



**BR**  
KLASSIK

# Mozart

## Gran Partita

Orchesterfassung

## Cannabich

Sinfonia concertante

**Reinhard  
Goebel**

Münchener  
Rundfunkorchester



**WOLFGANG AMADÉ MOZART** 1756–1791

**Sinfonia concertante B-Dur**

Orchesterfassung der „Gran Partita“ (KV 361) von Franz Gleißner

01	Largo – Molto allegro	8:27
02	Menuetto. Moderato – Trio	7:42
03	Adagio	8:08
04	Menuetto. Allegretto – Trio	5:32
05	Romanza. Adagio ma non tanto – Allegretto – Tempo I	3:23
06	Tema con variazioni. Andante moderato	3:16
07	Finale. Molto allegro	5:55

**CHRISTIAN CANNABICH** 1731–1798

**Sinfonia concertante Es-Dur**

für zwei Violinen und Orchester

08	Allegro ma non tanto	8:24
09	Allegro molto moderato	3:29

Stanko Madić & Eugene Nakamura Violine

Total time: 54:16

Münchener Rundfunkorchester

Reinhard Goebel Dirigent / conductor

## KLASSIK ZWISCHEN MANNHEIM, SALZBURG UND OFFENBACH

### Streit um Mozarts Vermächtnis

In den Kreisen vermeintlicher Konnässörs werden musikalische Bearbeitungen habituell mit hochgezogenen Augenbrauen, rollenden Augen und Naserümpfen kommentiert – auch redet man gerne wie in der bildenden Kunst über Original und Fälschung. Aber ganz so einfach liegen die Dinge im musikalischen Bereich nicht. Bearbeitung, Fassung, Version, Rekonstruktion, Transkription (und was es da sonst noch an euphemistischen Zwischentönen von-bis gab und gibt) waren immer Teil des Musik-Machens, des Musik-Verkaufens auch, und reflektierten die Bedürfnisse der sowohl musizierenden als auch hörenden Zeitgenossen, die, als es noch keine Musik-„Konserven“ gab, völlig andere als heutzutage waren.

Wie öd' und leer wäre aber auch eine Welt ohne Bearbeitungen: Bachs einstimmiges Violin-Preludio E-Dur BWV 1006 ist als mit Pauken und Trompeten ausgestafferte Kantaten-Symphonie BWV 29 doch „die Wucht in Tüten“, Beethovens Violinkonzert Opus 61 hat in der autorisierten Klavierfassung schon manchem Geiger gezeigt, wo es lang geht. Bachs Ricercare BWV 1079 in der Instrumentierung von Anton Webern ist klingende Analyse, wohingegen Bach-Gounods „Ave Maria“ (eine typische Bearbeitung) in einer nochmaligen Nachbearbeitung für zwei Kontrabässe und Streicher immerhin Superfood für die Lachmuskeln ist.

Gründe GEGEN Bearbeitungen kann es gar nicht geben – die Gründe FÜR Bearbeitungen hingegen können vielfältig und komplex sein, führen uns aber sozusagen tagesaktuell immer in die *raison d'être*.

Als Wolfgang Amadé Mozart am 14. Dezember 1791 gestorben war, begann beinahe augenblicklich das Hauen und Stechen um den musikalischen Nachlass des Komponisten. Constance Mozart, née Weber, lief in ihrer endlich gefundenen Rolle als Witwe zu Hochform auf, girrte, zierte sich und intrigierte (schriftlich) abwechselnd in Leipzig bei Breitkopf & Härtel, bei Traeg in Wien und auch beim Druck- und Verlagshaus André in Offenbach am Main. Dessen Inhaber Johann Anton André (1775–1842) hatte im Todesjahr seines Vaters Johann (1741–1799) nicht nur den Verlag, sondern auch – Vater und Sohn André waren beide erfahrene, urteilsfähige Komponisten – die ungeheure Wertschätzung für das Œuvre Mozarts geerbt. Anton hatte sofort die Ärmel hochgekrempt und innerhalb kürzester Zeit einen am 8. November 1799 unterzeichneten Vertrag mit der hauptberuflichen Witwe in Wien abschließen können, die ihrerseits die Manuskripte in 15 Paketen nach Offenbach transferierte und gerne noch ihren Sohn Carl Thomas als Azubi zu André gegeben hätte.

Während in den Zeitungen und Gazetten des Jahres 1800 das längst entschiedene Gefecht noch mit giftigen Bemerkungen von Breitkopf, André und Frau Mozart, demnächst Nissen, weitergeführt wurde, hatte der junge entrepreneur aus Offenbach am Main längst Tatsachen geschaffen: Auf der Reise nach Wien, also bereits vor der Vertragsunterzeichnung mit der Erbin, hatte er den gerade vom bayerischen Kurfürsten mit einem Privileg zur Nutzung

der neuartigen Technik der Lithographie, des Steindrucks, ausgestatteten Erfinder Alois Senefelder (1771–1834) und den Komponisten Franz Gleißner (1761–1818) nach Offenbach engagiert. Gemeinsam mit den dort in Windeseile anzulernenden Druckern – es waren en total 50 Angestellte in der Offizin tätig – publizierte das Haus André allein im Jahr 1800 bereits zwanzig Neuausgaben Mozart'scher Werke, etwa die gleiche Anzahl dann im Folgejahr.

Eine der ersten Publikationen in der neuen Drucktechnik war die von Gleißner getätigte Bearbeitung der sogenannten „Gran Partita“ KV 361, mit welcher er die „große blasende Musik von ganz besonderer Art“ (für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Bassethörner, vier Hörner, zwei Fagotte und Kontrabass) zurechtgestutzt und für das Norm-Orchester um 1800 (mit 1-2-2-2 in der „Harmonie“) spielbar gemacht hatte. Mozart selbst hatte außer einer nachgereichten Version der „Großen“ g-Moll-Symphonie KV 550 kein Orchesterwerk mit obligaten Klarinetten geschrieben, wurden sie doch erst nach seinem Tode in Wien ins reguläre Orchester aufgenommen. Das Bassethorn hingegen hat diesen Sprung nie geschafft, weshalb der gerade auch wirtschaftlich denkende Verleger André zurecht sagen konnte: „Das Bassethorn ist zu selten, als etwas dafür zu stechen.“ (Es ist dies auch der Grund dafür, dass André Mozarts Bassethorn-Konzert nicht in der Originalversion in G-Dur KV 584b, sondern in einer von ihm (André) selbst erstellten Fassung für Klarinette oder Viola KV 622 in A-Dur edierte.)

Da der genannte Apparat der „Gran Partita“ von zwölf Blasinstrumenten (und Kontrabass) ohnehin nicht nach Art eines Bläserquartetts oder -quintetts

mit gleichmäßig verteilten, gleichermaßen anspruchsvollen Aufgaben für alle Protagonisten zu managen war und schon in der Originalversion eine im weitesten Sinne orchestrale Hierarchie erkennbar ist, erfolgte diese Bearbeitung ohne jeglichen Substanzverlust, letztlich sogar mit dem Gewinn, dass das nun aus Bläser-Soli und Streicher-Tutti zusammengesetzte Ensemble auf die Dauer von nahezu einer Stunde doch entschieden mehr Kolorit als die reine Bläserbesetzung der Originalversion zu bieten hatte.

Gleißner ging mit äußerstem Respekt vor der originalen Vorlage zu Werk: Anders als in den chronologisch ein wenig später einzuordnenden Bearbeitungen Mozart'scher Werke durch den sich „Mozart-Schüler“ nennenden Ignaz Ritter von Seyfried (1776–1841) in Wien, sind hier – abgesehen von der Kürzung beider Menuette um jeweils eines der interpolierten Trios – keine substanziellen Eingriffe feststellbar, sondern selbst jene notationstechnische Differenzierung von Vorschlägen und Appoggiaturen ist beibehalten, die im frühen 20. Jahrhundert der besserwisserischen Übergriffigkeit der Herausgeber zum Opfer fiel und die Hör„gewohnheiten“ bis leider heute bestimmt.

Zeitgenössische Aufführungen des Werks lassen sich nicht nachweisen, was aber insofern nicht verwundert, da die Berichterstattung der bei Breitkopf in Leipzig publizierten Allgemeinen Musikalischen Zeitung entgegen der Behauptung ihrer Unparteilichkeit doch an dem subtilen Konkurrenzkampf der Verlagshäuser untereinander beteiligt war. Die „neuen“, modern gesagt „wiedergewonnenen“ Mozart-Werke von Gleißner und Stegmann jedenfalls wurden in der AMZ nicht besprochen, während die bereits genannten

Seyfried-Bearbeitungen des Hauses Breitkopf vor, während und nach ihrer Publikation wie das goldene Kalb umtanzt wurden!

### Ein elender „Symphonieschmierer“?

Wäre im Frühjahr 1779 eine gute Fee an das Bett Amadé Mozarts in Salzburg getreten und hätte ihm zwei in Erfüllung gehende Wünsche zugestanden, so wäre Wunsch eins: nichts wie weg aus Salzburg, Wunsch zwei: zurück nach Mannheim, bitte! Kein Wunder: Erste wählen Erste – und wie es J. S. Bachs geheimster Wunsch war, neben und mit Pisendel, Zelenka, Buffardin und Silvius Leopold Weiß im Orchester des Kurfürsten von Sachsen zu sitzen (in Anwesenheit des Fürsten aber vermutlich zu stehen), so strebte der junge Mozart nach Mannheim. „Sie können sich gar nicht vorstellen, was für gute und wahre Freunde ich hier habe“, schrieb er dem Vater nach Salzburg.

Es waren nicht nur die guten Freunde, die Mannheim für Mozart so attraktiv machten, sondern eher wohl die sprichwörtlich militärische Disziplin des unter Christian Cannabichs Leitung stehenden Hoforchesters, dessen überaus reiche Besetzung mit 24 Violinen und voller Bläserbesetzung mit Klarinetten (daher Mozarts Seufzer Richtung Salzburg „ach wenn wir nur auch clarinetti hätten“); es waren die fabelhaften Sängerinnen Wendling, vor allem aber der selbst Violoncello und Traversflöte spielende Kurfürst Carl Theodor, ein echter Mäzen.

Mozart versuchte mit allen Mitteln die Gunst des Fürsten zu erlangen, allein: dieser hatte – obgleich von Friedrich II. „das Glücksschwein“ genannt – Sorgen aller Art: Der Hof musste aufgrund der Wittelsbacher Hausverträge

von Mannheim nach München umziehen, die Dynastie wackelte weiter durch das Fehlen eines legitimen Nachfolgers und die aufsässigen Bajuwaren machten dem pfälzischen Eindringling das Leben derart zur Hölle, dass dieser laut über eine Rückverlegung des Hofes nach Mannheim nachdachte. *Inter armas silent Musae...* und das Orchester fiel in all' diesen Wirren in die Mittelmäßigkeit zurück.

Vater Leopold beugte übrigens das wachsende Vertrauensverhältnis seines Sohnes zu dem mit offenem Mund bewunderten Konzertmeister Cannabich äußerst misstrauisch, ja eifersüchtig – bis es dann endlich aus ihm herausplatzte „Cannabich: ein so elender Symphonieschmierer. ... Die Mannheimer Kompositionen haben mir niemals gefallen. Ihr Gusto ist nicht der feine wahre rührende Geschmack.“

Nun ja: Leopold Mozart als *Arbiter Elegantiarum*: Um feststellen zu dürfen, dass eine Suppe versalzen ist, muss man nicht selbst kochen können. Immerhin dürfte es aber so gewesen sein, dass Amadé, zurück in Salzburg, sich seine Mannheim-Träume abschminken musste: Zwei Sinfonie concertante blieben unvollendet liegen und die eine in Es KV 364 für Violine und Viola wurde zwar vollendet, aber geriet dann doch eher zum Doppelkonzert.

Die Sinfonia concertante war – wie zwischen 1720 und 1750 in Dresden das „Concerto per molti stromenti“ – die für ein durchgestyltes und trainiertes Virtuosen-Orchester zwischen 1750 und 1780 geeignetste Inszenierungsweise: In vorzugsweise Paaren konnten alle Bläser zu den meist nur mäßig geforderten HAUPTSOLOLISTEN mit eigenen Soli hinzutreten und ließen so ein äußerst farben-

reiches Klangbild entstehen. Häufig waren Sinfonie concertante zweisätzig, aber auch die dreisätzig Variante endete nicht mit einem Bravo-Stürme generierenden, sondern allenfalls mildes Lächeln und gnädiges Kopfnicken der hohen Herrschaften hervorruhenden Finalsatz.

Von „mäßig gefordert“ kann in der hier vorgelegten Sinfonia concertante allerdings nicht die Rede sein: Man möchte sich gerne vorstellen, dass Mozart – er reiste 1777/1778 ja mit Mutter und Geige – dieses Werk zusammen mit bzw. gegen Cannabich gespielt haben mag. Es ist in violinistischer wie auch in kompositorischer Hinsicht ein Endpunkt, der mit den altgedienten Kräften der Mannheimer Schule nicht übertroffen, vor allem aber nicht weiterentwickelt werden konnte.

Aber es war ja auch alles gesagt: die galante Musik, jene elegante, eher breit über harmonisch langsamer Trommel-Bass-Bewegung dahinströmende Musik der großen Höfe in Turin, Mailand, Mannheim und London (Berlin, Dresden, Paris und Wien lagen abseits der zentraleuropäischen Wirtschaftszone „blaue Banane“ genannt) war mit Johann Christian Bach und Christian Cannabich (beide aus der Schule des Mailänder Giovanni B. Sammartini († 1775), dem auch Amadé Mozart 1772 noch vorgestellt worden war) zu unvergleichlichen Höhepunkten gekommen, hatte sich aber mangels neuer Gedanken totgelaufen. Amadé Mozart wäre der legitime Erbe sowohl des Komponisten Bach als auch des Orchesterleiters Cannabich gewesen – aber Fortuna erhob Einspruch und drehte das Glücksrad weiter.

*Reinhard Goebel, August 2025*



## CLASSICAL MUSIC IN MANNHEIM, SALZBURG AND OFFENBACH

### The Battle for Mozart's Legacy

So-called connoisseurs often greet musical arrangements with raised eyebrows, theatrical sighs and furrowed brows. Much like in the visual arts, debates over authenticity versus imitation are a perennial feature. Yet in music, things are not quite so clear-cut. Arrangements, versions, reconstructions, transcriptions (indeed, the whole gamut of euphemistic distinctions) have always been involved in the making as well as the marketing of music and have always reflected the practical and aesthetic needs of contemporary musicians and listeners. Before the advent of “canned music”, those needs were very different from today.

But how dull and empty the world would be without arrangements! Bach's Partita No. 3 for solo violin in E major, BWV 1006, for example, when adorned with trumpets and drums in the shape of the opening sinfonia from his cantata BWV 29, packs a real punch. The authorised piano version of Beethoven's Violin Concerto, op 61, facilitated intimate acquaintance with the work for generations of violinists. Bach's Ricercar from BWV 1079, as arranged by Anton Webern, is analysis made sound. In contrast, Bach-Gounod's “Ave Maria” (a typical arrangement) is guaranteed to raise a laugh in an umpteenth re-arrangement for two double basses and strings.

Nothing speaks against arrangements, yet the reasons in favour of them can be manifold and complex – and always lead us to their respective *raison d'être*.

Following Wolfgang Amadé Mozart's death on December 14, 1791, the battle to control and curate his musical legacy began almost immediately. In her newfound role as his widow, Constance Mozart, née Weber, rose to the occasion. She subjected publishing houses in turn to cooings, coy refusals, and crafty calculation (in writing): these were Breitkopf & Härtel in Leipzig, Traeg in Vienna, and also the André printing and publishing house in Offenbach am Main. The latter's owner, Johann Anton André (1775–1842), had inherited the business, as well as a tremendous appreciation for Mozart's work, in the year his father Johann (1741–1799) died. Father and son were both experienced and discerning composers, and Anton very promptly concluded a contract with the full-time widow in Vienna on November 8, 1799. Constance transferred the manuscripts to Offenbach in fifteen packages and also had plans to send her son Carl Thomas to André as an apprentice.

In 1800, with the long-since-decided battle for Mozart's legacy continuing to rage in the newspapers and gazettes, and with Breitkopf, André and Mrs. Mozart (soon to be Mrs. Nissen) all exchanging vitriolic remarks, the young entrepreneur from Offenbach am Main had already created several *faits accomplis*. On his journey to Vienna – that is, even before concluding the contract with Constance – he had engaged the services of two men to work for him in Offenbach: the inventor Alois Senefelder (1771–1834), who had just been granted a privilege by the Bavarian Elector to use the new technology of

lithography, and the composer Franz Gleissner (1761–1818). The printers had to be trained in record time (there was a total of 50 employees working in the Offenbach workshop), and André's publishing house produced twenty new editions of Mozart's works in 1800 alone, with around the same number again during the following year.

One of the first publications featuring the new printing technology was Gleissner's arrangement of the so-called "Gran Partita" K. 361, with which he trimmed down the "great wind music of a very special kind" (scored for two oboes, two clarinets, two basset horns, four horns, two bassoons and a double bass) to suit the standard orchestra of around 1800 (with a "harmony" of 1-2-2-2). Apart from a later version of the "Great G minor Symphony", K. 550, Mozart himself had not written any orchestral works with obbligato clarinets because they were not incorporated into the regular orchestra in Vienna until after his death. The basset horn, on the other hand, never made this leap. The publisher André had commercial logic in mind when he famously and rightly said: "The basset horn is too rare to have anything printed for it." This is also why André published Mozart's basset horn concerto not in the composer's original version in G major, K. 584b, but in a version he himself had created for clarinet or viola, K. 622 in A major.

Since the aforementioned lineup for the "Gran Partita" (twelve wind instruments and a double bass) could not be managed like a wind quartet or quintet, with evenly distributed, equally demanding tasks for all participants, and since an orchestral hierarchy in the broadest sense could also be found in the original

version, Gleissner's arrangement was made without losing any substance; indeed, an added benefit was that the ensemble, now composed of wind solos and string tutti, offered a great deal more colour over the course of almost an hour than the original version's pure wind instrumentation.

Gleissner approached the work with the utmost respect for the original. Unlike the later Vienna arrangements of Mozart's works by Ignaz Ritter von Seyfried (1776–1841), who styled himself a "Mozart pupil", no substantial interventions can be detected apart from the shortening of both minuets by one interpolated trio respectively. Even the differentiation between grace notes and appoggiaturas in the notation was retained – before falling victim to the encroachment of know-it-all editors in the early 20th century. This, unfortunately, still influences "listening habits" today.

There is no evidence of contemporary performances of the work. This is unsurprising given that the Allgemeine Musikalische Zeitung, published by Breitkopf in Leipzig, was, contrary to its claim of impartiality, very much involved in the subtle competition between the publishing houses. The AMZ did not mention the "new" or "rediscovered" Mozart works by Gleissner and Stegmann, while Breitkopf consistently praised Seyfried's arrangements before, during, and after publication.

### A "miserable symphony scribbler"?

Had a fairy godmother appeared at Amadé Mozart's bedside in Salzburg in the spring of 1779 and granted him two wishes, the first would have been to get

away from Salzburg immediately, and the second would have been to return to Mannheim. It's no surprise that the best gravitate towards the best: J. S. Bach secretly wished to sit (or rather stand) alongside Pisendel, Zelenka, Buffardin and Silvius Leopold Weiss in the Elector of Saxony's orchestra, and the young Mozart was strongly drawn to Mannheim. "You cannot imagine what good and true friends I have here," he wrote to his father in Salzburg.

Mannheim was attractive to Mozart not only because of his good friends there but also because of the famously military discipline of its court orchestra under Christian Cannabich. It also featured numerous instruments, including 24 violins and a full wind section with clarinets (a reason why Mozart moaned to Salzburg: "Oh, if only we had clarinets too.") In addition, there were the brilliant Wendling singers and, above all, the Elector Carl Theodor – a cellist and flautist himself, and a true patron of the arts.

Mozart tried all he could to win Carl Theodor's favour, but the Elector had numerous worries (despite Frederick II calling him a "lucky pig"): the court had to move from Mannheim to Munich due to the Wittelsbach family contracts; the dynasty continued to falter due to the lack of a legitimate successor; and the rebellious Bavarians made life so hellish for the Palatine intruder that he loudly contemplated moving the court back to Mannheim. Amid all this turmoil, the orchestra fell back into mediocrity: *inter armas silent musae* ("In times of war the Muses are silent").

Incidentally, Leopold Mozart viewed his son's great admiration for and growing trust in the concertmaster Cannabich with extreme suspicion and

even jealousy until he finally blurted out: "Cannabich: such a miserable symphony scribbler. ... I have never cared for the Mannheim compositions. Their style is not fine, true, or moving."

Interesting that Leopold Mozart set himself up as an arbiter of taste – after all, to judge whether a soup is too salty you don't have to be able to cook yourself. In any case, it seems likely that Amadé had to give up his Mannheim dreams when he got back to Salzburg: two *Sinfonie concertante* had been laid aside, unfinished. The one in E flat major, K. 364, for violin and viola, was eventually completed but ended up more like a double concerto.

The *Sinfonia concertante* (much like the "Concerto per molti stromenti" in Dresden between 1720 and 1750) was the most suitable means of performance for a stylish and well-trained virtuoso orchestra between 1750 and 1780. All the wind players (preferably in pairs and with their own solos) could join the main soloists, who were usually only moderately challenged, and this resulted in an extremely colourful soundscape. *Sinfonie concertante* were often in two movements, but even the three-movement versions did not generate stormy bravos at the end, only gentle smiles and gracious nods from dignitaries.

However, the *Sinfonia concertante* presented here cannot be described in any way as "moderately challenging" for its soloists. Nice to imagine that Mozart – who travelled with his mother and his violin in 1777/1778 – may have performed this piece with or against Cannabich. In terms of violin playing as well as composition, the work represents the pinnacle of achievement for the

veteran forces of the Mannheim School and could not be surpassed, let alone further developed.

After all, everything had already been said. With Johann Christian Bach and Christian Cannabich (both students in Milan of Giovanni B. Sammartini, who died in 1775, and to whom Amadé Mozart had also been introduced in 1772), the elegant, gallant music that flowed broadly over harmonically slow drum-bass movements in the great courts in Turin, Milan, Mannheim and London (Berlin, Dresden, Paris and Vienna being located outside the Central European economic zone known as the “blue banana”) did attain incomparable heights, but then petered out due to a lack of new ideas. Amadé Mozart would have been the legitimate heir to the composer Bach and the conductor Cannabich – but fate intervened.

*Reinhard Goebel, August 2025*

*Translation: David Ingram*

Studio-Aufnahme / studio recording: München, Studio 1 des BR, 21. / 22.05.2025 · Executive Producers: Veronika Weber, Florian Lang · Tonmeister / Recording Producer: Andreas Fischer · Toningenieur / Recording Engineer: Klemens Kamp · Verlag / Publisher: Eigenverlag R. Goebel · Fotos / Photography: Reinhard Goebel © Markus Bollen; Münchner Rundfunkorchester © Markus Konvalin · Design/Artwork: [ec:ko] communications Editorial: Thomas Becker · Lektorat: Raphael Landstorfer · Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH © & © 2026 BRmedia Service GmbH



## 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, Afterwork-Klassik in der Reihe Mittwochskonzerte 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 den Salzburger Festspielen und dem Kissinger Sommer. Dabei hat es in jüngerer Zeit mit Künstlern wie Diana Damrau, Elīna Garanča, Bryn Terfel, Plácido Domingo, Mischa Maisky, Fazıl Say und Khatia Buniatishvili 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 mit umfangreichem Zusatzprogramm. Überdies widmet sich das Orchester – z.B. gemeinsam mit der Bayerischen Theaterakademie August Everding – engagiert der Nachwuchsförderung. Chefdirigent seit der Saison 2017/2018 ist Ivan Repušić, der am Pult des Münchner Rundfunkorchesters u.a. schon Verdis *Luisa Miller*, *I due Foscari*, *Attila*, *I lombardi alla prima crociata* und *Ernani* geleitet hat.

## MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

Thanks to the diversity of its programming the Münchner Rundfunkorchester, founded in 1952, has developed its own special artistic profile. This variety ranges from opera and operetta in its Sunday concerts and after-work classical music in the series Wednesday-Concerts to modern sacred music at Paradisi Gloria, film music, and crossover projects. Guest performances have taken the orchestra to venues such as the Festspielhaus Baden-Baden and the Vienna Musikverein, as well as to festivals including the Salzburg Festival and the Bad Kissingen Summer Festival, and the orchestra has recently performed together with artists including Diana Damrau, Elīna Garanča, Bryn Terfel, Plácido Domingo, Mischa Maisky, Fazıl Say and Khatia Buniatishvili. The Münchner Rundfunkorchester is well known for regularly bringing unjustly neglected works to light and is also famed for its large number of CD recordings. Special attention is paid to pedagogical work in the form of children's and youth concerts, combined with an extensive programme of fringe events. The orchestra is also committed to promoting young talent – together with the Bavarian Theater Academy August Everding, for example. Ivan Repušić, chief conductor of the Münchner Rundfunkorchester since the 2017/2018 season, has also conducted the orchestra in performances of Verdi's *Luisa Miller*, *I due Foscari*, *Attila*, *I lombardi alla prima crociata* and *Ernani*.

## REINHARD GOEBEL

Reinhard Goebel, 1952 geboren, 1973 bis 2005 Leiter von Musica Antiqua Köln, 2010–2025 Inhaber eines Lehrstuhls für Aufführungspraxis am Mozarteum Salzburg, ist einer der Protagonisten der zweiten Generation in der Alten Musik. Immer schon ein provokanter innerbetrieblicher Kritiker dieses Biotops, immer auch schärfster Kritik aus allen anderen Windrichtungen ausgesetzt, hat er sich 2005 aus dem zunehmend selbstreferentiellen Alte-Musik-Geschäft zurückgezogen: Zum einen formte er in seiner Salzburger Post-Graduate-Klasse Nachwuchs der dritten Generation, zum anderen arbeitet er weiter an der Erstellung und Erarbeitung „neuen“ Repertoires des 18. Jahrhunderts und dessen Verortung in den musiktheoretischen Rahmenbedingungen.

Seine Erkenntnisse teilt er vorzugsweise mit modernen Ensembles: den Berliner Barock Solisten, dem Leipziger Neuen Bachischen Collegium Musicum, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und den Rundfunkorchestern in Köln und München.

## REINHARD GOEBEL

Reinhard Goebel, born in 1952, director of Musica Antiqua Köln from 1973 to 2005, and with a professorship in performance practice at the Mozarteum Salzburg from 2010 to 2025, is one of the protagonists of the second generation of early music. A provocative internal critic of this biotope, and frequently exposed to sharp criticism from all quarters, Reinhard Goebel withdrew from the increasingly self-referential early music business in 2005. He trained young musicians of the third generation in his postgraduate class in Salzburg, also continuing to work on creating and developing “new” 18th-century repertoire and placing it within the framework of music theory.

Goebel prefers to share his insights with modern ensembles: the Berliner Barock Solisten, Leipzig’s Neues Bachisches Collegium Musicum, the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, and the radio orchestras in Cologne and Munich.

BR  
KLASSIK



900358