

4. Sonntagskonzert 2024 / 2025
11. Mai 2025
19.00 Uhr / Ende ca. 21.00 Uhr
Prinzregententheater

Einführung mit Julia Smilga: 18.00 Uhr im Gartensaal

AUS JIDDISCHER VOLKSPoesie
Zum Schostakowitsch-Jahr
anlässlich des 50. Todestags des Komponisten am 9. August 2025

Werke von Dmitrij Schostakowitsch
und Mieczysław Weinberg

Dorothea Röschmann SOPRAN
Hagar Sharvit MEZZOSOPRAN
Maximilian Schmitt TENOR

Münchner Rundfunkorchester
Patrick Hahn LEITUNG

Liveübertragung im Radio auf BR-KLASSIK
In der Pause: „PausenZeichen“. Julia Smilga im Gespräch mit Patrick Hahn

Das Konzert kann anschließend 30 Tage nachgehört werden:
[rundfunkorchester.de/audio-video](https://www.rundfunkorchester.de/audio-video)
[br-klassik.de/programm/radio](https://www.br-klassik.de/programm/radio)

Programm

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH (1906–1975)

Kammersymphonie, op. 49a

nach dem Streichquartett Nr. 1 C-Dur, op. 49

Bearbeitung für Streichorchester und Celesta von Rudolf Barschai

Moderato

Moderato

Allegro molto

Allegro

„Aus jiddischer Volkspoesie“, op. 79a

Liedzyklus für Sopran, Alt, Tenor und Orchester

Deutsche Übertragung von Jörg Morgener

(Aufführung in deutscher Sprache)

Klagelied für ein gestorbenes Kind

Die fürsorgliche Mutter

Wiegenlied

Vor der langen Trennung

Warnung

Der verlassene Vater

Das Lied von der Not

Winter

Das schöne Leben

Lied des Mädchens

Das Glück

Pause

MIECZYŚLAW WEINBERG (1919–1996)

Symphonie Nr. 12, op. 114

(„Im Gedenken an Dmitrij Schostakowitsch“)

Allegro moderato – Largo

Allegretto

Adagio

Allegro – Adagio

WOLFGANG STÄHR

FROH ZU SEIN

Die Kammersymphonie op. 49a von und nach Dmitrij Schostakowitsch

Entstehung des Werks:

1938 (Streichquartett op. 49 von Dmitrij Schostakowitsch);

1995 (Bearbeitung zur Kammersymphonie op. 49a durch Rudolf Barschai)

Uraufführung des Streichquartetts:

10. Oktober 1938 im damaligen Leningrad mit dem Glasunow-Quartett

Lebensdaten des Komponisten:

* 25. September 1906 in Sankt Petersburg

† 9. August 1975 in Moskau

Und das soll C-Dur sein? Der Komponist war offenbar verstimmt, und seine Musik ist es auch. „Nach Beendigung der Symphonie Nr. 5 habe ich ein ganzes Jahr lang nichts gemacht“, gab Dmitrij Schostakowitsch zu. „Ich habe lediglich ein Quartett komponiert, das aus vier kleinen Sätzen besteht. Ich begann es ohne irgendwelche besonderen Gedanken oder Gefühle zu schreiben und ging davon aus, dass nichts daraus wird. Ein Quartett ist nämlich eine der schwierigsten musikalischen Gattungen. Ich schrieb die erste Seite als eine Art Übung und dachte überhaupt nicht daran, es zu beenden oder gar zu publizieren. Die Arbeit hat mich aber so in ihren Bann gezogen, dass ich den Rest unglaublich schnell fertig hatte. In diesem Quartett, meinem ersten, sollte man nicht nach besonderer Tiefgründigkeit suchen. Es ist fröhlich, heiter und lyrisch. Ich würde es als ‚frühlingshaft‘ bezeichnen“, erzählte Schostakowitsch im September 1938 der sowjetischen Tageszeitung *Iswestija*. Deren Herausgeber war wenige Monate zuvor unter konstruierten Vorwürfen angeklagt, in einem Schauprozess zum Tode verurteilt und erschossen worden.

