dr. Markus Brixle | Alfred Brüning | Marion
Bud-Monheim | Dr. Jean B. Deinhardt | Dr. Andreas Finke
Guglielmo Fittante | Gabriele Forberg-Schneider | Dr.
Martin Frede | Eva Friese | Dr. Monika Goedl | Thomas
Greinwald | Dr. Ursula Grunert | Lisa Hallancy | Michael
Hauger | Rosemarie Hofmann | Peter Prinz zu Hohenlohe-
Oehringen | Dr. Reinhard Jira | Michael von Killisch-Horn
Felicita Koch | Gottfried und Ilse Koepnick | Hans-Joachim
Litzkow | Dr. Stefan Madaus | Dr. Reinhold Martin | Johann
Mayer-Rieckh | Antoinette Mettenheimer | Dr. Michael
Mirow | Udo Philipp | Constanza Gräfin Ressayéguier | Dr.
Angie Schäfer | Heinrich Graf von Sprei | Josef Weichsel-
gärtner | Hanns W. Weidinger | Martin Wiesbeck | Caroline
Wöhr | Horst-Dieter Zapf

Medienpartner des MKO

Bayern 4 Klassik

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

Münchener Kammerorchester e.V.

Vorstand: Ruth Petersen, Dr. Rainer Goedl,
Dr. Christoph-Friedrich von Braun, Michael Zwenzner
Künstlerische Leitung: Alexander Liebreich
Geschäftsführung: Florian Ganslmeier
Künstlerischer Beirat: Manfred Eicher, Heinz Holliger, Prof. Dr. Peter Ruzicka
Kuratorium: Dr. Jürgen Radomski, Dr. Cornelius Baur, Chris Brenninkmeyer,
Dr. Rainer Goedl, Stefan Kornelius, Udo Philipp, Heinrich Graf von Sprenth
Wirtschaftlicher Beirat: Dr. Markus Brixle, Maurice Lausberg,
Dr. Balthasar Frhr. von Campenhausen

Impressum

Redaktion: Anne West, Elisa Berlin, Florian Ganslmeier
Gestaltung: Bernhard Zölch
Satz: Christian Ring
Druck: Steining Offsetdruck GmbH
Redaktionsschluss: 9. Januar 2009, Änderungen vorbehalten

Textnachweis

Der Text zu Schubert, Webern, Mozart, Haas und Korngold von Anselm Cybinski ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Nachdruck nur mit Genehmigung des Autors.

Bildnachweis

Landkarten: Bundesamt für Landestopografie swisstopo
S. 8: New York Times, S. 12: Universal Edition/Eric Marinitsch,
S. 15: Korngold Family Estate, S. 20: Natalie Bothur, S. 22: Klaus Rudolph

MKO & ECT ... great things often come in small packages!

.....
You don't need to be the biggest to produce
great pieces of work!

With just over 100 employees, ECT is known for providing carriers the services that make your communications more efficient, more individual and more fun, like enabling one of Europe's biggest televoting platforms on behalf of the Deutsche Telekom.

Success begets success!

Believing it important to give back to the community where we live and work, ECT is honored to continue our sponsoring partnership with the MKO.

.....



Hauptsponsor des
MKO 2008/09

European
Computer
Telecoms

www.ect-telecoms.de



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

Hauptsponsor
des MKO



**European
Computer
Telecoms AG**

Öffentliche Förderer
des MKO



Bayerisches Staatsministerium
für Wissenschaft,
Forschung und Kunst

bezirk oberbayern



Landeshauptstadt:
München
Kulturreferat

Medienpartner
des MKO



Piz Scerscen