



MKO

Drama! 12/13

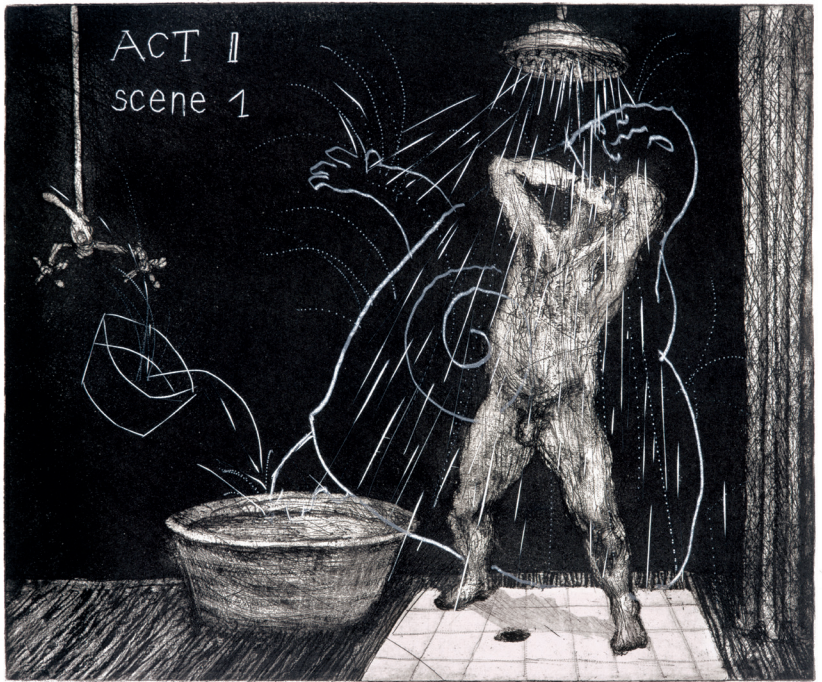
3. ABO

Patricia

KOPATCHINSKAJA

Alexander

LIEBREICH



William Kentridge, aus: Ubu sagt die Wahrheit, 1996

3. ABONNEMENTKONZERT

Donnerstag, 13. Dezember 2012, 20 Uhr, Prinzregententheater

PATRICIA

KOPATCHINSKAJA *Violine*

HINDEMITH QUINTETT

ALEXANDER LIEBREICH *Dirigent*

BORIS BLACHER (1903–1975)

Konzertstück für Bläserquintett und Streichorchester (1963)

Allegro – Intermezzo I – Vivace – Intermezzo II – Molto Allegro

Hindemith Quintett

Clara Andrada de la Calle *Flöte*

Nick Deutsch *Oboe*

Johannes Gmeinder *Klarinette*

Sibylle Mahni *Horn*

Richard Morschel *Fagott*

GYÖRGY LIGETI (1923–2006)

Konzert für Violine und Orchester (1990/92)

Praeludium. Vivace luminoso

Aria, Hoquetus, Choral: Andante con moto

Intermezzo. Presto fluido

Passacaglia. Lento intenso

Appassionato. Agitato molto

Pause

HELENA WINKELMAN (*1974)

Bandes dessinées (2012) – Hommage à George Antheil
Auftragswerk der musica femina münchen e.V. für das MKO
[Uraufführung]

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

Symphonie Nr.4 c-Moll D 417 ›Tragische‹ (1816)

Adagio molto

Andante

Menuetto. Allegro vivace

Allegro

KONZERTEINFÜHRUNG

19.10 Uhr mit Dr. Meret Forster und Helena Winkelman

*Wir danken Prof. Georg und Ingrid Nemetschek herzlich für die
Unterstützung dieses Konzerts.*

*Der Kompositionsauftrag an Helena Winkelman
erfolgt im Rahmen einer Zusammenarbeit mit dem
musica femina münchen e.V.*



*Das Konzert wird vom Bayerischen Rundfunk mitgeschnitten und von
Deutschlandradio Kultur live gesendet.*

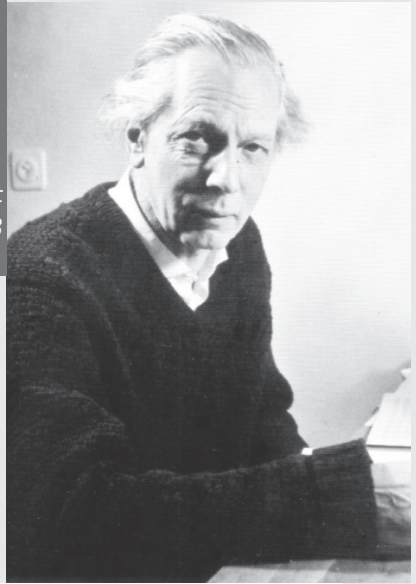
VON NEUGIERIGEN MUSIKERN UND ANDEREN HUNGRIGEN TIEREN

Zum 3. Abonnementkonzert des MKO

Bis in die späten siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts zählte er zu den meist beachteten deutschen Komponisten überhaupt: BORIS BLACHER, eine der zentralen Gestalten des kulturellen Wiederaufbaus, langjähriger Direktor der Berliner Hochschule der Künste und dort Lehrer so unterschiedlicher Persönlichkeiten wie Isang Yun, Aribert Reimann und Klaus Huber. »Ein Komponist soll im Grunde schreiben, was ihm Spaß macht«, pflegte Blacher seinen Schülern zu raten. Das war damals, in der Hochzeit der Nachkriegs-Avantgarde, nicht als Freibrief für ein unbekümmertes ›Anything goes‹ gemeint, sondern als Bekenntnis des überragenden Handwerkers zur künstlerischen Eigenverantwortung. Während andere ihre Arbeit mit den Erfordernissen vermeintlich objektiver ›Tendenzen des musikalischen Materials‹ abzusichern suchten und dabei möglichst radikal mit überkommenen Formaten brachen, vertraute Blacher auf die Individualität der eigenen Stimme. Der Berliner Meister verkörperte einen Geist der ästhetischen Offenheit und kulturellen Toleranz, der in diesen von ideologischen Grabenkämpfen geprägten Jahren selten war. Unermüdlich produktiv, schuf er Musik, die sich in der Praxis des öffentlichen Musiklebens unmittelbar bewähren sollte. Dabei bediente er ein breites Spektrum von Genres, von der Kammermusik über Symphonisches bis zur Literaturoper, vom Ballett über die Hörspielpartitur bis zur Elektronischen Musik. Trotz seiner Vorliebe für kontrapunktische Kabinettstückchen, komplexe metrische Ordnungssysteme und allerhand Symmetriebildungen stand Blacher auch dem Jazz offen gegenüber und war sich nicht

Ein starker Intellekt in einer zarten Physis. Mathematisch präzises Denken, vorgetragen in ironischen, bisweilen selbstironischen, zur Paradoxie neigenden Wendungen. Große schöpferische Potenz, mühelose Schnellarbeit, bei häufiger Vorliebe für knifflige psychologische und satztechnische Probleme.

