

Richard Strauss – Joseph Haydn – Friedrich Gulda

Konzert des MUK.sinfonieorchesters
Künstlerische Leitung: Andreas Stoehr

Mi, 18. Jänner 2023
19.30 Uhr

RadioKulturhaus
Argentinierstraße 30a
1040 Wien

PROGRAMM

Richard Strauss (1864–1949)

Serenade für 13 Blasinstrumente Es-Dur op. 7

Joseph Haydn (1732–1809)

Symphonie c-moll Hob 1:52

Allegro assai con brio

Andante

Menuetto. Allegretto

Finale. Presto

MUK.sinfonieorchester

Dirigent: Andreas Stoehr

Pause

Friedrich Gulda (1930–2000)

Konzert für Violoncello und Blesorchester

Ouvertüre

Idylle

Cadenza

Menuett

Finale. Alla marcia

Maike Clemens, Violoncello

MUK.sinfonieorchester

Dirigent: Andreas Stoehr

BESETZUNG

MUK.sinfonieorchester (Leitung: Andreas Stoehr)

Flöte	Jázmin Bristyán, Johanna Strobl
Oboe	Kerstin Steinbauer, Jessica Hoi, Irene Rodriguez Garcia
Klarinette	Alexander Svetnitsky-Ehrenreich, Thomas Mayrhuber
Fagott	Kodai Miyazaki, Alexander Sengstschmid
Kontrafagott	Emilia Reiter
Horn	Daniel Hirsch, Titus Merl, Hesam Aghaseyedahmad, Thomas Pechgraber
Trompete	Markus Müller, Clemens Neu
Posaune	Maximilian List
Tuba	Jens Demey
Schlagwerk	Raffael Auer
Gitarre	Mihail Videnov
Violine 1	Feliks Harutyunyan (KM), Dominika Witowicz (KM 2), Sebastian Berg, Karolina Krigovská, Maria Krstic, Eva Maria Wagner
Violine 2	Taise Geitus-Eitvina (STF), Yan Lok Hoi (STF 2), Amelie David-Kaufmann, Miriam Magdalena Haniková, Patrick Zigmund
Viola	Roza Kadyrova (STF), Eni Maqellari (STF 2), Kim Sophia Qui Brunner, Hannah Elgas
Violoncello	Florentina Harasko (STF), Ana Sincek (STF 2), Milos Stosiek
Kontrabass	Noé Elöd Mokán (STF), Peter Teglas, Anna Reislgl (Jazz-Kontrabass/E-Bass, Gulda)

