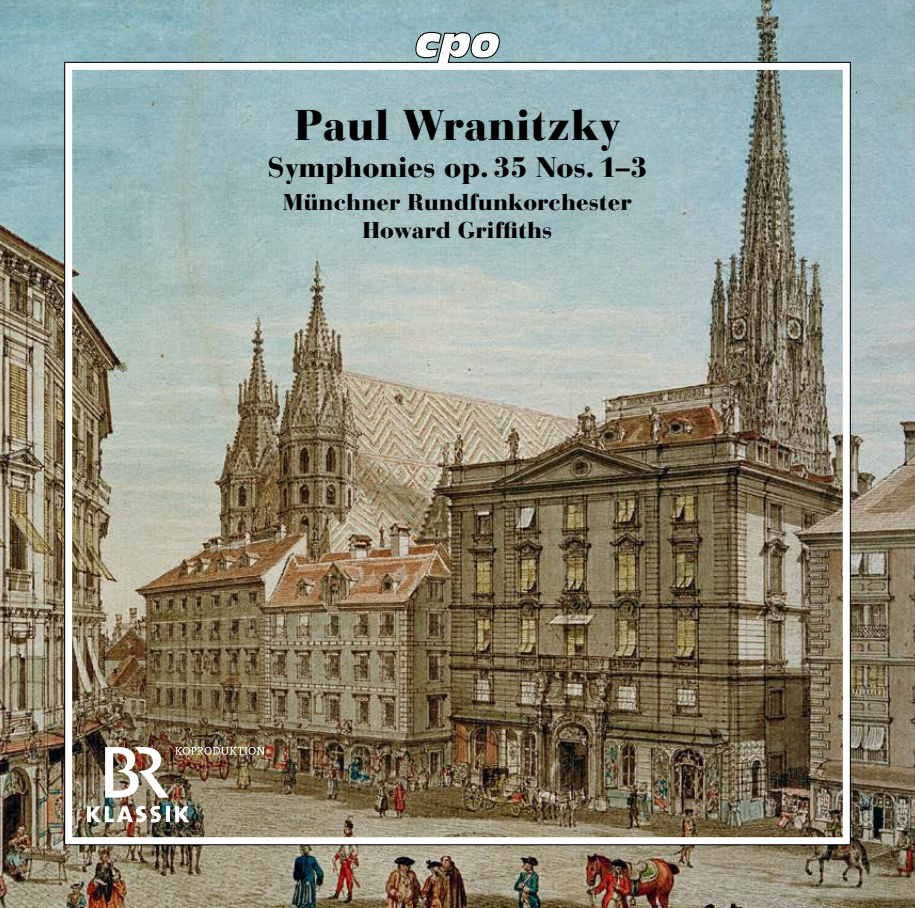


cpo

Paul Wranitzky
Symphonies op. 35 Nos. 1-3
Münchner Rundfunkorchester
Howard Griffiths



BR
KOPRODUKTION
KLASSIK



Paul Wranitzky

Paul Wranitzky 1756–1808

Symphony in C major op. 35 No. 1 (P 1)

24'18

1	Adagio – Presto	7'48
2	Allegretto con moto	5'33
3	Menuetto. Un poco allegretto	5'22
4	Finale. Presto	5'35

Symphony in G major op. 35 No. 2 (P 40)

27'43

5	Adagio – Vivace assai	8'35
6	Adagio	10'08
7	Menuetto. Allegro	3'52
8	Finale. Allegro non troppo	5'08

Symphony in E flat major op. 35 No. 3 (P 32)

20'11

9	Adagio – Allegro assai	7'29
10	Andante	6'05
11	Menuetto. Un poco allegretto	3'12
12	Finale. Allegro molto	3'25

Total time 72'16

Münchener Rundfunkorchester
Howard Griffiths

Paul Wranitzky, Sinfonien op. 35, Nr. 1–3

»Von jenem unsterblichen Verdienste Haydns, den Volksgesang und die volkstümliche Tanzweise in die erweiterten Formen der Symphonie, des Quartetts und der Sonate wieder aufgenommen zu haben, ging nun auch auf seine Nachfolger [...] ein wohlgemessenes Maß des Antheils über. [...] Unser Zeitalter, welches die Symphonie fast nur im Geiste Beethoven'scher und Mendelssohn'scher Idealität zu fassen gewohnt ist, mag schwer begreifen, wie man auch den leibhaftigen Hanswurst in die Symphonie bringen könne. Und doch hat dieß Wranitzky gethan. Dieser Mißbrauch, den er mit der Lust am Volksgesang getrieben, zeigt uns aber wieder, wie tief die ganze Mozart-Haydn'sche Schule ihre Wurzeln in der volkstümlichen Sangesweise getrieben hatte. Wranitzky merkte es gar nicht, welch schneidender Widerspruch darin lag, jene natürliche Einfalt und grobe Komik des niedersten Volkstones, die eigentliche Bänkelsängerei, zur durchgehenden Grundstimmung einer Symphonie zu machen! Etwas ganz anderes ist es, diesen Ton in solchen Werken gelegentlich einmal leise anklingen zu lassen; das hat nicht nur Haydn, das hat selbst Beethoven im übersprudelnden Humor manchmal gethan. Wranitzky dagegen bietet in den Tondichtungen höheren Stils durchweg Pumpernickel. Als historisch denkwürdig ist aber diese Thatsache scharf zu betonen, daß hier das volkstümliche Element bis zu solcher Ungebühr in den Instrumentalsatz eingedrungen ist.«

Diese Einschätzung des Kulturhistorikers Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897) aus dem Jahr 1853 sagt weniger über die Musik von Paul Wranitzky (1756–1808) aus, als sie vielmehr belegt, wie sehr

Pathos und Emphase der Symphonien Beethovens nach seinem Tod zum allein gültigen Maßstab symphonischer Musik geworden waren. In diesem Lichte erschienen Haydn und Mozart zwar noch als Genies, aber doch auch nur als »Vorläufer« der eigentlichen, nämlich Beethovenschen Symphonik. Und Komponisten, die auf den Spuren Haydns und Mozart wandelten, erschienen als Epigonen und Vielschreiber minderer Begabung, die irgendwie nicht verstanden hatten, zu welchen Höhen Beethoven die Instrumentalmusik geführt hatte. Riehl fasst sie in seinen *Musikalischen Charakterköpfen* unter dem Ehrentitel »göttliche Philister« zusammen; neben Wranitzky zählte er Adalbert Gyrowetz (1763–1850), Antonio Rosetti (1750–1792), Ignaz Pleyel (1757–1831), Franz Anton Hoffmeister (1754–1812) und Franz Christoph Neubauer (ca. 1760–1795) dazu, alles Komponisten, die in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts mehrere Dutzend Sinfonien geschrieben hatten, nach der Jahrhundertwende aber, soweit sie noch lebten, kaum noch sinfonische Werke verfassten. Riehl kennzeichnet die Gruppe insgesamt weniger musikalisch als charakterlich, als eine »Gruppe gemüthlicher Musikanten aus der guten alten Zeit«, »anspruchlose Leute«, »immer gute, treue Seelen, gesunde Burschen«, und anschließend jeden einzelnen der Gruppe in je unterschiedlicher Weise als musikalischen Minderleister. Wranitzky erschien in diesem Lichte als jemand, der die anspruchsvollste Gattung der Orchestermusik auf das musikalische Niveau von Vorstadtbühnenmusik hinuntergebracht hatte. Obwohl das Urteil grotesk überzeichnet ist, steckt in ihm doch das Wahre, dass Wranitzky in seinen sinfonischen Sonatensätzen weniger im Haydn'schen Sinne thematisch arbeitet, obwohl es zahlreiche durchführende

Passagen gibt. Wranitzky verfährt mit seinem motivischen Material eher wie mit einem musikalischen Baukasten; Identisches wird an unterschiedlichen Stellen mit unterschiedlichen Funktionen eingesetzt. Das motivische Material ist bewusst einfach gehalten, besitzt aber genügend Spezifik, um den einzelnen Sätzen motivische Kohärenz zu verleihen. Kurzum, von Riehls vernichtende Kritik ins Positive zu wenden, Wranitzky verstand es, auf der Grundlage der Sinfonik Haydns einen sinfonischen Individualstil zu entwickeln, der das Pech hatte, verglichen mit der Sinfonik Beethovens als unbedeutend und unernt zu erscheinen.

Wranitzky wurde am 30. Dezember 1756 in dem auf halbem Weg zwischen Wien und Prag gelegenen böhmischen Ort Nová Říše [Neureisch] geboren. Er entstammt dem mittelständischen Bürgertum und sollte vermutlich auch, ganz im Einklang mit den Usancen des Standes, die Laufbahn eines Geistlichen einschlagen. Nach dem Besuch der örtlichen Lateinschule und den studiumsvorbereitenden Jahrgängen im nahegelegenen Jihlava [Jglau] studierte er an der Universität von Olomouc [Olmütz]. Während seiner Schul- und Universitätsjahre erhielt er sowohl theoretischen wie praktischen Musikunterricht, so dass er, als er 1776 zum weiteren Studium nach Wien ging, bereits ein exzellenter Violinist war und in Wien gleich zum Musikdirektor des theologischen Seminars aufstieg. Bis 1778/79 sind Prüfungsbelege der Universität Wien überliefert; doch irgendwann in dieser Zeit begann sein Interesse an der Musik das für die Theologie zu übersteigen. Dass er seine musikalische Ausbildung bei Joseph Haydn oder dem lediglich im Frühjahr 1783 in Wien weilenden schwedischen Hofkapellmeister Joseph Martin Kraus (1756–1792) fortgesetzt hätte, wird zwar vielfach

angenommen, ist allerdings durch primäre Quellen nicht belegt. Jedenfalls nahm in den 1780er Jahren sein Marsch durch die Wiener Musikinstitutionen Fahrt auf: Nacheinander war er 1784 Musikdirektor des Grafen Johann Baptist Esterházy von Galantha (1748–1800), ab Oktober 1785 Direktor des Kärntnertheaters und ab 1787 Mitglied des Burgtheater-Orchesters. 1793 wurde er zum »Director bei der Violine« in den beiden Hoftheatern befördert, eine Position, die er bis zu seinem Tod behielt (Nachfolger wurde sein jüngerer Halbbruder Anton Wranitzky, 1761–1820).

Ab Ende 1781 lassen sich Aufführungen von Instrumentalwerken Paul Wranitzkys in Wien nachweisen, doch seinen größten Coup landete er mit einem Bühnenwerk, nämlich dem am 7. November 1789 im Wiener Freihaustheater uraufgeführten Romanischen Singspiel *Oberon, König der Elfen* nach dem gleichnamigen *Versepos* von Christoph Martin Wieland (1733–1813), das bis weit ins 19. Jahrhundert hinein eines der beliebtesten Werke dieser Art war und erst durch Webers Werk gleichen Namens (1826) in den Schatten gestellt wurde. Ab Mitte der 1780-er Jahre begannen seine Werke im Druck zu erscheinen, und in den 1790-er Jahren gehörten seine Sinfonien zu den meistaufgeführten im deutschsprachigen Bereich. Allein in den Gewandhauskonzerten in Leipzig war zwischen 1791 und 1804 über 50mal eine Sinfonie Wranitzkys programmiert. Seit Anfang der 1790-er Jahre bis zu seinem Tod stand er bei der kaiserlichen Familie und im Wiener Hochadel in höchstem Ansehen. Mehrfach erhielt er Gelegenheit, zu gesellschaftlich-repräsentativen Anlässen Sinfonien zu komponieren, etwa zur Krönung Franz II. im Jahr 1792, oder zu Hochzeiten von Mitgliedern der kaiserlichen Familie.

Doch in besonderer Gunst stand Wranitzky bei Kaiserin Maria Theresia (1772–1807), seit 1790 zweite Gattin des Kaisers Franz' II. Er war ihr Lieblings-Sinfoniker, wie die Tatsache beweist, dass sie persönlich 16 seiner Sinfonien besaß; dabei handelt es sich um alle anlassgebundenen Sinfonien und einige offenbar eigens für ihre Privatkonzerte geschriebene Werke. Ab 1797 beauftragte sie ihn (später auch andere Wiener Komponisten) mit der Komposition von Werken zu Namens- und Geburtstagen des Kaisers. An ihren Privatkonzerten war Wranitzky häufig persönlich beteiligt, als Konzertmeister und/oder Violinist.

Im Februar 1793 wurde Wranitzky in die ehrwürdige Wiener *Tonkünstler-Societät* aufgenommen, und von Juli 1794 bis Februar 1807 amtierte er – in einer Zeit, als die *Societät* inneren Turbulenzen und finanziellen Schwierigkeiten ausgesetzt war – als ihr ehrenamtlich tätiger Aktuar (d.h. Sekretär).

Seinem Hauptverleger André in Offenbach diente Wranitzky als Wiener Gewährsmann und Kommissionär; in seinen Briefen berichtete er ausführlich über die Musikzustände in Wien, über neue Verlagsprodukte und die Aktivitäten von einzelnen Komponisten. Um 1800 stand er im Mittelpunkt des Wiener Musiklebens; auswärtige Musiker, angehende Komponisten und Virtuosen suchten ihn auf, teils auch, um über ihn mit dem greisen Joseph Haydn bekannt zu werden. Mit Beethoven stand er offenbar auf gutem Fuß; gelegentlich konnte man ihn in Beethovens Wohnung antreffen, wie Carl Czerny in seinen Erinnerungen berichtet. Im Herbst 1803 erhielt er Besuch von knapp 17-jährigen Carl Maria von Weber. Seinem Ansehen als Komponist und Orchesterleiter zum Trotz war allerdings seine materielle Position keineswegs gesichert. Seine Anstellung bei den Wiener Theatern war abhän-

gig von den jeweiligen Pächtern; gab es Differenzen mit einem neuen Pächter, so drohte Zurückstufung oder gar Entlassung. Deshalb bewarb er sich mehrfach um die Mitgliedschaft in der kaiserlichen Hofkapelle; diese hätte eine lebenslange Absicherung mit sich gebracht. Es gelang ihm nicht, dort Fuß zu fassen; jedoch nicht trotz, sondern wegen seiner außergewöhnlichen Qualifikation. Denn in der auf Anciennität beruhenden Hierarchie der Hofkapelle wollte man ihm einerseits nicht zumuten, auf der untersten Stufe zu beginnen, und andererseits wegen ihm auch nicht das Prinzip durchbrechen, und ihn gleich zum Einstieg mit einer höheren Position betrauen. Also wurden seine Gesuche abgelehnt.

Zum Jahresbeginn 1807 trat der oben beschriebene Fall ein: Wranitzky hatte offenbar ernste Meinungsverschiedenheiten hinsichtlich der Reperoireplanung und der künstlerischen Leitung mit Fürst Joseph Lobkowitz (1772–1816), einem der drei Eigner der Trägergesellschaft der Wiener Hoftheater. In der Folge wurde sein Gehalt auf einen Bruchteil seines früheren Einkommens zurückgestuft. In seinem Schreiben an die *Tonkünstler-Societät* vom 3. Februar 1807 bittet er um Entbindung von seinem Amt als Aktuar und von der Direktion der musikalischen Akademien. Als Grund führt er »*mein widriges Geschick*« sowie den »*Drang der eisernen Notwendigkeit*« an; äußerliches Zeichen der widrigen Umstände ist der Sachverhalt, dass er mit seiner Familie aus dem Zentrum Wiens in eine kleinere Wohnung am südwestlichen Rand der Innenstadt zu ziehen gezwungen war. Sein Amt als Konzertmeister hat er indes weiter innegehabt, denn zum Zeitpunkt seines Todes stand noch Gehalt aus. Am 17. April 1808 führte er letztmalig unter der Gesamtleitung von Hofkapellmeister Antonio Salieri (1750–1825) anlässlich einer Wohltätigkeitsaufführung

von Haydns *Schöpfung* das Orchester im Burgtheater an. Er starb am 26. September 1808 unerwartet an einem »Nervenschlag« und hinterließ Frau und Tochter kein Vermögen außer einer wertvollen Musikaliensammlung, welche später vom Fürsten Lobkowitz angekauft wurde.

Wranitzky war ein sehr fleißiger Komponist und schrieb für alle Gattungen. Indes ist die geistliche Musik nur mit einer undatierten Messe und, wenn man sie dazu rechnen will, einigen frühen Freimaurerliedern vertreten, während er über 30 musikalische Bühnenwerke schuf, Singspiele, Ballette und Bühnenmusiken, aber keine große Oper. Das mag zu seinem Ruf beigetragen haben, ein musikalischer Bruder Leichtfuß zu sein, den Riehl so begierig aufnahm. Die Gattungswahl seiner Instrumentalmusik zeigt jedoch, dass davon gar keine Rede sein kann. Er komponierte nicht nur mindestens 47 Sinfonien, sondern auch konzertante Werke für Flöte, Violine und Violoncello, 6 Sextette (die im Autograph als Sinfonien bezeichnet sind), 16 Streichquintette, ungefähr 60 Streichquartette, weiterhin Trios, Duos und Klaviermusik. An Vokalmusik kommen zahlreiche Kanons, Vokalquartette und -terzette hinzu.

Zu den erwähnten 47 Sinfonien kommt eine unbestimmte, mutmaßlich geringe Anzahl von Werken, die als verschollen gelten müssen. Zwischen 1790 und 1804 erschienen 23 dieser Werke im Druck. Etliche von ihnen entstanden zu repräsentativen Anlässen, zu Krönungsfeierlichkeiten oder zu Hochzeiten im Hochadel. Am bekanntesten ist in dieser Hinsicht seine 1797 komponierte und publizierte *Grande Sinfonie Caractéristique pour la paix avec la Republique Française* op. 31 (**epo** 777 054-2).

Die drei Sinfonien op. 35, Nr. 1–3 erschienen im April 1800 im Verlag André in Offenbach. Sie bilden

den Abschluss einer Reihe von neun Sinfoniepublikationen in den Jahren 1797–1800, deren Beginn die oben erwähnte Friedenssinfonie markiert. Man darf annehmen, dass die erste und die dritte Sinfonie von op. 35 etliche Jahre vor der Publikation entstanden sind, weil ihre Besetzung mit nur einer Flöte und dem Verzicht auf Klarinetten ansonsten nur bei Wranitzkys bis 1793 entstandenen Sinfonien anzutreffen ist. Die Besetzung der zweiten Sinfonie der Reihe hingegen entspricht dem Stand, den Wranitzky mit den anderen in diesem Zeitraum erschienenen Sinfonien erreicht hatte.

Obwohl vermutlich zu unterschiedlichen Zeiten entstanden hat Wranitzky bei der Zusammenstellung des Opus Sorgfalt walten lassen, indem er Einheitlichkeit der zyklischen Form mit Mannigfaltigkeit in der individuellen Durchführung kombiniert. Die Kopfsätze aller drei Sinfonien weisen langsame Einleitungen auf und folgen dem Modell der Sonatenform, die Finalsätze weisen die zeittypische Kombinationen von Rondo- und Sonatenform im Kehraus-Gestus auf. Die Mittelsätze hingegen enthalten eine erstaunliche Breite an Typen, so als ob der Komponist alle gängigen Ausdrucksbereiche abdecken wollte: als zweite Sätze kommen ein beschwingtes Allegretto, ein Adagio und ein Andante vor. Die Menuettsätze der ersten und dritten Sinfonie folgen dem traditionellen, mäßig schnellen Satztypus, das Menuett der mutmaßlich später komponierten zweiten Sinfonie aber nähert sich im Tempo einem Scherzo. Die vorgegebenen Satztypen versteht Wranitzky mit sehr individuellen Inhalten zu füllen.

Die **Sinfonie C-Dur op. 35, Nr. 1**, beginnt gleich mit einer in Akkorden des ganzen Orchesters gesetzten und durch dynamisch kontrastierende Takte gedehnten Kadenz in C, bevor eine plötzliche

Wendung nach As-Dur ([1], 0'37) antizipiert, dass im folgenden Presto (0'59; Wiederholung 2'54) mit einem größeren harmonischen Ambitus zu rechnen ist. Und in der Tat mischen sich nach dem harmonisch (und durch *Unisono*-Gänge auch instrumentatorisch) sehr affirmativen, dreiklangseligen Hauptsatz in der Überleitung (ab 1'14; Wiederholung 3'09) die in den Bereich der B-Tonarten führende Septe (1'17; Wiederholung 3'13) wie auch episodische Wendungen nach Moll (1'27; Wiederholung 3'22) ein. Der Seitensatz (1'50; Wiederholung 3'45) zehrt zwar melodisch von der Dreiklangseligkeit des Hauptsatzes, erscheint aber durch Satztechnik, Dynamik und Instrumentation als Kontrast. Die Schlussgruppe (2'17; Wiederholung 4'12), welche mit ihren Achtelrepetitionen motivisch an die Überleitung anschließt, berührt mit g-Moll und Es-Dur harmonisch ebenfalls kurz den Bereich der Tonarten mit *b*-Vorzeichnung. Für die Durchführung (4'47), die motivisch vorwiegend auf das Material des Hauptsatzes, später auch auf die erwähnten Achtelrepetitionen zurückgreift, gilt Ähnliches; es dominieren Tonarten wie d-Moll, B-Dur, g-Moll und Es-Dur. Die Modulationen reichen bis ins entfernte Ces-Dur, das hier in enharmonischer Verwechslung als H-Dur erscheint (5'39) und durch eine Umdeutung des H zur Terz zum Dominantseptakkord der Grundtonart zurechtgerückt wird, um die Reprise (5'53) vorzubereiten.

Der zweite Satz (*Allegretto con moto*, F-Dur, ¾-Takt) ist ein Vorläufer jenes Typus von Sinfoniesatz, wie ihn Beethoven in seiner achten Sinfonie musterhaft realisiert hat: ein heiter-gemächlicher Satz in mäßigem (aber nicht langsamem) Tempo mit schlichter Motivik. Formal handelt es sich um ein Rondo mit zwei Couplets, deren erstes

in der Dominanttonart C-Dur steht und das motivische Material des Refrains mosaikartig neu zusammensetzt (0'50), und deren zweites, nach einer verkürzten Wiedergabe des Refrains (2'05), ein Orchestertutti in Moll bringt (2'42). Abschließend erklingt der Refrain in einer durch Umspielungen leicht verzierten Fassung (3'54).

Der Hauptteil des Menuetts (*Un poco allegretto*, C-Dur, ¾-Takt; Dacapo 4'18) verbleibt ganz in den Traditionen des höfischen Tanzes. In seinem zweiten Teil ist der Satz aufgelockert durch den Wechsel von *Unisono*-Passagen in den Streichern und solistischen Bläserpartien (0'36; Wiederholung 1'21; Dacapo 4'35). Da dadurch die traditionelle Besetzung in Menuetttrios (Bläser ohne Streicherbegleitung) schon verbraucht ist, geht Wranitzky im Trio in G-Dur (2'07) einen anderen Weg, indem er es als dezent begleitetes Flötensolo gestaltet.

Beide Teile des Rondothemas im Finalsatz (*Presto*, C-Dur, ¾-Takt) werden, ganz der Tradition des 18. Jahrhunderts verhaftet, wiederholt. Doch die Form des Gesamtsatzes weist die Besonderheit auf, dass beide Couplets durchführungsartige Züge aufweisen; im ersten (1'16) wird eine charakteristische Drehfigur aus dem Rondothema abgespalten und in Originalgestalt und Umkehrung durch verschiedene Tonarten geführt, und das zweite Couplet (3'01) ist ein dreiteiliger Minore-Abschnitt, dessen Mittelteil (3'23) die Verarbeitung der charakteristischen Drehfigur weiterführt. Getrennt werden die Couplets durch eine gekürzte Wiederkehr des Refrains (2'38), dessen dritte Wiederaufnahme (4'38) den Abschluss des Satzes bildet. Erwähnenswert ist noch, dass die durch die ausgedehnte Verarbeitung hervorgehobene Drehfigur auch das Hauptthema des zweiten Satzes maßgeblich kennzeichnet.

Die *Adagio*-Einleitung der **Sinfonie G-Dur op. 35, Nr. 2**, antizipiert die Grundtonart weniger durch die Erkundung harmonischer Räume als vielmehr durch kadenzelle Bestätigungen im Wechsel von *piano*- und *forte*-Passagen. Kennzeichnend für den schnellen Teil des Satzes ist, dass das punktierte Kopfmotiv des Hauptthemas (0'46; Wiederholung 3'03) nahezu alle anderen Formteile des Satzes durchwirkt. Mit ihm beginnt die Überleitung (1'04; Wiederholung 3'21), und es findet als Kontrapunkt (auch in Umkehrung) im dominantischen Seitensatz (1'31; Wiederholung 3'48) Verwendung. In der Schlussgruppe (2'31; Wiederholung 4'48) tritt es mit gleichem Rhythmus, aber veränderter Intervallkonstellation auf (2'44; Wiederholung 5'01). Auch die Durchführung (5'20) nimmt sich nach einer Wendung nach Moll und einem Zitat des Seitenthemas der prägnanten punktierten Figur an (ab 5'36), bis sein unvermittelter, vollstimmiger Einsatz in der Grundtonart den Beginn der Reprise markiert (6'11), welche die Kette der Modulationen mit dem Themenkopf weitertreibt. Erst mit dem Aufgreifen eines anderen Motivs aus dem Hauptsatz (6'51) gelangt die Reprise auf harmonisch festen Boden. Nach ansonsten regelmäßigem Verlauf (Seitensatz 7'11) mündet die Reprise unter Verzicht auf die Schlussgruppe in eine ausgedehnte Coda (7'38), die wiederum mit dem punktierten Kopfmotiv beginnt.

Der langsame Satz (*Adagio*, D-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) kombiniert variative Verfahrensweisen mit der Rondoform. Das schlichte, einfache, nahezu volkstümliche Thema, dessen beide Teile wiederholt werden, rahmt wie ein Rondorefrain zwei sehr gegensätzliche Couplets ein, die in unterschiedliche Molltonarten wechseln (erstes Couplet d-Moll, 2'05; zweites Couplet h-Moll, 5'27) und mit ihren Tuttiensätzen und ihrem extensiven Gebrauch von

Unisono-Gängen in kleinen Notenwerten den erhaltenen Charakter des Refrainthemas kontrastieren. Die thematische Substanz des zweiten Couplets weist jedoch eine gewisse Ähnlichkeit mit der des Refrainthemas auf. Dieses selbst wird bei seinem zweiten Erklängen (4'24) figurativ umspielt und beim dritten Mal (7'48) in Figureationen zerlegt. Eine ausgedehnte Coda (8'45), welche im vollen Tutti wie ein weiteres Couplet beginnt, dann aber unter Zitaten des Refrainvordersatzes (ab 9'10) ausklingt, beschließt den Satz.

Ob es beabsichtigt ist, sei dahin gestellt, aber es ist auffällig, dass das Thema des Menuetthauptteils (*Allegro*, G-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt; Dacapo 3'06) mit seinen Achtelrepetition stark an ähnliches motivisches Material im Kopfsatz der ersten Sinfonie der Reihe erinnert. Obwohl das Tempo hier gegenüber den entsprechenden Sätzen der ersten und dritten Sinfonie deutlich beschleunigt ist, bleibt der Satz doch völlig dem traditionellen Menuettcharakter verpflichtet. Auf scherzohafte Eigenheiten wie synkopische Rhythmen, metrische Verschiebungen und Ähnliches wird zugunsten eines gleichmäßigen Tanzdukus verzichtet. Das Trio (1'30) präsentiert sich tatsächlich als ein (freilich doppelt besetztes) Trio von Oboe, Klarinette und Horn (wechselweise Fagott), das von *pizzicato*-Akkorden der Streicher harmonisch gestützt wird.

Dem mutmaßlich späteren Entstehungsdatum ist es wohl zu danken, dass im Finalsatz (*Allegro non troppo*, G-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) die Integration von Rondoform und Sonatensatz sehr viel weiter fortgeschritten ist als im Finale der ersten Sinfonie. So sind Rondorefrain und erstes Couplet verschmolzen zu einer regelrechten Exposition im Sonatenformsinne; ihr Hauptsatz ist motivisch von absteigenden Dreiklangsmotiven und dynamisch

von starken dynamischen Kontrasten geprägt. Die harmonische Überleitung (0'40) spinnt das zuvor entwickelte motivische Material weiter, während der dominantische Seitensatz (1'10) eine in durchbrochener Arbeit entwickelte Variante des Hauptsatzes darstellt. Die verkürzte Wiederaufnahme des Hauptsatzes in der Grundtonart (1'47) macht unmissverständlich deutlich, dass dieser auch als Rondorefrain aufzufassen ist. Der folgende Abschnitt (2'01) ist mit *Minore* überschrieben und wendet sich nach g-moll; er kann sowohl als Durchführung als auch als zweites Couplet verstanden werden. Abgelöst wird dieser Abschnitt durch die dritte Wiederkehr des Hauptsatzes bzw. Rondorefrains (3'20) sowie eine Coda (4'08), in welcher das Kopfmotiv und dessen Umkehrung zu fulminanten Steigerungspartien genutzt werden.

Ähnlich wie in der ersten Sinfonie der Reihe antizipiert die *Adagio*-Einleitung der **Sinfonie Es-Dur op. 35, 3**, Eigenheiten des folgenden schnellen Teils (*Allegro assai*, Es-Dur, ¾-Takt), in diesem Fall die herausgehobene Bedeutung der tonartfremden kleinen Septime, welche am Anfang gleich nach dem Eingangskord (und noch einmal bei einem ähnlichen Einsatz, 0'28) von der zweiten Violine hervorgehoben wird und gleichermaßen den Hauptsatz des schnellen Teils melodisch kennzeichnet (1'41; Wiederholung 3'07; nach anfänglichen Dreiklängen abwärts). Harmonisch antizipiert sie aber auch den scharf dissonanten Dominantseptakkord mit verminderter None im Orchestertutti kurz vor Beginn des schnellen Teils (1'17; 1'25). Der schnelle Teil selbst ist ein vergleichsweise knapp gehaltener Sonatensatz. Nach dem Hauptsatz vermittelt eine kurze Überleitung (2'11; Wiederholung 3'37) zum dominantischen Seitensatz (2'27; Wiederholung 3'53), welcher mit kontrastierender Dynamik

und abweichender Instrumentation das motivische Material des Hauptsatzes verwendet, während die Schlussgruppe (2'50; Wiederholung 4'16) die nunmehr erreichte Dominante B-Dur mit Kadenz im Orchestertutti bestätigt. Die Durchführung (4'33) bringt nach einigen nach As-Dur modulierenden Akkorden einen neuen Gedanken (4'43), der in der Folge aufgespalten und durch verschiedene Tonarten geführt wird, bevor mit der absteigenden Dreiklangsmotivik des Hauptthemas (5'19) der Reprisen eintritt (5'33) vorbereitet wird. Die Reprise verläuft mit Überleitung (6'01), in die Grundtonart versetztem Seitensatz (6'19) und Schlussgruppe (6'38) weitgehend analog zur Exposition.

Der zweite Satz (*Andante*, B-Dur, ½-Takt) folgt einer gewissermaßen hypotaktischen Dreiteiligkeit (A-B-A'), indem die einzelnen Teile selbst wiederum dreiteilig (a-b-a') sind. Bei den jeweiligen Wiederaufnahmen des Anfangsthemas wird dieses verziert (etwa a' in A; 1'17). Der Mittelteil (B) bringt als Kontrast zur verhaltenen Siciliano-Melodik des A-Teils ein rahmendes Orchestertutti in g-Moll (B: a = 1'40; a' = 2'42), dessen Mittelteil (2'02) wie ein Echo des vorhergehenden Orchesterausbruchs wirkt. Die Reprise des Anfangsteils (A'; 3'20) entwickelt die Figurationen der ersten Wiederaufnahme weiter fort und präsentiert das Anfangsthema schließlich (als a') in einer nahezu hymnischen Fassung (4'45). Eine Coda (5'10) beendet den Satz mit schließenden Kadenzwendungen.

Die Thematik des folgenden Menuetts (*Un poco allegretto*, Es-Dur, ¾-Takt) gibt sich affirmativ dreiklangsselig und mit überschwänglichen Intervallsprüngen in zumeist vollem Orchestersatz (Dacapo 2'29), während das Trio in B-Dur (1'17) in allen Punkten genau gegenteilig verfährt: Kleinintervallige,

zumeist im Duo vorgetragene Melodik mit sparsamen Stützakkorden als Begleitung.

Wie in den anderen beiden Sinfonien der Reihe werden im Finalsatz Elemente von Rondoform und Sonatensatz miteinander kombiniert. Das Hauptthema ist Hörnersignalen nachempfunden, deren auftaktiger Bewegungsimpuls in der Überleitung (0'33) die Modulation zur Dominanttonart vorantreibt. Das Seitenthema (0'50) präsentiert einen melodischen Oberstimmensatz, während die Schlussgruppe (1'21) die signalhafte Motivik des Hauptthemas aufgreift. Bis hierhin könnte es sich um die Exposition eines regulären Sonatensatzes handeln. Doch die Wiederaufnahme des Hauptthemas in der Grundtonart (1'51) macht deutlich, dass das Hauptthema auch als Rondorefrain (und der dominantische Expositionsteil als erstes Couplet) verstanden werden kann. Das Thema bricht indes abrupt ab und weicht einem zweiten, unthematischen Couplet (2'06) in es-Moll, das im Sonatensinne die Durchführung vertritt. Ein drittes Erscheinen des Hauptthemas bzw. Rondorefrains (2'30) sowie eine Coda mit Schlussteigerung (2'55) beenden den Satz.

– Bert Hagels

Gegründet 1952, hat sich das **Münchener Rundfunkorchester** im Lauf seiner über 70-jährigen Geschichte zu einem Klangkörper mit einem breiten künstlerischen Spektrum entwickelt und sich gerade aufgrund seiner Vielseitigkeit in der Münchner Orchesterlandschaft positioniert. Konzertante Operaufführungen in den Sonntagskonzerten und die Reihe Paradisi gloria mit geistlicher Musik des 20./21. Jahrhunderts gehören ebenso zu seinen Aufgaben wie Kinder- und Jugendkonzerte mit pädagogischem Begleitprogramm, unterhaltsame Themenabende in den Mittwochskonzerten oder die Aufführung von Filmmusik. Dass das Münchner Rundfunkorchester am Puls der Zeit ist, beweist es auch mit symphonischen Grenzgängen in Richtung Jazz und anderen Crossover-Projekten.

Die Chefdirigenten

Erster Chefdirigent des Münchner Rundfunkorchesters war Werner Schmidt-Boelcke (1952–1967), ein Meister der »Gehobenen Unterhaltungsmusik«. Ihm folgte Kurt Eichhorn (1967–1975), der nicht zuletzt einen legendären Orff-Zyklus vorlegte. Heinz Wallberg (1975–1981), Lamberto Gardelli (1982–1985), Giuseppe Patané (1988–1989) und Roberto Abbado (1992–1998) rückten einerseits die Oper stärker in den Vordergrund, erweiterten andererseits in den Funkkonzerten bzw. den Promenadenkonzerten aber auch den Horizont im Bereich der Instrumentalmusik. Von 1998 bis 2004 war Marcello Viotti Chefdirigent des Orchesters. Seine Leidenschaft galt dem französischen und italienischen Opernrepertoire; auch der Erfolg der im Jahr 2000 gegründeten Konzertreihe Paradisi gloria geht wesentlich auf ihn zurück. Ulf Schirmer, Künstlerischer Leiter des Münchner Rundfunkorchesters von 2006 bis

2017, setzte Akzente u.a. durch die Uraufführung von Auftragswerken bei Paradisi gloria und Wiederentdeckungen im Bereich der Oper und Operette. Chefdirigent seit 2017 ist Ivan Repušić; sein Vertrag reicht bis Sommer 2026. Auf seinen Wunsch hin verpflichtete das Münchner Rundfunkorchester bis zur Spielzeit 2024/2025 einschließlich jeweils einen Artist in Residence pro Saison. Zudem initiierte Ivan Repušić einen Zyklus mit frühen und selten gespielten Verdi-Opern. Erster Gastdirigent seit 2021 ist Patrick Hahn.

Nachwuchsförderung / Kinder- und Jugendarbeit

2006 begann das Münchner Rundfunkorchester seine Kooperation mit der Bayerischen Theaterakademie August Everding; regelmäßig werden dabei Musiktheaterprojekte für die szenische Aufführung im Prinzregententheater erarbeitet. Zum Engagement des Orchesters im Bereich der Nachwuchsförderung gehört auch die Mitwirkung bei verschiedenen Wettbewerben, darunter der Internationale Musikwettbewerb der ARD. Einen großen Raum nimmt schließlich die Kinder- und Jugendarbeit ein (»Klassik zum Staunen«); sie beruht auf einem Drei-Säulen-Modell mit Lehrerfortbildungen, Schulbesuchen durch die Musikerinnen und Musiker sowie anschließenden Konzerten. Zur festen Institution ist das Projekt Klasse Klassik geworden, bei dem Schülerinnen und Schüler mit Mitgliedern des Rundfunkorchesters und ggf. auch dem BR-Chor gemeinsam in der Isarphilharmonie auftreten.

Gastspiele und CDs

Ergänzend zu den Verpflichtungen an seinem Heimort ist das Münchner Rundfunkorchester regelmäßig bei Gastkonzerten an renommierten Stätten wie dem Festspielhaus Baden-Baden oder dem Goldenen Saal des Wiener Musikvereins sowie bei bekannten Festivals wie dem Kissinger Sommer oder den Salzburger Pfingstfestspielen zu erleben. Dabei hat es in jüngerer Zeit u.a. mit Diana Damrau, Elina Garanča, Jonathan Tetelman, Arabella Steinbacher und Gerold Huber zusammengearbeitet. Besondere Highlights waren die Konzerte unter Ivan Repušić in Budapest, Ljubljana und Zagreb sowie die »Klassik in Bayern«-Touren. Dank seiner CD-Einspielungen ist das Münchner Rundfunkorchester kontinuierlich auf dem Tonträgermarkt präsent. Hervorzuheben sind hier neben den Musiktheater-Gesamtaufnahmen auch die vielen Sängerporträts. Für seine Aufnahmen erhielt das Orchester immer wieder Preise, so den International Classical Music Award und den Opus Klassik.

Howard Griffiths wurde in England geboren und studierte am Royal College of Music in London. Seit 1981 lebt er in der Schweiz. Von 1996 bis 2006 war Howard Griffiths Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Zürcher Kammerorchesters, dessen lange und ausgezeichnete Tradition er in jeder Beziehung erfolgreich weitergeführt hat. Dazu gehörten auch ausgedehnte Tourneen in Europa, den USA und China. Publikum und Presse haben auf diese Zusammenarbeit sowohl in der Schweiz wie auch im Ausland begeistert reagiert.

Von 2007 bis 2018 war Howard Griffiths Generalmusikdirektor des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt. Während dieser Zeit

erfuhr das Orchester eine deutliche Entwicklung. Bemerkenswert war die von der Presse gleich zu Beginn vermerkte »Reise zu Leichtigkeit, Lockerheit und Transparenz ... neben aller gefühlvollen Intensität und ausdrucksvoller Schlichtheit ...«

Howard Griffiths ist weltweit als Gastdirigent mit vielen führenden Orchestern aufgetreten; dazu gehören das Royal Philharmonic Orchestra London, das BBC National Orchestra of Wales, das London Philharmonic Orchestra, das English Chamber Orchestra, die London Mozart Players, das Orchestra of the Age of Enlightenment, die Northern Sinfonia, das Orchestre National de France, das Tschaikowsky Sinfonieorchester des Moskauer Rundfunks, das Israel Philharmonic Orchestra, die Filharmonia Narodowa Warszawy, das Orquesta Nacional de España, das Taipei Symphony Orchestra, das RSO Wien, das Mozarteum Orchester Salzburg, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das Konzerthausorchester Berlin und verschiedene deutsche Rundfunkorchester (das WDR Sinfonieorchester, das hr-Sinfonieorchester, die Deutsche Radio Philharmonie, das Münchner Rundfunkorchester sowie das Orchester des NDR Radiophilharmonie Hannover).

Howard Griffiths engagiert sich regelmäßig für zeitgenössische Musik und arbeitete eng mit Komponisten wie Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt, Mauricio Kagel und Hans Werner Henze zusammen.

Mehr als hundertfünfzig CD-Aufnahmen bei verschiedenen Labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony, Koch, Alpha Classics u.a.) zeugen von Howard Griffiths' breitem künstlerischen Spektrum. Sie enthalten zum Beispiel Werke von zeitgenössischen schweizerischen und türkischen Komponisten sowie Ersteinstrumente von wiederentdeckter Musik

aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Dazu zählen auch mehr als 40 Sinfonien von Zeitgenossen Beethovens und der frühen Romantiker. Seine Aufnahmen aller acht Sinfonien des Beethoven-Schülers Ferdinand Ries haben von der Kritik weltweit großes Lob erhalten. Die Leserschaft der englischen Zeitschrift »Classic CD« wählte Griffiths' Einspielung von Werken Gerald Finzis als »Klassik-CD des Jahres« in dieser Kategorie. Großes Lob erhielt auch die Einspielung aller vier Brahms-Sinfonien.

Howard Griffiths musiziert mit zahlreichen renommierten Künstlerinnen und Künstlern, wie unter anderem mit Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Mischa Maisky, Olli Mustonen, Güher und Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazıl Say, Gil Shaham und Thomas Zehetmair.

Während seiner Jahre als GMD des Brandenburgischen Staatsorchesters setzte er sich besonders für die Arbeit mit aufstrebenden jungen Solisten sowie für die Musikvermittlung an Kinder und Jugendliche ein, beides wurde bald zu seinem »Markenzeichen«. Neben den gewohnten Schul- und Familienkonzerten gab es fortan große, grenzüberschreitende Education-Projekte mit mehreren hundert Schülerinnen und Schülern, die dem Orchester 2018 den Sonderpreis der deutschen Orchesterstiftung und den Titel »Innovatives Orchester« einbrachten.

Daneben hat er zusammen mit dem Schweizer Hug-Verlag bereits vier erfolgreiche Musikbücher für Kinder geschrieben: »Die Hexe und der Maestro«, »Die Orchestermäuse«, »Das fliegende Orchester« sowie »Jin und die magische Melone«, die jeweils mit der CD der Konzertfassung mit

Sprecher erschienen sind und alle vier ausgezeichnet wurden.

Nach Beendigung seiner Tätigkeit als Künstlerischer Leiter des Brandenburgischen Staatsorchesters widmet sich Howard Griffiths neben zahlreichen internationalen Gastspielen derzeit mit Begeisterung der Einspielung sämtlicher Solo-Konzerte von Wolfgang Amadeus Mozart mit besonders begabten jungen Solisten: Hier spiegelt sich seine Tätigkeit bei der Orpheum Stiftung zur Förderung junger Solistinnen und Solisten wider, deren künstlerischer Leiter er seit 2000 ist.

In der jährlichen »New Year's Honours List«, die Queen Elizabeth II jeweils zum Neujahrstag bekanntgab, wurde Howard Griffiths 2006 wegen seiner Verdienste um das Musikleben in der Schweiz zum »Member of the British Empire« (MBE) ernannt. Am Ende seiner Tätigkeit als künstlerischer Leiter des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt ist er für seine künstlerische Leistung und sein gesellschaftliches Engagement während dieser Zeit mit dem Verdienstorden des Landes Brandenburg geehrt worden.



Howard Griffiths

Paul Wranitzky, Symphonies op. 35, Nos. 1–3

"Of Haydn's immortal achievement in reintroducing folk song and folk dance forms into the expanded forms of the symphony, the quartet and the sonata, a fair share now passed on to his successors [...] as well. [...] Our age, which is accustomed to conceiving the symphony almost exclusively in the spirit of Beethoven's and Mendelssohn's idealism, may find it difficult to comprehend how one could also introduce the very embodiment of the buffoon into the symphony. Yet that is exactly what Wranitzky has done. This abuse, which he committed out of love for folk songs, shows us once again how deeply the entire Mozart-Haydn school had driven its roots into the genre of folk song. Wranitzky did not even notice the glaring contradiction in making that natural simplicity and crude humour of the lowest folklore—the very essence of the troubadour—the prevailing mood of a symphony! It is quite another matter to let this tone resound softly now and then in such works; not only Haydn, but also even Beethoven himself, in his exuberant humour, sometimes did this. Wranitzky, on the other hand, offers nothing but pumpernickel throughout his tone poems of a higher style. However, it must be strongly emphasised as a historically memorable fact that here the folk element has penetrated the instrumental texture to such an inappropriate degree."

This assessment by the cultural historian Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897), dating from 1853, says less about the music of Paul Wranitzky (1756–1808) than it demonstrates how very much the pathos and emphasis of Beethoven's symphonies had become the sole valid standard of

symphonic music following his death. In this light, Haydn and Mozart still appeared as geniuses, but merely as "precursors" to the true symphonic tradition, namely that of Beethoven. And composers who followed in the footsteps of Haydn and Mozart were seen as epigones and prolific writers of lesser talent, who somehow had failed to grasp the heights to which Beethoven had raised instrumental music. Riehl summarises them in his *Musikalische Charakterköpfe* under the honorary title "divine philistines"; alongside Wranitzky, he included Adalbert Gyrowetz (1763–1850), Antonio Rosetti (1750–1792), Ignaz Pleyel (1757–1831), Franz Anton Hoffmeister (1754–1812) and Franz Christoph Neubauer (c. 1760–1795), all composers who had written several dozen symphonies in the last two decades of the 18th century, but who, after the turn of the century, insofar as they were still alive, composed hardly any symphonic works. Riehl characterises the group as a whole less in musical terms than in terms of character, as a "group of good-natured musicians from the good old days", "unpretentious folk", "always good, loyal souls, healthy lads", and subsequently describes each individual member of the group in various ways as a musical underachiever. In this light, Wranitzky appeared as someone who had reduced the most demanding genre of orchestral music to the musical level of the suburban stage. Although his judgement is grotesquely exaggerated, there is a grain of truth in it: in his symphonic sonata movements, Wranitzky works thematically less in the Haydnian sense, even though there are numerous developmental passages. Wranitzky treats his motivic material more like a musical construction kit; identical elements are used in different places with different functions. The motivic material is deliberately

kept simple, yet possesses sufficient specificity to lend the individual movements motivic coherence. In short, to turn Riehl's scathing criticism into a positive assessment, Wranitzky understood how to develop a distinctive symphonic style based on Haydn's symphonic tradition, which had the misfortune of appearing insignificant and frivolous when compared to Beethoven's symphonies.

Wranitzky was born on 30 December 1756 in the Bohemian town of Nová Ríše situated halfway between Vienna and Prague. He came from the middle class and was presumably expected to pursue a career in the clergy in keeping with the customs of his social class. After attending the local Latin school and completing preparatory courses in nearby Jihlava, he studied at the University of Olomouc. During his school and university years, he received both theoretical and practical music tuition, so that by the time he went to Vienna in 1776 to continue his studies, he was already an excellent violinist and immediately rose to the position of music director at the theological seminary in Vienna. Examination records from the University of Vienna have been preserved up to 1778–79; yet at some point during this period, his interest in music began to outweigh that of theology. Although it is widely assumed that he continued his musical training with Joseph Haydn or the Swedish court Kapellmeister Joseph Martin Kraus (1756–1792), who was merely staying in Vienna in the spring of 1783, this is not substantiated by primary sources. In any case, his rise through the ranks of Vienna's musical institutions gained momentum in the 1780s: in succession, he became music director to Count Johann Baptist Esterházy von Galantha (1748–1800) in 1784, director of the Kärntnertheater from October 1785, and a member of the Burgtheater orchestra from

1787. In 1793, he was promoted to “Director of Violin” at both court theatres, a position he held until his death (his successor was his younger half-brother Anton Wranitzky, 1761–1820).

Starting at the end of 1781, performances of Paul Wranitzky's instrumental works can be documented in Vienna. However, his greatest success came with a stage work, the Romantic Singspiel *Oberon, King of the Elves*, which premiered on 7 November 1789 at the Freihaustheater in Vienna. It was based on the epic of the same name by Christoph Martin Wieland (1733–1813), which remained one of the most popular works of its kind well into the 19th century. It was only eclipsed by Weber's work of the same name (1826). From the mid-1780s onwards, his works began to appear in print. By the 1790s, his symphonies were among the most frequently performed works in the German-speaking world. At the Gewandhaus concerts in Leipzig alone, a Wranitzky symphony was included on the programme over 50 times between 1791 and 1804. From the early 1790s until his death, he enjoyed the highest regard among the imperial family and the Viennese aristocracy. On several occasions, he was commissioned to compose symphonies for prestigious social events, such as the coronation of Franz II in 1792, or the weddings of members of the imperial family.

However, Wranitzky was particularly favoured by Empress Maria Theresa (1772–1807), who had become the second wife of Emperor Francis II in 1790. He was her favourite symphonist, as evidenced by the fact that she personally owned 16 of his symphonies; these include all the symphonies composed for specific occasions and some works apparently written especially for her private concerts. From 1797 onwards, she commissioned him

(and later other Viennese composers) to compose works for the Emperor's name days and birthdays. Wranitzky frequently took part in her private concerts in person, as concertmaster and/or violinist.

In February 1793, Wranitzky was admitted to the venerable Viennese *Tonkünstler-Societät*, and from July 1794 to February 1807, he served—at a time when the *Societät* was facing internal turmoil and financial difficulties—as its honorary actuary (i.e. secretary).

Wranitzky served as the Viennese representative and agent to his principal publisher, André in Offenbach; in his letters, he reported in detail on the state of music in Vienna, new publications and the activities of individual composers. Around 1800, he was at the centre of Viennese musical life; musicians from abroad, aspiring composers and virtuosos sought him out, partly to become acquainted with the aged Joseph Haydn through him. He was evidently on good terms with Beethoven; occasionally he could be found in Beethoven's flat, as Carl Czerny reports in his memoirs. In the autumn of 1803, he received a visit from the barely 17-year-old Carl Maria von Weber. Despite his reputation as a composer and orchestra conductor, his financial position was by no means secure. His employment at the Viennese theatres depended on the respective leaseholders; if there were disagreements with a new leaseholder, he faced demotion or even dismissal. For this reason, he applied for membership of the Imperial Court Orchestra several times; this would have provided him with lifelong security. However, he did not succeed in gaining a foothold there; this was not despite, but because of his exceptional qualifications. In the hierarchy of the Court Orchestra, based on seniority, they did expect him to start at the lowest rung. On

the other hand, they did not wish to break with their principles for his sake and entrust him with a higher position right from the outset. Thus his applications were rejected.

At the beginning of 1807, Wranitzky apparently had serious differences of opinion regarding repertoire planning and artistic direction with Prince Joseph Lobkowitz (1772–1816), one of the three owners of the company running the Vienna Court Theatres. Consequently, his salary was reduced to a fraction of his former income. In his letter to the *Tonkünstler-Societät* dated 3 February 1807, he requested release from his post as treasurer and from the directorship of the musical academies. He cites “my adverse fate” and the “urge of iron necessity” as reasons; an outward sign of these adverse circumstances is the fact that he was forced to move with his family from the centre of Vienna to a smaller flat on the southwestern edge of the city centre. He continued to hold his post as concertmaster, however, as his salary was still outstanding at the time of his death. On 17 April 1808, he conducted the orchestra at the Burgtheater for the last time under the overall direction of Court Kapellmeister Antonio Salieri (1750–1825) for a charity performance of Haydn's *The Creation*. He died unexpectedly on 26 September 1808 of a “nervous breakdown”, leaving his wife and daughter destitute save a valuable collection of sheet music, which was later purchased by Prince Lobkowitz.

Wranitzky was a very prolific composer and wrote in all genres. However, his sacred music only consists of one undated mass and, if one wishes to include them, a few early Masonic songs. On the other hand, he composed over 30 works for the stage. These include *Singspiele*, ballets and incidental music, but no operas. This may have

contributed to his reputation as a musical lightweight, which Riehl so eagerly embraced. The choice of genres in his instrumental music, however, shows that this is far from the case. Not only did he compose at least 47 symphonies, but also concertante works for flute, violin and cello, 6 sextets (which are designated as symphonies in the autograph), 16 string quintets, approximately 60 string quartets, as well as trios, duos and piano music. His vocal music includes numerous canons, vocal quartets and trios.

In addition to the 47 symphonies mentioned, there is an unspecified number of works considered lost. Between 1790 and 1804, 23 of these works appeared in print. Many of them were composed for prestigious occasions, such as coronation celebrations or weddings among the high nobility. The best known in this regard is his *Grande Sinfonie Caractéristique pour la paix avec la République Française*, Op. 31 (**cpo** 777 054–2), composed and published in 1797.

The three symphonies Op. 35, Nos. 1–3 were published in April 1800 by André in Offenbach. They form the conclusion of a series of nine symphony publications between 1797 and 1800, the beginning of which is marked by the aforementioned *Peace Symphony*. It may be assumed that the first and third symphonies of Op. 35 were composed several years prior to publication, as their instrumentation—featuring only one flute and omitting clarinets—is otherwise found only in Wranitzky's symphonies composed up to 1793. The instrumentation of the second symphony in the series, by contrast, reflects the standard Wranitzky had achieved with the other symphonies published during this period.

Although presumably composed at different times, Wranitzky exercised great care in compiling

the opus, combining the unity of the cyclical form with diversity in the individual development. The first movements of all three symphonies feature slow introductions and follow the model of sonata form; the final movements display the combinations of rondo and sonata form typical of the period in a rondo-like structure. The middle movements, on the other hand, display an astonishing range of styles, as if the composer wished to cover all the usual modes of expression: the second movements include a lively *Allegretto*, an *Adagio* and an *Andante*. The minuet movements of the First and Third Symphonies follow the traditional, moderately fast movement type, but the minuet of the Second Symphony—presumably composed later—approaches the tempo of a scherzo. Wranitzky manages to fill these established movement types with highly individual content.

The **Symphony in C major, Op. 35, No. 1** begins immediately with a cadence in C, set in chords for the entire orchestra and extended by dynamically contrasting bars, before a sudden turn to A flat major (Track 1, 0'37) anticipates the following *Presto* (0'59; repeat 2'54), where a greater harmonic scope is expected. And indeed, after the harmonically very affirmative, triad-based main theme (including heavily orchestrated unison passages), the transition (from 1'14; repeat 3'09) features seventh chords, leading into the realm of keys with flats (1'17; repeat 3'13) and episodic turns into the minor mode (1'27; repeat 3'22). Although the secondary theme (1'50; repeat 3'45) draws melodically on the triadic character of the main theme, it appears as a contrast through its compositional technique, dynamics and instrumentation. The closing section (2'17; repeat 4'12), follows the motifs of the transition with its eighth-note repetitions. It also briefly

touches upon flat keys including G minor and E flat major. The same applies to the development (4'47), which draws its motifs primarily from the material of the main theme and later from the aforementioned eighth-note repetitions. Tonalities such as D minor, B flat major, G minor and E flat major are predominant. The modulations extend as far as the distant C flat major, which appears here in enharmonic confusion as B major (5'39). The B then becomes the third of the dominant seventh chord of the tonic key in order to prepare the recapitulation (5'53).

The second movement (*Allegretto con moto*, F major, $\frac{3}{4}$ time) is a precursor to the type of symphonic movement that Beethoven realised so masterfully in his *Eighth Symphony*. It is a cheerful, leisurely movement in a moderate (but not slow) tempo with simple motivic material. Formally, it is a rondo with two couplets. The first is in the dominant key of C major and reassembles the motivic material of the refrain in a kind of mosaic (0'50). The second follows an abridged restatement of the refrain (2'05), introducing an orchestral tutti in minor (2'42). Finally, the refrain is heard in a lightly ornamented version (3'54).

The main section of the minuet (*Un poco allegretto*, C major, $\frac{3}{4}$ time; da capo 4'18) remains entirely within the traditions of courtly dance. The movement's second section is enlivened by the alternation of unison passages in the strings and solo wind parts (0'36; repeat 1'21; da capo 4'35). Since the traditional instrumentation for minuet trios (winds without string accompaniment) has already been exhausted, Wrانitzky takes a different approach in the trio in G major (2'07), shaping it as a discreetly accompanied flute solo.

Both parts of the rondo theme in the final movement (*Presto*, C major, $\frac{3}{4}$ time) are repeated, in keeping with 18th-century practice. However, the form of the movement as a whole is distinctive in that both couplets display characteristics of development. In the first (1'16), a characteristic turning figure is detached from the rondo theme and led through various keys in its original form and in inversion. The second couplet (3'01) is a three-part section in minor, the middle section of which (3'23) continues the development of the characteristic turning figure. The couplets are separated by an abridged return of the refrain (2'38). The third repetition (4'38) forms the conclusion of the movement. It is also worth noting that the turning figure, emphasised by its extensive development, is also one of the significant traits of the main theme of the second movement.

The *Adagio* introduction of the **Symphony in G major, Op. 35, No. 2** anticipates the main key less through the exploration of harmonic spaces than through cadential confirmations in the alternation of *piano* and *forte* passages. A characteristic feature of the fast section of the movement is that the dotted opening motif of the main theme (0'46; repeat 3'03) permeates almost all other formal sections of the movement. It introduces the transition (1'04; repeat 3'21), and is employed as counterpoint (including in inversion) to the dominant-based secondary theme (1'31; repeat 3'48). In the closing section (2'31; repeat 4'48), it appears with the same rhythm but in a different interval configuration (2'44; repeat 5'01). The development section (5'20) also adopts the striking dotted figure following a shift to minor and a quote of the secondary theme (from 5'36). An abrupt, full-voiced entry in the tonic key marks the beginning of the recapitu-

lation (6'11), which continues the chain of modulations with the main theme. It is only with the entry of another motif from the first movement (6'51) that the recapitulation reaches harmonically stable ground. Following an otherwise regular progression (secondary theme 7'11), the recapitulation, which omits the closing section, flows into an extended coda (7'38) beginning with the dotted motif.

The slow movement (*Adagio*, D major, $\frac{3}{4}$ time) combines techniques of variation with rondo form. The plain, simple, almost folk-like theme, both parts of which are repeated, frames two contrasting couplets like a rondo refrain. These shift to various minor keys (first couplet in D minor, 2'05; second couplet in B minor, 5'27). With their tutti entries and extensive use of unison passages in small note values, these contrast the restrained character of the refrain theme. The thematic substance of the second couplet, however, bears a certain resemblance to that of the refrain theme. The theme itself features ornamentation on its second entry (4'24) and the ornaments are broken into fragments on its third appearance (7'48). An extended coda (8'45) concludes the movement. It begins in full tutti, as if a further couplet would commence, but then fades out amidst quotes from the refrain's first phrase (from 9'10).

The theme of the main section of the minuet (*Allegro*, G major, $\frac{3}{4}$ time; da capo 3'06) with its eighth-note repetitions is strongly reminiscent of similar motivic material in the first movement of the first symphony in the series. Whether this is intentional is open to debate. Although the tempo here is significantly quicker than in the corresponding movements of the *First Symphony* and the *Third Symphony*, the movement remains true to the traditional minuet character. Scherzo-like traits such

as syncopated rhythms, shifts in metre and the like are dispensed with in favour of a steady dance-like rhythm. The Trio (1'30) is in fact presented as a trio of (pairs of) oboes, clarinets and horns (alternating with bassoons), harmonically supported by pizzicato chords from the strings.

In the final movement (*Allegro non troppo*, G major, $\frac{3}{4}$ time), the integration of rondo form and sonata form is much further developed than in the finale of the *First Symphony*. This is likely due to its presumably later composition date. Here the rondo refrain and first couplet have been merged into a proper exposition in the tradition of sonata form. Its main theme is characterised by descending triad motifs and strong dynamic contrasts. The harmonic transition (0'40) further develops the previous motivic material, and the dominant-based secondary theme (1'10) presents a variant of the main theme developed in a broken texture. The abridged restatement of the main theme in the tonic key (1'47) makes it unmistakably clear that this is also a rondo refrain. The following section (2'01) is marked *Minore* and modulates to G minor. It can be regarded both as a development section and as a second couplet. This section is followed by the third return of the main theme or rondo refrain (3'20) and a coda (4'08), in which the leading motif and its inversion are used to create spectacular crescendos.

As in the first symphony of the series, the *Adagio* introduction to the **Symphony in E flat major, Op. 35, No. 3** anticipates characteristics of the following fast section (*Allegro assai*, E flat major, $\frac{3}{4}$ time). In this case, the prominent role of the minor seventh foreign to the key is highlighted by the second violin at the very beginning immediately after the opening chord (and again at a similar

entry, 0'28). This is also a melodic characteristic of the main theme of the fast section (1'41; repeat 3'07; descending after initial triads). Harmonically, however, it also anticipates the sharply dissonant dominant seventh chord with a diminished ninth in the orchestral tutti shortly before the start of the fast section (1'17; 1'25). The fast section itself is a comparatively concise sonata movement. Following the main theme, a brief transition (2'11; repeat 3'37) leads to the dominant secondary theme (2'27; repeat 3'53). This employs the motivic material of the main theme with contrasting dynamics and different instrumentation, whilst the closing section (2'50; repeat 4'16) confirms the dominant B flat major now reached with cadences in orchestral tutti. After a few chords modulating to A flat major, the development (4'33) introduces a new idea (4'43). This is then split up and touches upon various keys before the descending triad motif of the main theme (5'19) prepares the recapitulation (5'33). The recap proceeds largely in the same way as the exposition, with a transition (6'01), a secondary theme transposed to the main key (6'19) and a closing section (6'38).

The second movement (*Andante*, B flat major, $\frac{3}{4}$ time) follows a somewhat hypotactic three-part structure (A-B-A'), in that the individual sections are themselves in three parts (a-b-a'). The respective restatements of the opening theme are ornamented (for example, a' in A; 1'17). The middle section (B) provides a contrast to the restrained *Siciliano* melody of the A section with an orchestral tutti in G minor (B: a = 1'40; a' = 2'42). The middle section of this (2'02) in turn acts as an echo of the preceding orchestral outburst. The recapitulation of the opening section (A'; 3'20) further develops the figurations of the first statement and finally

presents the opening theme (as a') in an almost hymnal version (4'45). A coda (5'10) concludes the movement with closing cadential phrases.

The thematic material of the following minuet (*Un poco allegretto*, E flat major, $\frac{3}{4}$ time) presents itself in an affirmative, triadic manner with exuberant interval leaps, mostly in full orchestral texture (da capo 2'29). The trio in B flat major (1'17) proceeds in exactly the opposite manner in every respect. It features a melodic line consisting of small intervals, mostly performed as a duet, with sparse supporting chords as accompaniment.

As in the other two symphonies of the series, elements of rondo form and sonata form are combined in the final movement. The main theme is modelled on horn calls, whose momentum in the transition (0'33) drives the modulation to the dominant key. The secondary theme (0'50) presents a melodic upper voice, and the closing section (1'21) takes up the signal-like motifs of the main theme. Up to this point, this could be the exposition of a standard sonata movement. However, the return of the main theme in the tonic key (1'51) makes it clear that it can also be regarded as a rondo refrain (and the dominant exposition section as the first couplet). The theme, however, breaks off abruptly and gives way to a second, non-thematic couplet (2'06) in E flat minor, which represents the development of a sonata movement. A third appearance of the main theme or rondo refrain (2'30) and a coda with a final climax (2'55) end the movement.

– Bert Hagels

During the course of its more than seventy-year history, the **Munich Radio Orchestra**, established in 1952, has developed into an ensemble with a broad artistic spectrum and with a versatility guaranteeing it a special place in Munich's orchestral landscape. Concert performances of operas in its Sunday Concerts and the Paradisi gloria series featuring sacred music of the twentieth and twenty-first centuries belong just as much to its endeavors as do concerts for children and young people in conjunction with an educational program, entertaining concerts with a thematic focus in its Wednesday Concerts, and the performance of film music. The Munich Radio Orchestra also demonstrates that it is very much in step with the times by presenting symphonic jazz ventures and other crossover projects.

The Principal Conductors

Werner Schmidt-Boelcke (1952–67), a master of “quality light music,” was the first principal conductor of the Munich Radio Orchestra. He was succeeded by Kurt Eichhorn (1967–75), whose achievements included the presentation of a legendary Orff cycle. Heinz Wallberg (1975–81), Lamberto Gardelli (1982–85), Giuseppe Patané (1988–89), and Roberto Abbado (1992–98) made the opera more of a foreground presence while also expanding the orchestra's horizons in the field of instrumental music both in the Radio Concerts and the Promenade Concerts. From 1998 to 2004 Marcello Viotti was the orchestra's principal conductor. His passion was for the French and Italian opera repertoires; he was also largely responsible for the success of the Paradisi gloria concert series established in 2000. Ulf Schirmer, the artistic director of the Munich Radio Orchestra from 2006 to

2017, developed new emphases with his premieres of commissioned works in the Paradisi gloria series and rediscoveries in the fields of opera and operetta. Ivan Repušić has served as Chief Conductor since 2017; his contract extends until the summer of 2026. At his request, the Munich Radio Orchestra has engaged one Artist-in-Residence per season, continuing through the 2024/2025 season. In addition, Repušić has initiated a cycle featuring early and rarely performed operas by Verdi. Since 2021 Patrick Hahn has been the orchestra's principal guest conductor.

Promotion of Young Artists / Projects for Children and Young People

The Munich Radio Orchestra began its cooperation with the Bayerische Theaterakademie August Everding in 2006; projects in music theater are regularly prepared for scenic performances at the Prinzregententheater. The orchestra's commitment to the development of young artists means that it also participates in various competitions, one of which is the ARD International Music Competition. The orchestra devotes considerable time and effort to projects for children and young people (“Klassik zum Staunen”); this work is based on a model formed by three components: continuing education courses for teachers, visits by the orchestra's musicians to schools, and follow-up concerts. The “Klasse Klassik” project enabling school pupils to perform with members of the Munich Radio Orchestra and on occasion also with the Bavarian Radio Chorus in the Isarphilharmonie is operated on a permanent basis.

Guest Performances and CDs

In addition to its activities in its Munich home base, the Munich Radio Orchestra regularly presents guest concerts at renowned venues such as the Baden-Baden Festival Hall and the Golden Hall of the Wiener Musikverein and at prestigious festivals such as the Bad Kissingen Summer Festival and the Salzburg Pentecost Festival. On these occasions it has recently performed with musicians such as Diana Damrau, Elina Garanča, Jonathan Tetelman, Arabella Steinbacher, and Gerold Huber. Special highlights have included the concerts under Ivan Repušić in Budapest, Ljubljana, and Zagreb and on the “Klassik in Bayern” tours. Thanks to its CD recordings, the Munich Radio Orchestra maintains a continuous presence on the audio market. Here its complete recordings in the field of music theater as well as its many singer portrait albums merit special mention. The orchestra has repeatedly received awards for its recordings, such as the International Classical Music Award and the Opus Klassik.

Howard Griffiths was born in England and studied at the Royal College of Music in London. He has lived in Switzerland since 1981. From 1996 to 2006 Howard Griffiths was artistic director and chief conductor of the Zurich Chamber Orchestra, whose long and excellent tradition he successfully continued and developed extensively. This also included many tours in Europe, the USA and China. The public and the press reacted enthusiastically to this collaboration both in Switzerland and abroad.

From 2007 to 2018 Howard Griffiths was General Music Director of the Brandenburg State Orchestra in Frankfurt. In addition, he has appeared as a guest conductor with many leading orchestras worldwide; these include the Royal Philharmonic Orchestra London, the London Philharmonic Orchestra, the Orchestre National de France, the Tchaikovsky Symphony Orchestra of Moscow Radio, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the Israel Philharmonic Orchestra, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Warsaw Philharmonic, the Symphony Orchestra Basel, the London Mozart Players, the Orquesta Nacional de España, the Taipeh Symphony Orchestra, various radio orchestras in Germany (the NDR Radiophilharmonie Hannover, the WDR Sinfonieorchester, the hr-Sinfonieorchester, the Deutsche Radio Philharmonie), the Polish Chamber Orchestra, the English Chamber Orchestra, and the Northern Sinfonia.

Howard Griffiths is also regularly involved in contemporary music. With the Collegium Novum Zurich, he directed the Swiss premiere of Hans Werner Henze's Requiem in the presence of the composer and worked closely with composers such as Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt and Mauricio Kagel. Howard Griffiths is always enthusiastic about new, unusual projects: with the

Basel Symphony Orchestra he performed Gustav Mahler's 8th Symphony, the "Symphony of a Thousand," with over a thousand participants; together with the Zurich Chamber Orchestra (ZKO), successful crossover projects have been created with Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Öcal or Abdullah Ibrahim; and with great success he also conducted the original music for films by Charles Chaplin live with the ZKO for film projection on a big screen.

More than 150 CD recordings on various labels (Warner, Universal, cpo, Sony, Koch and others) testify to Howard Griffiths' broad artistic spectrum. For example, they contain works by contemporary Swiss and Turkish composers as well as first recordings of rediscovered music from the 18th and 19th centuries. This also includes more than 40 symphonies by Beethoven's contemporaries and the early Romantic period. His recordings of all eight symphonies by Beethoven's student Ferdinand Ries have received great praise from critics worldwide. The readers of the English magazine "Classic CD" chose Griffiths' recording of works by Gerald Finzi as "Classic CD of the Year".

Howard Griffiths performs music with numerous renowned artists, including Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Kathleen Battle, Renaud and Gautier Capuçon, Evelyn Glennie, Edita Gruberová, Mischa Maisky, Güher and Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazıl Say, Gil Shaham Sarah Chang, and Thomas Zehetmair. In addition to working with renowned soloists and orchestras, Howard Griffiths is extremely committed to supporting and promoting young musicians. This is reflected in his work at the Orpheum Foundation

for the Promotion of Young Soloists, where he has acted as artistic director since 2000. Howard Griffiths was named a Member of the British Empire (MBE) in 2006 in the annual New Year's Honours List, which Queen Elizabeth II announced on New Year's Day, and in June 2019 the State of Brandenburg awarded him the "Order of Merit" for his artistic achievement and social commitment.

cpo

Georg Joseph Vogler
Scala Symphony
Overtures

Münchner Rundfunkorchester
Howard Griffiths

KOPRODUKTION
MIT

BR
KLASSIK

Already available

cpo 555 373-2

cpo

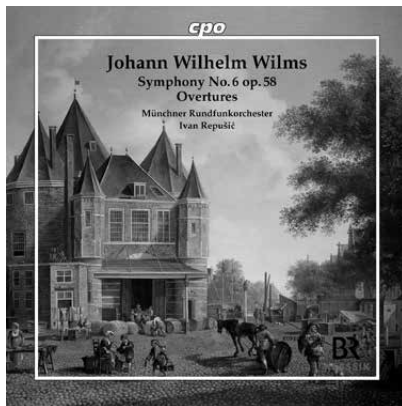
Johann Baptist Vanhal Symphonies

Münchner Rundfunkorchester
Ivan Repušić



Already available

cpo 555 433-2



Already available

cpo 555 472-2

cpo 555 715-2

Co-Production: **cpo**/Bayerischer Rundfunk

Recording: Studio 1 des Bayerischen Rundfunks, Munich, 5 & 10-13 July 2024 ([1]-[8]),
27-28 March 2025 ([9]-[12])

Recording Producer: Dagmar Birwe

Recording Engineer: Winfried Meßmer

Executive Producers: Burkhard Schmilgun (**cpo**)/

Veronika Weber, Ulrich Pluta (BR/Münchner Rundfunkorchester)

Cover: Carl Schütz, "Der Stock-im-Eisen-Platz in Wien", 1779; Wien, Graphische Sammlung Albertina
© Photo: ak-g-images, 2026

Photography: BR/Markus Konvalin (p. 32)

English Translation: Daniel Costello

Design: Lothar Bruweleit

Editor: Frederik Wittenberg

cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2026 – Made in Germany



Münchner Rundfunkorchester