

Münchner Philharmoniker



Philharmonische Blätter 96/97

Jahrgang 12, Heft 4

Februar 1997


gasteig

Klavier Hirsch



**Hoher Anspruch
in allen Preisklassen**

Stimmungen/Reparaturen

**Lindwurmstr. 1 · U-Bahn Sendlinger Tor
München 2 · Tel. 2 60 95 23 · FAX 26 59 26**

GÜNTER WAND – EIN ZEUGE DES JAHRHUNDERTS

Er ist das, was man einen „Zeugen des Jahrhunderts“ nennt. Geboren wurde er, als der Kaiser noch regierte und Frauen nicht wählen durften. Er wuchs auf in den Hunger- und Revolutionsjahren nach dem Ersten Weltkrieg und erlebte als Jugendlicher die „roaring twenties“. Als die Nazis kamen, war er eben mit der Ausbildung fertig und tat die ersten Schritte im Beruf. Gerade 22 war er, als er im Radio von der Ermordung Röhm's hörte und ihm wurde „speiübel“.

In Allenstein und Detmold, wohin es ihn als dirigierenden Anfänger verschlagen hatte, schrieb er sich „die Finger krumm, um da wegzukommen“ – doch die attraktiven Stellen waren meist Parteigenossen vorbehalten. Dann endlich kam er als junger Kapellmeister an die Kölner Oper, konnte Gestapo und Sondergericht freilich nur entrinnen, weil der Staatsanwalt Musikfreund war und ihn am Pult erlebt hatte.

Der Zweite Weltkrieg folgte, die Zerstörung seines Elternhauses in Elberfeld und die Vernichtung Kölns. Der „Lange“, wie ihn Intendant Alexander Spring gern nannte, schlug sich durch und konnte erst aufatmen, als der braune Spuk vorüber war und mitten in einer Trümmerwüste, begleitet von Hunger und Kälte, der Neuanfang möglich wurde.

Generalmusikdirektor, Gürzenich-Kapellmeister, internationale Engagements, Chefdirigent beim NDR und

schließlich der weltweit gefeierte Maestro. Nun wurde er 85 – am 7. Januar. Ein weiter Weg liegt hinter ihm, und die dramatischen Ereignisse, die er miterlebt hat, haben ihn geprägt. Vergessen, so scheint es, hat er kaum etwas – und das kritische Urteil über die Zeit und die Verhältnisse hat er sich bewahrt. „Wissen Sie“, hat er vor knapp einem Jahr in einem Interview gesagt, „die Zeit, die wir jetzt durchleben, wird in fünfzig Jahren vielleicht als die lächerlichste der deutschen Geschichte bezeichnet werden. Lächerlich, weil nichts mehr stimmt...“ Und ob die Demokratie noch funktionieren werde, wenn aus vier eines Tages sechs Millionen Arbeitslose werden sollten, wage er zu bezweifeln. Daß die Wirtschaft „immer mehr Arbeitsplätze abbaut oder ins Ausland verlegt und dadurch immer mehr Arbeitslose schafft“, auch das gehört für Günter Wand zu dem vielen, was „nicht stimmt“.

Daß die Dinge stimmen müssen, in der Musik, seinem ureigensten Metier, ebenso wie in der Politik und allen anderen Gebieten – darüber läßt Günter Wand nicht mit sich handeln. Ob Musiker, Intendanten, Bürgermeister, Journalisten oder Kulturdezernenten, sie alle haben seine Hartnäckigkeit und Konsequenz schon kennengelernt. Und meistens haben sie sich geschlagen geben müssen. Beispiele hat Wand oft und gern selbst erzählt – nicht um zu triumphieren, sondern um

zu zeigen, daß es am Ende eben doch stimmen kann, wenn man nur beharrlich genug ist. Als etwa nach dem Krieg in Köln der wiedererrichtete Gürzenich-Saal eingeweiht werden sollte und sich die Amtspersonen als Festmusik Beethovens „Neunte“ oder Ähnliches vorstellten, hatte sich Wand Strawinskys „Psalmensinfonie“ in den Kopf gesetzt – wohl wissend, daß er damit auf wenig Gegenliebe stoßen würde. Schließlich schlug er Orff und das „Halleluja“ aus Händels „Messias“ vor – allerdings mit der vorangehenden Arie, in der es heißt: „Du zerschlägst sie zu Scherben wie des Töpfers Gefäße“. Für ihn gehörte mitten im kriegszerstörten Köln beides zusammen. Und noch Jahrzehnte später konnte er sich darüber freuen. „Das war doch eine gute Idee, nicht wahr?“ Kompromisse ja – aber stimmen müssen sie halt.

Günter Wand steckt voller derartiger Geschichten, die er nicht als zusammenhanglose Anekdoten erzählt, sondern als Glieder einer langen Kette, die sich von seiner Jugend, wo „man meint, man könne alles“, bis ins hohe Alter erstreckt, das gelegentlich von depressiven Gedanken begleitet wird. Als ihm der nordrhein-westfälische Ministerpräsident Johannes Rau 1987 den Staatspreis des Landes verlieh, hat Wand in seiner spontanen Dankesrede davon gesprochen. Von dem „Gefühl, daß man, auch wenn man noch so intensiv arbeitet, der idealen



Günter Wand, München 1995

Vorstellung fast immer nur nahe kommt“.

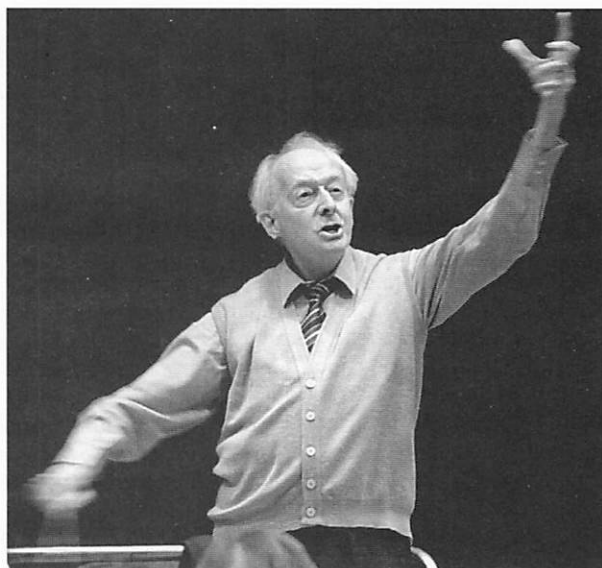
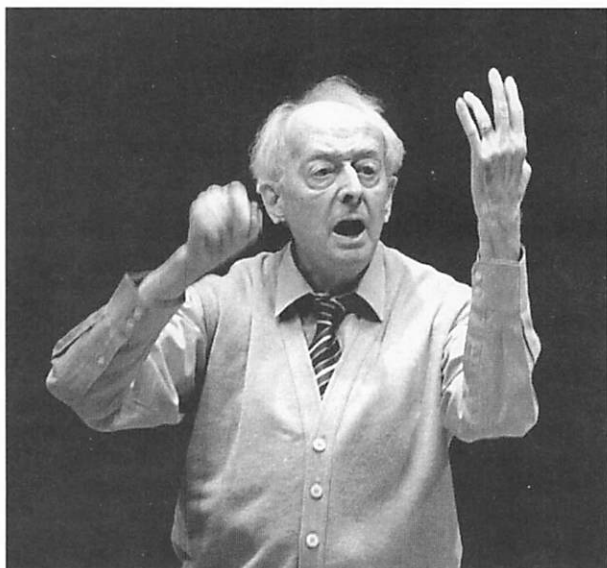
Er ist keiner, der sich schnell zufriedengibt. Die Momente, in denen er zusammen mit einem Orchester die ideale Version, wie das sein müßte, was man tut“, erreicht zu haben glaubte, waren für ihn nie das Normale.

