

13./14.06.2025

CLAUDE DEBUSSY »Prélude à ›L'Après-midi d'un Faune«

RICHARD WAGNER »Wesendonck-Lieder« für Singstimme und Orchester

HECTOR BERLIOZ »Symphonie fantastique« op. 14

Dirigent

ANDRIS NELSONS

Sopran

RACHEL WILLIS-SØRENSEN

 **MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Orff

CARMINA BURANA

JODIE DEVOS
LEVY SEKGAPANE
ADRIAN ERÖD

ALAIN ALTINOGLU



AB JETZT ALS DIGITALES ALBUM ERHÄLTlich.

mphil.de

CLAUDE DEBUSSY

»Prélude à ›L'Après-midi d'un Faune«

RICHARD WAGNER

»Wesendonck-Lieder« für Singstimme und Orchester
(Instrumentation Nr. 1–4: Felix Mottl, Nr. 5: Richard Wagner)

1. »Der Engel«
2. »Stehe still!«
3. »Im Treibhaus«
4. »Schmerzen«
5. »Träume«

— Pause —

HECTOR BERLIOZ

»Symphonie fantastique« op. 14

1. »Rêveries, Passions« (Träumereien, Leidenschaften)
2. »Un Bal« (Ein Ball)
3. »Scène aux Champs« (Szene auf dem Lande)
4. »Marche au Supplice« (Gang zum Richtplatz)
5. »Songe d'une Nuit de Sabbat« (Traum eines Hexen-Sabbats)

Dirigent **ANDRIS NELSONS**
Sopran **RACHEL WILLIS-SØRENSEN**

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

designierter Chefdirigent **LAHAV SHANI**
Ehrendirigent **ZUBIN MEHTA**
Intendant **FLORIAN WIEGAND**

