



ABACO
ORCHESTER

TSCHAIKOWSKI
SYMPHONIE NR. 6

STRAUSS
SYMPHONISCHE FANTASIE AUS
„DIE FRAU OHNE SCHATTEN“

WAGNER
EINE FAUST-OUVERTÜRE

ABACO
ORCHESTER VI

STRAUSS
Vorspiel aus
»Capriccio« **MOZART**
Grabmusik

**LICHT IM
SCHATTEN**

HINDEMITH
Trauermusik **HAYDN**
Sinfonie Nr.44

LILIAN VON DER
NAHMER

TOBIAS LUSSER
Gesang

LOUIS VANDORY
Leitung & Solobratsche

Samstag 28.3, 19 Uhr

Erlöserkirche
München-Schwabing

Richard Wagner (1813 – 1883)

Eine Faust-Ouvertüre

Richard Strauss (1864 – 1949)

Symphonische Fantasie
aus „Die Frau ohne Schatten“

— Pause —

Pjotr Tschaikowski (1840 – 1893)

Symphonie Nr. 6 „Pathétique“ op. 74

1. Adagio – Allegro non troppo
2. Allegro con grazia
3. Allegro molto vivace
4. Adagio lamentoso

Ina Stoertzenbach, Dirigentin

Abaco-Orchester

Sonntag, 21. Februar 2026, 19 Uhr,
Herkulesaal der Residenz München

Wagner – Eine Faust-Ouvertüre

Richard Wagner war einer der prägendsten Komponisten der Musikgeschichte. Er revolutionierte das Musiktheater des 19. Jahrhunderts und veränderte dessen ästhetischen Maßstäbe nachhaltig. Seine Ideen vom „Gesamtkunstwerk“ und von der Musik als Ausdruck innerer seelischer Zustände beeinflussten Generationen von Künstlerinnen und Künstlern weit über die Opernbühne hinaus. Zugleich war Wagner eine zutiefst widersprüchliche Persönlichkeit. Neben seiner schöpferischen Genialität vertrat er ideologische Überzeugungen, die heute als hochproblematisch gelten. In seiner Schrift „Das Judentum in der Musik“ äußerte er sich abfällig über jüdische Musiker, darunter Felix Mendelssohn Bartholdy und Giacomo Meyerbeer. Diese Positionen gehören zu den belastenden Aspekten seines Denkens und prägen bis heute die kritische Auseinandersetzung mit seiner Person und seinem Werk. Das Spannungsverhältnis zwischen künstlerischer Bedeutung und ideologischer Verblendung bleibt untrennbar mit Wagner verbunden.

Schon in jungen Jahren beschäftigte Wagner die Verbindung von Dichtung, Philosophie und Musik und damit auch die großen Fragen des menschlichen Daseins, wie sie Goethe in seinem „Faust“ formulierte. 1839 begann er während seines Aufenthalts in Paris mit der Arbeit an einer Faust-Symphonie, von der jedoch nur die Ouvertüre vollendet wurde. Dieses

Fragment entwickelte sich zu einem eigenständigen Werk und zählt zu Wagners frühen orchestralen Kompositionen. Der Komponist überarbeitete die Ouvertüre mehrfach, bevor sie ihre endgültige Gestalt erhielt.

Die Faust-Ouvertüre ist weniger als erzählerische Programmmusik angelegt denn als musikalische Verdichtung einer inneren Konfliktlage. Wagner verzichtet auf eine konkrete Handlung und richtet den Blick auf die seelische Zerrissenheit der Faust-Figur. Bereits die düstere Einleitung erzeugt eine Atmosphäre von Zweifel und innerer Unruhe. Aus dunklen Streicher- und tiefen Bläserklängen erhebt sich ein Thema, das wie ein musikalisches Sinnbild für ein suchendes, ruheloses Bewusstsein wirkt.

Im weiteren Verlauf entfaltet sich ein leidenschaftlich bewegter Hauptteil. Stürmische Gester und unruhige Rhythmen verleihen der Musik eine nervöse Energie, die sich immer wieder in lyrische Passagen zurückzieht. Diese Momente von Sehnsucht und Verlangen verleihen dem Werk emotionale Vielschichtigkeit und werden häufig als frühe Anzeichen jener expressiven Innerlichkeit gedeutet, die Wagner später in seinen Musikdramen weiterentwickeln sollte. Das Hauptthema kehrt in gesteigerter Gestalt zurück und führt zu einer dramatischen Verdichtung. Erst am Ende löst sich die Bewegung in eine ruhigere, von feierlichem Ernst geprägte Coda,

die weniger als triumphale Erlösung denn als nachdenkliches Innehalten wirkt.