*Hans Heinz Stuckenschmidt
über Boris Blacher, 1963*

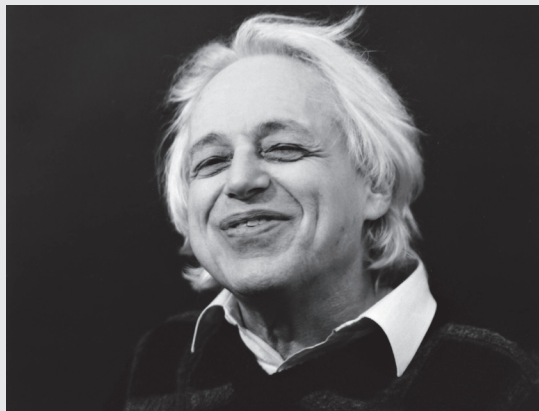


zu schade, regelrechte ›Gebrauchsmusik‹ zu schreiben, wie man dergleichen damals nannte.

1903 als Sohn einer deutsch-russischen Familie in China geboren und in Asien aufgewachsen, kam er 1922 zum Studium nach Berlin. 1937 schaffte er den Durchbruch mit der griffigen ›Konzertanten Musik‹, die Carl Schuricht mit den Berliner Philharmonikern zur Uraufführung brachte. Blachers Sympathie für von den Nazis verfemte Kollegen wie Hindemith, Schönberg oder Milhaud kostete ihn seine Dozentenstelle an der Dresdner Hochschule, doch auch unter dem Hitler-Regime wurden seine Werke weiterhin aufgeführt. 1947 konnte er mit den ›Orchestervariationen über ein Thema von Paganini‹, seinem heute bekanntesten Stück, wieder einen viel beachteten Erfolg verbuchen.

Schon damals schrieb er in einem durchsichtigen Stil, in dem sich orchestrale Brillanz und pointierte rhythmische Gestaltung mit dem Bemühen um äußerste Konzentration verbinden. Dabei stehen Blachers Neigung zum Aussparen und sein trockener Humor Stravinsky und dem französischen Neoklassizismus weit näher als dem Ausdrucksideal deutsch-österreichischer Provenienz. Auch das ›Konzertstück für Bläserquintett und Streichorchester‹, geschrieben für das Quintett des Südwestfunks und das SWF-Sinfonieorchester, das 1963 bei den Donaueschinger Musiktagen unter Leitung von Ernest Bour uraufgeführt wurde, gibt sich zugänglich und heiter. Die Anlage ist fünfteilig, wobei zwischen drei rasche Sätze zwei langsamere Intermezzi eingeschoben sind. Seinen motorischen Drive gewinnt das knapp 15-minütige Werk aus einem kleinteilig durchbrochenen Satz, der oft auf nur zwei oder drei Stimmen ausgedünnt ist. Klarheit ist oberstes Gebot: Blacher meidet chorische Mischklänge oder die plakative Gegenüberstellung der beiden Instrumentengruppen und veranstaltet stattdessen ein quirliges Wechselspiel mit lakonischen Kürzeln.

Der erste Satz führt das Verfahren sinnfällig vor. Der ununterbrochen erklingende Ton ›As‹ wandert zwischen den Streichinstrumenten hin und her, wobei er beständig seine klangliche Beschaffenheit verändert. Darüber werfen sich die Bläser Repetitionen, Seufzerfiguren und kurze Läufe zu. In kurzen expressiven Kantilenen lassen drei Soli einmal den Atem strömen. Eine Fagott-Kadenz leitet zum ersten Intermezzo über, in dem der Kontrast zwischen ausdrucksvollen Bläser-Melismen und trockenen Akzenten der Streicher das Geschehen bestimmt. Das Vivace beginnt als tänzelnde Tarantella, entwickelt sich bald jedoch zum regelrechten Perpetuum mobile, in dem (außer dem Kontrabass) einmal alle aufgebotenen Instrumente zu hören sind. Nach dem zweiten Intermezzo, einem Solo der Altflöte, bietet das Finale, Molto Allegro, noch einmal alle Zutaten eines virtuosen Show-Pieces für die Bläser auf – atemlose Wechsel aus geraden und ungeraden Metren, schnelle gestoßene Läufe, bis hin zum abrupt abreißenden Fortissimo-Tutti.



Viele Schichten von bewussten und unbewussten Einflüssen werden zu einem organischen, homogenen Ganzen verknüpft ... Damit aber etwas Neues und Komplexes entstehen kann, versuche ich immer, diese äußeren Impulse mit meinen inneren Bildern und Ideen zu verschmelzen.

György Ligeti über sein Violinkonzert, 1992

In einer posthumen Würdigung Boris Blachers hat Maki Ishii (1936–2003), der bedeutende japanische Komponist, erzählt, wie ihn der Professor einmal ›in sein ultramodernes Haus‹ in Berlin-Zehlendorf eingeladen habe, wo man ›einen höllisch starken Schnaps‹ zu sich nahm. Der ebenfalls ›ultramoderne‹ Wohnzimmertisch sei so wackelig gewesen, dass die beiden Herren die Hälfte ihres Schnapses verschütteten, erinnert sich Ishii. »Das ist ja ein bisschen so wie in der neuesten Avantgardemusik«, sagte Blacher kopfschüttelnd und knüpfte daran die Frage nach der Allgemeingültigkeit der europäischen Moderne: »Schönbergs Zwölftontechnik und die serielle Musik sind nicht die einzigen internationalen Musiksprachen«, so Blacher. Der Japaner verstand die Ermutigung, sich mehr auf seine eigenen kulturellen Wurzeln zu besinnen. Doch vorerst fehlte ihm noch der Mut, die japanische Musiktradition selbstbewusst der mitteleuropäischen gegenüberzustellen. GYÖRGY LIGETI be-

fand sich Ende der siebziger Jahre in einer vergleichbaren Situation. Nach Abschluss seiner Oper ›Le Grand Macabre‹ geriet der längst weltberühmte Komponist in eine tiefe Schaffenskrise – wie er selbst sagte, weil er nicht wusste, wie es mit der musikalischen Moderne weitergehen sollte. Dass diese in eine Sackgasse geraten war, erschien damals offensichtlich. Doch bedeutete dies für einen Künstler vom Schlage Ligetis nicht, das Projekt ›Moderne‹ insgesamt ad acta zu legen.