Die Stimmung war alles andere als heiter damals in der Sowjetunion. Die 1930er Jahre wurden von der „Großen Tschistka“ verdunkelt, den „Säuberungen“ in Partei und Gesellschaft, der verschärften Zensur, den willkürlichen Verhaftungen, dem bürokratisch organisierten Massenmord. Ein mit Schostakowitsch befreundeter Komponist, Nikolai Schiljajew, sah sich dem abstrusen Verdacht ausgesetzt, an einer Verschwörung gegen den Diktator Josef Stalin teilzuhaben – eine haltlose Beschuldigung, die gleichwohl seine Inhaftierung, schwerste Misshandlung und Ermordung zur Folge hatte. Schostakowitsch wusste nur allzu gut, dass nicht bloß seine Reputation als Künstler auf dem Spiel stand, als die staatlich inszenierte Kampagne gegen seine Oper *Lady Macbeth von Mzensk* begann und seine Musik in der *Prawda* als neurotisch beschimpft und mit „Gepolter, Geprassel und Gekreisch“ gleichgesetzt wurde. „Warten auf die Exekution ist eines der Themen, die mich mein Leben hindurch gemartert haben“, verriet Schostakowitsch im Vertrauen. „Viele Seiten meiner Musik sprechen davon.“

Schostakowitschs offizielle Verlautbarungen hingegen leiten zielgenau in die Irre – auch im Fall seines ersten, vorgeblich fröhlichen und frühlingshaften Streichquartetts, das er schließlich doch, wenngleich widerstrebend, zur Veröffentlichung freigab, unter der Opuszahl 49. Ein depressiver Grauschleier liegt über dem „verstimmt“ ersten Satz, der ursprünglich der letzte werden sollte – man glaubt es kaum. Denn dieses *Moderato* hätte mit seinen isolierten und verlaufenden Spielfiguren, dem unfrohen Zug der Vergeblichkeit ein ernüchterndes Antifinale abgegeben. Während der endgültig letzte Satz (eigentlich der erste) sich in einer merkwürdig überreizten und überrumpelnden Motorik verliert. Frohsinn klingt anders (und C-Dur sowieso). Im zweiten *Moderato*, in a-Moll, einem Thema mit Variationen, erscheint Polyphonie als Gleichnis der Beziehungslosigkeit, doch wird das kahle Satzgerüst immer wieder von unverhältnismäßigem Pathos angegriffen, jeder Ausdrucksversuch aber sogleich abgebrochen. Trugbilder breiten sich aus, in diesem wie im nächsten Satz, einem schattenhaften cis-Moll-Scherzo und irrlichternden

Notturmo, das sich in eine verführerische Barkarole verwandelt. Oder ist es ein Idyll, das auf Abwege führt? Diesem Quartett fehle die Tiefgründigkeit, behauptete Schostakowitsch in der *Iswestija*. Doch hintersinnig ist es allemal, doppelbödig und abgründig.

1946 studierte der junge Rudolf Barschai gemeinsam mit Kommilitonen am Moskauer Konservatorium das Streichquartett op. 49 ein und lernte bei einer Probe den Komponisten kennen, der ihn durch seine Bescheidenheit und Liebenswürdigkeit beeindruckte. Barschai spielte als Bratscher im Borodin-Quartett und gründete später das Moskauer Kammerorchester, verließ jedoch 1977 die Sowjetunion und emigrierte nach Israel. Schon zu Lebzeiten und mit dem Segen des Meisters hatte er einzelne Streichquartette Schostakowitschs orchestriert, dessen frühestes aber bearbeitete er erst 1995, zwanzig Jahre nach dem Tod des Komponisten, als Kammer-symphonie op. 49a für Streicher und Celesta. Dieses „Stahlplattenklavier“, die Celesta mit ihrem himmlischen Ton, führt musikhistorisch eine doppeldeutige Existenz, wird mit der Kindheit assoziiert (in Tschaikowskys *Nussknacker*-Ballett), aber auch mit Tod und Ewigkeit (in Mahlers *Lied von der Erde* und Schostakowitschs *Vierter Symphonie*).

WOLFGANG STÄHR

WIE MUSIK SEIN SOLL

Schostakowitschs Lieder „Aus jiddischer Volkspoesie“

Entstehung des Werks:

1948

Uraufführung:

15. Januar 1955 im damaligen Leningrad (Fassung mit Klavier); 23. September 1963 in Berlin mit Maria Croonen, Annelies Burmeister, Peter Schreier und dem Berliner Sinfonie-Orchester unter der Leitung von Kurt Sanderling (Fassung mit Orchester)

Lebensdaten des Komponisten:

* 25. September 1906 in Sankt Petersburg

† 9. August 1975 in Moskau

In den letzten Jahren der Stalin-Ära komponierte Dmitrij Schostakowitsch im Auftrag des Staates. Oder für die Schublade. Der sowjetische „Antizionismus“ war nur die offizielle Schauseite des allgegenwärtigen und politisch virulenten Antisemitismus. „Nichtrussische Personen“ und „Kosmopoliten“ wurden aus ihren Ämtern gedrängt, jüdische Theater und Verlage mussten schließen, jüdische Organisationen wurden verboten, prominente jüdische Intellektuelle kamen in Haft oder bei einem „Unfall“ ums Leben. Aber Schostakowitsch schrieb im Sommer und Herbst 1948 Orchesterlieder nach Gedichten *Aus jiddischer Volkspoesie*, die er durch Zufall in einem Sammelwerk in russischer Übersetzung entdeckt hatte.

Schostakowitsch kannte die *Jiddischen Lieder* seines Freundes und Kollegen Mieczysław Weinberg, die nur privat gespielt und gesungen werden konnten und erst nach Weinbergs Tod im Druck erschienen. Auch für Schostakowitschs *Volkspoesie* gab es, selbst in der nachträglichen Bearbeitung der elf Sologesänge, Duette und Terzette mit Begleitung des Klaviers, keine realistische Aussicht auf ein Konzert oder gar eine Publikation. Aber Schostakowitsch liebte die jüdische Volksmusik in einer tiefen Seelenverwandtschaft, mehr als jede andere. „Sie kann fröhlich erscheinen und in Wirklichkeit tief tragisch sein. Fast immer ist es ein Lachen durch Tränen. Diese Eigenschaft der jüdischen Volksmusik kommt meiner Vorstellung, wie Musik sein soll, sehr nah.“

Für seine Lieder *Aus jiddischer Volkspoesie* wählte Schostakowitsch Gedichte aus, die das Leben im Shtetl in all seiner Härte und trotzigen Menschlichkeit zeigen, die Armut, den Tod der Kinder, die Verbannung der Männer in sibirische Zwangsarbeit: die geknechtete Existenz der Juden im sogenannten „Ansiedlungsrayon“, den abgegrenzten Bezirken im Westen des Russischen Kaiserreichs. Schostakowitsch schreibt eine lapidare Musik, tragisch ohne Larmoyanz, humoristisch ohne Gemütlichkeit, bitter und burlesk, mit Anklängen an die mikrotonalen Tonumspielungen im frei improvisierten Gesang, an den Klezmer in seiner Ekstase und seinem kreatürlichen Schmerz, an den Freylekhs (freylekh = fröhlich), einen frechen und überdrehten Tanz: „Lachen durch Tränen“. Nachdem Schostakowitsch im August 1948 acht solcher Lieder komponiert hatte, fügte er bis zum Oktober noch drei weitere an, die offenbar in der sowjetischen Gegenwart spielen und das schöne Leben „auf dem Kolchos“ feiern. Dieser auffallende Bruch in der Dramaturgie ist mit Kopfschütteln und Rätselraten betrachtet worden: Wollte Schostakowitsch sich dem sowjetischen Regime annähern oder die Zensur überlisten? Genutzt hat es jedenfalls nichts, die Uraufführung ließ noch bis 1955 auf sich warten und fand auch zunächst nur in der Zweitfassung mit Klavier statt. Und zumindest das letzte dieser drei „positiven“ Lieder könnte mit seiner aggressiven guten Laune durchaus als Satire verstanden werden.

WOLFGANG STÄHR

ÜBER FREUNDE, UNTER FEINDEN Mieczysław Weinbergs Zwölfte Symphonie

Entstehung des Werks:

1975 / 1976

Uraufführung:

13. Oktober 1979 in Moskau mit dem
Radio-Symphonieorchester der UdSSR
unter der Leitung von Maxim Schostakowitsch

Lebensdaten des Komponisten:

* 8. Dezember 1919 in Warschau

† 26. Februar 1996 in Moskau

„Schostakowitschs Persönlichkeit war äußerst enigmatisch“, wusste Mieczysław Weinberg. „Es gab niemanden, den er einen Blick in seine Seele hätte werfen lassen, wirklich niemanden. Verschlossenheit muss als einer seiner primären Charakterzüge angesehen werden.“ Auch habe sich Schostakowitsch niemals „inhaltlich“ über seine Werke geäußert. „Immer wenn man anfing, ihn zu preisen, wechselte er das Thema.“ Sein Freund und Mentor Schostakowitsch hatte den jungen, aus Polen geflohenen Weinberg einst nach Moskau geholt. 1939 war Mieczysław Weinberg aus seiner Heimatstadt Warschau buchstäblich davongerannt und den deutschen Invasoren nur mit knapper Not entkommen. Er konnte kaum noch hoffen, seine jüdische Familie jemals wiederzusehen. Doch erst nach 1960 wusste er es mit Gewissheit, dass seine Eltern und seine Schwester umgebracht worden waren. Weinberg empfand, wie so viele Holocaust-Überlebende, sein Glück wie einen Makel: „Wenn ich mich als auserwählt betrachten würde, weil ich am Leben geblieben bin, dann würde mich das Gefühl überwältigen, dass es unmöglich ist, diese Schuld zu begleichen; dass kein 24-Stunden-Tag, keine 7-Tage-Woche harter schöpferischer Arbeit mich dem Abtragen dieser Schuld auch nur um einen Zentimeter näherbringen könnte.“

Nach dem Ende des Krieges aber war es der sowjetische Diktator Josef Stalin, der die antisemitischen Verschwörungstheorien neu anfachte und 1948 höchstpersönlich den Befehl gab,

Weinbergs Schwiegervater zu ermorden, den Schauspieler Solomon Michoels, den Vorsitzenden des „Jüdischen antifaschistischen Komitees“, der als angeblicher „bourgeois Agent“ zur Unperson geworden war. Als 1953 eine Gruppe von jüdischen Ärzten bezichtigt wurde, Mordanschläge auf die Regierung zu planen, wurde ein anderer Angehöriger der Familie zum Anstifter des Mordkomplotts erklärt – und auch Weinberg eines Abends als „jüdischer Nationalist“ verhaftet und in der Lubjanka eingekerkert, dem berüchtigten Gefängnis des Geheimdienstes. Ein Bittschreiben seines treuen Freundes Schostakowitsch brachte ihm die Freiheit. Noch bis zu seinem Tod – Weinberg starb 1996 in Moskau – lebte er in Ängsten und war überzeugt, dass sich alles in Russland jederzeit wiederholen könnte: die Gewaltherrschaft eines repressiven Regimes, staatliche Willkür, persönliche Abrechnungen, die Allmacht der Geheimdienste, die zermürbende Bedrohung durch Verfolgung, Verschleppung und Tod.

„Viele Leute glauben oder haben sogar geschrieben, ich sei Schüler Schostakowitschs gewesen, was nicht der Fall war“, stellte Weinberg klar. „Allerdings war die Schostakowitsch-Schule für meine künstlerische Arbeit von grundlegender Bedeutung.“ Und diese bewusste Nachfolge, diese lebenslange Zugehörigkeit und Verbundenheit wollte Weinberg schon gar nicht verbergen, als er nach Schostakowitschs Tod, im Winter 1975/1976, seine Zwölfte Symphonie op. 114 komponierte und nicht nur dem Andenken des verstorbenen Freundes und über alles bewunderten Komponisten widmete, sondern mit dieser Widmung auch die Erzählung fortschrieb, die Schostakowitsch begonnen hatte, ohne Worte, ohne Programm, ohne Titel: die Geschichte des elenden 20. Jahrhunderts mit ihren Gewaltakten, ihren Zwängen, der Macht und Übermacht, die das schutzlose individuelle Leben zerstört.

Im letzten Satz der Symphonie zitiert Weinberg einen Walzer aus seiner Auschwitz-Oper *Die Passagierin*, die zu seinen Lebzeiten nie in der Sowjetunion und auch sonst nirgendwo aufgeführt wurde: eine Oper, deren Handlung episodisch im Konzentrationslager spielt, in der Vergangenheit, die nicht vergehen will. Weinberg setzt seine Musik unter fast unerträgliche Spannung, lässt das Orchester wie eine zerklüftete Gesellschaft (oder wie in einem monumentalisierten Gruppenkonzert) in Blöcken der Streicher, der Holzbläser, der Blechbläser auseinanderdriften, wählt Polyphonie als Ausdruck der Vereinzelung und Kontrapunkt als Zeichen der feindseligen Belauerung, reiht unbehauene, betont ungeschliffene und unraffinierte Motive aneinander oder stapelt sie aufeinander, wiederholt sie bis zum Exzess, wie fixe Ideen, wie die Obsession eines aufgezwungenen Lebens. Alles bleibt unverbunden, schroff, weiträumig aufklaffend oder brutal überwältigend, aus allem spricht die Angst, das Trauma der Verfolgung. Eine Musik wie ein Aufschrei und gleichzeitig doch verschlossen und „enigmatisch“, weil sie ihre Wahrheit verschlüsselt und vor dem Zugriff der Eindeutigkeit schützt. Wie Hohn klingen die banalen, boshaft „volkstümlichen“ Soli des Marimbafons, das ohnehin wie ein ungebetener Gast oder störender Fremdkörper am Rande des traditionell besetzten Orchesters wirkt. Oder wie eine vergiftete Kindheitserinnerung? Zweifellos dachte Weinberg an Schostakowitsch, an dessen Vierte Symphonie, an die glasklaren Töne des nahenden Todes, wenn zuletzt die Celesta das Ende einläutet, den schaurigen Schluss. Für den hat sich Weinberg eine böse Pointe ausgedacht, da so unerwartet wie absurd die schwarzen Stimmen – Fagott, Kontrafagott, Violoncelli und Kontrabässe – ein Unisono-C ausstoßen, als wollten sie einen rostigen Nagel einschlagen – ein grimmig deplatziertes Rückfall in die Konvention der symphonischen Apotheose, von der nichts übriggeblieben ist als dieser verkrazzte, knarzige, sinnlos blökende Ton. Soll das etwa C-Dur sein?