KM Konzertmeister*in

STF Stimmführer*in

WERKBESCHREIBUNGEN

Richard Strauss: Serenade für 13 Blasinstrumente Es-Dur op. 7

Richard Strauss' Entwicklung als Komponist ist insofern bemerkenswert, als sein einzig regelmäßiger Unterricht in den Fächern Formenlehre, Kontrapunkt, Harmonielehre, Komposition und Instrumentation durch nur einen Lehrer erfolgte, nämlich Friedrich Wilhelm Meyer, dem zweiten Hofkapellmeister der Münchner Oper. Er ist auch der Widmungsträger des einsätzigen Werks. Die pädagogische Umsicht Meyers dürfte mit dem Fleiß und der Zielstrebigkeit, die Strauss an den Tag legte, bestens harmoniert haben, denn mit seiner ersten Symphonie aus dem Jahr 1880 legte der erst 16-jährige Komponist einen mehr als respektablen Beweis seines Talents vor. Die Serenade kann – in Fortführung der Arbeiten, die unter F. W. Meyers Aufsicht entstanden – als ein bewusster Schritt hinsichtlich der Vervollkommnung auf dem Gebiet der Instrumentation betrachtet werden, denn in puncto Stimmführung und präziser Notation geht das Werk über die d-moll Sinfonie hinaus. Strauss beherrschte einigermaßen das Klavier- und Violinspiel, in Sachen Bläser hatte er noch einiges dazuzulernen. In der Besetzung scheint das Vorbild Mozart durchaus Pate gestanden zu haben, denn sie deckt sich (bis auf die optionale Verwendung einer Tuba bei Strauss) weitgehend mit Mozarts monumentaler Serenade „Gran Partita“. Die erste Aufführung der formal und harmonisch schlichten Serenade fand Ende 1882 in Dresden statt, ein für den jungen Komponisten außerordentliches Privileg – immerhin fand sich ein Ensemble aus Mitgliedern der Hofkapelle Dresden zur Uraufführung bereit. Darüber hinaus war es das erste Mal, dass eine Komposition von Richard Strauss außerhalb Münchens aus der Taufe gehoben wurde. Dies war auch der Auftakt zu einer lebenslangen künstlerischen Verbindung zwischen dem Komponisten und der sächsischen Metropole. Weitere Aufführungen erfuhr das Werk durch die Protektion Hans von Bülow's und durch die Meininger Hofkapelle. Bülow, der „die Meininger“ zu einem der allerersten Orchester Deutschlands erzogen hatte, stand der Serenade und ihrem Schöpfer zwar anfangs eher skeptisch gegenüber. Die geplante Aufführung sei eine „Artigkeit dem Verleger gegenüber“. Das Stück sei „gut gemacht und wohlklingend, zeigt jedoch weder Phantasie noch Originalität.“ Doch änderte der gestrenge Maestro seine Meinung, als die Komposition auch die Qualitäten der Meininger Bläser zur Geltung brachte und dies bei Publikum und Presse ein positives Echo fand. Strauss' Talent zur Selbstvermarktung und die gesteigerte Produktion seiner Werke entwickelten sich in einer Rasanz, die den stets sarkastisch gestimmten Leiter der Hofkapelle schließlich dazu bewog, Strauss auch als Dirigent an Meiningen zu binden. Womit eine Weltkarriere ihren Ausgang nahm.

(Andreas Stoehr)

Joseph Haydn: Symphonie c-moll Hob I:52

Der zwischen 1802 und 1808 in Wien lebende Flötist, Komponist und Pädagoge Anton Reicha, der neben Beethoven auch zu Joseph Haydn einen offenbar engen Kontakt pflegte, verfasste in den Jahren 1814/1815 einen (unveröffentlichten) Traktat, in dem sinngemäß zu lesen ist, dass Joseph Haydn 1772 im Alter von 40 Jahren praktisch einen Höhepunkt seines Instrumentalwerks erreicht und „von Neuem begonnen hatte“ („... il recommença à 40, le court complet de la composition“).

Während die Produktion der Symphonien Haydns nach 1773 zwar ohne Unterbrechung, aber mit einer erkennbaren, stilistischen Neuorientierung vorstättenging, setzte auf dem Gebiet des Streichquartetts eine Pause von fast zehn Jahren ein.

In der Tat erleben wir in den Werken, die im Zeitraum von 1765 bis 1772 entstanden waren, ein Ausmaß an Kreativität und Experimentierfreude, sodass man getrost von einem ersten Höhepunkt der Gattungen, gleichzeitig aber von einer Zäsur in der stilistischen Entwicklung von Haydns Kompositionen sprechen kann.

Die Symphonie in c-moll (sie trägt im Hoboken-Verzeichnis die Nummer 52) gehört zu einer Gruppe von vier Stücken, die in den Jahren 1770/1771 entstanden sind, und von denen noch eine weitere, die als „Trauersymphonie“ bekannte I:44, in moll steht. Sie bilden zusammen mit den Symphonien in d-moll (I:29 „Lamentatione“ und I:34) sowie der g-moll Symphonie I:39 jenen Reigen von Moll-Symphonien, die mit der sogenannten „Abschiedssymphonie“ I:45 in fis-moll einen vorläufigen Höhepunkt darstellt und die erwähnte, stilistische Zäsur einleitet.