„Es gibt keine musikalische Perfektion. Wenn ich aber meine Vorstellung von der Musik verwirklichen will, so braucht das Arbeit: eine harte, professionelle Arbeit. Wenn ein Dirigent glaubt, daß er mit zwanzig Proben nicht mehr erreichen kann als mit sechs, dann sollte er vielleicht den Beruf wechseln“. Über das mutige Selbstvertrauen, mit dem er mit gerade 27 Jahren seinen ersten „Holländer“ dirigiert hat, kann er Jahrzehnte später nur noch lächeln.

Der jugendliche Elan hat sich in Demut gewandelt: „Man wird zum Diener, und dann spürt man erst, worauf man sich eingelassen hat.“ Wer so denkt, muß zwangsläufig skeptisch werden, wenn er jene beobachtet, die schnell fertig zu sein vorgeben.

Skeptisch auch, wenn er daran denkt, wie junge Künstler „von verantwortungslosen Managern viel zu früh vor das Publikum“ gestellt und „wie Rennpferdchen laufen“ gelassen werden. Die Gründe liegen für ihn auf der Hand: „Es scheint auch ein Problem finanzieller Abhängigkeiten zu sein. Man muß heute immer Geld machen.“ Und wie war es, als er selber sechzehn war und die Musik entdeckte? Als Gymnasiast hatte er ein kleines Schulorchester gegründet – „und natürlich haben wir Sachen gespielt, die wir gar nicht spielen konnten“. Men-

delssohns „Sommernachtstraum“-Ouvertüre zum Beispiel oder die „Lustigen Weiber von Windsor“. Sieben Jahrzehnte später nennt er es „Dilettantismus mit großer Leidenschaft“. Aber prägend, nein, prägend sei es nicht gewesen. Auch war dem Knaben Günter nicht etwa an der Wiege gesungen, daß er eines Tages Dirigent werden würde. Ja, ins Elberfelder Konservatorium hatten die Eltern ihn und seinen Bruder als Kinder geschickt. Und solange er gute Schulzeugnisse nach Hause brachte, hatte der Vater – ein wohlsituerter Kaufmann – auch nichts dagegen, daß der Sohn stundenlang am Klavier saß und Bruckner aus der Universal Edition spielte – mochte die Mutter auch manchmal stöhnen. „Jung, jetzt hör endlich auf, ich kann das nicht mehr ertragen.“ Musik gehörte da-



mals zu einem gutbürgerlichen Haushalt ganz einfach dazu, zumal an Ablenkungen, wie sie im heutigen Medienzeitalter üblich sind, gar nicht zu denken war. „Aber irgendeine Idee, ein Wunderkind heranzubilden, stand nicht dahinter“, versichert Wand. So wie es in seinem Elternhaus ablief, stimmte es eben ohne falschen Ehrgeiz und überdrehte Ziele.

Das es stimmen muß, daß man nicht „des Kaisers neue Kleider“ anbeten und irgendwelchen Modeströmungen hinterherlaufen darf, blieb für Günter Wand in all den Jahren seit seinen Anfängen als Dirigent bestimmend. Verbiegen hat er sich nie wollen – und dort, wo er sich zu Hause fühlen konnte, hat er es mit unwandelbarer Treue gedankt. In Köln wie in Hamburg – den beiden Stationen, denen er am längsten verbunden blieb. Daß

man ihn anderswo erst mit Verzögerung „entdeckte“ und ihm flugs eine „Spätkarriere“ bescheinigen wollte, konnte er nur belächeln. Er war lange da – man hatte nur vergessen, beizeiten die Augen zu öffnen. Für Günter Wand auch ein Zeichen dafür, daß es längst nicht immer stimmt.

Die Ovationen und Jubelchöre, die man zu seinem 85. Geburtstag am 7. Januar vorbereitet hatte, nahm er mit gemischten Gefühlen auf. Gratulationen von denen, die ihm im Lauf der Jahre wichtig geworden sind und mit denen ihn ein gediegenes Vertrauensverhältnis verbindet, rührten; andere Huldigungen dürften ihn eher amüsiert haben. Flinke Reden und große Gesten sind ihm verdächtig – auch und gerade die zu festlichen Anlässen.

Wie war es an seinem Achtzigsten? Er hatte eine Probe mit „seinem“ NDR-Sinfonieorchester angesetzt – und schien froh zu sein, als die unvermeidliche Glückwunsch-Cour vorbei war und er mit seinen Musikern allein sein konnte. Allein mit der Musik, die er den Menschen nahebringen will und der er dient.

Wolfgang Knauer

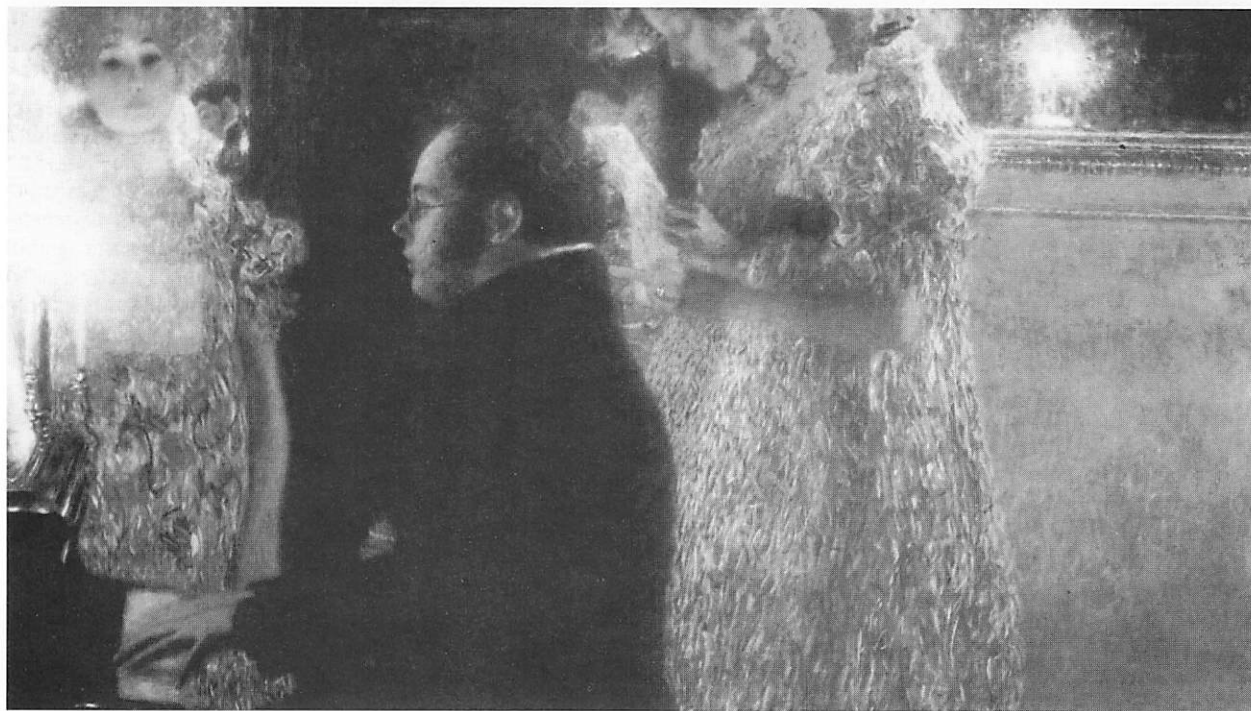
FRANZ SCHUBERT ZUM 200. GEBURTSTAG

Einen „Träumer Gottes“ hat ihn der Schweizer Dichter und Essayist Carl Spitteler genannt. Arthur Schnabel, der Pianist, behauptete gar, von allen Komponisten sei er „Gott am nächsten“. Er hätte die Weltgrenzen gesprengt, sprengte sie noch immer. Vladimir Horowitz indes fand für solchen Aufbruch versöhnlichere, lichtere Töne: „Schubert talks to Angels“. Und dachte gewiß an das berühmte

Impromptu in f-moll vom Dezember 1827. Wie die Melodie in „einzelne, sehnsüchtig einander zurufende Gesten“ zerfällt, wie sich da Himmel und Erde auftun. Franz Schubert, romantischer Compositeur und chronisch Einsamer, einer, der früh ins Unsagbare flieht, weil er unter Menschen nicht leben kann? „Keiner, der den Schmerz des Anders, und Keiner, der die Freude des Anders versteht! Man

glaubt immer, zu einander zu gehen, und man geht immer nur neben einander. O Qual für den, der dieß erkennt!“ – notiert er als Siebenundzwanzigjähriger. Da weiß er bereits von der Syphilis, seiner Krankheit zum Tode.