Wie für Maki Ishii, so fand sich auch für den aus Siebenbürgen stammenden ungarischen Juden Ligeti ein Ausweg in der Hinwendung zu Phänomenen außerhalb des herkömmlichen Wahrnehmungsfeldes europäischer Komponisten. 1982 trat er mit einem, so Ligeti, »halb ironischen, halb tiefersten, konservativ-postmodernen« Horntrio an die Öffentlichkeit. Die Besetzung entsprach der des bekannten Schwesterwerks von Brahms, und überhaupt waren mancherlei Anleihen bei der Vergangenheit auszumachen. Trotz seiner »Ecken und falschen Böden, die nirgendwohin passen« (Ligeti) wurde das Stück in einschlägigen Kreisen als reaktionärer Verrat an der Sache der Neuen Musik wahrgenommen. Dabei hatte der knapp 60-Jährige, wie schon mehrfach in seiner Laufbahn, einfach eine überraschende Volte geschlagen, hatte zum einen seine intensive Auseinandersetzung mit dem Repertoire der klassisch-romantischen Kammermusik reflektiert, zum anderen aber allerhand Experimente mit der komplexen Metrik südamerikanischer Tänze und mit den ›hinkenden‹ Aksak-Rhythmen des Balkan angestellt. Mehr noch: Im Horntrio führte er erstmals die Kombination von Naturtonstimmung und temperierter Stimmung ein, also jenen ›schmutzigen Klang‹, nach dem er auch im Violinkonzert explizit verlangen sollte.

»Ligeti escaped by not saying no«, formuliert Alex Ross in seinem Buch ›The Rest is Noise‹. Dem Dilemma zwischen Fortschrittsglauben und der Rückkehr zum Altbekanntem entkam er, indem er seiner geradezu promiskuitiven Neugier nachgab. Hier die visuellen Darstellungen der fraktalen Geometrie, dort die rhythmischen Feinheiten der Ars subtilior aus der Zeit um 1400, auf

der einen Seite die frappierende Vielstimmigkeit der Musik der Aka-Pygmäen aus Zentralafrika, auf der anderen die Überlagerungen komplett unabhängiger Bewegungsmuster in den Studien für Selbstspielklavier von Conlon Nancarrow: Indem Ligeti sich seine Anregungen aus weit voneinander entfernten zeitlichen und geographischen Räumen besorgte, nahm er die Herausforderung einer globalisierten Kultur an.

Das Anfang der neunziger Jahre für den Geiger Sascho Gawriloff geschriebene Konzert – für die Solistin des heutigen Abends ist es »das vielleicht spannendste Violinkonzert seit Beethoven« – hat sich innerhalb von zwanzig Jahren zu einer Art Klassiker des Repertoires entwickelt, dessen horrende Schwierigkeiten von überraschend zahlreichen Solisten angegangen werden. Tatsächlich war es Ligetis erklärtes Ziel, »ein höchst virtuoses Werk in der Tradition des klassisch-romantischen Violinkonzerts zu schreiben«. Indessen gehen auch die Anforderungen an die überwiegend solistisch agierenden Musiker des kleinen Orchesters über alles Konventionelle weit hinaus. Ohnehin wird man beim ersten Hören kaum Vertrautes wahrnehmen – zu exotisch schillernd, zu ›schräg‹ und zugleich archaisch mutet an, was Ligeti hier anstellt.

Die Versuchsanordnung ist apart genug: Je eine Violine und eine Bratsche des Orchesters stimmen ihre Saiten zu einem Flageolett des Kontrabasses ein, sodass sie um einen knappen Halbton von der Standardstimmung abweichen. Vier der Holzbläser greifen zu den von Natur aus unsaubereren Okarinas, die zwei Schlagzeuger haben zugleich Lotosflöten zu bedienen. Und Hörner und Posaune spielen vielfach in ›reiner‹ Stimmung, also ebenfalls abweichend von der temperierten Intonation. »Meine Idee war es, die Teiltöne der Obertonreihe auf bestimmte Instrumente des Orchesters ... aufzuteilen, und ich stellte mir wunderbare neue Harmonien vor, die auf der Kombination dieser Obertöne basieren«, schreibt Ligeti in seinem Werkkommentar zum Violinkonzert.

Der erste Satz, *Vivacissimo luminoso*, ist ein Wunderwerk aus solchen schillernden Obertonharmonien, wobei die Verwen-

dung reiner Quinten und konsonanter Diatonik im Rahmen dieser fremdartigen Tonsysteme eine besonders überraschende Wirkung hat. Je weiter der Satz fortschreitet, umso deutlicher wird, wie kompliziert er auch auf rhythmischer Ebene strukturiert ist. Bei ›Aria, Hoquetus, Choral‹ handelt es sich im Prinzip um einen Variationsatz. Sein von der Violine im schönsten G-Saiten-Espresso vorgestelltes Thema hatte Ligeti bereits in den fünfziger Jahren in dem Klavierzyklus ›Musica ricercata‹ verwendet. Der Einsatz exotischer Blasinstrumente verunkelt die satztechnischen Künste des auf Guillaume de Machaut Bezug nehmenden Hoquetus ebenso wie das Erscheinen des Chorals im Blech kurz vor Schluss. An dritter Stelle steht ein Intermezzo, dessen schwebende Violinkantilene von Kaskaden fallender chromatischer Skalen begleitet wird. Dazu gesellt sich wiederum das Miteinander reiner und temperiert spielender Blasinstrumente.

Mit der Passacaglia folgt abermals ein auf dem Variationsprinzip basierender Satz, nochmals von den heulenden Okarinas begleitet, diesmal aber mit einer höchst dramatischen Zuspitzung der dynamischen und gestischen Gegensätze. Die Erregtheit dieses Satzes wirkt unmittelbar in das Appassionato des Finales hinein. Als Hauptthema erscheint ein klagend absteigendes Lamento-Motiv, das bald überwuchert wird von einem Dickicht irregulärer Metren, schrillen Es-Klarinetten-Tänzen und rituellen Gesten der Blechbläser. Als die Solovioline *dolcissimo*, *cantabile* endlich selbst die Lamento-Melodie anstimmt, fahren die Kollegen unwirsch dazwischen. Als Ausweg bleibt nur die große Kadenz – bei Patricia Kopatchinskaja eine leidenschaftliche Hommage an ihre transsilvanische Heimat inklusive vokaler Einlagen.

Ich möchte dem Spieler ... die Möglichkeit geben, seine ganze, ihm zur Verfügung stehende Palette an Technik und Ausdrucksmöglichkeiten zu zeigen. Ich möchte ›dem Geiger geben, was des Geigers ist«. So ist meine Musik zwar oft sehr schwer zu spielen, da sie sehr virtuos und vom Ausdruck her komplex ist – doch das Üben hat seinen Sinn, da jede bessere Kenntnis des Notentextes immer wieder neue Schichten eröffnet.

