

**ARCHITEKTUR 10/11**

**5. ABONNEMENTKONZERT**

KRISTIAN **BEZUIDENHOUT** *Hammerklavier*

JÉRÉMIE **RHORER** *Dirigent*

Architektur und Musik, euch beide grüß' ich als Schwestern, die ihr die zwingende Kraft ewiger Maße bewährt.

Emanuel von Geibel

# 5. ABONNEMENTKONZERT

3. März 2010, 20 Uhr, Prinzregententheater

**KRISTIAN BEZUIDENHOUT**

Hammerklavier

**JÉRÉMIE RHORER** Dirigent

ANTONIO SACCHINI (1730–1786)

Ouvertüre zu ›Arvire et Evelina‹

FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC (1734–1829)

Symphonie c-Moll op.6 Nr. 3 RH 24

*Allegro*

*Minuetto grazioso*

*Fugato*

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 9 Es-Dur KV 271 ›Jeunehomme‹

*Allegro*

*Andantino*

*Rondeau. Presto – Menuetto – Presto*

Pause

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714–1787)

›Air de Furies‹ aus ›Orphée et Eurydice‹

WOLFGANG AMADEUS MOZART

›Ein musikalischer Spaß‹ F-Dur KV 522

*Allegro*

*Menuetto*

*Adagio cantabile*

*Presto*

HENRI-JOSEPH RIGEL (1741–1799)

Symphonie Nr.10 d-Moll op. 21/2

*Allegro maestoso*

*Adagio*

*Presto*

## KONZERTEINFÜHRUNG

19.10 Uhr Prinzregententheater mit Kristin Amme

Das Konzert wird vom Bayerischen Rundfunk mitgeschnitten.

# ANTONIO SACCHINI

Ouvertüre zur Oper ›Arvire et Evelina‹

›Viel Feind‘, viel Ehr‘, beides besaß der heute fast vergessene Antonio Sacchini im Überfluss. Der bedeutende Musikschriftsteller Charles Burney zählte ihn schon 1770 neben den heute bekannteren Kollegen Galuppi, Piccinni und Jomelli zu den vier bedeutendsten Komponisten Italiens. Zugleich war er ein hedonistischer Abenteurer, der auf den vielen Stationen seiner Laufbahn nicht nur gefeierte Opern, sondern auch Schulden und Schuldner zurückließ. Der 1730 in Florenz geborene, in Neapel bei Francesco Durante ausgebildete Komponist hatte schon in italienischen Kulturmetropolen wie Rom und Venedig sowie in Deutschland und Italien als Komponist große Erfolge feiern und als Gesangspädagoge und Konservatoriumsleiter Ansehen erwerben können, als man ihn Paris herbeisehnte. Dort war die Opernhörerschaft in zwei verfehdete Lager gespalten, die des Opernreformers Christoph Willibald Gluck und die des 1766 von Marie Antoinette nach Paris geholten Niccolò Piccinni, der ebenfalls Schüler Durantes war. Von Sacchini, dessen Opern in Paris bereits bekannt waren, erhofften sich die Freunde der italienischen Oper Verstärkung. Als der mittlerweile finanziell ruinierte Sacchini sich 1781 nach Paris absetzte, um einer drohenden Haftstrafe zu entgehen, erklimm er bald den Gipfel seines Ruhmes, avancierte er doch für kurze Zeit zum Lieblingskomponisten Marie Antoinettes. Zugleich hatte er das Pech, sich inmitten eines Schlangennestes zwischen alle Stühle zu setzen. Gluck hatte zu diesem Zeitpunkt Paris verlassen und Sacchini wurde von dessen Anhängern als großer Konkurrent Piccinnis aufgebaut. Sowohl Piccinisten als auch Gluckisten versuchten ihn auf ihre Seite zu ziehen, machten aber seine Werke, die je nach Gesichtspunkt zu glücklich oder zu unglücklich waren, auch zur Zielscheibe ihrer Kritik. Als sich



*Wenn man die Musiker unserer Tage im Geiste der Alten beurteilen würde, würde man Gluck und Philor wegen ihrer Kraft des Ausdrucks der Harmonie nennen; Sacchini und Piccinni wegen des zarten und schönen, idealischen Ausdrucks“*

André-Ernest-Modeste Grétry  
(1797) in seinen Memoiren

patriotische Stimmen Gehör verschafften, das Königshaus möge doch französische Komponisten an Stelle von Ausländern fördern, verlor er die Gunst der Königin an einen einheimischen Konkurrenten. Die Intrigen und Zurückweisungen sollen ihm so zugesetzt haben, dass darin eine Ursache des schnellen körperlichen Verfalls und frühen Todes im Jahr 1786 gesehen wird. Weder erlebte Sacchini die Uraufführung seiner letzten vollendeten Oper ›Ædipe à Colone‹, die als sein Hauptwerk gilt, bis 1830 zum Standardrepertoire gehörte und lange seinen Nachruhm sicherte, noch konnte er ›Arvire et Èvelina‹ fertig stellen. Sein enger Mitarbeiter Jean-Baptiste Rey vollendete die Oper, die wie Gossecs Oper ›Sabinus‹ (1773) im antiken Gallien angesiedelt war. Bis 1827 konnte man die Liebesgeschichte zur Zeit der Kämpfe zwischen Bretonen und Römern 95 mal in der Pariser Oper erleben.

Noch aus der Feder Sacchinis stammt die Ouvertüre, die Streicher, Oboen, Fagotte und Hörner als Besetzung vorsieht. Laut Benoît Dratwicky ist das reichhaltige thematische Material des energischen Allegro in F-Dur nach der Logik der Sonatenform organisiert, weist allerdings nicht weniger als fünf verschiedene Motive auf. »Die Fülle und Vielfalt der Ideen scheinen den Verzicht auf die traditionelle Durchführung gerechtfertigt zu haben.« Die Reprise bringt diese Themen wieder, hebt sich durch nach g-Moll und d-Moll modulierende Passagen von der Exposition ab.

## FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC

Symphonie c-Moll op. 6 Nr. 3 RH 24

Gossecs erste Sinfonien entstanden 1756, noch vor den ersten Joseph Haydns, seine letzte 1809, im Todesjahr Haydns, den er um 20 Jahre überlebte. Der »Vater der französischen Sinfonie« wuchs noch im Spätbarock auf, komponierte seine ersten Werke im galanten Stil und wurde dann zum Wegbereiter von Klassik und Romantik, die ihre Hochblüte erlebte, als er ein Jahr nach Franz Schubert 95-Jährig starb. François-Joseph Gossec hinterließ ein Lebenswerk von kaum überschaubarem Ausmaß und galt seinen Zeitgenossen seit seinem anderthalb Stunden währenden Requiem des Jahres 1760 auch in seiner musikalischen Potenz als riesenhafte Persönlichkeit. Und doch kennen die meisten Musikfreunde von ihm nur eine einzige Melodie, die allerdings so unverwundlich ist, dass sie gleich Boccherinis »Menuett« den Sprung von altertümlichen Spieldosen mit Porzellanballerinas zum Demo-Song tragbarer Kinderkeyboards geschafft hat. Doch so allgegenwärtig sie in vielen Bearbeitungen auch ist, so wenige wissen, dass es sich um die »Gavotte« aus



Gossecs Oper »Rosine« handelt. Mozart bezeichnete Gossec, der ebenfalls Freimaurer war, als sehr guten Freund und sehr trockenen Mann. Der aus einfachen Verhältnissen stammende Wallone hatte bereits zur Zeit des Ancien Régime als Komponist und Kapellmeister erheblich zum »divertissement« der Adelskreise beigetragen und war vor der Französischen Revolution auch als Konzertveranstalter, Operndirektor, Pädagoge und Dirigent (z. B. der ersten in Frankreich aufgeführten Haydn-Sinfonie) bestens etabliert. Trotzdem übte er auch nach 1789 als eine Art »offizieller Komponist der Revolution«, der mit Märschen und Hymnen die Zeitenwende feierte, einen unübersehbaren Einfluss auf das französische Musikleben aus.

Der Anhänger der Revolution hat auch als Musiker, wenn nicht umstürzlerisch, so doch ausgesprochen fortschrittlich gewirkt. Ab 1751 gehörte er dem Orchester des Generalsteuerpächters Jean-Joseph Le Riche de la Pouplinière an, wo er das Glück hatte, in die Fußstapfen zweier bahnbrechender Kollegen treten zu können. Hier war er Konzertmeister unter seinem Förderer Jean-Philippe Rameau, dann unter Johann Anton Stamitz, der dort ein Jahr lang als Kapellmeister wirkte und wie kein anderer vor Haydn die Form der Gattung Sinfonie prägte und in Europa verbreitete. Die Neuerungen der Mannheimer Schule, darunter eine Reihe melodischer Figuren und Orchestereffekte, lernte der junge Gossec also aus allererster Hand. Die Holzbläser, für die das Orchester berühmt war und für die schon Stamitz in seinen Sinfonien neuartige Episoden

schrieb, regten auch Gossec, der 1755 selbst Kapellmeister der Pouplinières wurde, zu farbenprächtigen Instrumentierungen an. Als er 1760 mit seinem monumentalen Requiem von sich reden machte, galt er vor allem im Kreis der ›Encyclopädisten‹ als große Hoffnung der französischen Musik. Die Sinfonien op. 3, op.4 und op.5 entstanden allesamt für das Orchester der Pouplinières. Nach dem Tod des adligen Mäzens wechselte Gossec 1762 in den Dienst des Prinzen de Conti. Die von der Mannheimer Schule beeinflussten Sinfonien op.6 stammen aus diesem Jahr, in dem Gossec sich neue Kreise erschloss, und sind daher dem Baron de Bagge gewidmet, einem weitem Musikmäzen.

Die Sinfonie op.6 Nr. 3. ist, wie im 18. Jahrhundert die meisten französischen (aber zum Entstehungszeitpunkt auch noch die deutschen) Sinfonien, dreisätzig. An Stelle des mittleren langsamen Satzes bringt Gossec ein Menuett, (später in deutschen Sinfonien der dritte von vier Sätzen). In dieser Sinfonie finden sich nicht nur Elemente der Mannheimer Schule, etwa in der melodisch vergleichsweise schlichten Homophonie, der differenzierten Dynamik und in der klanglichen Farbigkeit, sondern auch der strengen Schreibart, und zwar im abschließenden Fugato, das an italienische Vorbilder oder den Stil der Bach-Söhne erinnert. Im Übrigen weist die Sinfonie schon Ähnlichkeiten zu jenen deutschen Sinfonien der Jahre 1765-1775 (etwa Haydns und Mozarts) auf, die dem ›Sturm und Drang‹ zugeordnet werden. Dafür spricht nicht nur Impetus und Kontrastreichtum der bewegten Ecksätze, sondern auch die Verwendung einer Moll-Tonart. Bei französischen Komponisten wurde das Moll einige Jahre früher in Sinfonien Mode, allerdings nur bis etwa 1767. Beide Ecksätze dieser erst wirkenden Sinfonie sind in Moll, der Mittelsatz ist nur kurz in C-Dur und weist einen langen Teil in der Paralleltonart a-Moll auf. Anders als man vielleicht von Gossec erwartet, ist das Werk zurückhaltend instrumentiert. Je zwei Oboen und Hörner treten nur ad libitum zum Streicherapparat, beschränken sich weitgehend auf Farbgebung. Offenbar wollte er auch den Möglichkeiten bescheidener Besetzungen entgegenkommen.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 9 Es-Dur KV 271 ›Jeunehomme‹

Zwischen 1767 und 1791 komponierte Mozart mindestens 24 Konzerte für Klavier und Orchester. Seine ersten Beiträge galten einer neuen Gattung für ein neues Instrument, das aus dem Schatten trat, in dem seine Vorläufer im Zusammenspiel großer Gruppen ihr Dasein als dienendes Generalbass-Instrument fristeten, und dies obgleich schon J. S. Bach in den 1720er Jahren den Weg zum Klavierkonzert gewiesen hatte. Mozarts Zeit sah den Aufstieg eines neuen Musikertypus, der Komponist und vor breitem Publikum konzertierender Klaviervirtuose in einem war. Mozart verkörperte ihn auf idealtypische Weise. Mit seinen Klavierkonzerten definierte Mozart geradezu die Rolle des Klaviers als Soloinstrument. Bei Mozart steht das damals noch so neue Instrument, das sich anschickte, seine im kommenden Jahrhundert so dominierende Stellung einzunehmen, im Zentrum der Entwicklung, es stellt sich dem Orchester kontrastierend gegenüber oder fügt sich in seinen Gesamtklang ein.