Dieses auffällige Charakteristikum, nämlich die Häufung von Molltonarten, mag dazu beigetragen haben, dass die Sinfonik Haydns aus dieser Schaffensperiode mit dem hartnäckig verwendeten Etikett „Sturm und Drang“ versehen wurde; jenem aus der Literatur stammende Begriff, der – übertragen auf die Instrumentalmusik – unhaltbar ist, zumal die Hauptwerke des literarischen „Sturm und Drang“ erst später entstanden. Überdies hätte die habsburgische Hofkultur in Esterháza das liberale Gedankengut der französischen Aufklärung nicht geduldet.

Dennoch ist nicht von der Hand zu weisen, dass im konkreten Fall die harmonikalen Bezirke der Molltonarten, verbunden mit einer Innovation der musikalisch-gestischen Figuren wie der Ausweitung des Intervallraums, den synkopierten Rhythmen und der schroff kontrastierenden Dynamik, den Eindruck des Opernhaften und des Dramas verstärken und die emotionale Palette erweitern.

Auch in der heute vorgetragenen c-moll-Symphonie kommen diese Eigenschaften plastisch zur Geltung:

Der erste Satz, ein Allegro assai con brio, ist formal insofern bemerkenswert, als man von Haupt- und Nebenthemen im Sinne einer schematischen, „klassischen“ Sonatensatzform (noch) nicht sprechen kann. Das asymmetrisch aufgebaute, erste „Thema“ ist als achttaktige Periode angelegt, die ihrerseits in einen dreitaktigen Vordersatz (Inter-

vallsprünge unisono in den Streichern) und einen fünftaktigen Nachsatz unterteilt ist, aber den Eindruck eines in sich geschlossenen musikalischen Gedankens zu unterlaufen scheint. Der zugrundeliegende Kontrast ist ein formgebendes Mittel. Die sich „aufbäumende“ Gestalt der Unisono-Passage einerseits, und die vorwärtsdrängende Figur der Ersten Violinen, begleitet von repetierenden Achtelnoten in den Bässen andererseits, setzen sich bis zum Ende des ersten Abschnitts fort, wobei bis zum Eintritt eines zweiten „Themas“ das Material wiederum in drei motivisch kontrastierende Perioden angeordnet ist: In einer aufwärts strebenden c-moll-Skala der Violinen, einem „Intervallmotiv“ in ganzen Noten sowie einer „figura bombilans“, einer in der musikalischen Figurenlehre als ein „den Bienen ähnliches Sausen“ umschriebene Aneinanderreihung repetierender Notenwerte. Hier sind es in raschem Tempo vorgetragene, tremolo-artige Sechzehntelnoten.

Der zweite Abschnitt steht in der Tonikaparallele Es-Dur und wirkt trotz seines punktierten Rhythmus entspannter und weicher, doch die Ruhe währt nur kurz: Nur fünf Takte später (Haydn hatte eine Vorliebe für ungerade Perioden) „fährt“ das Orchester-Tutti mit einer Variante des Skalenmotivs völlig unerwartet dazwischen. Mit einer beschwichtigenden Geste leiten die Violinen in eine Wiederholung des Es-Dur Themas über, dessen „Redefluss“ nun nicht mehr unterbrochen wird, sondern mit einer kurzen Schlussgruppe die Exposition beendet.

In der Durchführung werden alle Module des ersten Abschnitts sowohl dynamisch, als auch harmonisch in kontrastierendem Wechselspiel und in neuen Varianten (Umkehrung des Intervallmotivs) vielfältig kombiniert, bzw. neu gegeneinander gesetzt. Kontrapunktik im Sinne von Engführungen und/oder der Diminution bzw. Augmentation der einzelner Motive wie sie Haydn, aber vor allem Beethoven später angewandt haben, kennt dieser Satz nicht.