*Helena Winkelman
in einem Interview, 2008*



»Beim Komponieren schwebt mir immer zweierlei vor – ein geistig abstraktes Bild und ein sinnlich taktiles Gefühl für das Instrument, für das ich schreibe«, hat György Ligeti im Zusammenhang mit dem Violinkonzert geäußert. »Wenn ich mir eine Melodie oder eine Figur vorstelle, muss ich das Instrument ›spüren«, und gerade das fehlte mir bei der Violine.« Was sich Ligeti mühsam erarbeiten musste – die Sicherheit im Umgang mit der Mechanik des Streichinstruments –, ist für die Schweizer Komponistin HELENA WINKELMAN eine Prämisse ihres Schaffens. 1974 in Schaffhausen geboren, wuchs Winkelman mit der Geige auf. In Luzern, Mannheim und an der New Yorker Juilliard School absolvierte sie ihr Instrumentalstudium; 1999 gewann sie bei einem internationalen Wettbewerb in Italien einen ersten Preis. Während sich die Karriere der

Solistin, Kammermusikerin und Ensemble-Primaria rasch entwickelte, entdeckte sie peu à peu ihre Passion fürs Komponieren. Ausgehend von ersten Stücken für das eigene Instrument wuchs ein Werk heran, das unterschiedlichste Formate berücksichtigt, von der klein besetzten Kammermusik bis hin zum repräsentativen Orchesterwerk. Wichtige Anregungen erhielt Winkelman von dem bedeutenden Jazz-Schlagzeuger und Perkussionisten Pierre Favre, der sie zur freien Erkundung ihrer schöpferischen Möglichkeiten ermutigte.

Diese Herangehensweise ist noch heute bestimmend für ihre Arbeit. »Im Grunde genommen ist für mich auch das Komponieren nicht sehr anders als Improvisieren, außer, dass man das spontan Entstandene danach weiter strukturiert«, sagt Helena Winkelman. Ästhetische Festlegungen, kulturelle Scheuklappen gar, kennt sie nicht. Gerne kombiniert sie das traditionelle westliche Instrumentarium mit asiatischer Perkussion, und auch die Herausforderung eines konzertanten Werks für Alphörner und Kammerorchester nimmt sie gerne an. »Für mich ist wichtig, dass alles, was ich schreibe, von innen heraus motiviert ist. Der Gedanke fordert das Material heraus, nicht umgekehrt. Also kann ich nicht beim Material anfangen und dann schauen, was dabei herauskommt – was mir auch sehr viel Zweifel über die Wahl der stilistischen Mittel erspart.« Neben der Klassik haben sie vor allem Jazz und Rock geprägt. Während sich etwa György Ligeti von der Populärkultur noch ziemlich fernhielt, ist diese für Helena Winkelman eine wichtige Assoziations- und Inspirationsquelle.

›Bandes Dessinées‹, heißt ihr Stück für das Münchener Kammerorchester, weil die Komponistin darin, wie sie selbst sagt, ihrem Spaß am musikalischen ›Mickey-Mousing‹ nachgegeben hat – der Illustration körperlicher Bewegung und der Charakterdarstellung mit Tönen im Stil der Zeichentrick-Klassiker von Walt Disney. Das ganze Stück lässt sich als eine Art klingender Comic Strip lesen: »In ›Bandes Dessinées‹ geht es um hungrige Tiere und um Jagd, Tempo, Tod und knackende Knochen«, so die Komponistin. Ausgangspunkt der Arbeit war eine von Winkelman selbst

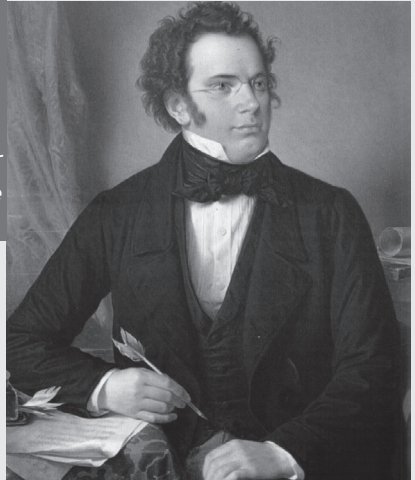
entworfene Bildergeschichte um drei Gruppen von Tieren. »Die drei Kontrahenten werden von klar voneinander getrennt sitzenden Instrumentalgruppen gespielt und sind:

1. Jäger (Katzentier – gespielt von Celli und Kontrabass)
2. Beute (Erdmännchen – gespielt von den Geigen) und
3. ein warnender Vogel, quasi Whistleblower – (gespielt von Geigen und Bratschen in der Doppelrolle als Geier am Ende des Stücks).«

Das in all seiner Drastik geschilderte ›Fressen und Gefressenwerden‹ ist kompositorisch wohl organisiert: Jeder der drei Gruppen ist ein eigener Modus zugeteilt, jeweils »sechs Töne, wobei immer drei Töne mit einem anderen Tier geteilt werden und drei Töne nur diesem Tier gehören. Daraus ergaben sich alle zwölf Töne. An wenigen Stellen verwendet das Stück Mikrotöne – doch dies hauptsächlich im Zusammenhang mit einigen Obertonakkorden.« Ausflüge in die Welt schimmernder Spektralklänge sind allerdings rar: Die meisten der 535 Takte der ›Bandes Dessinées‹ grooven und pulsen vor kaum nachlassender motorischer Energie. Indem Winkelman die traditionellen Instrumentenregister mehrfach teilt, kann sie nach Belieben zwischen vielstimmig aufgefächerten Klängen und satten Unisoni umschalten. Ob der zugrunde liegende Plot nun im Einzelnen nachvollziehbar ist, oder ob beim Hörer die schiere Freude an der elementaren Kraft dieser tierischen Jagd überwiegt, erscheint für das ästhetische Gelingen des Stücks zunächst zweitrangig. Viel wichtiger ist, dass die musikalischen Entwicklungen eine Stringenz entwickeln, die über den Illustrationscharakter eines Soundtracks hinausweisen.

... wurde 1816 geschaffen, als der Komponist neunzehn Jahre alt war – ein Jahr nach dem ›Erlkönig‹. Es setzt einen in Verwunderung, dass ein so junger Mensch die Kraft hatte, sich mit solch tiefem Pathos auszudrücken. In dem Adagio (sic!) finden sich Akkorde, die einen entschieden an den angstvollen Ausdruck der Aussagen Tristans gemahnen.

*Antonín Dvořák, 1894, über
Schuberts 4. Symphonie*



›Don't judge a book by its cover‹, lautet ein weises Sprichwort. Auf musikalische Werke bezogen bedeutet dies: Titel mögen eine willkommene Orientierungshilfe bieten, als Hinweis auf die tatsächlichen Eigenheiten der Musik taugen sie nur bedingt. Schuberts ›Tragische Symphonie‹ zum Beispiel. Der Komponist selbst hat seine Vierte so genannt, und da er für seine erste Symphonie in einer Moll-Tonart ausgerechnet c-Moll wählte, glaubte die Nachwelt, der 19-Jährige habe verfrüht an Beethoven Maß genommen und sei dabei wie zu erwarten gescheitert. Heute weiß man, dass die Jahre der Krise, in denen Schubert als Komponist von Instrumentalmusik um persönliche Lösungen zu ringen begann und dabei von tiefen Selbstzweifeln geplagt wurde, erst um 1818 einsetzt, also rund zwei Jahre nach Vollendung der ›Tragischen‹. Nicht weniger als sechs Symphonien hat FRANZ SCHUBERT zwi-