Der Tatsache, dass Mozart seine Klavierkonzerte für sich selbst schrieb, verdanken wir ihre Originalität. Im Januar 1777 aber schuf Mozart kurz vor seinem 21. Geburtstag in Windeseile ein Konzert für eine französische Pianistin, die zu diesem Zeitpunkt in Salzburg war. Wir wissen praktisch nichts von ihr, außer das sie Mozart inspirierte. Es ist nicht einmal erwiesen, dass sie Mademoiselle Jeunehomme hieß, zumal auch der Name Jenomy oder Jenomè in Mozarts Briefen vorkommt. Kein Wunder, dass sich die Kommentatoren darüber Gedanken machen, ob sie schön war oder spielte bzw. ob Mozart sie 1778 bei seinem halbjährigen Aufenthalt in Paris wiedersah. Wir wissen, dass Mozart das Werk selbst bei seiner Reise, die ihn über Mannheim nach Paris führte, spielte und dass es noch in den 80er Jahren, als er in Wien lebte, zu seinem Repertoire gehörte.

Mozart schätze es also sehr. Es war das vermutlich erste unter seinem Namen gedruckte Klavierkonzert, doch auch hier sind wir, da kein Exemplar des Druckes die Zeiten überdauerte, auf Mutmaßungen angewiesen. Als monumentales Werk, in dem Mozart ganz er selber sei »und sein Publikum nicht mehr durch Gefälligkeit und Entgegenkommen zu gewinnen sucht, sondern durch Originalität und Kühnheit«, hat es der Mozart-Forscher Alfred Einstein bezeichnet. Angesichts seiner Bedeutung wundert es, dass dieses Werk, das den Übergang von der Jugend zur Reife markiert, zu Gunsten der späten, »großen« Klavierkonzerte, gern allzu summarisch und kurz abgehandelt wird. Klar und ausgewogen im Dialog zwischen Solist und Orchester, spontan und frisch wirkend in der Fülle seiner Ideen, die in ihrer Ausgefallenheit oft von der Norm abweichen (auch wenn sie später vorbildlich wurden), ist es geradezu ein Meilenstein.

Hat ein Klavierkonzert aus jener Zeit nicht mit einer rein orchestralen Einleitung anzufangen? Was macht aber Mozart hier? Nach einer »Orchesterfanfare« meldet sich das Klavier schon im zweiten Takt des Eröffnungstutts mit einer Antwort auf den »Heroldsruf« zu Wort, und gibt so einen Vorgeschmack künftiger Dialoge. Das Orchester entfaltet seine mal eher marschartige, mal eher kontratanzartige Thematik und ist mit diesem Abschnitt noch gar nicht zu Ende, als das Klavier überraschend mit einem Triller einsetzt. An insgesamt vier Stellen, die normalerweise dem Orchester vorbehalten sind, erklingt in diesem Satz das Klavier – ein Aha-Erlebnis weniger für den heutigen Konzertbesucher als für den damaligen, für den solche Normen Gültigkeit hatten. Das bewegende c-Moll-Andantino – in seiner Gefühlstiefe, in seinem raschen Wechsel zwischen Dur und Moll, in der unregelmäßigen Phrasenbildung in der Nähe des »Sturm und Drang« angesiedelt - erscheint wie ein Opernrezitativ mit Arie. Dies ist Mozarts erster langsamer Konzertsatz mit instrumentalem Rezitativ und zugleich sein erster Moll-Satz in einem Klavierkonzert. Mit welcher Finesse hat Mozart die Zwiesprache zwischen dem »singenden« Klavier und Orchester in diesem gefühlstiefen, innerlichen Satz ausgearbei-

*Dies aber ist eines der monumentalen Werke Mozarts, in denen er ganz er selber ist und sein Publikum nicht mehr durch Gefälligkeit und Entgegenkommen zu gewinnen sucht, sondern durch Originalität und Kühnheit. Er hat es nie übertroffen. Es gibt im Schaffen großer Meister dergleichen Würfe, die Jugendlichkeit und Reife vereinen: die Tizianische Hochzeitstafel, die als »Himmlische und irdische Liebe« bekannt ist, der »Werther« Goethes, die »Eroica« Beethovens. Dies Klavierkonzert in Es-Dur ist die »Eroica« Mozarts.*

Alfred Einstein (1945) über das »Jeunehomme«-Konzert Mozarts



tet! Das Rondo scheint zunächst in unbrembarer Bewegung dahinzuströmen, erlebt aber dann doch einige Unterbrechungen durch eingeschobene Kadenz-Episoden. Diese »Eingänge« sind ebenso wie die Kadenzen zu den beiden ersten beiden Sätzen in Handschriften Mozarts, seines Vaters und seiner Schwester erhalten. Nichts bereitet darauf vor, dass Mozart kurz vor Schluss in diesen Satz ein ernstes, variiertes Menuett einschleibt, mit dem das Tempo des Satzes plötzlich gemächlich wird, bevor das Konzert so fröhlich endet wie es begann. Ob der Einfall etwas mit der Widmungsträgerin zu tun hat? Wir wüssten es sehr gerne. Allerdings hatte Mozart die Unterbrechung schneller Tempi durch langsame schon zwei Jahre zuvor in seinen Violinkonzerten mit Erfolg ausprobiert. Dass die drei Sätze untereinander durch thematische Beziehungen verbunden sind, fällt

kaum auf, trägt aber beim Hören unbewusst dazu bei, das Konzert als organisches Ganzes zu empfinden.

#### ›Ein musikalischer Spaß‹ F-Dur KV 522

Seltsamerweise ist ›Ein musikalischer Spaß‹ die erste Komposition, die Mozart 1787 nach dem Tod seines Vaters schrieb. Diese Tatsache psychologisch zu deuten, hat man viel Tinte vergossen, denn nach allem was wir heute wissen, war KV 522 weder eine Auftragskomposition, noch wurde es aufgeführt. Mozart hat sich offensichtlich selbst damit aufgeheitert. Leopold Mozart, der Komponist der ›Bauernhochzeit‹ und der ›Schlittenfahrt‹, hätte sicherlich Spaß daran gehabt. Der oft genannte Untertitel ›Dorfmusikanten-Sextett‹ und der weniger geläufige Beinamen ›Bauernsinfonie‹ stammen nicht von Mozart, vermitteln aber sofort eine Vorstellung vom Wesen des ›Musikalischen Spaßes‹. Mit unwiderstehlichem Wiener Humor nimmt Mozart in diesem Stück des Jahres 1787 ›schlechte Musik‹ auf die Schippe. Damit sind nicht Kitsch oder nichtige Nettigkeiten gemeint als vielmehr handwerklich schlecht gemachte Kompositionen, bei denen die Schere zwischen Anspruch und Vermögen deutlich auseinanderklafft – ein Genre also, das damals wie heute auf dem Musikmarkt präsent ist. Ob er den Pfusch unbegabter Kollegen wirklich als Konkurrenz erlebte und sich hier

*Dieser ›maestro‹ will durchaus kein Divertimento schreiben, das ist ihm viel zu gering, sondern eine wirkliche Sinfonie in vier Sätzen. Er weiß auch so ungefähr, wie man das macht, und kennt die Struktur des Ganzen wie der einzelnen Sätze. Bedauerlich ist nur, daß er von dem Geist, der diese Form geschaffen hat, nicht die blasseste Ahnung besitzt, und noch bedauerlicher, daß ihm trotz aller Anstrengung im Grunde gar nichts einfällt.*

Hermann Abert (1919) über ›Ein musikalischer Spass‹

seine Wut aus dem Bauch schreiben wollte? Auf jeden Fall ist es eine vergnügliche Demonstration dessen, wie man es nicht macht. Trotz dieser Absicht ist es keine schlechte Komposition, sondern in seiner Zurschaustellung von Ungeschicklichkeiten ein raffiniertes Werk: Wir werden Zeugen von häufigen Wiederholungen platter kurzer Motive, Stimmführungsfehlern, unpassenden Harmonisierungen der melodischen Linie, Fehlmodulationen oder schlichtem Falschspielen der Hörner just als sie mit einem Solo an der Reihe sind. Ein unerhört dissonanter Akkord beschließt das Werk.

Greifen wir beispielhaft eine Stelle heraus: die ersten sieben Takte des Werkes. Mozart eröffnet das Allegro mit einem Einfall von kinderliedartiger Simplizität: Es ist ein viertaktiges Motiv, bei dem der erste und der vierte Takt sogar identisch sind. Zeugt es schon von Naivität, so ein Motiv sofort zu wiederholen und damit in den Rang eines Eröffnungsthemas zu erheben, so passiert unserem ›Dorfmusikanten‹ bei der schlichten Wiederholung des Motivs auch noch ein Kardinalfehler: Er vergisst den fünften Takt zu schreiben, also die Wiederholung des ersten Taktes. Der letzte Takt der ersten vier Takte wird nun zugleich als erster Takt der folgenden vier Takte empfunden. Takt-Unterdrückung und Takt-Erstückung nannten dies die Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts. An Stelle einer achttaktigen Phrase liegt also eine siebentaktige Phrase vor. (Diese Asymmetrie dürfte einigen heutigen Hörern gar nicht mehr als lächerlich erscheinen. Schon Beethoven hat Musterbeispiele absichtsvoller Taktunterdrückungen zur Spannungssteigerung komponiert. Im Laufe der Jahrhunderte hat man sich an den Effekt so gewöhnt, dass er kaum auffällt, selbst wenn die Taktunterdrückung so offensichtlich ist wie im Beatles-Song ›Yesterday‹, dessen erste Phrase ebenfalls sieben- statt achttaktig ist.) Doch auch in Form einer regelmäßigen achttaktigen Phrase enthielt das Eröffnungsthema von KV 522 kaum entwicklungsfähigen Gehalt. Es klingt wie eine Schlussfloskel; allein schon damit hat sich unser ›Dorfmusikant‹ seinen Kampf mit der Sonatenform unnötig schwer gemacht.

# HENRI-JOSEPH RIGEL

Symphonie Nr. 10 op. 21 Nr. 2

Gilt Gossec als ›Vater der französischen Sinfonie‹, so war der in Wertheim geborene Henri-Joseph Rigel der vielleicht Profilierteste in Frankreich wirkende Sinfoniker der Generation zwischen Gossec und Méhul. Rigel hatte als Sohn eines Musikintendanten das Glück, eine breit gefächerte musikalische Ausbildung bei Koryphäen zu genießen, bevor er sich 1767 in Paris etablierte. Seine Lehrer waren der italienische Opernkomponist Niccolò Jomelli und wahrscheinlich Franz Xaver Richter, einer der Meister der vorklassischen Sinfonie, der ihn mit den Errungenschaften der Mannheimer Schule vertraut machte (und als Fux-Schüler vermutlich auch noch mit den Regeln des Kontrapunkts). Vor diesem Hintergrund erstaunt weder, dass er sich auf unterschiedlichen Gebieten betätigte und dabei italienischen, deutschen und französischen Stil zusammenführte. Lag der Akzent in den 60er und 70er Jahren auf der Instrumental- und Sakralmusik, so in den 80er und 90er Jahren auf Opern und Klaviermusik, zumal er als einer der führenden französischen Pianisten nach der Revolutionen bis zu seinem Tod einen Posten als Klavierdozent am Konservatorium bekleidete. Schon 1780 unterteilte Jean-Benjamin de Laborde: »Als Feind von Intrigen verschrieb er sich nicht ausschließlich einer Gattung. Da er zu schätzen wusste, was jeder Stil an Gutem in sich birgt, ist er einer der Ausländer unter uns, der der Musik in Frankreich zu allergrößter Ehre verhalf.«

Sein Bestes scheint der Bekannteste unter den Rigels (auch sein Bruder und seine Söhne waren Musiker) auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, vor allem in seinen Sinfonien gegeben zu haben, doch sind solche Thesen gewagt, harrt doch der Großteil seines umfassenden Werkes der Entdeckung. Tatsache ist, dass schon 1767 Sinfonien Rigels bei Breitkopf verlegt

wurden, dass er ab 1772 als erster Juror bei einem wichtigen Sinfonien-Wettbewerb fungierte, dass ab 1774 Sinfonien Rigels bei den ›Concert spirituel‹ aufgeführt wurden, eine für die französische Musikgeschichte wichtige Konzertveranstaltung, die zu diesem Zeitpunkt von Gossec geleitet wurde und für die Rigel zeitweise als Dirigent tätig war. Nicht alle seine Sinfonien, von denen er zumindest zwanzig komponierte, blieben erhalten. Doch dem Glücksfall, dass seine Frau Notenstecherin war, verdanken wir, dass er selbst viele im Eigenverlag herausbrachte. Seine 10. Sinfonie wurde 1786 als op. 21, Nr.2 verlegt, und auch kurz vor der Drucklegung geschrieben. Sie erinnert in ihrem Gestus an die ›Sturm und Drang‹-Sinfonien der 60er und 70er Jahre, in ihrem dynamischen Kontrastreichtum, in der leidenschaftlichen Aufgewühltheit der schroffen Ecksätze, schließlich schon in der Wahl der Tonart d-Moll. Es ist eine Tonart, die zehn, fünfzehn, zwanzig Jahre zuvor in Sinfonien ›en vogue‹ war, bei Komponisten wie Haydn (›Lamentatione‹), Vanhal, Boccherini (›la Casa del Diavolo‹). Andererseits kann man nicht umhin ihre Dramatik am Vorabend der Revolution

*Seine Komposition ist ideenreich, sein Ausdruck ist wahrhaftig, seine Begleitungen sind gut konzipiert, und seine Melodien fließend und anmutig.*

›Mercur de France‹ (1780)  
über Henri-Joseph Rigel



als Vorböten zu empfinden. Im Übrigen folgt das Werk im Aufbau dem typischen Schema der französischen Konzertsinfonie, deren Dreisätzigkeit der italienischen Opernsinfonia entlehnt ist. Die Motivik in den beiden ersten Takten des Kopfsatzes erinnert an die im heutigen Konzert erklingende ›Air de Furies‹. Gluck schätzte Rigel sehr. Als er dabei war, Frankreich zu verlassen, und Verantwortliche der Oper ihr Bedauern ausdrückten, erklärte er, sie hätten doch Rigel; dies sei der Mann, an den man sich halten müsse.

## CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

›Air de Furies‹ aus ›Orpheus und Eurydike‹

Nachdem er in den 1740er und 1750er einige Werke im traditionellen italienischen Opernstil komponiert hatte, wandten sich Christoph Willibald Gluck und sein Textdichter Ranieri de' Calzabigi in ihrer berühmten Opernreform der 60er Jahre gegen »all die Missbräuche, die schon zu lange Zeit italienische Oper verformt und lächerlich gemacht haben«. Ihr Anliegen war, »die Musik wieder ihrer wahren Aufgaben zuzuführen, der Poesie mit ihrer Ausdruckskraft zu dienen«, und zwar »ohne den Fluss der Handlung zu unterbrechen oder sie unter einem nutzlosen Überfluss von Verzierungen zu ersticken.« Um zwei Aspekte herauszugreifen: Die Handlungen wurden gestrafft, indem die übliche Anzahl von Seitensträngen und die Zahl der Nebenrollen reduziert wurden. Die Texte der Arien, die oft nur noch ein Tummelplatz für virtuose Vokalartistik geworden waren, sollten wieder verständlich werden, echten Gefühlsausdruck wiedergeben und auch in einem sinnvollen Verhältnis zur Handlung stehen. Kurz: alles sollte einfacher, natürlicher, vernünftiger vonstatten gehen. In diesem Zusammenhang bekam auch das

Orchester eine neue dramatische Funktion; es bildet nicht lediglich einen Hintergrund. Es nimmt aktiv an der Handlung teil.

Kaum ein Stoff ist geeigneter für eine exemplarische ›Reformoper‹ als die Sage um den Sänger Orpheus, der in die Unterwelt steigt, um seine verstorbene Frau Eurydike zurückzuholen. Er steht mit Peris ›L'Euridice‹, der ersten und bekanntesten Oper, am Beginn der Operngeschichte. Die Uraufführung von ›Orfeo ed Euridice‹, der ersten Reformoper, wurde 1762 in Wien zu einem Wendepunkt der Musikgeschichte, mit über Mozart und Wagner hinaus bis in unsere Tage reichende Nachwirkungen. Das Werk blieb wohl die einzige Oper vor Mozart die all die Jahrhunderte hindurch regelmäßig gegeben wurde – ein zeitloses Modell. Die Zeit war noch nicht gleich reif dafür. Erst die Pariser Version des Jahres 1774 brachte die Wende. Den Erwartungen des französischen Publikums kam Gluck nicht nur sprachlich entgegen, sondern auch durch Balletteinlagen, feste Bestandteile der französischen, nicht aber der italienischen Tradition.

In der ersten Szene des zweiten Aktes erlebt das Opernpublikum, wie Orpheus zum Schattenreich hinabgestiegen ist und vor Geistern, Furien und Dämonen Leier spielend um Gnade fleht. Die Furien wollen ihm den Eintritt verwehren. Zunächst schmettern sie ihm oftmals ein ›Nein‹ entgegen, doch es gelingt ihm, mit seinem süßen Gesang zur Leier, die Wesen zu besänftigen und das Tor zur Unterwelt öffnet sich. Die Szene endet in der Pariser Fassung mit dem als ›Air des Furies‹ bezeichneten Tanz der Furien, der sich noch nicht in der Wiener Fassung fand. Gluck übernahm ihn allerdings in seinem 1761 komponierten Ballett ›Don Juan‹, wo er Don Giovanni auf seinen Weg zu ewiger Verdammnis begleitete. Die ›Air de Furies‹, ein Parforceritt in d-Moll, dürfte sich in seiner Entstehungszeit recht avantgardistisch angehört haben. Es handelt sich schon um reinsten ›Sturm und Drang‹ wie er einige Jahre später in der Orchestermusik der Frühklassik, etwa in Sinfonien Haydns und des jungen Mozart, in Erscheinung trat. Die Zeitgenossen studierten dieses Stück, das vergessen worden wäre, hätte es



Gluck nicht aus dem vergessenen ›Don Juan‹ gerettet. Man hört es z. B. in Boccherinis 6. Sinfonie d-Moll, die den Beinamen ›La casa del diavolo‹ (›Das Haus des Teufels‹) erhielt. Ihren dritten Satz bezeichnet man heute als Plagiat der ›Air de Furies‹, doch im 18. Jahrhundert herrschte allgemeine Laxheit in urheberrechtlichen Fragen. Letztlich verweist Gluck hier schon auf die Romantik. Wo auch immer schnelle Bewegung in unheimlicher Umgebung auch innere Erregung andeutet, da kann man kaum umhin, das Glucksche Urbild mit herauszuhören.

Sospektakulär und erfolgreich das Stück auch ist, scheint Glucks Entscheidung, es an dieser Stelle einzufügen, als ein reines Zugeständnis an das Pariser Publikum, zumal sie dramaturgisch schwer nachvollziehbar ist. In der Wiener Version, in der die Furien nur zu Beginn des Szene tanzen, erlebt das Publikum wirklich im Verlauf der Szene besänftigte Furien: Nach den letzten Worten der sich verzaubert und entwaffnet zeigenden Furien schreitet Orpheus zu den milden Klängen des F-Dur-Menuetts zum Elysium. Der hier eingeschobene Tanz wild entfesselter Furien aber stellt im Grunde Orpheus Sieg in Frage. Man wundert sich geradezu, wie es Orpheus möglich ist, nach dem Widererstarken der Furien seinen Weg fortzusetzen. Dieser eingeschobene Tanz steht damit letztlich im Widerspruch zu Prinzipien seiner Opernreform. Andererseits war er eben nicht nur ein Reformator, sondern ein Mann der Praxis, der wusste, mit welchen Mitteln er beim jeweiligen Publikum Erfolge erzielen konnte. Angesichts der harten Konkurrenz sah er sich wohl auch dazu gezwungen.

Marcus A. Woelfle

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER  
PRINZREGENTENTHEATER, 19.30 UHR

6. MAI 2011

5. MÜNCHENER

AIDS-KONZERT

OTT

ALICE SARA

Klavier

GRUBINGER

MARTIN

Schlagzeug

PIAU

SANDRINE

Sopran

LIEBREICH

ALEXANDER

Dirigent

Gioachino Rossini, *Ouvertüren*  
W. A. Mozart, *Klavierkonzert C-Dur KV 415*  
W. A. Mozart, *Don Giovanni-Ouvertüre*  
W. A. Mozart, *Arien aus ›Don Giovanni‹ u. a.*  
Astor Piazzolla, *3 Tangos*

Infos unter Tel. 089. 46 13 64 30 oder unter  
[www.m-k-o.eu](http://www.m-k-o.eu)

Der Erlös des Konzerts kommt der Münchner  
Aids-Hilfe zugute.

## KRISTIAN BEZUIDENHOUT



Kristian Bezuidenhout wurde 1979 in Südafrika geboren. Er begann sein Studium in Australien, beendete es an der Eastman School of Music in den USA und lebt mittlerweile in London. Nach seiner Ausbildung als moderner Pianist bei Rebecca Penneys, entdeckte er auch andere Tasteninstrumente für sich und studierte Cembalo bei Arthur Haas sowie Hammerklavier in der Klasse von Malcolm Bilson und er arbeitete eng mit Paul O'Dette zusammen. In dieser Zeit machte Bezuidenhout wertvolle Erfahrungen als Continuospieler verschiedener Barockopern in den USA und in Europa. Seine ersten bedeutenden Preise gewann das junge Talent bereits mit 21 Jahren, als er 2001 sowohl den Publikumspreis als auch den ersten Preis bei dem bekannten Brügger Fortepiano-Wettbewerb erhielt.

Kristian Bezuidenhout gastiert regelmäßig bei den weltweit führenden Ensembles wie dem Freiburger Barockorchester, dem Orchestre des Champs Elysées, dem Orchestra

of the 18th Century, Concerto Köln, dem Chamber Orchestra of Europe und dem Collegium Vocale in Gent – oftmals auch als Leiter. Er arbeitete zusammen mit Künstlern wie Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Christopher Hogwood, Pieter Wispelwey, Daniel Hope und Viktoria Mullova. Darüber hinaus gibt er regelmäßig Lieder-Recitals u.a. mit Carolyn Sampson, Mark Padmore und Jan Kobow.

Neben seinen solistischen Auftritten ist Bezuidenhout auch kammermusikalisch sehr aktiv und tritt bei verschiedenen Festivals auf, so in Barcelona, Boston, Brügge, Innsbruck, St. Petersburg, Venedig und Utrecht auf. Außerdem gastiert er beim Saintes Festival, La Roque d'Anthéron, dem Chopin Festival in Warschau, dem Musikfest Bremen, dem Tanglewood Festival und dem Mostly Mozart Lincoln Center. Darüber hinaus spielt er in vielen der wichtigsten Konzertsäle weltweit u.a. im Amsterdam Concertgebouw, den Philharmonien in Berlin und Köln, der Suntory Hall, dem Théâtre des Champs Elysées und der Carnegie Hall.

2009 begann Bezuidenhout eine langfristige Kooperation mit dem Label Harmonia Mundi USA. Zu seinen neuesten Aufnahmen gehört die erste von zehn geplanten CDs einer Serie der Kompositionen, die Mozart für Tasteninstrumente schrieb. Die erste CD wurde mit dem »Diapason Découvert« ausgezeichnet. Bei Harmonia Mundi sind außerdem Aufnahmen der Mendelssohn-Klavierkonzerte mit dem Freiburger Barockorchester und von Schumanns »Dichterliebe« mit Mark Padmore erschienen.

Bezuidenhout ist Gastdozent an der Schola Cantorum in Basel und der Eastman School of Music in den USA. 2007 wurde er mit dem Erwin Bodky Preis ausgezeichnet und erhielt im selben Jahr den Deutschlandfunk Förderpreis. Bezuidenhout berät außerdem das Constellation Center in Cambridge, Massachusetts, in künstlerischen Fragen.

Am heutigen Abend spielt Kristian Bezuidenhout auf einem Hammerflügel nach Jacob Bertsche aus der Werkstatt Robert Brown in Oberndorf bei Salzburg.



Hotel · Bar · Restaurant



Wohnen, wo die Künstler sind.

HOTEL MÜNCHEN PALACE  
Trogerstr. 21 D-81675 München Fon +49.89.419 71-0 [www.muenchenpalace.de](http://www.muenchenpalace.de)

GRÜNDUNGSMITGLIED DES ORCHESTERCLUBS  
DES MÜNCHENER KAMMERORCHESTERS

Kuffler 

## JÉRÉMIE RHORER



1973 in Paris geboren, studierte Jérémie Rhorer Cembalo, Musiktheorie und Komposition am dortigen Conservatoire National Supérieur. Früh wurde er Assistent von Marc Minkowski und William Christie. Mit 21 Jahren gründete er das auf zeitgenössische Musik spezialisierte Ensemble ›Les Musiciens de la Prée‹, 2005 rief zusammen mit dem Geiger Julien Chauvin das auf historischen Instrumenten musizierende Orchester ›Le Cercle de l'Harmonie‹ ins Leben, das sich vor allem der Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts widmet.

Als Dirigent hat sich Rhorer vor allem als Mozart-Interpret einen Namen gemacht. Zusammen mit ›Le Cercle de l'Harmonie‹ überzeugte er beim Festival International d'Opéra Baroque in Beaune 2006 mit einer herausragenden Aufführung von Mozarts ›Ideomeneo‹, im folgenden Jahr dann mit einer konzertanten Darbietung von Mozarts ›Figaro‹, die am Pariser Théâtre des Champs-Élysées mit triumphalen Erfolg wiederholt wurde. Auftritte mit Haydns ›L'infedeltà delusa‹ beim Festival d'Aix-en-Provence folgten, wo Jérémie Rhorer 2008 mit

dem Prix Gabriel Dussurget ausgezeichnet, der an herausragende junge Mozart-Interpreten verliehen wird.

Jérémie Rhorer stand bereits am Pult zahlreicher großer Orchester wie den Orchestern der Opéra Bastille und der Opéra de Lyon, dem Orchestre Philharmonique de Radio France sowie dem RSO Stuttgart. 2008 gelang ihm ein beeindruckendes US-Debüt mit dem Chamber Orchestra of Philadelphia, 2009 und 2010 feierte er Erfolge mit dem Orchestre symphonique de la Monnaie und Mozarts ›Le Nozze di Figaro‹ bzw. ›Idomeneo‹. Am Théâtre des Champs-Élysées dirigierte er Weills ›Mahagonny Songspiel‹ und ›Die sieben Todsünden‹ mit dem Ensemble Modern und Angelika Kirchschlager. 2010 gab er sein Debüt bei den Salzburger Festspielen mit dem Mozarteum Orchester und Diana Damrau; in dieser Saison gibt er sein Debüt in der Wiener Staatsoper mit Mozarts ›Cosi fan tutte‹, beim Münchener Kammerorchester sowie bei der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Für 2013 ist sein Debüt beim Glyndebourne Festival geplant.

Jérémie Rhorer ist auch als Komponist tätig. Er gewann den Pierre Cardin Composition Prize of the Académie des Beaux-Arts und hat bereits einige Auftragskompositionen für Radio France geschrieben. Sein komplettes kammermusikalisches Schaffen wurde 2006 beim Festival in La Roche-Posay aufgeführt.

Von Jérémie Rhorer sind zahlreiche Aufnahmen erschienen u.a. mit Diana Damrau, Philippe Jaroussky und ›Le Cercle de l'Harmonie‹, die durchweg hervorragende Kritiken erhielten.

# KAMMERMUSIKNACHT

# Silent FLOWERS

**NÖ-THEATER IN DER ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK**

MIT **Ryoko Aoki & Musikern des Münchener Kammerorchesters**

**8. April 2011 um 22 Uhr im Schauspielhaus**

Eine Zusammenarbeit der Münchner Kammerspiele mit dem Münchener Kammerorchester

# MKK

**MÜNCHNER KAMMERSPIELE**

KARTEN UNTER 089 / 46 13 64 30 oder [ticket@m-k-o.eu](mailto:ticket@m-k-o.eu)

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER  
 ARCHITEKTUR 10/11  
 6. ABONNEMENTKONZERT  
 PRINZREGENTENTHEATER, 20 UHR

14.04.2011

ANDREAS **BRANTELID** *Violoncello*

ALEXANDER **LIEBREICH** *Dirigent*

Iannis Xenakis, ›Syrmos‹ für 18 Streicher  
 Dmitri Schostakowitsch, Cellokonzert Nr. 1 Es-Dur  
 Robert Schumann, Sinfonie Nr. 3 ›Rheinische‹

Konzerteinführung um 19.10 Uhr  
 Infos unter: Tel. 089.461364-30, [www.m-k-o.eu](http://www.m-k-o.eu)

## BESETZUNG

### Violinen

Daniel Giglberger *Konzertmeister*  
 Gesa Harms  
 Nina Zedler  
 Max Peter Meis  
 Theresa Bokany  
 Susanne Schütz\*

Rüdiger Lotter *Stimmführer*  
 Mario Korunic  
 Bernhard Jestl  
 Ulrike Knobloch-Sandhäger  
 Romuald Kozik

### Violen

Kelvin Hawthorne *Stimmführer*  
 Indre Mikniene  
 Stefan Berg  
 Jano Lisboa

### Violoncelli

Christoph Dangel *Stimmführer\**  
 Michael Weiss  
 Benedikt Jira

### Kontrabässe

Onur Özkaya

### Oboen

Tamar Inbar\*  
 Simone Preuin\*

### Fagott

Thomas Eberhardt\*

### Hörner

Claudio Flückiger\*  
 Alexander Boruvka\*

### Posaunen

Uwe Schrodi\*  
 Odilo Zapf\*  
 Joseph Bastian\*

\* als Gast

## KONZERTVORSCHAU

Spanien-Tournee

15.03.11

Vitoria, Teatro Prinzipal

Daniel Giglberger

Leitung/Konzertmeister

16.03.11

Zaragoza, Auditorio de

Zaragoza

17.03.11

Pamplona, Teatro Gayarre

20.03.11

Girona, Auditori de Girona

22.03.11

Castellon, Auditori de Castelló

23.03.11

Barcelona, Palau de la Música

Till Fellner Klavier

Daniel Giglberger

Leitung/Konzertmeister

31.03.11

Jazzlines Festival

München, Allerheiligen Hofkirche

Tora Augestad Sopran

Hélène Fauchère Sopran

Uli Fussenegger Kontrabass

Franz Hautzinger Trompete

Frank Gratkowski Saxophon/

Klarinette

Christian Lillinger Percussion

Beat Furrer Dirigent

14.04.11

6. Abonnementkonzert

München, Prinzregententheater

15.04.11

Aschaffenburg, Stadthalle

Andreas Brantelid Violoncello

Alexander Liebreich Dirigent

Festival für Neue und improvisierte Musik

# JAZZLINE

München 27. März bis 3. April 2011

---

**Donnerstag, 31. März 20:30 Uhr**  
**Allerheiligen Hofkirche**  
**Münchener Kammerorchester**  
**Leitung Beat Furrer**

**Werke von Witold Lutoslawski, Giacinto Scelsi,  
Roman Haubenstock-Ramati, Beat Furrer**

Karten 35,- (zuzügl. VVK-Gebühr)  
über das MKO (089) 46 13 64-30, [www.m-k-o.eu](http://www.m-k-o.eu)  
und bei München-Ticket 0180/54 81 81 81

[www.muenchenticket.de](http://www.muenchenticket.de)

# 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 2010/11  
European Computer Telecoms AG

den Projektförderern

BMW  
European Computer Telecoms AG  
Nemetschek AG  
Siemens AG  
Prof. Georg und Ingrid Nemetschek  
Markus Berger  
Dr. Marshall E. Kavesh  
Andrea von Braun Stiftung  
Allianz Kulturstiftung  
Ernst von Siemens Musikstiftung  
Forberg-Schneider-Stiftung  
musica femina münchen e.V.

dem Orchesterclub des MKO

Roland Kuffler GmbH, Hotel München Palace  
Chris J.M. und Veronika Brenninkmeyer  
Dr. Rainer Goedl  
Dr. Marshall E. Kavesh  
Johann Mayer-Rieckh  
Prof. Georg und Ingrid Nemetschek

den Mitgliedern des Freundeskreises

Dr. Brigitte Adelberger | Dr. Gerd Bähr | Margit Baumgartner | Wolfgang Bender | Markus Berger | Tina Brigitte Berger | Ursula Bischof | Paul Georg Bischof | Dr. Markus Brixle | Alfred Brüning | Marion Bud-Monheim | Bernd Degner | Dr. Jean B. Deinhardt | Barbara Dibelius | Ulrike Eckner-Bähr  
Dr. Werner Fellmann | Dr. Andreas Finke | Guglielmo Fittante | Gabriele Forberg-Schneider | Dr. Martin Frede | Dr. Dr. h.c. Werner Freiesleben  
Eva Friese | Renate Gerheuser | Dr. Monika Goedl | Thomas Greinwald  
Dr. Ursula Grunert | Rosemarie Hofmann | Peter Prinz zu Hohenlohe-Oehringen | Ursula Hugendubel | Dr. Reinhard Jira | Dr. Marshall E. Kavesh  
Michael von Killisch-Horn | Felicitas Koch | Gottfried und Ilse Koepnick  
Martin Laiblin | Dr. Stefan Madaus | Dr. Reinhold Martin | Johann Mayer-Rieckh | Antoinette Mettenheimer | Dr. Michael Mirow | Dr. Angela Moehring | Dr. Klaus Petritsch | Udo Philipp | Constanza Gräfin Rességuier  
Dr. Angie Schaefer | Rupert Schauer | Dr. Ursel Schmidt-Garve | Pascal Schneider | Dr. Christoph Schwingenstein | Heinrich Graf von Spreti  
Wolfgang Stegmüller | Maleen Steinkrauß | Angela Stepan | Gerd Strehle  
Angelika Urban | Christoph Urban | Dr. Wilhelm Wällisch | Josef Weichselgärtner | Hanns W. Weidinger | Swantje von Werz | Helga Widmann  
Angela Wiegand | Martin Wiesbeck | Caroline Wöhl | Heidi von Zallinger  
Horst-Dieter Zapf

Der Freundeskreis ist ein zentraler Bestandteil des Erfolgs des Münchener Kammerorchesters. Als Mitglied im Freundeskreis fördern Sie kontinuierlich die Arbeit des Orchesters und ermöglichen so außergewöhnliche und innovative Programme und Solisten. Durch Probenbesuche, Werkstattgespräche mit Komponisten und Solisten sowie Reisen mit dem Orchester nehmen Sie aktiv am Konzertleben teil und erleben die einmalige Atmosphäre zwischen Musikern und Freunden.

Werden auch Sie Mitglied im Freundeskreis des MKO und fördern Sie dieses Ensemble und seine Arbeit!

Florian Ganslmeier, Telefon 089.461364-31

Hanna Schwenkglenks, Telefon 089.461364-30

**Münchener Kammerorchester e.V.**

Vorstand: Ruth Petersen, Dr. Rainer Goedl, Dr. Christoph-Friedrich  
Frhr. von Braun, Rupert Schauer, Michael Zwenzner  
Künstlerische Leitung: Alexander Liebreich  
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, Heinrich Graf von Spreti  
Wirtschaftlicher Beirat: Dr. Markus Brixle, Maurice Lausberg,  
Dr. Balthasar Frhr. von Campenhausen

**Management**

Geschäftsführung: Florian Ganslmeier  
Konzertplanung: Marc Barwisch  
Konzertmanagement: Anne West, Martina Macher  
Marketing, Sponsoring: Hanna B. Schwenkglens  
Rechnungswesen: Grete Schobert

**Impressum**

Redaktion: Anne West, Florian Ganslmeier  
Umschlag und Entwurfskonzept: Gerwin Schmidt, Schmidt/Thurner/von Keisenberg  
Layout, Satz: Christian Ring  
Druck: Steininger Offsetdruck GmbH  
Redaktionsschluss: 25. Februar 2011, Änderungen vorbehalten

**Textnachweis**

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

**Bildnachweis**

S.20: Marco Borggreve; S. 23: Alix Laveau



Haben Sie für Lena gestimmt?  
Ihre Konzertkarten per Sprachdialog gekauft?  
Den Freizeichenton Ihres Handys durch Musik ersetzt?

Dann kennen Sie bereits Dienste auf Basis  
unserer Technologie.

Wir liefern Technologie aus München  
an Telefongesellschaften weltweit.



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](http://www.m-k-o.eu)



Bayerisches Staatsministerium  
für Wissenschaft,  
Forschung und Kunst