Jedoch ist die Reprise, im Gegensatz zur Exposition leicht verändert: Das Skalenmotiv kehrt nicht zurück, ebenso das Intervallmotiv. Insgesamt nimmt die Dramatik ab und der Sturm legt sich, bevor eine fünftaktige Codetta den Satz beschließt.

Der zweite Satz, ein Andante im tänzerischen Dreiachteltakt, nimmt sich nach der theatralischen Geste des Kopfsatzes etwas harmlos aus, jedoch gilt dies nur für das weitschweifige Anfangsthema, das eine klare Form mit $a-a'-b$ (als eine Variante von a) und nochmals a (verkürzt) ausweist. Interessant ist jedoch wiederum der Bau der Perioden. Zweimal zehn Takte bilden den ersten Abschnitt, mit $6+4 + 6+4$ Takten. Inwiefern sich Haydn bei der Komposition und der Entwicklung seiner Themen an der mystischen Bedeutung von Zahlen orientiert hat (die Zahl 10 galt lange als Zeichen der Vollkommenheit), wissen wir nicht. Es ist jedoch bemerkenswert, dass sich viele seiner Themenbildungen hinsichtlich eines größeren Zusammenhangs an Primzahlen und deren Vielfachen orientieren.

In der Überleitung zu einem zweiten Thema benutzt Haydn die motivische, auftaktige 32stel Figur des ersten Themas. Dieses „Thema“ ist eigentlich eine Variante des ersten

und fällt weniger durch rhythmische Raffinesse, denn durch die fallenden chromatischen Linien auf. In der Durchführung setzt Haydn abermals auf dynamische Kontraste, sei es in der ausgedehnten Unisono-Passage der Violinen (im Forte) oder im nur von Streichinstrumenten vorgetragenen zweiten Themenkomplex (im Piano). Die Reprise bringt in variiertes Form das erste Thema, wobei der Mittelteil verlängert, der Schlussteil jedoch ausgelassen wird.

Der folgende Satz, ein Menuett (Allegretto) im üblichen Dreivierteltakt überrascht nicht nur durch die Behandlung der Chromatik, die unorthodoxe Intervallfolge und – einmal mehr – die dynamischen Kontraste, sondern die durch die Bindungen der auftaktigen Viertelnoten seltsam „instabile“ Wirkung des Tanzcharakters. Das unkomplizierte, schlichte Trio in C-Dur bringt eine Variante des Hauptthemas, wobei hier die Auftakte akzentuierter in Erscheinung treten.

Das abschließende Presto im 2/2-Takt beginnt mit einem an Synkopen reichen, bizarren Thema in den Ersten Violinen, die Zweiten Violinen kontrapunktieren dieses mit einem Gegenthema, das in seiner rhythmischen Gestalt entfernt an den Anfang des Finalsatzes der „Prager Sinfonie“ Mozarts erinnert.

Ein zweites Thema schließt nahtlos an und verwischt so – unter Beibehaltung der piano-Dynamik des Beginns – jegliche thematische Kontur. Ein Kunstgriff, der dem Satzbeginn bis zum Takt 46 eine gewisse Unrast verleiht, die jedoch durch den jähen forte-Eingriff des vollen Orchesters unterbrochen wird. Bis zum Ende der Exposition dominieren atemlose, vorwärtstreibende Achtelketten der Violinen, wobei sich die Intervalle allmählich von engmaschigen Tonwiederholungen zu expressiven Sprüngen weiten.

Die Durchführung bringt zunächst das zweite Thema, diesmal in As-Dur, eine Variante des ersten Themas samt Kontrapunkt schließt im Forte an.

Eine besondere Pointe ist der „wörtliche“ Einschub des Hauptthemas im Pianissimo, als würde Haydn den Wiedereintritt der Reprise vortäuschen wollen.