schen 1813 und 1818 zu Papier gebracht, getragen von genialer Fantasie und einem Schwung, »der unbekümmerter und jugendlicher kaum sein könnte, und den Schubert später verliert«, wie der Kölner Musikologe Wolfram Steinbeck bemerkt. Die Frage, ob derartige Jugendwerke überhaupt veröffentlicht und aufgeführt werden sollten, die noch Brahms als Mitherausgeber der ersten Schubert-Gesamtausgabe zunächst negativ beantwortete, hat sich im 20. Jahrhundert erledigt. Die frühen Symphonien sind zum festen Bestandteil des Repertoires geworden; man hat gelernt, sie aus ihrem zeitlichen Kontext und ihren Entstehungsbedingungen heraus zu verstehen. Nicht Beethovens größte Leistungen auf dem Gebiet bilden den Maßstab. Schubert bezieht sich vielmehr auf Haydn und, deutlich hörbar, auf die reifen Symphonien Mozarts. Öffentlich gespielt hat man die Werke allesamt erst nach Schuberts Tod, denn sie waren für ein privates Orchester von etwas vierzig Musikern bestimmt, das sich in großen Privathäusern traf und vor geladenen Zuhörern, Freunden und Angehörigen auftrat. Neben einzelnen professionellen Kräften, die für ihre Mitwirkung honoriert wurden, bestand dieses Orchester aus ambitionierten Liebhabern, die allerdings über ein beachtliches spieltechnisches Niveau verfügen müssen.

Die Anforderungen vor allem an die hohen Streicher sind in der c-Moll-Symphonie besonders hoch, zudem werden erstmals vier Hörner verlangt, was es Schubert erlaubt, harmonisch weiter auszuschreiten, ohne in den Tutti an Klangfülle einzubüßen. Einerlei, ob der Komponist nun an die gleichsam »heroische« Tragik Beethovens dachte oder ob er ganz allgemein einen leidenschaftlichen Charakter im Sinn hatte – der pathetische Anspruch des Werks ist vom ersten Akkord an offensichtlich. Schon nach wenigen Takten weicht die langsame Einleitung in das weit entfernte Ges-Dur aus, um sich dann Schritt für Schritt nach G-Dur, der Dominante der Grundtonart, zurückzutasten. Auch der bewegte Hauptsatz beschreitet ungewöhnliche harmonische Wege. Die Exposition wendet sich nach As-Dur (anstatt wie üblich zur Dur-Parallele Es-Dur hin), und die Reprise setzt in g-Moll ein.

Besonders breit ist das fünfteilige Andante angelegt. Während die Rahmenabschnitte sich gesanglich und schlicht geben, drängen die Mittelteile, von ständigen Tonrepetitionen in Unruhe gehalten, immer wieder in entlegene harmonische Bereiche. Hier finden sich jene abgründigen Wendungen bis nach Ces-Dur, die Dvo ák zu Recht an Wagner denken ließen.

Das Menuetto hat sich, wie die Tempobezeichnung ›Allegro vivace‹ deutlich macht, endgültig vom Charakter eines höfischen Tanzes gelöst und ist zum knappen Scherzo Beethovenschen Zuschnitts geworden. Gekonnt veranstaltet Schubert ein Spiel mit gegen den Takt opponierenden Akzenten, unregelmäßigen Phrasen und plötzlichen harmonischen Wendungen. Wie ungezwungen er durch seine weiten Räume schlendert, ist schließlich im sprühenden Finale zu spüren, einem ausgedehnten Sonatensatz, der wiederum ganz eigentümliche harmonische Wege geht. An unmotiviert erscheinenden Wendungen, offensichtlichen Redundanzen und gewissen Längen sollte man sich nicht stören: Schuberts Musik ist bekanntlich selten auf ein direkt zu erreichendes Ziel gerichtet. Im großzügigen, ausgelassenen Spiel scheint sie sich selbst zu vergessen, und damit die gewöhnlich so knappe Zeit. Wer sich auf dieses Spiel einlässt, dem wird etwas sehr Rares geschenkt: Reine, heitere Gegenwart.

Anselm Cybinski



MKO

Münchener Kammerorchester
Drama! 12/13 — 4. Abo
Prinzregententheater, 20 Uhr
www.m-k-o.eu

24.1.2013

HAYDN Ouvertüre zu ›Armida‹
LUTOSLAWSKI Präludien und Fuge
BIRTWISTLE ›Endless Parade‹
MOZART Sinfonie Nr. 38 ›Prager‹

Håkan

HARDENBERGER

John

STORGÅRDS



Bayerisches Staatsministerium
für Wissenschaft,
Forschung und Kunst



PATRICIA KOPATCHINSKAJA



Patricia Kopatchinskajas Repertoire erfasst die ganze Breite des Violinrepertoires von Barock über Klassik (gelegentlich sogar auf Darmsaiten gespielt) bis zu Uraufführungen oder Re-Interpretationen zeitgenössischer Meisterwerke.

Höhepunkte der Saison 2011/12 waren eine Aufführung des Violinkonzerts von Esa-Pekka Salonen mit dem Philharmonia Orchestra und dem Komponisten am Dirigentenpult, Konzerte mit dem Deutschen Symphonieorchester Berlin und Leonard Slatkin sowie dem Orchestre Philharmonique de Radio France unter Vladimir Ashkenazy. Dazu kamen Auftritte mit dem Mahler Chamber Orchestra in der Kölner Philharmonie und der Sinfonia Varsovia bei den Folle Journée de Nantes mit Live-Übertragung durch ARTE. Im Mai 2012 spielte sie mit der Staatskapelle Berlin und dem Dirigenten Pablo Heras-Casado ein Benefizkonzert zugunsten von Umweltprojekten in Moldawien und Rumänien.

In der Saison 2012/13 tritt Patricia Kopatchinskaja u.a. mit dem WDR-Sinfonieorchester, dem Orchestre de la Suisse Romande, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom sowie mit den Sinfonieorchester von Island und demjenigen des Finnischen Radios auf. Weiter gibt sie Konzerte mit dem London Philharmonic

nic Orchestra unter Vladimir Jurowski und geht auf Tournee mit der Amsterdam Sinfonietta, dem BBC Scottish Symphony Orchestra sowie im Sommer 2013 mit dem Australian Chamber Orchestra, wo sie als Leiterin und Solistin zwölf Konzerte in ganz Australien spielt. Wiedereinladungen kommen vom Mahler Chamber Orchestra, vom Deutschen Symphonieorchester Berlin und von Folle Journée de Nantes. Außerdem wird die regelmäßige Zusammenarbeit mit dem Orchestre des Champs Elysées und der Camerata Salzburg fortgesetzt.