Biografien

DOROTHEA RÖSCHMANN

An der Berliner Staatsoper wurde Dorothea Röschmann, die dort lange Zeit zum Ensemble gehörte, 2017 zur Kammersängerin ernannt. Insbesondere als Mozart-Interpretin hat sich die Sopranistin international einen Namen gemacht: Nach ihrem wegweisenden Erfolg als Susanna (*Le nozze di Figaro*) in Salzburg folgten Verpflichtungen u. a. als Pamina, *Figaro*-Gräfin und Donna Elvira an den führenden Häusern – von der Mailänder Scala bis zur New Yorker „Met“. Dazu kamen Rollen wie Marschallin (*Der Rosenkavalier*) in Wien, Elisabeth (*Tannhäuser*) in Dresden, die Titelpartie aus *Ariadne auf Naxos* in Edinburgh sowie ihr Debüt als Isolde (*Tristan und Isolde*) in Nancy. An der Bayerischen Staatsoper, wo Dorothea Röschmann 2024/2025 Marcellina (*Le nozze di Figaro*) und die Marquise de Berkenfield (*La fille du régiment*) verkörpert, war sie oft zu Gast. Das Konzertrepertoire pflegt sie unter namhaften Dirigenten wie zuletzt Sir Simon Rattle oder Robin Ticciati. Ihr Können im Liedfach bestätigte bereits 2017 ein „Grammy“.

HAGAR SHARVIT

Die israelische Mezzosopranistin Hagar Sharvit studierte an der Buchmann-Mehta School of Music in Tel Aviv. Seit ihrem Abschluss ist sie in Europa tätig, wo sie zahlreiche Figuren aus ihrem breiten Opernrepertoire verkörperte. In der aktuellen Saison debütierte sie bereits als Nymphe in Dvořáks *Rusalka* an der Opéra de Marseille und sang Alkmene in Strauss' *Die Liebe der Danae* in Genua. Erfolge feierte sie auch als Cherubino (*Le nozze di Figaro*) und Hänsel (*Hänsel und Gretel*) an der Deutschen Oper am Rhein. Daneben ist Hagar Sharvit eine vielseitige Liedinterpretin, die mit mehreren Preisen ausgezeichnet wurde. Ein besonderer Erfolg gelang ihr 2015, als sie beim Wettbewerb „Das Lied“ sowohl den Ersten als auch den Publikumspreis gewann. Liederabende führten Hagar Sharvit u. a. zu den Festivals in Luzern und Aix-en-Provence sowie zum Kissinger Sommer. Im Januar dieses Jahres sang sie beim Holocaust-Gedenken der UNESCO in Paris – und kürzlich in Mahlers *Kindertotenliedern* in Genua.

MAXIMILIAN SCHMITT

In der aktuellen Saison begeisterte Maximilian Schmitt u. a. als Max (*Der Freischütz*) an der Hamburgischen Staatsoper und der Semperoper Dresden sowie als Florestan bei einer halbszenischen Produktion des *Fidelio* in Madrid. Des Weiteren umfasst das Repertoire des an der Berliner Universität der Künste ausgebildeten Tenors u. a. die Wagner-Partien Siegmund (*Die Walküre*) und Erik (*Der fliegende Holländer*). Auf dem Konzertpodium sang er zuletzt etwa in Bachs *Matthäuspassion* mit dem Freiburger Barockorchester, in Beethovens „Neunter“ mit den Münchner Philharmonikern, beim Johann-Strauß-Jubiläumsprogramm mit den Wiener Philharmonikern unter Franz Welser-Möst und in Elgars *The Dream of Gerontius* in Osaka. Kommende Highlights sind Mahlers „Achte“ mit dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich und Schönbergs *Gurre*-Lieder mit den Duisburger Symphonikern. Maximilian Schmitt wird auch als Liedinterpret geschätzt und legte bereits drei Solo-CDs vor.

PATRICK HAHN

Beim Münchner Rundfunkorchester, mit dem er u. a. das Requiem von Andrew Lloyd Webber auf CD herausbrachte und die *Space Night* in Concert präsentierte, ist Patrick Hahn seit 2021 als Erster Gastdirigent verpflichtet. Dieselbe Position nimmt er seit 2024 auch beim Royal Scottish National Orchestra ein, das er insbesondere bei einer China-Tournee leitete. Zudem wirkt er bis Sommer 2026 als Generalmusikdirektor in Wuppertal. Patrick Hahn studierte an der Kunstuniversität Graz und absolvierte Meisterkurse bei Kurt Masur und Bernard Haitink. Er hat z. B. mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, den Wiener Symphonikern, dem Brussels Philharmonic, dem London Philharmonic und dem Tokyo Philharmonic Orchestra zusammengearbeitet. Darüber hinaus gastierte er u. a. an den Opernhäusern in Dresden, Hamburg, Zürich und Amsterdam sowie bei den Salzburger Festspielen. Auch als Komponist und Jazzpianist sowie als Interpret von Chansons ist er hervorgetreten.

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

Das Münchner Rundfunkorchester, gegründet 1952, hat dank seiner programmatischen Vielfalt ein ganz eigenes künstlerisches Profil entwickelt. Die Palette reicht von Oper und Operette in den Sonntagskonzerten, unterhaltsamer Afterwork-Klassik in den Mittwochskonzerten und moderner geistlicher Musik bei Paradisi gloria bis hin zu Filmmusik und Crossover-Projekten. Gastspiele führten das Orchester u. a. ins Festspielhaus Baden-Baden, in den Goldenen Saal des Wiener Musikvereins oder auch zu Festivals wie dem Kissinger Sommer und dem Ocean Sun Festival mit einem Konzert in Helsinki.

Dabei hat es in jüngerer Zeit mit Künstlerinnen und Künstlern wie Diana Damrau, Charles Castronovo und Arabella Steinbacher zusammengearbeitet. Als wahrer Schatzgräber holt das Münchner Rundfunkorchester immer wieder zu Unrecht vergessene Werke ans Licht. Seine Bekanntheit verdankt es auch den zahlreichen CD-Einspielungen. Besondere Aufmerksamkeit gilt der pädagogischen Arbeit in Form von Kinder- und Jugendkonzerten; zudem widmet sich das Orchester z. B. gemeinsam mit der Bayerischen Theaterakademie August Everding der Nachwuchsförderung. Chefdirigent seit der Saison 2017/2018 ist Ivan Repušić, der am Pult des Münchner Rundfunkorchesters u. a. einen Verdi-Zyklus begann und die Diskografie des Klangkörpers um mehrfach preisgekrönte Einspielungen ergänzte. Erstmals in seiner Geschichte hat das Orchester zur Spielzeit 2021/2022 mit Patrick Hahn einen Ersten Gastdirigenten berufen. In klassischen Programmen oder auch der *Space Night in Concert* lotete er bereits die Bandbreite des Orchesters aus.

Besetzung des Orchesters mit Einzelbiografien der Musiker*innen
rundfunkorchester.de/besetzung

Impressum

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER
CHEFDIRIGENT Ivan Repušić
ERSTER GASTDIRIGENT Patrick Hahn
MANAGEMENT Veronika Weber
Bayerischer Rundfunk, 80300 München
Tel. 089/59 00 30 325
rundfunkorchester.de

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk,
Programmbereich BR-KLASSIK
Redaktion Dr. Doris Sennefelder

Nachdruck nur mit Genehmigung.

Textnachweis

Wolfgang Stähr: Originalbeiträge für dieses Heft; Biografie Sharvit: Raphael Landstorfer; übrige Biografien: Doris Sennefelder.

Notenmaterial

Musikverlag Hans Sikorski.