Im anschließenden längeren dramatischen Durchführungsteil zieht Haydn die Register seines kontrapunktischen Könnens und „peitscht“ die Motive bis zu einer ausgedehnten Generalpause. Erst dann wird das zweite Thema wieder aufgenommen, die „Fusion“ von Durchführung und Reprise ist mit diesem Abschnitt vollends geglückt.

Abermals unterbricht eine kurze Generalpause das Geschehen, bevor eine achttaktige, rasante Unisono-Passage diese „grimmige tour-de-force“ (H. Robbins Landon) beschließt.

(Andreas Stoehr)

Friedrich Gulda: Konzert für Violoncello und Blesorchester

Gedanken von Heinrich Schiff, Widmungsträger und Solist der Uraufführung

Als ich Friedrich Gulda an einem verregneten Sommertag etwas klopfenden Herzens das erste Mal besuchte, wagte ich nicht zu glauben, wie fruchtbar die musikalische Zusammenarbeit werden würde.

Meine Verehrung für den so vielfach aktiven, genialen Musiker geht weit in meine musikalische Kindheit zurück; was das Erweitern und Sprengen der engen „klassischen Grenzen“ betrifft, verdanke ich ihm intensive und früh prägende Impulse.

Es war natürlich, dass Guldas Wunderinstrument, das Clavichord, und seine unbegrenzten klanglichen Möglichkeiten und mein Cello übrigens schon wenige Minuten nach persönlicher verbaler Kontaktaufnahme zu den ersten musikalischen Annäherungen führten. Ich glaube, dass schon bei diesen wie zufällig entstehenden musikalischen Begegnungen, die sich dann im Verlaufe der nächsten Monate zu meiner großen Freude mehr und mehr intensivieren durften, Grundlagen und erste Ideen für das Cellokonzert entstanden; zumindest in dem Sinne, dass Gulda mein Cello und mich immer mehr kennen lernte. Außerdem gab er meinem Spiel Impulse, die dem zwei Jahre (1980) später entstandenen Cellokonzert dienlich wurden (Impulse, die übrigens weit über das Cellokonzert hinausreichen werden, und die mich Gulda musikalisch und persönlich für immer sehr verpflichten.).

Der erste Satz des Konzertes stellte im Besonderen gänzlich neue Anforderungen an den Cellisten:

Neben spieltechnisch immens schwierigen Aufgaben muss der aggressive Rockrhythmus innerlich locker, aber beißend genau, ohne Vibrato und andere in diesem Zusammenhang als klassische Unarten zu bezeichnende Beigaben gemeistert werden. Ich war glücklich und Gulda vielleicht etwas überrascht, dass dies zufriedenstellend gelang. Die dreimal zwei Chorusse mit den zwei besinnlich lyrischen Zwischenspielen (oder Nebenthemen) erfüllten nicht nur meinen Traum von in Jazz- und Rocknähe gerücktem Cellospiel, sondern überfallen auch den Zuhörer mit einer erregten, rockharten musikalischen Spannung, zu der in fast überraschender Weise im zweiten Satz der gänzliche Gegenpol geboten wird.

„Idylle“ bezieht sich sehr wörtlich auf das Salzkammergut als Quelle der Schönheit, Größe und Einfachheit dieser Musik (dass ich selbst dort geboren bin ist Zufall, aber auch Herausforderung für mich). Eine weit gespannte, schlichte Melodie strahlt alles aus, was wir so oft vermissen und suchen – der Zuhörer möge die Kraft dieser Melodie wirklich frei empfinden, dann hat er gewonnen.

Ländlich-lustige Entspannung erfahren wir im heitergesprächigen Mittelteil dieses Satzes; einen Tribut an den Möchtegern-Tenor-Cellisten, der in seiner besten Tonlage für sich werben darf, bildet das formale Zentrum (Teil C von A-B-C-B-A).