Kammermusik ist für Patricia Kopatchinskaja ein wichtiger Bestandteil ihres künstlerischen Schaffens. Ihre regelmäßigen Kammermusikpartner sind Fazil Say, Sol Gabetta, Markus Hinterhäuser, Polina Leschenko und auch einige Mitglieder ihrer Familie. Zudem ist sie Teil des neugegründeten ›quartet-lab‹, einem Streichquartett mit Pekka Kuusisto, Lilli Maijala und Pieter Wispelwey. Das Quartett hatte sein Debut in Aldeburgh und Dortmund, Konzerte in Europäischen Metropolen sind in Vorbereitung.

Patricia Kopatchinskaja nimmt exklusiv für das Label Native Classique auf. Ihre sehr persönliche Lesart des Beethoven Violinkonzerts mit Philippe Herreweghe und dem Orchestre des Champs Elysées gewann 2010 einen Preis des BBC Music Magazine und wurde vom Magazin The STRAD als ›beste authentische Version‹ gerühmt. Ende 2012 ist eine Doppel-CD mit Violinkonzerten von Bartók, Eötvös und Ligeti unter Mitwirkung des hr-Sinfonieorchesters und des Ensembles Modern erschienen, beide geleitet von Peter Eötvös. Eine CD mit Konzerten von Tigran Mansurian ist bei ECM Records in Vorbereitung.

Patricia Kopatchinskaja ist Trägerin zahlreicher Preise, zuletzt des Praetorius Musikpreises des Landes Niedersachsen 2012 in der Kategorie Innovation. Sie ist außerdem good-will Botschafterin der Stiftung ›Terre des Hommes‹ und unterstützt damit speziell Hilfsprojekte für notleidende Kinder in Moldawien. Patricia Kopatchinskaja spielt eine Violine von Giovanni Francesco Presenda aus dem Jahr 1834.

HINDEMITH-QUINTETT



CLARA ANDRADA DE LA CALLE (Flöte) wurde 1982 in Salamanca geboren. Bereits im Alter von vier Jahren begann sie ihre musikalische Ausbildung, die sie an der Musikhochschule in Salamanca mit Auszeichnung abschloss. Anschließend setzte sie ihr Studium in Genf (bei Prof. Emmanuel Pahud) und London (Bei Prof. Jaime Martin) fort. Als Soloflötistin spielte Clara Andrada de la Calle mit renommierten Orchestern wie der London Symphony Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, Bamberger Symphoniker, World Youth Peace Orchestra, Münchener Kammerorchester, Cadaques Orchester auf Tournées in Asien, USA, Russland und Europa. Als Kammermusikerin wirkt sie in mehreren Ensembles mit. Sie hat Meisterkurse am Royal College of Music in London und beim spanischen Jugendorchester gegeben. Zurzeit hat sie einen Lehrauftrag am Konservatorium des Baskenlandes in San Sebastian (Spanien) inne. Zudem ist Clara Andrada de la Calle seit 2005 Soloflötistin des hr Sinfonieorchesters.

NICK SHAY DEUTSCH (Oboe) wurde 1972 in Israel geboren. Bereits mit 13 Jahren begann er sein Vollstudium am Sydney Conservatorium of Music (Australien), später am Victorian College of the Arts in Melbourne. Ein Stipendium ermöglichte

ihm weitere Studien an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen. Als Solo-Oboist arbeitete er mit den großen internationalen Orchestern zusammen wie dem Chamber Orchestra of Europe, den Münchner Philharmonikern, den Radio-Symphonieorchestern Frankfurt, Köln, Stuttgart, Berlin und München und den Opern in München, Berlin, Hamburg, Köln, Mannheim, Karlsruhe und Stuttgart unter Dirigenten wie Zubin Mehta, James Levine, Kurt Masur, Lorin Maazel und Gustavo Dudamel. Als begehrter Kammermusikpartner ist er Gründungsmitglied des »Hindemith Quintetts«. Seit 2003 ist Nick Deutsch Solo-Oboist des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters. Von 2004 bis 2010 war er Professor für Oboe an der Hochschule für Musik in Mainz, bevor er 2010 zum Professor für Oboe an der Hochschule für Musik in Leipzig berufen wurde.

JOHANNES M. GMEINDER (Klarinette) wurde 1976 in Konstanz am Bodensee geboren und erhielt im Alter von acht Jahren seinen ersten Klarinettenunterricht. Nach Studien an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen und an der Universität der Künste Berlin wurde er 1996 Mitglied der Orchesterakademie der Berliner Philharmoniker. Als Solo-Klarinetrist spielte Johannes M. Gmeinder regelmäßig in Orchestern wie der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, den Münchner Philharmonikern, den Symphonieorchestern des Westdeutschen- und des Bayerischen Rundfunks sowie den Berliner Philharmonikern und arbeitete mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Zubin Metha, Mariss Jansons, Lorin Maazel, Sir Simon Rattle oder Paavo Järvi zusammen. Von 2004 bis 2009 war Johannes M. Gmeinder Professor für Klarinette an der Hochschule für Musik in Mainz, bevor er als Professor für Klarinette und Kammermusik an die Hochschule für Musik Saar berufen wurde. Johannes M. Gmeinder ist erster Vorsitzender der Deutschen Klarinetten-Gesellschaft und National Chairperson für Deutschland in der International Clarinet Association.

Die Schweizerin SIBYLLE MAHNI (Horn) wurde in Lund (Schweden) geboren und wuchs in Braunschweig auf. Ihre musika-



**WER EIN HOTEL SUCHT,
KANN JETZT EIN ZUHAUSE FINDEN.**



**KUFLERS INDIVIDUELLES BOUTIQUEHOTEL.
GRÜNDUNGSMITGLIED DES ORCHESTERCLUBS
DES MÜNCHENER KAMMERORCHESTERS.**

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

lische Ausbildung begann sie im Alter von vier Jahren am Klavier. An diesem, wie später an der Trompete, erreichte sie schon früh erste Auszeichnungen. Später studierte sie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt/Main. Internationale Erfolge erzielte sie u.a. beim Internationalen Hornwettbewerb in Leeuwarden (Holland) und beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München. Sie spielte mit vielen bedeutenden Orchestern, darunter das SWR-Sinfonieorchester Stuttgart, die Internationale Bach Akademie Stuttgart, die Britten Sinfonia und das Shenzhen Symphony Orchestra (China). Im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit gab sie mehrfach Meisterkurse, z.B. an der Jerusalem Music Academy oder auch beim Brass Festival in Velikogorica (Kroatien). Derzeit arbeitet sie als Solo-Hornistin im Frankfurter Museumsorchester und hat eine Professur an der Hochschule für Musik der Johannes Gutenberg-Universität Mainz inne. Sibylle Mahni ist Gründungsmitglied des Hindemith-Quintetts.