Denn das Himmlische bei Schubert erweist sich als erstaunlich bodenständig. Nicht nur, daß er am 31. Januar 1797 in Lichtenthal, der Wie-



6 *Gustav Klimt, Schubert am Klavier, 1899*

ner Vorstadt, ausgerechnet auf dem „Himmelpfortgrund No. 10“ geboren wird; auch die schönen braunen Locken des Knaben entsprechen der Mode der Zeit: Zu Beginn des 19. Jahrhunderts legte man die Herrenfrisur gern in kleine Löckchen – „en chérubin“, wie man sagte, *engels-gleich* – und schließlich „à la Titus“ rund geschnitten, was die geringste Mühe machte und durch keinen Filzhut oder Zylinder je zu verderben war. „Mit seinem krausen Haar, seinen vollen Lippen und der Stumpfnase glich er fast einem weißen Neger“, behauptete daraufhin eine französische Monographie. Apropos: Zeichnungen, Aquarelle oder Lithographien von Schubert mit Kopfbedeckung existieren kaum – man hatte den Blick nach innen gerichtet, hinter die Butzenscheiben der Bürgerhäuser. Über den „Bildchen“ eines Moritz von Schwind etwa liege, folgt man Egon Friedell, „jener anheimelnde Duft von Kaffeekanne und Tabakspfeife, wachsbedropftem Tannenbaum und knistern-dem Ofenreisig, frisch gepläntelter Wäsche und frischgebackenem Kuchen, wie er bei dem Worte ‚Biedermeier‘ nun einmal aufsteigt.“

An solcher Zeitenwende, am 1. Februar 1797, wird das zwölfte von vierzehn Kindern des Lehrers Franz Theodor Schubert und seiner Frau Elisabeth in der Lichtenthaler Pfarrkirche getauft: Es soll Franz Peter Seraph heißen. Welche Verheißung, welche Bürde. Die Seraphim als Namenspatrone, sechsflügelige Himmelswesen aus dem Alten Testament, die mit glühenden Kohlen unreine Lippen berühren und so von aller Sünde, aller Schuld freisprechen.

Franz Schubert, Liebling der Götter und guter Geist?

Auch alles Metaphysische aber ist nur ein Gleichnis. Denn Schubert hofft inständig auf die Kunst, auf das Schöne in seiner hiesigen Gestalt. Die Zeichen dafür stehen gut. Friedrich Hölderlin arbeitet am „Hyperion“, Kant schließt in Königsberg die „Metaphysik der Sitten“ ab, Haydn beginnt mit der Komposition der „Erdödy-Quartette“, Beethoven schreibt seine Opera 9 bis 13, Streichtrios, die „Pathétique“, seine erste Sinfonie, die ersten beiden Klavierkonzerte. Signaturen einer Meisterepoche. Die Klassik, sie war sich ihres Kanons sicher. Die Revolution galt endgültig als gescheitert, Metternich und der Wiener Kongreß trachteten nach „geschichtsloser Windstille“ – keineswegs ohne Erfolg. Und Franz Peter Seraph aus dem Himmelpfortgrund? „Den kann ich nichts lehren, der hats vom lieben Gott gelernt“, urteilte Wenzel Ruziczka, k.k. Konvikts-dirigent, über seinen Schüler. Ein schwacher Trost für ein junges Genie.

Das sich Kleinmachen allerdings, die auf dem Fuße folgende Verniedlichung und Verharmlosung sollte Schuberts Leben und Werk dauerhaft eingeschrieben bleiben. Siebzehn verschiedene Wiener Adressen in einunddreißig Lebensjahren zeugen von innerer Unrast und einer geradezu panischen Angst vor dem Alleinsein. Sein Lebensradius hingegen nimmt sich winzig aus, wie ein Stecknadelkopf auf der Landkarte – verglichen mit dem „Tourismus“ eines Haydn, eines Mozart, eines Carl Maria von Weber. Zseliz, Steyr, Linz, Kremsmünster, Atzenbrugg, St. Pölten, St. Florian, Gmunden, Puchberg bei Wels,

Steyregg, Salzburg, Paß Luegg, Bad Gastein, Graz, Baden, Unter-Waltersdorf, Eisenstadt – fast manisch scheint Schubert lebenslang das Eine, Eigene, Einzige zu umkreisen. Diese „verfluchte Sehnsucht nach Wien“, jener Stadt, die ihm doch so leer ist „an Herzlichkeit, Offenheit, an wirklichen Gedanken, an vernünftigen Worten, und besonders an geistreichen Thaten“.

Auch Schuberts Melodien und ihre seit Robert Schumann sprichwörtlich gewordenen „himmlischen Längen“ indes verfolgen eine „miniaturistische Intention“, wie Peter Gülke, der Forscher und Musiker, betont: Indem ihr In-sich-Kreisen zwar reale Zeit beansprucht, aber im Grunde keinen Fortschritt, keine Entwicklung oder landläufige Handlung mehr birgt. Vielmehr: eine Art „évolution sur place“, eine geradezu Beckettsche Dramaturgie. „Große Melodie bei Schubert“, sagt Gülke, „braucht viel Zeit, um diese Punktualität, diese Idee von Zeitlosigkeit zu realisieren.“

Musik, die sich beharrlich zeigt, die bohrend fragt, fragend bohren kann. Musik, die Wiederholungen und viele Strophen liebt und gern in Zyklen denkt. Lieder, die die Weltgrenzen „sprengen“, immer noch? Die vom Himmel künden, vom anderen besseren Leben und Sein? Es scheint, als verweigere sich der Künstler Schubert zunehmend solcher Transzendenz, solch biedermeierlichem Eskapismus. Als komponiere er, wie Gülke sagt, nicht mehr nur „die Höhlen des Glücks“, sondern auch deren Abgeschnittenheit und fürchterliche Bedrohung. Schubert, ein radikaler Realist? Und doch bleibt er auch jener, „lin-

kisch bebrillte Dickkopf von Vorstadt-lehrer“, als den Friedell ihn karrierte und Josef Teltscher ihn aquarellierte: Unser „Parzival des Liedes“ – im Gegensatz, selbstredend, zum künstlerischen „Genie“. Aber selbst das dürfte heute kaum mehr sein als ein ausgedientes Passepartout, als ein müder Platzhalter. Franz Schuberts Grabstätte auf dem Wiener Zentralfriedhof jedenfalls, im liebevoll bepflanzten und säuberlich geharkten Schulterschluß mit Mozart und Beethoven, grüßt demonstrativ als Phantom: Hierher also hatte man seine Gebeine (wenn sie es denn überhaupt waren) überführt. Der alte Währinger Friedhof nämlich, auf dem sie nach des Komponisten Willen ursprünglich ruhen sollten und auch ruhten, wurde von der Stadt Wien 1923 aufgelassen. Und die Gedenkstätten? Vitrinen voller Notenpapier, Stiche, Bilder, Büsten, Briefe, kaum Inventar, hie und da ein Instrument. Solche Spuren dürften wenig geeignet sein, ein lebendiges Gedächtnis zu befördern. Weil sie immer nur Zeugnis vom Zeugnis geben, weil sie das Vermittelte vermitteln. Museumsstücke, sorgsam hinter Glas gebracht. Ein einziges Mal nur wie der junge Franz Schubert im Frühsommer „zwischen Währing und Döbling“ über die Felder marschiert – und die Aura des Vergangenen beginnt wieder zu fließen. Nicht nur im „Forellenquintett“ aus dem gesunden Jahr 1819, sondern auch im späten Streichquintett in C vom Oktober 1828; nicht nur in Goethes „Gretchen am Spinnrad“ oder den vier Fassungen seines „Erkönigs“; auch in „Der Hirt auf dem Felsen“, wo mit der Klarinette der lang



Franz Schubert

ersehnte Widerklang die Bühne des Liedgesangs betritt, und in der „Taubenpost“, wo jedes Echo ausbleibt. Und so verkehren sich plötzlich die Vorzeichen. Nicht wir hören, interpretieren oder urteilen heute über Schuberts Musik. Sondern sie hört, deutet und beurteilt uns.