Aus dem B-Dur-Schlussakkord entwickelt sich das Selbstgespräch der Kadenz, der musikalische Mittelpunkt des Konzertes. Zwei leicht auffindbare Improvisationsteile (das erste Mal wilde Doppelgriffe, das zweite Mal Guldas Anweisung „lieblich pfeifende“ Flageoletts), nachdenkliche und zögernde Monologe (Dank an den Komponisten für die Verwendung auch der tiefen Saiten!) und rhythmisch wilde Erinnerungen an die Zeit vor der Idylle kontrastieren reizvoll miteinander.

Beruhigt, wie eingeschlafen, findet sich der Zuhörer dann in das fantastisch unwirkliche Menuett geführt, welches aus seinem mitteleuropäischen Ursprung in einen orientalischen Traum gerückt zu sein scheint; fast sphärisch schwebend das wunderbare Dur-Trio.

Der letzte Satz überfällt den Hörer mit auftrumpfender Lustigkeit, nicht mit alpenländischer Blasmusik kokettierend, sondern diese voll ausführend. Das Cello darf auf dieser deftigen Basis virtuos brillieren; [...]. Wie ein Salzkammergut-Gewitter entwickelt sich noch einmal ein jazzoider und unheimlich aufgeregter Mittelteil, nach welchem zunächst lächelnd, bis zum Ende wieder laut lachend und den inzwischen atemlosen Solisten anfeuernd, eine „Coda par excellence“ den glanzvollen Schluss bildet.

(Heinrich Schiff)

BIOGRAFIEN

Maike Clemens, Violoncello



Maike Clemens begann mit fünf Jahren Cello zu spielen. Mit sieben Jahren wurde sie Förderschülerin der Stadt Wien und nahm Unterricht bei Georg Baich. Ab 2014 studierte sie an der Musik und Kunst Privatuniversität Wien, zunächst bei Natalia Gutman und Georg Baich und seit 2020 bei Bernhard Hedenborg, außerdem an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien bei Matthias Gredler.

Maike ist eine leidenschaftliche Kammermusikerin und gründete zwei Duos, „David e Mia“ zusammen mit dem Gitarristen David Volkmer und „Rabonde“ mit der Klarinetistin Felicia Bulenda. Mit beiden Duos gewann Maike in den letzten drei Jahren erste Preise bei internationalen Wettbewerben (Gorizia/Italien, Florenz/Italien, Karlsruhe/Deutschland) und

gibt regelmäßig in Österreich und im Ausland Konzerte. In den letzten Jahren besuchte sie Meisterkurse u. a. bei Wolfgang Boettcher, Wen-Sinn Yang und Franz Bartholomey. Maike konnte bereits zwei Mal das Probespiel des „Gustav Mahler Jugendorchesters“ für sich entscheiden und konzertierte infolgedessen bei mehreren internationalen Tourneen. Seit September 2022 ist sie im Orchester der Vereinigten Bühnen Wien engagiert.

Andreas Stoehr, Dirigent



Der in Wien geborene Dirigent Andreas Stoehr zählt zu den musikalisch vielseitigsten Vertretern jener Generation, die fundiertes Dirigierhandwerk mit den Erkenntnissen der historischen Aufführungspraxis zu verbinden weiß.

Er studierte Korrepetition und Dirigieren am ehemaligen Konservatorium der Stadt Wien (heute: MUK; u. a. bei David Lutz, Reinhard Schwarz und Gennadij Roshdestwenskij) sowie Musikwissenschaft an der Universität Wien.

Dem Debut als Dirigent an der Wiener Kammeroper folgte ein mehrjähriges Engagement an den Vereinigten Bühnen Graz. Weitere Stationen seiner internationalen Dirigiertätigkeit waren u. a. die Staatsoper Prag, die Wiener Symphoniker, die Opéra Comique Paris, das Theater St. Gallen,

die Deutsche Oper am Rhein (Düsseldorf), die Königlichen Opernhäuser in Kopenhagen und Stockholm, die Oper Leipzig, das Grand Théâtre de Genève sowie zahlreiche Konzerte in Europa und den USA.

Mit großem Engagement widmet sich Andreas Stoehr der Aufführung von Werken, die als verschollen gelten oder seit der Zeit ihrer Entstehung nicht mehr erklingen sind: etwa Schuberts letzte Oper *Der Graf von Gleichen* (Styriarte '97), Glucks *Ezio* (Weltersteinspielung auf CD, 2007) oder Meyerbeers *Emma di Resburgo* (Wiener Konzerthaus, 2010). 2015 und 2017 wurden zwei CD Einspielungen mit Werken der schwedischen Komponistinnen Andrea Tarrodi und Amanda Röntgen-Maier für den schwedischen Grammy nominiert.

Von 2012 bis zum Sommer 2019 hatte Andreas Stoehr die Intendanz und künstlerische Leitung der Schlossfestspiele Langenlois/NÖ inne. Ebenfalls 2012 wurde er mit der Leitung der Klasse für Dirigieren an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien betraut, seit 2013 ist er künstlerischer Leiter des MUK.sinfonieorchesters. Von der Qualität der kontinuierlichen Arbeit mit den jungen Künstler*innen zeugen mittlerweile erfolgreiche Gastspiele in St. Petersburg und Moskau sowie eine fulminante Aufführung von Leonard Bernsteins *Mass* im Großen Saal des Wiener Musikvereins im November 2018.

MUK.sinfonieorchester (Künstlerische Leitung: Andreas Stoehr)



Das MUK.sinfonieorchester setzt sich aus Studierenden der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien zusammen, mit dem Ziel, durch das gemeinsame Musizieren die Vielfalt des Orchesterrepertoires, die Unterschiede der Epochen und Stile, aber auch das Zusammenwirken kreativer Kräfte innerhalb eines größeren Kollektivs kennenzulernen und zu erleben.

Im Rahmen der Lehrveranstaltung *Orchesterpraxis* wollen nicht nur anspruchsvolle Passagen der Orchesterliteratur erprobt, sondern über das Zusammenspiel aller Instrumente

hinaus auch die Begegnung und Kommunikation auf sozialer Ebene gefördert werden. Unter der Aufsicht eines erfahrenen Teams hochkarätiger Professor*innen und Lehrender werden die einzelnen Instrumental-Gruppen auf die technischen Anforderungen des Zusammenspiels vorbereitet, um über regelmäßige Auftritte das Ergebnis ihrer Arbeit öffentlich zu präsentieren.

Die Erfahrungen, die auf diese Weise auf den Gebieten der Oper, Sinfonie oder des Konzerts, aber auch bei interdisziplinären Projekten gesammelt werden, wollen dazu beitragen, den Einstieg in das professionelle Berufsleben auch dann zu fördern, wenn die Entscheidung für oder gegen eine solistische Karriere individuell bereits gefallen ist.

Die sehr erfolgreich absolvierten Auftritte des MUK.sinfonieorchesters in Wien (u. a. Wiener Konzerthaus, im RadioKulturhaus und dem Musikverein Wien) und Linz sowie die kontinuierliche Zusammenarbeit mit Komponist*innen und Gastdirigent*innen sind Wertschätzung und Ansporn zugleich: Wertschätzung für das Geleistete und Ansporn zur stetigen Weiterentwicklung der Qualität. Dass dabei die Freude am Musizieren nicht verloren gehen darf, versteht sich von selbst!

Impressum:

Änderungen vorbehalten. www.muk.ac.at

Medieninhaber und Herausgeber: Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien, Johannesgasse 4a, 1010 Wien

Redaktion: Angharad Gabriel-Zamastil; Grafik: Esther Kremstehner; Lektorat: Bernhard Mayer-Rohonczy, Antonia Schmidt-Chiari; Fotos: S. 10: David Volkmer, Björn Hickmann; S. 11: Armin Bardel