RICHARD MORSCHEL (Fagott) ist 1968 geboren und wurde ab dem zwölften Lebensjahr von seinem Vater am Fagott unterrichtet, bevor er ein Musikstudium an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg im Breisgau absolvierte. 1989 war er Mitglied des Jugendorchesters der Europäischen Gemeinschafts unter der Leitung von Bernard Haitink und konzertierte in allen Hauptstädten Skandinaviens, in Paris, London und Amsterdam. Richard Morschel hat mehrere Solo- und KammermusikAufnahmen bei der South African Broadcasting Corporation und mit der Deutschen Kammerharmonie gemacht und mit dem gleichen Ensemble den zweiten Preis beim Kammermusikwettbewerb 1989 in Martigny gewonnen. Seit 1991 ist Richard Morschel stellvertretender Solofagottist der Frankfurter Oper. Als Solofagottist hat er außerdem in mehreren Orchestern Deutschlands ausgeholfen, unter anderem für Aufnahmen mit dem NDR Hannover.

ALEXANDER LIEBREICH



Alexander Liebreich wird von der Presse als einer der spannendsten Repräsentanten einer neuen Generation von Dirigenten gelobt, »für die der Grenzgang zwischen großen Symphonieorchestern und kleineren, flexiblen Ensembles so selbstverständlich ist wie die Verbindung von künstlerischer Höchstleistung und sozialem Engagement«.

1996 wurde an Alexander Liebreich von einer Jury um Sir Edward Downes und Peter Eötvös der Kirill Kondraschin Preis verliehen; anschließend wurde er als Assistent von Edo de Waart an das Niederländische Radio Filharmonisch Orkest berufen. In der Folge war er zu Gast bei zahlreichen renommierten Orchestern wie dem Concertgebouw Orchester Amsterdam, dem BBC Symphony Orchestra, dem Auckland Philharmonia, den Münchner Philharmonikern und dem Rundfunk Symphonie-Orchester Berlin. Zuletzt dirigierte er unter anderem das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, die NDR Radiophilharmonie, das RSO Stuttgart, die Dresdner Philharmoniker, das Osaka Philharmonic Orchestra und das NHK Symphony Orchestra in Tokio.

Im Herbst 2006 übernahm Alexander Liebreich als Künstlerischer Leiter und Chefdirigent das Münchener Kammerorchester.

Eine erste gemeinsame CD mit Symphonien von Haydn und der Kammersymphonie von Isang Yun, die Anfang 2008 bei ECM erschien, stieß auf ein begeistertes Kritikerrecho. 2011 wurde die Zusammenarbeit mit der Veröffentlichung einer CD mit Werken von Toshio Hosokawa fortgesetzt. Nach einer Bach-Aufnahme mit Hilary Hahn, Christine Schäfer und Matthias Goerne bei der Deutschen Grammophon erschien 2011 bei Sony Classical eine Aufnahme mit Rossini Overtüren, die von Fono Forum zur CD des Monats gekürt wurde.

Auch dem symphonischen Repertoire bleibt der gebürtige Regensburger, der an der Hochschule für Musik München und am Salzburger Mozarteum studiert hat und wesentliche künstlerische Erfahrungen Claudio Abbado und Michael Gielen verdankt, verbunden. Nach regelmäßigen Gastdirigaten in den vergangenen Jahren übernahm Alexander Liebreich mit Beginn der Saison 2012/13 zusätzlich zu seinem Posten beim MKO die Position des Künstlerischen Leiters und Chefdirigenten des Nationalen Sinfonieorchesters des Polnischen Rundfunks mit Sitz in Kattowitz, das zu den führenden polnischen Orchestern zählt.

Nach seinem erfolgreichen Debüt in der vergangenen Saison an der Frankfurter Oper mit Othmar Schoecks ›Penthesilea‹ übernahm er in dieser Saison die Musikalische Leitung in Jules Massenet's ›Cendrillon‹ am Grand Théâtre de Luxembourg in einer Koproduktion mit der Opéra Comique Paris.

Im Dezember 2008 wurde Alexander Liebreich in die Mitgliederversammlung des Goethe-Instituts berufen, die sich als Planungsgremium aus bedeutenden Persönlichkeiten des kulturellen und sozialen Lebens der Bundesrepublik Deutschland zusammensetzt.

Seit 2011 hat Alexander Liebreich zudem die künstlerische Leitung des Tongyeong International Music Festival (TIMF) in Südkorea, das zu den größten und wichtigsten Festivals im asiatischen Raum zählt.

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER

Eine außergewöhnlich kreative Programmgestaltung in Verbindung mit der in kontinuierlicher Arbeit gewachsenen Homogenität des Klangs: Mehr als 60 Jahre nach seiner Gründung präsentiert sich das Münchener Kammerorchester unter der Künstlerischen Leitung von Alexander Liebreich heute als Modellfall in der deutschen Orchesterlandschaft. Die Programme des MKO kontrastieren Werke früherer Jahrhunderte assoziativ, spannungsreich und oft überraschend mit Musik der Gegenwart. Mehr als sechzig Uraufführungen hat das Kammerorchester zu Gehör gebracht, seit Christoph Poppen Mitte der 90er Jahre das unverwechselbare dramaturgische Profil des Klangkörpers begründete. Komponisten wie Iannis Xenakis, Wolfgang Rihm, Tan Dun, Chaya Czernowin und Jörg Widmann haben für das Kammerorchester geschrieben; allein seit 2006 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, Georg Friedrich Haas, Tigran Mansurian und Salvatore Sciarrino vergeben.

Im Zusammenwirken mit einem festen Stamm erstklassiger Solobläser aus europäischen Spitzenorchestern profiliert sich das MKO als schlank besetztes Sinfonieorchester, das dank seiner besonderen Klangkultur auch in Hauptwerken Beethovens und Schuberts interpretatorische Maßstäbe setzen kann. Namhafte Gastdirigenten und herausragende internationaler Solisten sorgen regelmäßig für weitere künstlerische Impulse. Neben seinen eigenen Konzertreihen (der Abonnementreihe im Prinzregententheater und den ›Nachtmusiken‹ in der Pinakothek der Moderne, die jeweils einem Komponisten des 20. oder 21. Jahrhunderts gewidmet sind) ist das MKO auch in Sonderkonzerten und

Kooperationen hier in München sowie in rund sechzig Konzerten pro Jahr auf wichtigen Konzertpodien in aller Welt zu hören.

1950 von Christoph Stepp gegründet, wurde das Münchener Kammerorchester von 1956 an über fast vier Jahrzehnte von Hans Stadlmair geprägt. 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.

Einen Schwerpunkt der Aktivitäten, die Alexander Liebreich mit dem Münchener Kammerorchester initiiert hat, bildet die integrative Arbeit im Rahmen des ›Projekt München‹, einer Initiative des MKO zur Zusammenarbeit mit Institutionen im Sozial- und Jugendbereich. Der Gedanke gesellschaftlicher Verantwortung liegt auch dem Aids-Konzert zugrunde, das sich in den vergangenen fünf Jahren als feste Einrichtung im Münchener Konzertleben etabliert hat.

Zahlreiche Aufnahmen des MKO sind bei ECM Records, bei der Deutschen Grammophon und bei Sony Classical erschienen. Die Einspielung des Requiems von Gabriel Fauré zusammen mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Peter Dijkstra erhielt soeben den ECHO Klassik 2012.