Und sie tut dies in vielerlei Gestalt: Von Bertés operettigem „Dreimäderlhaus“ (1916) bis zum TV-Mehrteiler „Mit meinen heißen Tränen“ der 80er Jahre, von den Transkriptionen und Bearbeitungen Liszts, Mottls und Scherchens bis hin zu Françaix oder Reimann, von Schnebels „Schubert-

Phantasie“ über Kagels bürger-schrecklich borstige Lieder-Oper „Aus Deutschland“ bis zu Rihms „Erscheinung“ (Skizze von Schubert), von Morton Feldmanns „The Viola in My Life“ bis zu Reiner Bredemayers „Winterreisen“-Adaption (die „Flucht eines gefeuerten Liedermachers“) – die Liste der schöpferischen Annäherungen und Abgrenzungen ist lang. Und sie ließe sich beliebig fortsetzen, auch in den 90er Jahren. Allein die Titel haben sich gewandelt: „Hängebrücken“ überschreibt Adriana Hölszky ihr Streichquartett „an Schubert“, „Franz & Morton Singing Toge-

ther in Harmony“ heißt Wolfgang von Schweinitz’ op. 33 für Violine, Cello und Klavier, Hans Zender schreibt eine „komponierte Interpretation“ namens „Schuberts Winterreise“ und Herbert Wernicke scheitert kläglich an einem „szenischen Kommentar“ unter nämlichem Etikett.

Ähnlich ergeht es den zeitgenössischen wie nicht zeitgenössischen Schubert-Bildern: von August Wilhelm Rieder bis Alfred Hrdlicka, von Moritz von Schwind bis Horst Jansen. Mal mopsiges Kindchenschema, mal kernige Männlichkeit, mal ein allegorisch verwaistes Studierzimmer, mal muntere Schubertiaden mit „Biertrinken und Würstelessen“. Legte man die Folien sämtlicher Porträts übereinander – es ließe sich daraus keine verifizierbare Physiognomie gewinnen, kein Profil und keine Identität, ja kaum Unverwechselbares. Vielmehr: Ein Gewirr der Konturen und Proportionen. Hie und da vielleicht eine Ballung schwarzer Linien. Eine Generalpause. Eine Emphase sängerischen Ausdrucks. Aber das wäre auch schon das Höchste der Gefühle. Der größtmögliche gemeinsame Seelenabdruck. Franz Schubert, unser Allerweltsgesicht? Unser aller Weltgesicht?

Auch die Literatur bleibt da nicht verschont. Ob primär oder sekundär, ob wissenschaftlich seriöse Werkanalyse und Biographieschreibung (wie in Peter Gülkes exzellenter Monographie „Schubert und seine Zeit“ oder Rüdiger Görners nicht minder lesenswertem Nachwort zum Inselbüchlein mit Briefen, Gedichten und Notizen Schuberts), ob belletristische Fiktion (wie bei Friedrich Dieckmann und

Michael Stegemann) oder auch ganz einfach nur „ein Buch zum Gernhaben“ (wie Friedrich Saathens ziemlich überflüssige „Wandererfantasie“) – die Neuerscheinungen zu Franz Schuberts 200. Geburtstag zeigen viele Gesichter. Allein solche Polyphonie macht noch keine Musik. Dem Schubertjahr 1978 war es vorbehalten gewesen, den Winterreisenden endgültig vom Biedermeierling zu scheiden, Mahlersche Längen in den Symphonien zu entdecken (statt permanent nur Beethovensches Versagen zu diagnostizieren). Kurz: Den naiven Schubert mit dem sentimentalischen zu konfrontieren, ja zu vertauschen. Da wurde er vielen fremd im Gedenken, in seinen Liedern.

Was also bleibt für die anstehenden Jubelfeiern? Erst 1993 erkundigte sich der Münchner Komponist Hans-Jürgen von Bose erneut nach den Gründen für jene „Umwertung von Werten bei Schubert“, unterstellte seinem Schaffen „technische und formale Unzulänglichkeiten“. War das die Wende? Stöbert man in Sabine Nähers fleißiger Interview-Sammlung „Das Schubert-Lied und seine Interpreten“, verfestigt sich solch *unfromme Gemütslage*, gerade im Blick auf jüngere Sängerinnen und Sänger. Die „Unfaßbarkeit des Genies“ avanciert da ebenso zum wandelnden Gemeinplatz, allerlei Vollmundiges macht die Runde.

Allein: Es erheben sich auch andere Stimmen. Einzelne. Wenn die Sängerin Brigitte Fassbaender Intellektuelles und Emotionales zusammendenkt und sich dabei auf Peter Gülke beruft. Oder wenn die Musikwissenschaftlerin Nanny Drechsler in der „Schönen

Müllerin“ erstmals patriarchale Mythen ahndet. Schon vor hundert Jahren allerdings, als Franz Schubert nur halb so alt war wie heute, existierte nicht nur Otto Böhlers puttenbevölkerter Scherenschnitt „Schubert im Himmel“; sondern auch Gustav Klimts großartiges Ölgemälde „Schubert am Klavier“. Die Allegorie neben dem neuartigen Impressionismus, die sich höfisch spreizende Himmelsleiter und das Biedermeier als „andere Gegenwart“. Klimt zeigt Schubert wie in einer photographischen Momentaufnahme, die Finger posenhaft über den Tasten des Klaviers erstarrt, den Blick unverwandt ins Kerzenlicht gerichtet oder auch ins Nichts: Dorthin, wo kommende Zeiten des Wanderers harren.

Christine Lemke-Matwey

PRESSESPIEGEL

30., 31. 12. 1996, 2. 1. 1997,
1. 1. 1997 (Gastspiel in Salzburg)

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonie Nr. 9 d-moll op. 125

Dirigent: HIROSHI WAKASUGI
Solisten: PAMELA COBURN, REINHILD RUNKEL, KEITH LEWIS,
ANDREAS SCHMIDT
PHILHARMONISCHER CHOR
MÜNCHEN (Einstudierung:
ANDREAS HERRMANN)

SPÄTER FUNKEN

Schade, beim Konzert der Münchner Philharmoniker mit Beethovens Neunter ist der Götterfunken erst spät übergesprungen. Dabei durfte man noch zu Beginn Großes erwarten: Hiroshi Wakasugis kantige Bewegungen schienen einen ganz lapidaren, gleichsam objektivierten Klang zu provozieren, wie er „beethovenscher“ nicht hätte sein können.

Doch dann macht den Philharmonikern ausgerechnet ihre Tugend des runden, warmen Farben-Spiels einen Strich durch die Rechnung: für diese rauhe Musik ist das zu gefällig, zu „brav“. (...)

Gut einstudiert der Philharmonische Chor von Andreas Herrmann. (...) Reinhild Runkel sang einfühlsam die Alt-Partie, Pamela Coburns Sopran überstrahlte den gelungenen Schluß. Viel Beifall.

Johannes Rubner, tz, 2. 1. 97



*Hiroshi Wakasugi
im Großen Festspielhaus, Salzburg*



Andreas Schmidt, Keith Lewis, Reinhild Runkel, Pamela Coburn

LAPIDARES LIEDCHEN

(...) Beethoven in pathetischer Breite, mit sattem, hochgestyltem Orchestersound, das mag auf dem heutigen Musikmarkt nicht mehr en vogue sein. Wakasugi ehrt die Suche nach aktuellen Klangbildern. Aber ist Emotionsarmut wirklich eine Alternative? Schon der Beginn des ersten Satzes schälte sich nicht geisterhaft aus der Stille, sondern wurde dem Zuhörer direkt, als entzaubertes Mysterium vor-

gesetzt. Das Freudenthema im vierten Satz, es hob als lapidares Liedchen an. Ihre größten Schwächen offenbarte diese Aufführung aber im Adagio. Dort, wo man sich eigentlich auf die hinreißende Klangsensibilität der hervorragend besetzten Münchner Philharmoniker gefreut hätte, roch's gefährlich nach Routine.

Und dennoch: Wakasugis energischer, schroffer Gestus sorgte wenigstens für klares rhythmisches Profil, hellte die Partitur mit motivischer

Transparenz auf und steigerte den Schlußsatz zu einer wuchtig hingeklotzten Kantate. Auf der Habenseite auch der enorm präzise agierende, am Text orientierte Philharmonische Chor und das Solistenquartett mit Pamela Coburn, Reinhild Runkel, Keith Lewis und dem faszinierenden Andreas Schmidt. Wenigstens daran konnte sich der Zuhörer ein bisschen erwärmen.

Markus Thiel, *MM*, 2. 1. 97

MIT DER NEUNTEN FÜNFZIG FEIERN

Immer, wenn die Salzburger Kulturvereinigung ein Jubiläum begeht, setzt sie die neunte Symphonie von Beethoven aufs Programm. Für das Festkonzert zum 50jährigen Bestehen holte sie die Münchner Philharmoniker und den Münchner Philharmonischen Chor unter dem Dirigenten Hiroshi Wakasugi und ermöglichte eine Wiederbegegnung mit diesem

Spitzenorchester nach mehrjähriger Abwesenheit in Salzburg. Um es gleich vorwegzunehmen: Es war eine Aufführung, die dem Festcharakter in idealer Weise entsprach. (...)

Ein besonderer Glücksfall war das homogene Solistenquartett. Pamela Coburn überstrahlte mit ihrem leuchtenden Sopran am Schluß Chor und Orchester, Reinhild Runkel markierte ihre Einsätze mit Kraft und Wohllaut der Stimme. Keith Lewis hat für den marschhaltigen Teil „Froh, wie seine

Sonnen fliegen“ Geschmeidigkeit in der Tongebung und Strahlkraft in der Höhe zur Verfügung und Andreas Schmidt hat mit voluminöser Stimme und differenziertem Ausdruck das Vokalgeschehen eingeleitet. Dem Münchner Philharmonischen Chor in der Einstudierung von Andreas Herrmann ist präzise Wortdeutlichkeit, Intonationssicherheit und dynamische Ausgewogenheit im Klang zu bestätigen.(...)

F. Padinger, *Salzburger Nachr.*, 3. 1. 97



9., 10., 12. Januar 1997

JOHANN SEBASTIAN BACH
Fuga (Ricercata) a 6 voci Nr. 2 aus
dem „Musikalischen Opfer“ für
Orchester gesetzt von Anton von
Webern

ARNOLD SCHÖNBERG
Fünf Stücke für Orchester op. 16

ALBAN BERG

Drei Stücke für Orchester op. 6

FRANZ SCHUBERT

Symphonie Nr. 9 C-dur D 944

Dirigent: JAMES LEVINE

EIN PROGRAMM MIT ABITUR

Das ist ausgefuchst überlegt. „Wenn Ihr schon so deutsch und tiefsinnig seid“, schien sich Met-Chef und Drei-Tenöre-Dirigent James Levine vor seinem Debut bei den Münchner Philharmonikern gesagt zu haben, „dann werde ich Euch vorführen, daß ich noch päpstlicher sein kann als der Papst“.

Und er brachte ein Programm mit Abitur, eines der feinsten Dramaturgie (genau das, was den Philharmonikern so oft fehlte), kombinierte die Wiener Schule mit der Wiener Klassik. (...)

Das Publikum, auch nach 50 und 80 Jahren alles andere als vertraut mit Schönbergs oder Weberns Klangwelt, meldete sich zur Pause mit nur wenig Beifall. Kopfschütteln, als sei man hier mit etwas völlig Unerwartetem konfrontiert.



James Levine

Levine, bei der Wiener Schule die Partituren, beim Schubert nur noch ein Taschentuch auf dem Pult, ging aufmerksam, musikantisch, ungemein frisch in den Abend, offenbar getragen von der Wertschätzung des Orchesters, das er mit kompetenter Probenarbeit überzeugt hatte. Sein Schubert, flüssig aber nicht flach, war bestimmt von einem wunderbar leichten, belebten Andante, das sich quasi durch alle vier Sätze zog. Herzlicher Beifall.

Beate Kayser, tz, 11./12. 1. 97

BLENDENDE VISITENKARTE

(...) James Levine. Ein Vollblutmusiker und Alleskönner, vom Liederabend-Begleiter bis zum Wagner-Dirigent in Bayreuth. Ein Künstler, nicht ohne Glamour und gelegentliche Äußerlichkeit, der aber über die Fähigkeit verfügt, Musik zu großer Intensität und Intimität verdichten zu können. In Schuberts großer C-dur-Symphonie gelang ihm dieses streckenweise auf geradezu berückende Weise. Wie zart und gehaltvoll, wie kammermusikalisch feingliedrig und farbig er etwa im zweiten Satz den sanglichen Charakter dieser Musik aufblühen ließ, das Orchester zu wirklich überragender Klanglichkeit zu motivieren wußte – das war schon faszinierend zu hören. Spielkultur auf höchstem Niveau auch im delikat-tänzerischen dritten Satz, bevor der vierte in virtuosem Allegro und spannungsvoller Steigerung ins



Probiert nie ohne Handtuch: James Levine

jubelnde C-dur mündete. Bemerkenswert auch die Programmzusammenstellung dieses Konzerts in der Münchner Philharmonie, das Schubert im ersten Teil mit Webern, Schönberg und Berg konfrontierte. Dabei schien Levine Bergs melosgesättigte Espressivität in den Drei Orchesterstücken um einiges mehr zu liegen als die Konstruktivität der Webernschen Bearbeitung von Bachs „Musikalischem Opfer“. Und auch die fünf Schönbergischen Orchesterminiaturen op. 16 aus dem Jahr 1909 klangen etwas pauschal. Levine setzte auf Nachdrücklichkeit statt auf Differenziertheit – schade. Mit der Schubert-Symphonie wird Levine aber wohl nicht nur dem Münchner Publikum, sondern auch den Musikern in bester Erinnerung bleiben.

Robert Jungwirth, *MM*, 11./12. 1. 97

HALB VERSCHENKTE SENSATION

(...) er ist ein Dirigent, dem man deswegen gern zusieht, weil er Sicherheit ausstrahlt, mit klarer Zeichengebung Ordnung im Orchester herstellt, unverkrampft die Musik durch beide Hände fließen lassen kann: die rechte festen rhythmischen Impuls gebend, die linke Farben, Melos, Akzente eher knapp und weich formulierend. Daß die Arme kaum den ganzen „Raum“ für die Dirigierimpulse nutzen, eher (zweidimensional) ausgestreckt bleiben und den Klang darum nicht recht in der Tiefe und Fülle modellieren, kann zu denken geben.

Lediglich Vorspiel: Bachs große Fuge, in jener aufregenden Orchesterfassung Anton Weberns, die das musikalische Material klangfarblich atomisiert. Gleich zu Beginn erhält das Orchester also Gelegenheit, seine unverändert gute spieltechnische wie musikalische Verfassung zu zeigen – glänzend, was die ausnahmslos solistisch geforderten Holz- und Blechbläser, die Streicher an Intonation und Phrasierung alles zu bieten haben.

Schon hier, noch viel mehr jedoch in Schönbergs expressionistisch-freien fünf Orchesterstücken mit ihrer auf engstem Raum gepreßten Ausdrucksmacht, ihren wechselnden Lyrismen, rasch eingeatmeten Aufschwüngen und ausgeatmeten Espressivo-Kürzeln, kam Levines durch und durch melodisches Bewußtsein zur Geltung, die Lust des leidenschaftlichen Verdi-Dirigenten an der Kantabilität. Fili-grane Motivpartikel im dissonant gleißenden Farbenspiel erhielten von ihm jede ermunternde Aufmerksamkeit, und das Klangbild der zauberhaften, viel zu selten aufgeführten Stücke blieb fast immer durchsichtig – die Philharmoniker brillierten unter Levines überlegen ruhiger Leitung, man spürte Schönbergs „Luft von anderen Planeten“.

Musik kurz vor Beginn des ersten Weltkriegs – Bergs Drei Orchesterstücke in der Mahler-Nachfolge sind wie eine furchtbare Ahnung der Katastrophe. Vor allem im final niederschmetternden, alles mit sich reißen den „Marsch“, dem ein fließendes „Präludium“ und ein elegant verstörender „Reigen“ vorangeht. Nun, dem eruptiven Schlußstück fehlte im allzu kompakt abgelieferten Klangablauf

doch empfindlich die Transparenz, James Levine konnte oder wollte sich nicht die rechte Zeit nehmen, bei aller ausgespielten Wucht der Ereignisse auch die wechselnde Vielfalt dieser immer noch erschreckenden Marschsymphonie zu sondieren, sie sich entfalten zu lassen – ihre eruptive Bilderfolge aus in Klang gemeißelter Barbarei und Sehnsucht, Gewalt und Lyrismus. Zu wenig Probenzeit?

Enttäuschend vor allem jedoch die Schubertsche Symphonie. Was Levine mit dem Orchester aufführte, besaß zwar hauptsächlich im Kopfsatz, dramatische Energie, auch Konsequenz und Geschlossenheit, aber es fehlte die Schubert-Atmosphäre; das spezifisch Erzählerische des riesigen Werkes ging fast unter im nervös vorangetriebenen Tempoverlauf vor allem im dritten und vierten Satz. Vieles blieb musikalisch unmotiviert, die Tuttischläge in der Finalcoda wirkten nicht organisch entwickelt, sondern draufgesetzt. Was war los mit Levine? Und warum und wieso überhaupt die veränderte, den Klang zerklüftende Sitzordnung der Musiker? Die Meinung über das Konzert im Orchester selbst schien übrigens ziemlich geteilt zu sein, das Publikum einigte sich auf kurzen Jubel.

Wolfgang Schreiber, *SZ*, 11/12. 1. 1997



ZUM FINALE WAR DAS EIS GEBROCHEN

(...) Viel mehr Musik unseres Jahrhunderts wollen die Münchner Philharmoniker künftig spielen – James Levine erfüllte ihnen diesen Wunsch mit Werken, die zwar schon ein paar Jahrzehnte alt, aber weit moderner, auch schwieriger als manche Komposition von heute sind. Ein geistiges Purgatorium auch fürs Publikum war Anton von Weberns Bearbeitung des sechsstimmigen Ricercare aus Bachs „Musikalischem Opfer“, das Levine mit feingeschliffener Dynamik und Stimmführungs-Transparenz über die Konzentrationsübung hinaus zu tief beeindruckender Musik sublimierte.

(...)
Levine setzt Akzente, will nicht den vordergründigen Erfolg – auch bei Schuberts populärer Neunter. Er mißtraut dem strahlenden C-dur der Sinfonie, dunkelt immer wieder ins Zweifelhafte, Grübelnde, Tragische ab. Es gab wunderbare Momente (2. Satz), aber viel von Levines Interpretation der doppelgründigen Leichtigkeit ging im erdschweren, intonationsgetrübten, auch widerborstigbockigen Spiel der Philharmoniker verloren. Im Finale erst schien das Eis zwischen Dirigent und Musikern gebrochen: Das Allegro vivace überzeugte in Präzision und Brillanz. James Levine – ein großartiger Orchester-Erzieher!

Marianne Reißinger, tz, 11./12.1.1997

★ **AZ** Stern der Woche

RICHARD-STAUSS-TAGE GARMISCH-PARTENKIRCHEN

10. - 15. JUNI 1997



Peter Ustinov in „Des Esels Schatten“

von R. Strauss

13. 6. 1997, 20.00 Uhr, Festsaal Werdenfels

Weitere Konzerte mit S. Vlado, S. Isserlis (10. 6.),
S. Dent, D. Fischer-Dieskau / Polnische
Kammerphilharmonie (11. 6.),
Felicity Lott (12. 6.), Hermann Prey (14. 6.),
M. Beroff, A. Ceccato / Ungarische
Nationalphilharmonie (15. 6.)

Zahlreiche Rahmenveranstaltungen
u.a. mit M. Prawy, A. Everding, Fontenay Trio

Karten und Informationen:
Kurverwaltung Garmisch-Partenkirchen
Tel: 08821/4862 und 18014 · Fax 08821/18050

ÜBER DEN TOD HINAUS KOMPONIEREN

DER KOMPONIST PETER MICHAEL HAMEL ÜBER SEINE „PASSION“

Herr Hamel, Sie sind Kompositionsprofessor an der Kirchenmusikabteilung der Grazer Musikhochschule und haben nach Ihrer „Missa“ nun eine „Passion“ vertont. Sind Sie in den Schoß der Kirche zurückgefallen?

Hamel: Verändern, bewegen und ökumenisch wirken können Sie nur innerhalb der kirchlichen Institution. Seit der Geburt meiner Kinder gab es für mich einen neuen spirituellen Zugang zu den christlichen Mystikern, die ‚Metanoia‘ verdanke ich allerdings einer großen Heiligen Indiens...

Zur „Missa“ hatte Sie seinerzeit Celibidache angeregt. Wie war das jetzt bei der „Passion“?

August Everding hat mich dem Textautor der „Passion“, dem Schriftsteller Walter Flemmer, empfohlen. Ich schätze Flemmers Tätigkeit beim Bayerischen Fernsehen, dem u.a. viele großartige Filme und Kulturbeiträge über den Fernen Osten zu danken sind. Auch kannte ich schöne Märchen von Ihm – seine „Passion“ hat mich in ihrer expressionistischen, bildhaften Sprache bewegt.

Nach der ausschließlich lateinischen „Missa“ nun die rein deutsche „Passion“?

Der Text kam mir entgegen. In der „Missa“ hatte ich Sprache auf ihren klangfarblichen Gehalt reduziert. Hier

nun Ausrufe wie: „Wir klagen uns an für Dachau und Auschwitz!“ oder „Herr, nimm unseren Glauben zurück!“ Das hat mich persönlich angesprochen. Ich war ja auch jahrelang mit dem Shoah-Projekt – einer Art Requiem auf die Judenvernichtung – beschäftigt.

Gab es darüber hinaus einen persönlichen Auslöser für die Vertonung der „Passion“?

Ja. Am 7. Juli 1995 war mein Freund und Lehrer Günter Bialas gestorben, abends fand Wilfried Hillers Carl-Orff-Nacht zu Orffs 100. Geburtstag als letzte Veranstaltung vor dem Umbau des Prinzregententheaters statt. Dort mußte Professor Everding den Tod von Bialas verkünden, danach erklangen seine und meine Musik. Währenddessen wurde mir klar: Die „Passion“ würde in memoriam Günter Bialas geschrieben, aber auch zum Gedenken an seine Frau Gerda, die ein Vierteljahr zuvor gestorben war.

Hat Sie das Prinzregententheater mit einem Kompositionsauftrag versehen?

Nein, die hatten kein Geld mehr. Mein Glück war der Kontakt zum Künstlerseelsorger der Erzdiözese, Monsignore Ott, der die „Passion“ für den jährlich stattfindenden „Aschermittwoch der Künstler“ bestellt hat. Die öffentliche Erstaufführung findet tag drauf, am 13. Februar statt, mit Günter Bialas „Lamento – In te domine speravi“ als Einleitung.

Konnten Sie Musiker Ihrer Wahl gewinnen?

Ja. Maria Husmann und Johannes Kösters als Sänger, der Via Nova Chor meines Freundes Kurt Suttner und die Bayerische Kammerphilharmonie unter Michael Helmuth, der auch schon eine andere Uraufführung von mir geleitet hat.

Wie steht es um den musikalischen Stil Ihrer „Passion“?

Jede Komposition muß ihren eigenen Stil finden, sagte Bialas. Gemessen an der „Missa“ geht es hier eher herb zu, brüchiger, verzweifelter, und textentsprechend hat die Musik auch eine begleitende Funktion. Das Ziel war und ist, Faßliches zu schreiben, auch Spiel- und Sangbares, nicht nur für ein Spezialensemble und einen Expertenkreis. Das hat aber nichts von Anbiedern oder Kompromiß! Vielmehr habe ich wieder versucht, „über den Tod hinaus“ zu komponieren, einen letztlich harmonischen Klang religiösen Urvertrauens zu schaffen.

Interview: Tadeusz Trübsam

Uraufführung

Peter Michael Hamel „Passion“

Text: Walter Flemmer

Bayerische Kammerphilharmonie
Via-nova-Chor

Solisten: Maria Husmann,
Dietrich Fischer-Dieskau

Musikalische Leitung:
Michael Helmuth

13. 2. 1997, 20.00 Uhr
Prinzregententheater

Liebe Abonnentinnen und Abonnenten!

Am 13. Juli 1997, 20 Uhr soll in der Philharmonie das 10. Konzert des Abonnentenorchesters der Münchner Philharmoniker stattfinden.

Dem 100. Todestages von Johannes Brahms gedenkend, wollen wir bei diesem Programm das Doppelkonzert für Violine und Violoncello op. 102 in a-moll und die Sinfonie Nr. 1 in c-moll op. 68 aufführen.

Die Solisten sind die Philharmonischen Konzertmeister Julian Peter Shevlin, Violine und Michael Hell, Violoncello. Konzertmeister des Abonnentenorchesters ist Martin Manz. Philharmonikerkollegen werden Stimmproben abhalten.

Die Leitung des Konzerts liegt wie immer in den Händen von Heinrich Klug.

Für dieses anspruchsvolle Programm brauchen wir eine besonders gute Besetzung - wir hoffen also wieder auf zahlreiche und qualifizierte Anmeldungen.

Bitte wenden!



Bitte ausfüllen und bis Ende März 1997 abschicken an:

Münchner Philharmoniker, Kellerstraße 4, 81667 München

Stichwort: Abonnenten-Konzert

Name _____ Vorname _____ Geburtsjahr _____

Adresse _____ Tel./Fax Nr. _____

Instrument _____

Die Proben beginnen relativ spät, können aber fast alle in der Philharmonie stattfinden und kommen einer guten Vorbereitung entgegen:

Die erste Probe, bei der auch möglichst die Sitzordnung festgelegt werden soll, wird am Freitag, 2. Mai 19.30 Uhr in der Philharmonie stattfinden. Gleich am nächsten Tag (Samstag, 3. Mai 19.30 Uhr) eine Streicherprobe. Am Sonntag, 11. Mai von 10.30 – 13.30 Uhr die nächste Probe. Ebenfalls von 10.30 bis 13.30 dann am Sonntag, 1. Juni und Samstag, 7. Juni. Am Dienstag und Mittwoch, 17. und 18. Juni 2 Abendproben von 19.30 Uhr bis 22 Uhr. Am Dienstag, 1. Juli 19.30 Uhr findet im Chorprobesaal eine Streicherprobe statt, dann am Dienstag und Mittwoch, 8. und 9. Juli jeweils 19.30 Uhr Proben wieder in der Philharmonie, Hauptprobe ist am Samstag, 12. Juli ab 10.30 Uhr (diese Probe kann bei Bedarf bis in den Nachmittag dauern), Generalprobe ist am 13. Juli 10.30 Uhr, am Abend 20 Uhr dann das Konzert.

Die Anmeldungen, die demnächst den Philharmonischen Blättern beiliegen werden oder die Sie bei Frau Keller im Pressebüro der Münchner Philharmoniker anfordern können, bitten wir bis spätestens Ende März auszufüllen und unter dem Stichwort »Abonnenten-Konzert« an die Münchner Philharmoniker, Kellerstraße 4, 81667 München abzuschicken.

Ihre

Münchner Philharmoniker



Welche musikalische Ausbildung haben Sie? _____

In welchen Orchestern oder Ensembles haben Sie mitgespielt? _____

An welchem Platz im Orchester möchten Sie am liebsten sitzen? _____

Um Mißverständnissen vorzubeugen: wenn Sie sich angemeldet haben, bekommen Sie nicht noch einmal eine Extraeinladung für die erste Probe am 2. Mai, sondern Sie kommen einfach, das Weitere wird sich finden.

MODERN ART OF PERCUSSION

Edgar Guggeis, Schlagzeuger der Münchner Philharmoniker hat eine Solo-CD veröffentlicht, die einen Überblick über die vielfältigen Möglichkeiten seines Instrumentes, oder besser seiner Instrumente, denn unter dem Oberbegriff „Schlagzeug“ werden neben den „klassischen“ Schlaginstrumenten auch allerlei exotische Perkussionsinstrumente, aber auch Instrumente, wie Marimbaphon, Vibraphon, zusammengefaßt. Guggeis stellt Kompositionen von Josef Anton Riedl, Bertold Hummel, John Cage, Christopher Deane und anderen vor. Außerdem enthält die CD Eigenkompositionen und Improvisationen von Edgar Guggeis.

Rhythmus ist ein musikalisches Element, das jeder sofort erfassen und aufnehmen kann, das wie kein zweiter Bestandteil der Musik mehr die Emotion anspricht als den Verstand, das sozusagen den Bauch trifft. Wir müssen lernen, unsere Kopflastigkeit zu überwinden, müssen viel offener und entspannter an die Musik herangehen.“ (Edgar Guggeis) Im Oktober 1996 stellte Edgar Guggeis seine CD auf einer Tournee vor, die von Publikum und Presse enthusiastisch aufgenommen wurde.

„Eine sehr farbige und abwechslungsreiche CD – auch für Leute, die keine

Schlagzeugspezialisten sind.“ (Neue Musikzeitung)

Edgar Guggeis – Die CD „Renewal – Modern art of Percussion“ ist zu beziehen über Percussion-Noten-Platten-Versand Herbert Brandt.

Tel.: 07 21/38 01 77

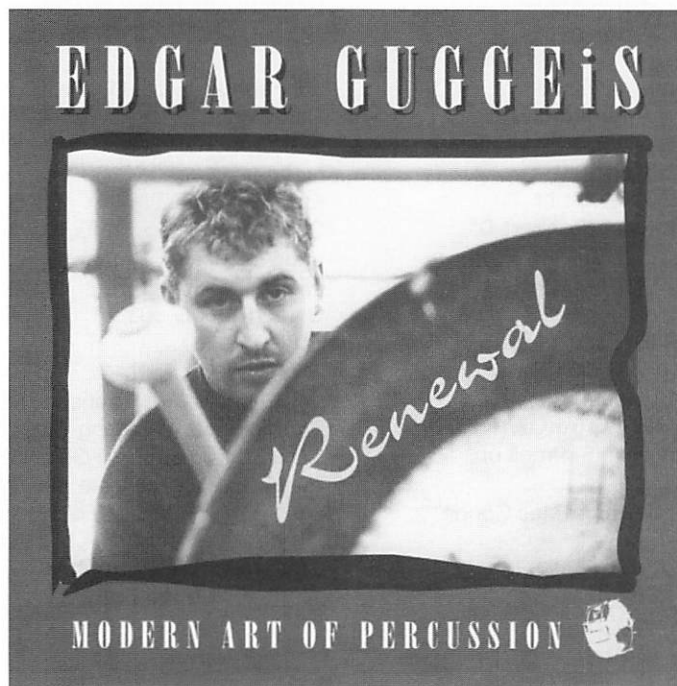
Fax.: 07 21/38 01 43

Best. Nr.: 171 456

Am 13. Februar ist der Schlagzeuger bei „Klassik plus“ („Schlag auf Schlag“, Bayern 4, 18.30 bis 20.00 Uhr) zu Gast.

Pressespiegel zum Tod von Sergiu Celibidache

An der Information in der Gasteig-Glashalle sowie im Abonnementbüro der Münchner Philharmoniker ist für einen Unkostenbeitrag von DM 35,- eine umfangreiche Sammlung von internationalen Presseauschnitten zum Tod von Maestro Sergiu Celibidache erhältlich.



PROGRAMMVORSCHAU

18. Februar 1997, 20 Uhr
5. Abonnementkonzert E
 19. Februar 1997, 20 Uhr
5. Abonnementkonzert A
 21. Februar 1997, 20 Uhr
6. Abonnementkonzert C
 23. Februar 1997, 11 Uhr
5. Abonnementkonzert M

JOHANNES BRAHMS
 Symphonie Nr. 1 c-moll
 FRANZ SCHUBERT
 Symphonie Nr. 5 B-dur

Dirigent: Günter Wand

27. Februar 1997, 20 Uhr
5. Abonnementkonzert B*
 28. Februar 1997, 19.30 Uhr
3. Jugendkonzert*
 1. März 1997, 20 Uhr
5. Abonnementkonzert D*
 3. März 1997, 20 Uhr
5. Theatergemeindekonzert*

JOSEPH HAYDN
 Symphonie Nr. 100 G-dur
 „Militär-Symphonie“
 DMITRI SCHOSTAKOWITSCH
 Symphonie Nr. 5 d-moll op. 47

Dirigent: Salvador Mas Conde

*MVHS-Konzerteinführung

12. März 1997, 20 Uhr
6. Abonnementkonzert A
 14. März 1997, 19.30 Uhr
4. Jugendkonzert*
 16. März 1997, 11 Uhr
6. Abonnementkonzert M

IGOR STRAWINSKY
 Feuervogel-Suite (1919)
 MAURICE RAVEL
 „Le tombeau de Couperin“
 CÉSAR FRANCK
 Symphonie d-moll

Dirigent: Emmanuel Krivine

16. Februar 1997, 11 Uhr
 Carl-Orff-Saal
4. Kammerkonzert
 EDVARD GRIEG
 Sonate a-moll op. 36 für Klavier
 und Violoncello
 FRANZ SCHUBERT
 Oktett F-dur D 803

Mitwirkende:
 Karl-Heinz Hahn, Klarinette; Richard
 Popp, Fagott; Wolfgang Gaag, Horn;
 Karel Eberle, Berthold Götschel, Violine;
 Gero Rumpff, Viola; Veit Wenk-Wolff,
 Erhard Dimpfl, Violoncello;
 Dorin Marc, Kontrabaß; Masako
 Otha-Wenk-Wolff, Klavier

16. Februar 1997, 16 Uhr
 Carl-Orff-Saal
**Philharmonisches
 Kammerorchester**
 3. Konzert „Wiener Klassik“

JOHANN CHRISTIAN BACH
 Symphonie g-moll op. 6 Nr. 6
 WOLFGANG AMADEUS MOZART
 Konzert für Violine und Orchester
 Nr. 1 B-dur KV 207
 JOSEPH HAYDN
 Symphonie Nr. 86 D-dur

Solist: Julian Shevlin, Violine
 Dirigent: Michael Helmraht

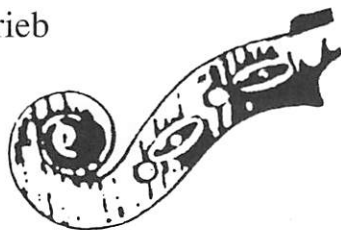
9. März 1997, 11 Uhr
 Carl-Orff-Saal
5. Kammerkonzert

SERGEJ RACHMANINOW
 Trio Élégiacque g-moll für Klavier,
 Violine und Violoncello (1892)
 DMITRI SCHOSTAKOWITSCH
 Romanzen-Suite op. 127 nach Gedichten
 von Alexander Blok für Sopran,
 Violine, Violoncello und Klavier
 JOHANNES BRAHMS
 Klaviertrio H-dur op. 8

Mitwirkende: Georgina von Benza,
 Sopran; Das Esterhazy-Trio: Rita Sin,
 Klavier; Philip Middleman, Violine;
 Herbert Heim, Violoncello

Geigenbau - Bogenbau

Meisterbetrieb



Wolf-Dieter Fischer

Beratung – Verkauf – Reparatur

Pasinger Bahnhofplatz 4/II – direkt an der S-Bahn
81241 München-Pasing · ☎ 0 89 / 88 45 94 · Fax 8 34 16 60

Geschäftszeit:
Di.-Fr. 8.30–18.00 Uhr durchgehend · Sa. 8.30–12.00 Uhr



STEINWAY & SONS

Klaviere ~ Flügel

Alleinvertretung · einzigartige Auswahl
Günstige Teilzahlung · Kundendienst

Pianohaus Lang

80687 München, Landsberger Str. 336 (Parkplatz oder S-Bahn Laim)
Telefon 089/54 67 97-0

Impressum:

Philharmonische Blätter der Münchner Philharmoniker

Herausgegeben von der Direktion der Münchner Philharmoniker
Kellerstraße 4 – 81677 München – Tel. 0 89/4 80 98-5 09

Intendant: Norbert Thomas

Redaktion und Gestaltung: Peter Meisel

Titelfoto: Ludwig Schirmer (Günter Wand)

Photos: Klaus Siebahn (S. 10, 11, 12)
Werner Neumeister (S. 13, 14)

Textnachweis: Der Beitrag von Wolfgang Knauer erschien zuerst in
DreiKlang (NDR Hamburg)

Satz und Druck: Bartels & Wernitz, 81671 München

Anzeigenverwaltung: Rosenkranz & Partner-GmbH Media Service –
Agentur für Werbeflanung, Robert-Koch-Straße 22, 80538 München
Telefon 0 89/2 90 44 15, Fax 0 89/2 90 44 16

MITDENKEN! VEREINSBANK.

»Mehr Zeit für das wirklich Wichtige?«

»Mit einer Bank, die ihre Kunst versteht.«

Sicher, es gibt Wichtigeres im Leben als Geld. Dennoch sollte man seine Bedeutung nicht unterbewerten. Daher betrachten wir die Betreuung eines Vermögens als schöpferische Herausforderung. In diesem Sinne nehmen wir auch gerne Ihre Vermögensangelegenheiten in die Hand. Damit Sie sich um so intensiver den Dingen widmen können, die Ihnen wirklich wichtig sind. Einem Kulturereignis wie diesem zum Beispiel. Dazu wünschen wir Ihnen viel Vergnügen.

Vereinsbank