Stilistisch steht die Faust-Ouvertüre noch deutlich in der Tradition der frühen Romantik. In einzelnen Passagen lassen sich Anklänge an die elegante Klarheit und orchestrale Transparenz der Musik Felix Mendelssohn Bartholdys erkennen. Diese Nähe verleiht dem Werk einen besonderen Reiz und zugleich eine kaum zu übersehende Ironie: Der junge Wagner bedient sich jener musikalischen Sprache, die er später nicht nur ästhetisch hinter sich ließ, sondern auch ideologisch ablehnte. Gerade in diesem Nebeneinander von Anlehnung und Abgrenzung

zeigt sich die Suchbewegung eines Komponisten auf dem Weg zu seiner eigenen Tonsprache.

Obwohl die Ouvertüre lange vor den großen Musikdramen entstand, lassen sich bereits zentrale Merkmale von Wagners weiterem Weg erkennen: ausgeprägte Expressivität, psychologische Vertiefung und der Versuch, innere seelische Prozesse in einen übergreifenden orchestralen Verlauf zu übersetzen. Als Werk zwischen Tradition und Aufbruch macht sie jene Ambivalenzen sichtbar, die Wagners Persönlichkeit und Wirkung bis heute bestimmen.

Michael Schöne (Horn)



Strauss – Symphonische Fantasie aus „Die Frau ohne Schatten“

Die „Symphonische Fantasie aus »Die Frau ohne Schatten«“ op. 65 ist Richard Strauss' späte, konzertante Rückkehr zu einer seiner rätselhaftesten und zugleich opulentesten Opern. In einem etwa zwanzigminütigen Einzelsatz fasst Strauss zentrale Momente des Bühnenwerks zusammen und zeichnet ein farbenreiches Panorama zwischen Märchenwelt und menschlichem Drama.

Strauss befand sich nach Ende des Zweiten Weltkriegs in einer Krise. Als ehemaliger Präsident der „Reichsmusikkammer“ genoss er nicht mehr das frühere Ansehen und war zudem auch gesundheitlich und finanziell in keiner guten Verfassung. Zur Genesung durfte Strauss bis zu seinem späteren Entnazifizierungsprozess ins Schweizer Exil. Dort erarbeitete er 1946 die Fantasie aus Motiven der 1919 uraufgeführten Oper »Die Frau ohne Schatten«, um damit die komplexe Oper in den Konzertsaal holen und damit leichter zugänglich machen zu können.

Die Oper selbst entstand aus der fruchtbaren Zusammenarbeit von Strauss mit dem Schriftsteller Hugo von Hofmannsthal (dieser zählt u.a. zu den Gründern der bis heute bestehenden Salzburger Festspiele). So schrieb Strauss auf Basis von dessen Libretti auch die sehr bekannten Opern „Elektra“ und „Der Rosenkavalier“. Für „Die Frau ohne Schatten“

greift Hofmannsthal auf Motive aus Wilhelm Hauffs Märchen „Das kalte Herz“ zurück. Hofmannsthal übernimmt aus dem von ihm irrtümlich „steinernes Herz“ genannten Märchen im Kern das Motiv der Unvereinbarkeit von unmenschlicher, steinerner Härte des materiellen Reichtums mit menschlichem, warmem Mitgefühl. Daraus stellt Hofmannsthal in komplexer, allegorisch-symbolischer Form die Geschichte von der Tochter des Geisterkönigs Keikobad dar (einem der persischen Mythologie entlehnten Herrscher), welche als halbgöttliches Wesen ohne „Schatten“ geboren ist – eine Allegorie für Seele, Fruchtbarkeit und Sterblichkeit. Ihrem jedoch sterblichen Gemahl, dem Kaiser, droht die Versteinerung, sollte seine Frau nicht in kurzer Frist einen Schatten erlangen. Gemeinsam mit ihrer intriganten Amme sucht die Kaiserin in der Menschenwelt nach einer Frau, die bereit wäre, ihr ihren Schatten zu verkaufen und findet die Frau des Färbers Barak, die unzufrieden mit ihrem harten, einfachen Leben ist. Obwohl die Amme dies durch das Versprechen von Reichtum an die Färberin schafft, entsteht im Laufe eines leidvollen Hin und Her ein Mitgefühl der Kaiserin mit dem Färberpaar.

Die Fantasie konzentriert sich in ihrer motivischen Auswahl vor allem auf die Sterblichen – Barak und seine Frau – und auf deren Weg von Versuchung,

Entfremdung und Verzweiflung hin zu Einsicht, Vergebung und erfüllter Partnerschaft. Zu Beginn der Fantasie erklingt mit einem absteigenden Dreitonmotiv in den tiefen Bläsern der unsichtbare, göttliche Vater der Kaiserin, Keikobad, und wird verknüpft mit einem flackernden Motiv der Amme. Die folgende weit ausgespannene Melodie stellt in der Oper die Güte und stille Größe des Färbers Barak dar. Ein ausgedehnter Mittelteil entfaltet die Verführungs- und Traumwelten, die die Amme vor deren Augen ausschmückt: schimmernde Orchesterfarben lassen die lockende Welt des Reichtums und der vermeintlichen Freiheit mit einem anderen, idealisierten Liebhaber (nicht Barak) entstehen. Ein von der Posaune geführter, gesanglicher Abschnitt übersetzt später das Duett zwischen Barak und seiner Frau aus dem dritten Akt in diese orchestrale Fassung. Im Schlussabschnitt verdichtet Strauss die Musik zu einem mächtigen Steigerungsbogen, in dem sich die Wandlung der Paare – Kaiser und Kaiserin, Färber und Färberin – klanglich spiegelt. Der triumphale Höhepunkt vermittelt den letztlich guten Ausgang der Oper, welchen die Figuren

durch Versöhnung, Selbstverzicht und gemeinsam errungene Reife erreichen. Strauss ist ein absoluter Meister darin, eine äußerst dichte polyphone Mehrstimmigkeit zu komponieren. Das Werk mag daher zunächst geradezu überfordernd wirken, denn in verschiedenen Instrumentenkombinationen laufen viele Motive parallel. Diese Vielschichtigkeit herauszuarbeiten und erfahrbar zu machen, ist eine Strauss-typische, aber äußerst fordernde Aufgabe für das Orchester – und gleichzeitig für Musiker:innen wie Hörer:innen das ganz Besondere an der Strauss'schen Musik.

Gustav Berger (Oboe)



Drei Menschheitsdramen – im Gespräch mit Ina Stoertzenbach

Florence Eller (Cello): Unser Programm umfasst drei Werke, die auf den ersten Blick sehr unterschiedlich sind. Wie entstand das Programm?

Ina Stoertzenbach: Die 6. Symphonie von Tschaikowski hat das Abaco als zweite Hälfte gewählt. Dazu habe ich zuerst die Fantasie von Strauss ausgewählt. Tschaikowskis Symphonie ist ja ein Menschheitsdrama, man sagt, das Stück habe ein geheimes Programm, manche meinen sogar, er habe ein Requiem für sich selbst geschrieben. In diesem Werk werden wirklich existenzielle Gefühle und Fragen durchlebt. Und im Stück von Strauss geht es darum, was Menschsein eigentlich heißt. In der Oper „Frau ohne Schatten“, aus deren Musik die Fantasie geschrieben ist, bedeutet einen Schatten haben, ein Mensch zu sein. Strauss und Hofmannsthal übersetzen das mit der Fähigkeit zur Mutterschaft und Empathiefähigkeit. Und Faust ist ja das Menschheitsdrama schlechthin. Wagners Faust-Ouvertüre bringt also inhaltlich alles auf den Punkt.

Florence: Eine Ouvertüre im besten Sinne. Welche Ideen finden wir in diesem Stück?

Ina: Wagner komponierte sie, nachdem er „Roméo et Juliette“ von Berlioz gehört hatte, und nahm sich explizit vor, ebenfalls eine Programmsymphonie

zu schreiben. Er entwarf zwei Symphoniesätze, „Faust in der Einsamkeit“ und einen Satz zu Gretchen, und arbeitete sie später in eine Konzertouvertüre um. Man hört in der Musik sehr unmittelbar, welche Bilder Wagner vor Augen hatte. Inhaltlich haben wir zum einen das Thema Einsamkeit. Da sind ganz einsame erste Geigen, die immer um sich selbst kreisen. Es gibt auch eine suchende Chromatik, die sich permanent wiederholt. Man hört ganz direkt das Suchende, das Einsame, ein Ringen mit sich selbst und natürlich auch ein teuflisches Toben.

Florence: Du hast vorhin das geheime Programm in der 6. Symphonie von Tschaikowski erwähnt. Wie stehst du zu dieser Idee? Tschaikowski selbst nannte sein Werk einfach nur Symphonie, erst sein Bruder Modest gab ihr posthum den Beinamen „Pathétique“.

Ina: Die 6. Symphonie von Tschaikowski ist für mich ein Stück, dem ich ganz unmittelbar begegnen will. Die Problematik bei diesem Stück ist, dass es sehr bekannt ist und dass es viele Hörlöschees gibt. Ich habe mir vorgenommen, mich an das zu halten, was ich in der Partitur lese bzw. was ich innerlich höre und was zum Abaco-Orchester passt.

Florence: Geht es für dich also eher um abstrakte Emotionen wie Verzweiflung und Hoffnung?

Ina: Wenn ich Musik lerne, entwickle ich immer einen inneren emotionalen Film, der in sich eine Logik hat. Das ist auch bei diesem Stück so, nur dass hier alles intensiver und krasser ist. Ich wünsche mir sehr, dass wir im Konzert erleben können, was uns dieses Stück bedeutet.

Florence: Du dirigierst das Abaco-Orchester seit 1,5 Jahren, wie war die Zusammenarbeit bisher?

Ina: Ich mag wirklich jede einzelne Person im Abaco und ich bin sehr beeindruckt, wie engagiert alle über ihr Studium und ihren Beruf hinaus sind. Ich gehe jeden Mittwoch wahnsinnig gerne in die Probe und gehe jedes Mal fröhlicher raus als ich reingegangen bin.

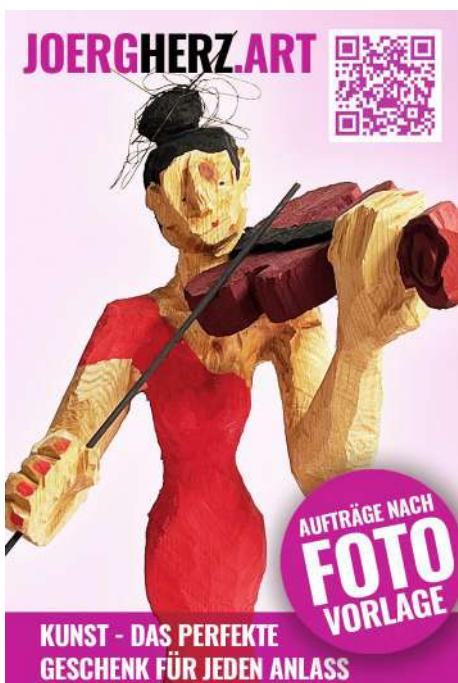
Florence: In welche Richtung möchtest du mit dem Orchester gehen und welche Pläne gibt es für die Zukunft?

Ina: Ich habe ein Faible dafür, neue Dinge auszuprobieren, für neue Formate und Programmzusammenstellungen. Zum Beispiel konnte ich für das nächste Semester eine Konzertreise und eine Uraufführung organisieren. Außerdem planen wir gerade ein Programm in einem neuen Format in Kooperation mit einer Tanzgruppe.

Florence: Hast du ein Ritual, um dich vor einem Auftritt in Konzertstimmung zu bringen?

Ina: Ich gehe das Konzertprogramm nochmal intensiv durch und bereite für das Abaco eine Anspielprobe vor, die uns so gut wie möglich auf den Konzertsaal einstellt. Das andere Ritual ist Schlafen. Ich lege mich immer 10 Minuten hin, um den Kopf zu resetten und Kraft zu tanken. Dann bin ich frisch und wenn ich dem Orchester begegne, bin ich sowieso in Konzertstimmung.

Florence: Wir auch, liebe Ina. Herzlichen Dank für das Gespräch!



Liebe und Tod – Tschaikowskis 6. Symphonie

Um Tschaikowskis Tod und um sein letztes vollendetes Werk, die 6. Symphonie, ranken sich viele Mythen. Am 6. November 1893 (Datum immer gregorianisch) starb Tschaikowski, 9 Tage nach der Uraufführung, die er selbst dirigiert hatte. Während die Uraufführung noch eine „gewisse Verlegenheit“ (Tschaikowski an seinen Verleger) im Publikum hervorgerufen hatte, wurde ihm bei der nächsten Aufführung durch Tschaikowski's Tod eine Deutungshilfe gegeben: „Die Symphonie endet tatsächlich mit Weinen und Schluchzen ...“ schreibt die russische Musikzeitung zum Trauerkonzert am 18. November 1893 und stützt damit die sich bald verbreitende Auffassung, die Symphonie hätte als Programm die Todesahnung des Komponisten oder sie sei sogar ein für sich selbst geschriebenes Requiem. Tschaikowski selbst schrieb zwar an seinen Neffen Wladimir Dawydow, dem die Symphonie gewidmet ist, dass sie ein Programm habe, das „aber für alle ein Rätsel bleiben soll – lass sie raten“ und nahm daher dankbar den Vorschlag seines Bruders Modest an, der Symphonie den Titel „Pathétique“ zu geben. Zu diesen Umständen, die allein schon genügen würden, um dunkle Vermutungen über Tschaikowski's Tod in die Welt zu setzen, kam noch das Gerücht seiner Homosexualität, den einen als Tatsache und anderen lediglich vom Hörensagen bekannt. Hat die Angst vor einem Skandal Tschaikowski in den Selbstmord getrieben? Diese These wurde dadurch

befeuert, dass er in der Sowjetunion den Status eines Volkshelden bekam und ihm damit nichts Negatives nachgesagt werden durfte. Zuvor war versucht worden, den konservativen, bürgerlich-schwermütigen und somit für die Revolution völlig ungeeigneten Komponisten zu verdammten. Das „Proletariat“ ließ sich aber seine Begeisterung und Liebe für Tschaikowski's Musik nicht ausreden. Notgedrungen musste Tschaikowski also „revolutionstauglich“ gemacht und alle Elemente, die dazu im Widerspruch standen, aus seiner Biographie entfernt werden. Insbesondere wurden die zahlreichen Belege für seine Homosexualität der breiten Öffentlichkeit vorenthalten, was die Entstehung und Verbreitung von Gerüchten beförderte. Die Vorstellung, dass Tschaikowski unter seiner Homosexualität litt und sich gezwungen sah, sein Leben deswegen zu beenden, wurde in weiten Kreisen als Tatsache angesehen. Mit der Öffnung der Archive nach der Auflösung der Sowjetunion wurde die These zumindest relativiert. Homosexualität war im russischen Reich zwar verboten und das Gesetz sah eine Verbannung nach Sibirien vor, allerdings ist, zumindest in höheren gesellschaftlichen Kreisen, keine Anwendung des Gesetzes bekannt. Tschaikowski selbst hat in seinen Briefen oft Bezug auf seine Homosexualität genommen und sie als „natürliche Triebe“ bezeichnet, sie also nicht als krankhaft angesehen. Eine Beziehung zu einer Frau stand dazu freilich im Gegensatz, trotzdem unternahm er

verschiedene Anläufe. Der vermutlich letzte Versuch dieser Art war die Hochzeit mit Antonina Iwanowna Miljukowa im Frühjahr 1877. Die Ehe ging allerdings schon nach drei Monaten katastrophal in die Brüche und endete mit Tschaikowskis Flucht in die Schweiz. Innerlich litt er unter der gescheiterten Ehe, nach außen hat sie seinem Erfolg aber nicht geschadet. Die folgenden Jahre bescherten Tschaikowski wachsendes Ansehen, er gewann an Bekanntheit und seine Musik war nicht nur im russischen Reich sehr beliebt. Auch finanziell war er gut gestellt, er bekam großzügige Zuwendungen von privaten Göntern, besonders von Nadeschda von Meck, und eine jährliche Rente von Zar Alexander III. In dieser Zeit wuchs seine Zuneigung zu seinem Neffen Wladimir Dawydow („Bobik“). Aus den Briefen an ihn erfährt man viel über Tschaikowskis Gedanken zur 6. Symphonie. Er schreibt, dass die Symphonie von Subjektivität erfüllt ist, dass er während des Komponierens viel geweint habe und dass die Symphonie sein absolut bestes und aufrichtigstes Werk sei. „Ich liebe es so sehr, wie kein anderes meiner musikalischen Werke“. Rätselhaft erscheint die Bemerkung, dass er sich glücklich fühlt in der Überzeugung, „dass meine Zeit noch nicht vorbei ist und dass es mir noch möglich ist zu arbeiten“, die man sowohl als Todesvoraussicht, als auch als

deren Gegenteil interpretieren kann. Wozu also der Versuch, Tschaikowskis gesellschaftliche und emotionale Verfassung zu umreißen? Ein Urteil über die Selbstmordhypothese ist weniger von Interesse als die Suche nach Möglichkeiten für das Programm, das Tschaikowski der Symphonie zugebracht hat.

Die Symphonie ist in ihrer Form in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich. Der **erste Satz** lässt sich als Sonatenhauptsatzform einordnen, aber die Spielanweisungen lassen schon erahnen, wie vielfältig Thematik und Charakter sind:

*Adagio – Allegro non troppo
– Andante – Moderato mosso –
Andante – Moderato assai – Allegro
vivo – Andante come prima –
Andante mosso*

Die düstere Einleitung beginnt mit dem ersten Thema als langsames Fagott-Solo, begleitet nur von Kontrabässen. Das 18 Takte dauernde Adagio bleibt gedämpft, die Orchestrierung ist schlank und tief. Im folgenden Allegro non troppo wird das erste Thema beschleunigt und entwickelt. Mit einem kurzen Adagio-Einwurf erheben sich Celli und Bratschen gleichsam aus der Tiefe, um in das Seitenthema überzuleiten. Zärtlich, ausgedehnt singend (teneramente, molto cantabile, con



Erstes Thema des 1. Satzes

espansione) bildet es einen starken Kontrast zum ersten Thema, hin und hergerissen zwischen sehnuchtsvollem Drängen und zärtlicher Zurückhaltung. Nach einem Moderato-as-sai-Einschub ertönt nochmals das Seitenthema (Andante), zuerst in vollerer Besetzung, dann als Adagio so süß wie möglich (dolce possibile) im dreifachen Piano in der Klarinette, absinkend und leiser werdend (fünffaches Piano) bis das Fagott im sechsfachen Piano übernimmt und scheinbar in die Tiefen des Anfangs hinabführt. An die Stelle der gedämpften Düs-terkeit des Anfangs tritt in der hier beginnenden Durchführung ein Fortissimo-Schlag im Tutti. Als wil-der Verzweiflungsausbruch (Allegro vivo), laut und abgehackt, tritt das Anfangsthema wieder auf, von Tremoli und Sechzehntelfiguren begleitet, die durch die Instrumentengruppen jagen. Mit schicksalhaft drohenden Fanfaren beenden die Posaunen die Durchführung, wieder hinabsinkend und verklingend im Pianissimo. Die Reprise (Andante come prima) beginnt mit dem Seitenthema als sei nichts gewesen, es wandelt sich ins Melancholische und führt, ohne das Hauptthema noch einmal aufzunehmen, in die Coda, die den Satz in einem Choral im Pianissimo ausklingen lässt.



Sehnuchtsseufzer begleitet von Herzpochen (Zweites Thema 2. Satz)

Der **zweite Satz** beginnt tänzerisch, hoffnungsvoll singend nach oben gerichtet. Der in Symphonien sehr seltene 5/4 Takt erinnert an einen rauschhaften Walzer. Das zweite Thema besteht aus vielen ausdrucksstarken Seufzern in h-Moll, zart und mit Süße (con dolcezza e flebile), begleitet von durchgehenden Vierteln in Fagott, Pauke und Kontrabass, die an Herzpochen erinnern. Zum Ende des Mittelteils erhebt sich gegen die Seufzer in den Streichern von unten das Anfangsthema in den Holzblässern, noch in Moll, bis sich das Thema wieder in seiner ursprünglichen, tänzerischen Gestalt in Dur durchsetzt. Die Seufzer des Mittelteils kommen zum Ende des Satzes wieder, hier friedlicher in D-Dur. Sie werden als absteigende Tonleiter dem Anfangsthema gegenübergestellt. Das Herzpochen des Mittelteils ertönt ebenfalls wieder, die Celli erinnern noch einmal an die sehnuchtsvollere Moll-Variante des zweiten Themas, am Ende versöhnen sich die beiden Themen aber in D-Dur.

Der **dritte Satz** ist ein marschartiges Scherzo, wechselnd zwischen rastloser Unruhe und harmloser Fröhlichkeit.



Zerrissene Klage (die roten Notenköpfe bilden das erste Thema des 4. Satzes)

Der **vierte Satz** ist vielleicht der bemerkenswerteste der Symphonie. Er

Adagio lamentoso

Nicht zerrissene Variante des ersten Themas des 4. Satzes

beginnt mit einer schmerzvollen Klage (Adagio lamentoso) aus zerrissenen Seufzern. Das Thema, das man hört (aber nicht in den Noten sieht), wechselt mit jedem Ton von einem Instrument zum anderen, als ob es durch die Instrumentalisierung zerrissen wird. Es entwickelt sich, um dann einmal mehr mit den Fagotti in der Tiefe zu versinken.

Im zweiten Thema kommt das Herzpochen aus dem zweiten Satz wieder, aber aus dem Takt geraten, triolisch und immer über den Schlag gebunden. Darüber entwickelt sich ein fallendes Motiv, aber zuerst freundlich strahlend in Dur, um nach einem breit angelegten, hoch aufsteigenden Höhepunkt nach Moll zu kippen und wieder zum Anfangsthema zurückzuführen, das jetzt in einer weniger dissonanten und nicht zerrissenen Variante erklingen darf. Die Melodietöne bleiben bei einer Instrumentengruppe. Das Weniger an Zerrissenheit wird durch drängendere Intensität ersetzt, die im weiteren Verlauf durch den bedrohlichen, teilweise chromatischen Marsch der Blechbläser über zwei Oktaven und Paukenwirbel immer weiter gesteigert wird, um dann nach und nach in sich zusammenzufallen und in einem Tamtam-Schlag im Piano zu enden. Es folgt eine Art Choral in den Posaunen, und das Herzpochen setzt wieder

ein, in den Kontrabässen, hier nicht auf dem noch Hoffnung ermöglichen D des zweiten Satzes, sondern vollkommen hoffnungslos auf dem Grundton des h-Moll. Das zweite Thema des vierten Satzes verliert hier ebenfalls jede Hoffnung und versinkt, immer tiefer werdend, im absoluten Nichts, der triolische Herzschlag verlangsamt sich und geht in leiser werdende, vereinzelte Pizzicati über, die im vierfachen Piano zum Stehen kommen.

Herzklopfen, sehnsuchtsvolle Seuzer und Liebestaumel und am Ende Verzweiflung und Tod? Welches Programm Tschaikowski bei der Erschaffung der 6. Symphonie im Sinn hatte, wird ein Rätsel bleiben. Der Zuhörerin und dem Zuhörer bleibt die Freiheit, mit den Anregungen durch die Biographie des Komponisten ein eigenes, subjektives Programm in der Musik zu finden.

Daniel Feuchtinger (Cello)

Besetzung

VIOLINE 1

Katharina Althaus
Amelie Ebke
Johannes Ebke
Taro Eichler
Amanda Geml
Lioba Grundl
Friederike Horn
Charlotte Kaltenbach
Carla Klein
Viola Pless
Charlotte Rehfueß
Anne Schweikl
Charlotte Spöhr
Annette Thurau
Andreas Wittmann
Sabina Würsching
Leo Zehhauser

VIOLINE 2

Janna Buring
Katharina Bömers
Daniel Hernández
Julian Hirschmann
Magdalena Häuser
Johannes Kunz
Felicitas Marxer
Louise Platen
Bärbel Rehm
Theresa Rothenfußer
Franziska Sattler
Leonie Schönthalter
Julian Winnetou Sosa
Sinje Vagedes

VIOLA

Levan Dornis
Manuel Egg
Kilian Eissenhauer
Nicolai Arne Engel
Sofie Grimm

Veronika Leibl

Julia Neumann
Lavinia Price
Julia Schmidt-Rohr
Tizian Schuhbeck
Dorothea Seydel
Regina Vernaleken

VIOLONCELLO

Juliane Ahrens
Johannes Bantlin
Jakob Biesterfeldt
Philipp Blaumer
Florian Bömers
Florence Eller
Ikse Eom
Daniel Feuchtinger
Anna Groesch
Matthias Maier
Quirin Marxer
Leonie Mauch
Laura Oßwald



Ludwig Pachmayer
Lukas Schamriß
Simon Wiedmann
Georg Zumühl

KONTRABASS

Leoni Bergner

Kaspar Lehnert
Markus Pflanz
Ana-Marija Sentic
Martin Stemplinger
Irmgard Weber

HARFE

Ruth Morandi
Michaela Poth

FLÖTE

Matilde Navarri
Tobias Rossmann
Luisa Schürholt
Maya Wehrmann

OBOE

Gustav Berger
Marc Megele
Sonja Tummel

KLARINETTE

Julia Burger
Eve Georges
Michael Lecointe
Paul Wiggermann
Lorenz Zehetmair

FAGOTT

Felicitas Engel
Miriam Hampe
Wendelin Mayer
Clara Minkus

TROMPETE

Moritz Beck
Virginia Flohr
Julian Grote
Josef Schriefl

HORN

Claudia Coutureau
Cornelius Krebs
Benedikt Poggel
Andreas Raupach
Michael Schöne

POSAUNE

Michael Fütterer
Valentin Heumann
Joachim Reccla

TUBA

Andreas Knapp
Kristin Lakatos

PAUKE / SCHLAGWERK

Lukas Althaus
Johannes Jeske
Dominik Keim
Moritz Pratscher
Maximilian Schinke





INA STOERTZENBACH

Die in Stuttgart geborene Dirigentin Ina Stoertzenbach ist seit dem Wintersemester 2024/25 Dirigentin des Abaco Orchesters München.

Anfang diesen Jahres war sie Assistentin am Badischen Staatstheater Karlsruhe für die Oper „Dialogues des Carmélites“. In der Spielzeit 2023/24 war sie Humperdinck Fellow der Neubrandenburger Philharmonie und leitete dort u.a. die Produktion „Bastien und Bastienne“, Vorstellungen von „Der Freischütz“, „Die Fledermaus“, „Ein Walzertraum“. In der darauffolgenden Spielzeit kehrte sie für zwei Wiederaufnahmen zurück ans Landestheater Neustrelitz. Im Sommer 2023 arbeitete sie als Musikalische Assistentin und Solorepetitorin bei den Opernfestspielen Heidenheim für Verdi „Don Carlo und Giovanna D’Arco“.

Ina Stoertzenbach war Stipendiatin der Dirigierakademie der Bergischen Symphoniker. Sie arbeitete mit Orchestern wie den Stuttgarter

Philharmonikern, dem Orchester des Staatstheaters am Gärtnerplatz, der Norddeutschen Philharmonie Rostock und dem Orquestra Simfónica de les Illes Balears zusammen.

Mit großem Engagement setzt sie sich für die Entwicklung neuer Konzertformate und Musikvermittlung ein. Sie leitete Projekte des Bundesschulmusikorchesters, der Jungen Norddeutschen Philharmonie und des Jungen Ensemble Berlin.

Im April wird sie die Leitung der Deutsch-Französisch-Ungarischen Kammerphilharmonie des Forum Bayreuth übernehmen. In Kürze wird sie nach einem Studium der Schulmusik und Kirchenmusik nun ihr Dirigierstudium in der Klasse von Marcus Bosch und Georg Fritzsch an der HMT München abschließen. Sie wurde gefördert vom Frauen Förder Stipendium und dem Deutschlandstipendium der HfM Freiburg und HMT München.



SAINT-SAËNS ORGELSYMPHONIE

BERNHARD PLECHINGER
AUFTRAGSWERK FÜR ORGEL UND
SYMPHONIEORCHESTER

POULENC

KONZERT FÜR ORGEL, STREICHER UND PAUKE

DIRIGENTIN
INA STOERTZENBACH

11.7.2026
Kirche St. Jakob
Zürich

19.7.2026
Himmelfahrtskirche
München

DANK

Für ihre tolle musikalische Arbeit bedanken wir uns bei den Dozent:innen der Stimm- und Satzproben:

Susanna Baumgartner, Allan Bergius, Sven Faulian, Max Fraas, Markus Hein, Hannes Mück, David Ott, Johannes Overbeck, Olivier Tardy

...und ganz besonders bei unserer phänomenalen Dirigentin **Ina Stoertzenbach!** Dank geht auch an die Erlöserkirche München-Schwabing und die Bavaria Musikstudios für die Bereitstellung der Probenräume. Ganz besondere Grüße gehen an die Familie Binkert – bei euch werden die Probenwochenenden wirklich zum Höhepunkt des Jahres!

Im Namen des gesamten Orchesters zudem ein RIESIGES Dankeschön an unser Orga-Team:

Lisa Beer
Fabian Krieger
Johannes Kunz
Leonie Mauch
Sinje Vagedes

SPENDEN

Das Abaco-Orchester verwaltet sich komplett selbst. Ihre Spende verwandelt sich bei uns im Handumdrehen in Noten, Plakate, Saalmieten oder Gagen für Solist:innen:

Abaco-Orchester e.V.
IBAN: DE59700202700036398523
BIC: HYVEDEMMXXX
HypoVereinsbank München

Gerne stellen wir Ihnen eine Spendenquittung aus!

FÖRDERUNG

Werden Sie schon ab 120€ pro Jahr zu einem Fördermitglied des Abaco-Orchesters! Sie erhalten von uns eine Zuwendungsbestätigung und wir reservieren Ihnen **für jedes unserer Semesterprogramme zwei Freikarten!** Alle wichtigen Informationen finden Sie auf unserer Webseite im Bereich „Förderung“.

IMPRESSUM

Gesamtredaktion

Nicolai Arne Engel

Lektorat

Katharina Bömers
Tobias Lehmann
Regina Vernaleken
Jennifer Wladarsch

Design & Layout

Tizian Schuhbeck

Bildnachweise

Niko Pallas [5,14-15]
Nikolai Morin [16]

Anzeigen

Fabian Krieger
anzeigen@abaco-orchester.de

🌐 www.abaco-orchester.de
✉ schreibe@abaco-orchester.de
👤 [@abaco_orchester.de](https://www.instagram.com/@abaco_orchester.de)

 **Abaco-Orchester e.V.**
Frickastr. 14
80639 München