BESETZUNG

Violinen

Daniel Giglberger *Konzertmeister*

Ieva Pauksteje

Max Peter Meis

Tae Koseki

Kosuke Yoshikawa

Gesa Harms

Rüdiger Lotter *Stimmführer*

Bernhard Jestl

Andrea Schumacher

Eli Nakagawa-Hawthorne

Romuald Kozik

Violen

Kelvin Hawthorne *Stimmführer*

Stefan Berg

Jano Lisboa

Indre Mikniene

Violoncelli

Uli Witteler *Stimmführer*

Peter Bachmann

Michael Weiss

Benedikt Jira

Kontrabässe

Sophie Lücke *Stimmführerin*

Fatima Agüero*

Flöten

Clara Andrada de la Calle*

Isabelle Soulas*

Oboen

Nick Deutsch*

Irene Draxinger*

Klarinetten

Johannes Gmeinder*

Oliver Klenk*

Fagott

Richard Morschel*

Ruth Gimpel*

Hörner

Sybille Mahni*/Christoph Moinian*

Stef van Hertem*

Friedrich Ketschau*

Alexander Boruvka*

Trompeten

Rupprecht Drees*

Thomas Marksteiner*

Posaune

Elmar Spier*

Pauke

Charlie Fischer*

Schlagzeug

Thomas Hastreiter*

Erina Goto*

* als Gast

KONZERTVORSCHAU

14. 12. 12

Aschaffenburg, Stadthalle
Patricia Kopatchinskaja *Violine*
Alexander Liebreich *Dirigent*

18. 12. 12

Moskau, Tschaikowsky-Saal
Thomas Zehetmair *Leitung und*
Violine

31. 12. 12

Silvesterkonzerte
München, Cuvilliés-Theater

1. 1. 13

Neujahrskonzert
München, Cuvilliés-Theater

2. 1. 13

München, Cuvilliés-Theater
Esther Hoppe *Violine*
Max Peter Meis *Violine*
Kelvin Hawthorne *Viola*
Bridget MacRae *Violoncello*
Esther Hoppe *Leitung und*
Konzertmeisterin

11. 1. 13

Schaffhausen, Stadttheater
Esther Hoppe
Leitung und Violine

24. 1. 13

4. Abonnementkonzert
München, Prinzregententheater

25. 1. 13

Landshut, Rathausprunksaal
Håkan Hardenberger *Trompete*
John Storgårds *Dirigent*

UNSER HERZLICHER DANK GILT...

DEN ÖFFENTLICHEN FÖRDERERN

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

DEM HAUPTSPONSOR DES MKO

European Computer Telecoms AG

DEM GRÜNDUNGSPARTNER DES MKO

Siemens AG

DEN PROJEKTFÖRDERERN

BMW

European Computer Telecoms AG
Prof. Georg und Ingrid Nemetschek
Wolfgang Wittrock, Berlin
Forberg-Schneider-Stiftung
Ernst von Siemens Musikstiftung
Dr. Georg und Lu Zimmermann Stiftung

DEN MITGLIEDERN DES ORCHESTERCLUBS

Roland Kuffler GmbH, Hotel München Palace
Chris J.M. und Veronika Brenninkmeyer
Dr. Rainer Goedl
Dr. Marshall E. Kavesh
Prof. Georg und Ingrid Nemetschek
Constanza Gräfin Ressaygues

DEN MITGLIEDERN DES FREUNDESKREISES

Peter Prinz zu Hohenlohe-Oehringen, Sprecher des Freundeskreises

Dr. Brigitte Adelberger / Karin Auer / Dr. Gerd Bähr / Margit Baumgartner / Michael S. Beck / Christiane von Beckerath / Wolfgang Bendler / Markus Berger / Tina Brigitte Berger / Ursula Bischof Paul Georg Bischof / Dr. Markus Brixle / Alfred Brüning / Marion Bud-Monheim / Dr. Hermine Butenschön / 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 / Elvira Geiger-Brandl / Irmgard Freifrau von Gienanth Birgit Giesen / Dr. Monika Goedl / Maria Graf / Thomas Greinwald Dr. Ursula Grunert / Dr. Ifeaka Hangen-Mordi / Maja Hansen / Ursula Hugendubel / Dr. Reinhard Jira / Dr. Marshall E. Kavesh / Anke Kies Michael von Killisch-Horn / Felicitas Koch / Gottfried und Ilse Koepnick / Martin Laiblin / Dr. Nicola Leuze / Dr. Stefan Madaus Johann Mayer-Rieckh / Antoinette Mettenheimer / Prof. Dr. Tino Michalski / Dr. Michael Mirow / Dr. Angela Moehring / Dr. Klaus Petritsch / Udo Philipp / Constanza Gräfin Rességuier / Dr. Angie Schaefer / Rupert Schauer / Bettina von Schimmelmann / Dr. Ursel Schmidt-Garve / Heinrich Graf von Spreti / Dr. Peter Stadler Wolfgang Stegmüller / Maleen Steinkrauß / Angela Stepan Maria Straubinger / Gerd Strehle / Angelika Urban / Christoph Urban Dr. Wilhelm Wällisch / Josef Weichselgärtner / Hanns W. Weidinger Swantje von Werz / Helga Widmann / Angela Wiegand / Martin Wiesbeck / Caroline Wöhr / Heidi von Zallinger / Horst-Dieter Zapf 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.



reddot design award best of the best 2011

für das Erscheinungsbild des Münchener Kammerorchesters

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, Friedrich Schubring-Giese, Heinrich Graf von Spreti

Wirtschaftlicher Beirat: Dr. Markus Brixle, Maurice Lausberg,
Dr. Balthasar Frhr. von Campenhausen

Management

Geschäftsführung: Florian Ganslmeier

Konzertplanung, stellv. Geschäftsführung: Marc Barwisch

Konzertmanagement: Anne West, Martina Macher-Buchner, Malaika Eschbaumer (Volontärin)

Marketing, Sponsoring: Hanna B. Schwenkglenks

Rechnungswesen: Grete Schobert

Impressum

Redaktion: Anne West, Florian Ganslmeier

Umschlag und Entwurfskonzept: Gerwin Schmidt, Schmidt/Thurner/von Keisenberg

Layout, Satz: Christian Ring

Druck: Steininger Druck e.K.

Redaktionsschluss: 7. Dezember 2012, Änderungen vorbehalten

Textnachweis

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

Bildnachweis

S.5: Boosey & Hawkes, Bote & Bock, Berlin Archiv; S.7: H.J. Kropp; S.18: Marco Borggreve;

S.24: Thomas Rabsch



ECT



Freizeichentöne, Sprachdialogsysteme, Televoting oder netzbasierte Contact Center, die Welt telefoniert mit ECT, dem Hauptsponsor des MKO.



ECT

www.ect-telecoms.com

effective-contactcenters.com ect-virtualpbx.com ect-ringback.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 Wissenschaft,
Forschung und Kunst



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat