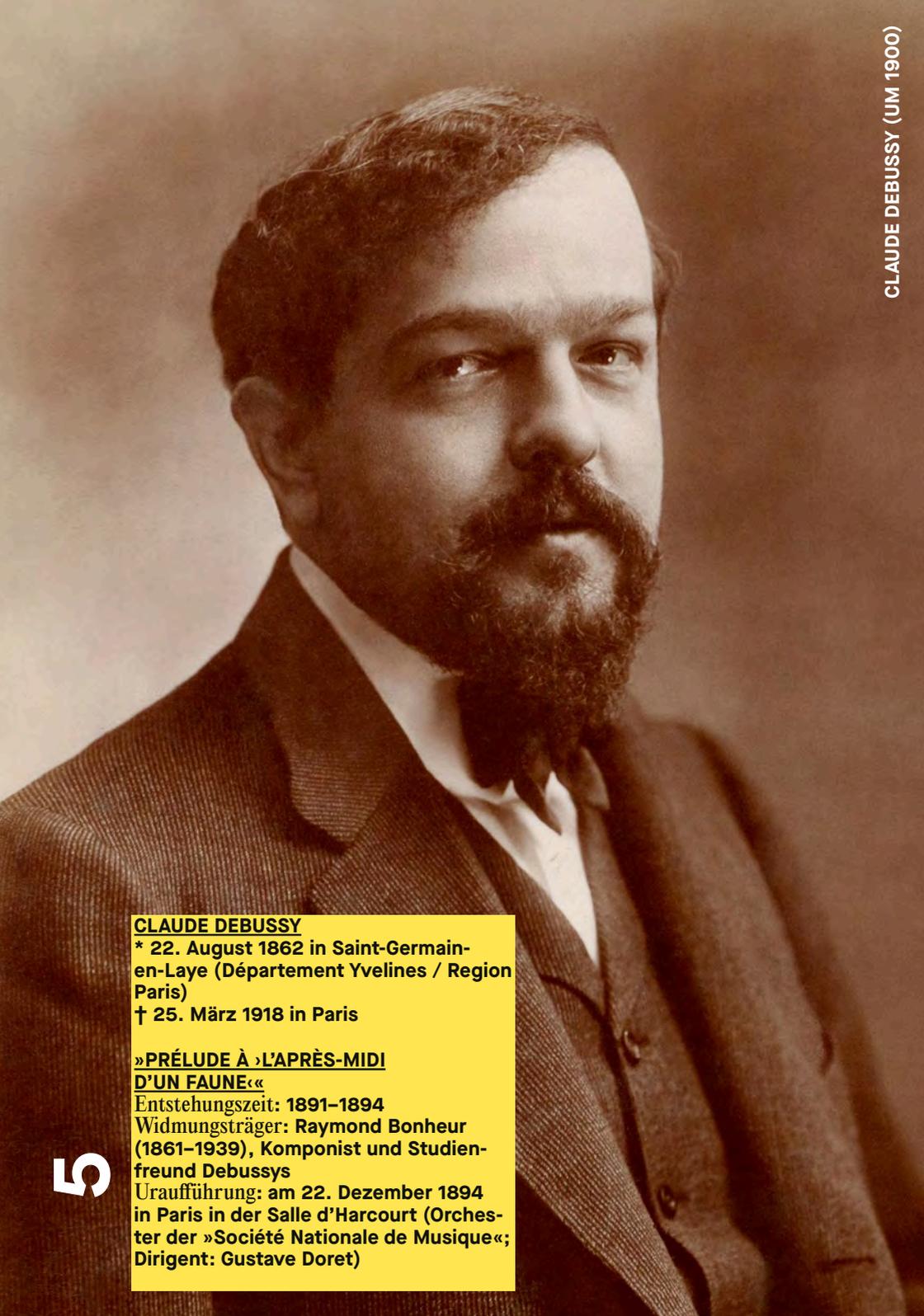
Der Traum in der Flöte des Fauns

CLAUDE DEBUSSY: »PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE«

Als krönenden Abschluss seines Studiums am Pariser Conservatoire gewann Claude Debussy 1884 den begehrten Rompreis. Den sich anschließenden Aufenthalt in der »Ewigen Stadt« brach er bereits im März 1887 vorzeitig ab, um nach Paris zurückzukehren. Er wandte sich in den folgenden Jahren verstärkt den literarischen Zirkeln der französischen Hauptstadt zu und kam im Herbst 1890 in Kontakt mit Stéphane Mallarmé, der ihn für die Mitarbeit an einer szenischen Fassung von »L'Après-midi d'un Faune« gewinnen wollte – ein Projekt, das zwar nicht verwirklicht wurde, aber letztlich Debussy die Anregung zu seinem gleichnamigen Orchesterwerk gab.

Offenbar begegneten sich hier zwei Künstler mit ähnlichen Vorstellungen von künstlerischer Ästhetik – ein von Musik inspirierter Dichter und ein literarisch aufgeschlossener Musiker, die zahlreiche gemeinsame Vorlieben hatten und sich gegenseitig zu schätzen wussten. Mallarmé, der sich in der Regel über musikalische Werke, die seine Gedichte als Vorlagen benutzten, sehr zurückhaltend äußerte, war von Debussys kompositorischer Umsetzung tief beeindruckt und notierte in sein Druckexemplar des »Prélude« die folgenden synästhetischen Verse: »Sylvain d'haleine première, / Si ta flûte a réussi, / Ouïs toute la lumière / Qu'y soufflera Debussy!« (Waldgott, wenn schon mit dem ersten Atem / Deine Flöte erfolgreich war / Höre all das Licht, / das Debussy ihr noch einhauchen wird!)





CLAUDE DEBUSSY

* 22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye (Département Yvelines / Region Paris)

† 25. März 1918 in Paris

**»PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI
D'UN FAUNE«**

Entstehungszeit: 1891–1894

Widmungsträger: Raymond Bonheur (1861–1939), Komponist und Studienfreund Debussys

Uraufführung: am 22. Dezember 1894 in Paris in der Salle d'Harcourt (Orchester der »Société Nationale de Musique«; Dirigent: Gustave Doret)

»Mit der Flöte des Fauns hat die Musik neuen Atem zu schöpfen begonnen [...], man kann sagen, dass die moderne Musik mit L'Après-midi d'un Faune beginnt.«

PIERRE BOULEZ

»POÉSIE PURE«

Mallarmés Dichtung lehnt sich vordergründig noch an die Schäfer-Szenerien der klassizistischen Parnasse-Lyrik an: eine idyllische Landschaft auf Sizilien an einem Sommernachmittag mit einem Faun, der träumend die Vorstellung eines ihn verlockenden Nymphenpaars und die blühende Natur um ihn herum beschwört. Aber der Durchbruch zu einer völlig neuen literarischen Richtung, zur »poésie pure« des Symbolismus, zeigt sich in der Durchführung des Themas wie auch in der Form. Die künstlerische Gestaltung ist nicht mehr an die Nachahmung der Natur gebunden, sondern schafft sich im Traum ihre eigene Welt; das Dichten selbst wird jenseits der Abbildung von Realität zum Thema der Dichtung, wobei quasi »musikalische« Mittel wie suggestive Klangbezüge, wohl kalkulierte Rhythmen, kunstvolle Pausen zum Einsatz gelangen.

Mallarmé war vor allem deshalb so angetan von Debussys Musik, weil er zunächst befürchtet hatte, der Komponist

versuche eine illustrative »Übertragung« seiner Verse. Aber gerade das vermied Debussy: Im »Prélude« geht es um die Umsetzung der Stimmung des Gedichts, nicht seiner Handlungsmotive, um vage Andeutungen, nicht um konkrete Beschreibungen. Die von Mallarmé beschworene Szene, die einschläfernde Hitze des Sommernachmittags und die schwül-laszive Sphäre der Begierden und Empfindungen werden durch eine traumverlorene, oszillierende Musik vermittelt. Auf die Nachfrage eines Musikkritikers äußerte Debussy: »Ist mein Prélude à ›L'Après-midi d'un Faune‹ nicht vielleicht das, was in der Flöte des Fauns von seinem Traum zurückgeblieben ist? Genauer gesagt: Es ist der ›allgemeine‹ Eindruck der Dichtung!«

MAGISCHE SCHWEBEZUSTÄNDE

Die Wahl der Soloflöte als Träger des Hauptgedankens, mit dem das Stück beginnt, ergibt sich aus dem traditionellen Attribut der Faune, der Söhne des römi-



DIE STERNSTUNDE EINES 18-JÄHRIGEN

Bei der Uraufführung von Debussys »Prélude à l'Après-midi d'un Faune« spielte Georges Barrère die berühmte Flötenstimme. Er war gerade einmal 18 Jahre jung und studierte am Pariser Conservatoire bei Paul Taffanel, dem großen Reformator des modernen Flötenspiels. Debussy war von seiner Interpretation tief beeindruckt. Die Uraufführung, ein Schlüsselmoment in der Geschichte der modernen Flötenliteratur, machte den jungen Barrère über Nacht bekannt. 1905 holte ihn Walter Damrosch zum New York Symphony Orchestra, dem er bis 1928 angehörte. Er war als bekannter Solist und Lehrer am Institute of Musical Art, der späteren Juilliard School of Music, maßgeblich für die Einführung der französischen Tradition des Flötenspiels in den USA verantwortlich.

schen Waldgottes Faunus, den man später mit dem griechischen Hirtengott Pan gleichsetzte. Dieser Hauptgedanke – von einem Thema mag man angesichts der lockeren, unsymmetrischen Fügung kaum reden – besteht aus einer wiederholten, chromatisch ab- und aufsteigenden Bewegung sowie einer nachfolgenden diatonischen Wendung und enthält damit keimhaft das komplette motivische Material des ganzen Stücks. Zunächst unbegleitet exponiert, kehrt der Komplex in zehn Varianten wieder, dabei jedes Mal auf andere Weise harmonisiert. Die Anlage als Variationswerk wird jedoch durch andere Formmodelle überlagert: durch die Sonatensatzform aufgrund einiger durchführungsartiger Abschnitte sowie durch die Bogenform, die sich durch den stark kontrastierenden Mittelteil ergibt.

tere ist betont transparent und leicht gehalten; bezeichnenderweise sieht die Besetzung zwei Harfen und ein reichhaltiges Holzbläserensemble vor, verzichtet aber auf Trompeten, Posaunen, Tuben und Pauken. Der ganz neuartigen Klanglichkeit des »Prélude«, das trotz aller Vorbehalte gegenüber Schlagworten immer wieder als »Geburtsstunde des musikalischen Impressionismus« bezeichnet wurde, konnte sich auch das Publikum der Uraufführung nicht entziehen. Die Begeisterung war so groß, dass das Stück unmittelbar wiederholt werden musste.

—

Peter Jost

7 Daraus resultiert unter formalem Aspekt ein eigenartiger Schwebezustand, der durch Rhythmik und Harmonik, vor allem aber durch besondere Instrumentation noch zusätzlich bekräftigt wird. Letz-

»Besseres als diese
Lieder habe ich nie
gemacht«

RICHARD WAGNER: »WESENDONCK- LIEDER«

Bereits in der frühen Phase seiner Komponistenlaufbahn beschloss Wagner, nur mehr eigene Texte zu vertonen. Damit schloss sich die Gattung des Klavierlieds eigentlich von Anfang an aus. Denn Wagners Dichtungen waren Verse, die auf eine Vertonung in Bühnenwerken zielten, keine Gedichte im herkömmlichen Sinne als Basis für Lieder. Dass der Werkkatalog Wagners dennoch etwa 25 Kompositionen für Singstimme und Klavier aufweist – sämtlich vertont auf fremde Texte –, verdankt sich daher besonderen Umständen. Die erhaltenen Lieder lassen sich in drei Phasen aufteilen: Die Kompositionen zu Goethes »Faust« (1831), Einzellieder nach deutschen und französischen Vorlagen (1838–40) sowie die sogenannten »Wesendonck-Lieder« (1857–58). Während sich die Lieder zu »Faust« vermutlich einer Aufführung des Dramas in Leipzig verdanken, sind die in Riga und Paris vertonten Gedichte (u. a. von Victor Hugo und Heinrich Heine) Gelegenheitswerke im wahrsten Sinne des Wortes, mal komponiert, um durch die Veröffentlichung seinen Namen bekannter zu machen, mal um damit bei Sängerinnen und Sängern Interesse für seine Bühnenwerke zu wecken. Während diese in künstlerischer Hinsicht kaum bemerkenswerten Werke nicht über Jugend- oder Routinearbeiten hinaus gelangen, stehen die nach langer Pause während der Zürcher Zeit entstandenen Lieder nach Gedichten Mathilde Wesendoncks auf einer Höhe mit dem gleichzeitig komponierten Musikdrama »Tristan und Isolde«.





RICHARD WAGNER

* 22. Mai 1813 in Leipzig

† 13. Februar 1883 in Venedig

**»WESENDONCK-LIEDER«
FÜR SINGSTIMME UND ORCHESTER**

Entstehungszeit: 1857/58 (Instrumentierung der Nr. 1–4 für Singstimme und Orchester durch Felix Mottl: 1893)

Textvorlage: Gedichtmanuskripte von Mathilde Wesendonck

Uraufführung der Originalversion: am 30. Juli 1862 in der Villa Schott in Laubenheim bei Mainz (Sopran: Emilie Genast; Klavier: Hans von Bülow)

MATHILDE UND OTTO WESENDONCK

Wagner lernte das Ehepaar Mathilde und Otto Wesendonck im Februar 1852 in Zürich kennen, wo er seit seiner Flucht aus Dresden im Mai 1849 seinen ständigen Wohnsitz hatte. Otto Wesendonck war Teilhaber an einer Seidenimportfirma und betätigte sich als Mäzen, indem er Wagner mit regelmäßigen Zahlungen versah. Seine Frau Mathilde, die Dramen und Gedichte schrieb, war von Wagners Musik begeistert. Die freundschaftlichen Bande wandelten sich 1857, nach dem Umzug von Wagner und seiner Familie ins sogenannte »Asyl«, eine Art Gartenhaus im Park der benachbarten Villa der Wesendoncks, zu einer erotischen Beziehung. Dass diese Affäre, die den jeweiligen Ehepartnern kaum unentdeckt bleiben konnte, von Anfang an zum Scheitern verurteilt war, dürfte den beiden Beteiligten durchaus bewusst gewesen sein. Aber Wagner war gerade in dieser Zeit dabei, sein Textbuch zu »Tristan und Isolde« zu vertonen, in

dem er der Liebe, genauer: der unglücklichen, unmöglichen Liebe, ein Denkmal setzen wollte. Und insofern dürften sich biographische und künstlerische Momente in den Liedern auf Gedichte seiner Geliebten vermischt haben. Umgekehrt schickte Mathilde Wesendonck, die das »Tristan«-Textbuch genau kannte, ihre Gedichte Wagner sicherlich in der Hoffnung auf Vertonung. Wie viele Gedichte der Komponist auf diese Weise kennenlernte, ist nicht bekannt, aber nicht von ungefähr wählte er die fünf aus, die in besonderem Maße den »Tristan«-Ton treffen.

DIE MUSE ALS DICHTERIN

Mathilde Wesendonck, die sich wirtschaftlich bestens abgesichert ihren poetischen Neigungen hingeben konnte, verstand sich nicht als professionelle Schriftstellerin. Zahlreiche ihrer Dramen blieben Manuskript oder wurden erst viele Jahre nach ihrer Entstehung gedruckt. Eine Auswahl ihrer Gedichte erschien 1862 bzw. erweitert 1874 sogar nur im Privatdruck. Objek-

WAGNER-FREUND

Der österreichische Dirigent und Komponist Felix Mottl (1856–1911) leistete einen entscheidenden Beitrag zur Verankerung von Richard Wagners Werken im europäischen Musikleben. Als Assistent bei den ersten Bayreuther Festspielen 1876 arbeitete er unmittelbar mit Wagner zusammen und entwickelte sich in der Folge zu einem der gefragtesten Festspiel-Dirigenten, insbesondere für »Tristan und Isolde«. In seiner Funktion als Hofkapellmeister in Karlsruhe etablierte er ein hohes künstlerisches Niveau der Wagner-Aufführungen, deren Wirkung weit über die Region hinausreichte. Mottl schuf nicht nur die Orchesterfassungen der »Wesendonck-Lieder« Nr. 1–4, sondern auch Klavierauszüge zu »Tannhäuser«, »Lohengrin«, »Tristan und Isolde«, »Der Ring des Nibelungen« und »Parsifal«. Darüber hinaus trug er mit Gastdirigaten in Städten wie Paris und London maßgeblich zur internationalen Anerkennung von Wagners Musik bei.

tiv wird man die Verse ihrer Vorlagen für Wagners Kompositionen eher als mittel­mäßig bezeichnen müssen, zumal sie auch ausgetretene Pfade keineswegs scheuen (Reim von »Schäume« auf »Träume«, Formulierungen wie »Tränenfluten« oder »in Schweigens Dunkel«). Im Gegenzug aber gelingt es der Autorin durchaus, sich in Wagners Diktion der »Tristan«-Verse einzuleben (etwa »urewige Schöpfung«; »Allvergessen, Eingedenken!«). Aber unabhängig von den poetischen Details dürfte Wagner vor allem die Stimmung der Gedichte angesprochen haben: die nahezu in allen Versen präsen­te Liebes- und Todessehnsucht sowie die Entgrenzung des menschlichen Daseins von der Erde zum All.

STUDIEN ZU »TRISTAN UND ISOLDE«

Zwei der Lieder, »Im Treibhaus« und »Träume«, sind ausdrück­lich als »Studien zu »Tristan und Isolde«« bezeichnet. Tatsächlich nehmen diese beiden Kompositionen Teile des Musikdramas gleichsam vorweg. »Träume« ist eine Vorstudie zum späteren Liebesduett im zweiten Aufzug, »Im Treibhaus« für den Beginn des dritten Aufzugs. Merkmale des »Tristan«-Stils finden sich freilich in allen »Wesendonck-Liedern«, wofür hier nur einige Beispiele genannt seien: chromatische Linienführung (»Der Engel«, Schlussvers von »Träume«), harmonische Fortschreitungen mit Vorhalten (»Im Treibhaus«), herbe Dissonanzen (»Schmerzen«), emphatische Steigerungen (»Schmerzen«) oder harmonische Nuancierungen auf engstem Raum (»Stehe still«, »Träume«).

AUFBRECHEN DER FORM-KONVENTIONEN

Eine reizvolle Herausforderung für Wagner dürfte darin bestanden haben, die konventionelle Form der Textvorlagen – strophische Anlagen mit gleichbleibendem Versmaß und Reimschema – in seine Musiksprache umzuformen, die seit Beginn der Komposition von Musikdramen nur noch in

durchkomponierter Form denkbar war. Lediglich in »Der Engel« begnügt sich Wagner mit der konventionellen Liedform A-B-A', wobei er aber die Regelmäßigkeit insofern unterläuft, als er die Reprise nicht erst mit dem Vortrag der vierten Strophe beginnen lässt, sondern, ausgelöst durch das verbale Signal »Erlösung«, um zwei Verse vorzieht. Dagegen bricht er die Liedform in »Schmerzen« durch eine jeweils doppelt gegliederte Couplet-Form mit A-B-A'-C auf, im Lied »Im Treibhaus« mit einer alternativen Reihung von zwei Grundmotiven, unterbrochen von einer rezitativähnlichen Vertonung der vierten Strophe mit dem zentralen Vers »Unsre Heimat ist nicht hier!« Die beiden übrigen Lieder bilden individuelle Formen unabhängig von der strophischen Gliederung der Textvorlagen: eine in Tempo und Notenwerten stetig abnehmende Bewegung in »Stehe still!« sowie eine von Varianten durchsetzte einheitliche Grundbewegung über einem einzigen Motiv in »Träume«.

VOM KLAVIER- ZUM ORCHESTERLIED

Bereits kurz nach der Komposition hatte Wagner selbst eine Orchesterfassung der »Träume« angefertigt, in der – vermutlich in Ermanglung einer geeigneten Sängerin – der Gesangspart von einer Solovioline ausgeführt wird. 1893 beauftragte der Schott-Verlag Felix Mottl, der bereits 1876 als Kopist der »Ring«-Stimmen für Wagner tätig gewesen war und ab 1886 zahlreiche Aufführungen in Bayreuth leitete, mit der Instrumentation der übrigen vier Lieder. Anders als Wagner, der sich für »Träume« mit einem kleinem Orchester (je zwei Klarinetten, Fagotte und Hörner und gering besetzte Streicher ohne Bässe) begnügt hatte, setzte Mottl die anderen Lieder für großes Orchester und löste auch für »Träume« die originale, fast solistische Streicherbesetzung auf. Die Instrumentation Mottls, dessen »Tristan«-Dirigate legendären Ruf hatten, zeugt von großem Einfühlungsvermögen, was Wagners Orchestertechnik angeht. Durch den großen Kontrast zwischen stark besetzten Tutti und häufig mit Solostreichern begleiteten lyrischen Stellen



wirken die Lieder aber eher wie originäre Orchestergesänge denn wie orchestrierte Klavierlieder. Pointiert gesagt, stehen sie in der Orchesterfassung dem Musikdrama näher als Wagner sie jemals konzipiert hatte.

GELDNOT UND AUTORENSTOLZ

Nach Abschluss der Neufassung der Klavierlieder im Oktober 1858 in Venedig notierte Wagner in sein für Mathilde Wesendonck geführtes Tagebuch: »Besseres als diese Lieder habe ich nie gemacht, und nur sehr wenig von meinen Werken wird ihnen zur Seite gestellt werden können.« Insofern waren es vermutlich nicht nur Geldnot, sondern auch Autorenstolz, die Wagner vier Jahre später bewogen, das

Heft bei seinem Verleger Franz Schott herauszugeben. Da die Verfasserin der Gedichte auf dem Titelblatt nicht angegeben war, wurde allgemein Wagner selbst als Autor der Texte angenommen – was sich letztlich als günstig für den Absatz erweisen sollte. Dieser steigerte sich noch, als kurz vor der Jahrhundertwende die Instrumentationen Mottls auf den Markt kamen. Zum einen waren Orchestergesänge damals ungemein beliebt, zum anderen ist die Orchesterfassung fraglos wirkungsvoller als die Originalfassung, deren Klaviersatz durch seine Tendenz zu Akkordrepetitionen stellenweise recht monoton wirkt. Daher setzte sich Mottls Bearbeitung relativ rasch durch und erfreut sich bis heute großer Beliebtheit.

—
Peter Jost

MATHILDE WESENDONCK (KARL FERDINAND SOHN, 1850)



»Wesendonck-Lieder«

Die Gesangstexte

1. »DER ENGEL«

In der Kindheit frühen Tagen
Hört' ich oft von Engeln sagen,
Die des Himmels hehre Wonne
Tauschen mit der Erdensonne,

Dass, wo bang ein Herz in Sorgen
Schmachtet vor der Welt verborgen,
Dass, wo still es will verbluten,
Und vergeh'n in Tränenfluten,

Dass, wo brünstig sein Gebet
Einzig um Erlösung fleht,
Da der Engel niederschwebt
Und es sanft gen Himmel hebt.

Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder,
Und auf leuchtendem Gefieder
Führt er ferne jedem Schmerz
Meinen Geist nun himmelwärts!

2. »STEHE STILL!«

Sausendes, brausendes Rad der Zeit,
Messer du der Ewigkeit;
Leuchtende Sphären im weiten All,
Die ihr umringt den Weltenball;
Urewige Schöpfung, halte doch ein,
Genug des Werdens, lass mich sein!

Halte an dich, zeugende Kraft,
Urgedanke, der ewig schafft!
Hemmet den Atem, stillt den Drang,
Schweiget nur eine Sekunde lang!
Schwellende Pulse, fesselt den
Schlag;
Ende, des Wollens ew'ger Tag!

Dass in selig süßem Vergessen
Ich mög' alle Wonnen ermessen!
Wenn Aug' in Auge wonnig trinken,
Seele ganz in Seele versinken;
Wesen in Wesen sich wiederfindet,
Und alles Hoffens Ende sich kündet;

Die Lippe verstummt in stauendem
Schweigen,
Keinen Wunsch mehr will das Inn're
zeugen:
Erkennt der Mensch des Ew'gen
Spur,
Und löst dein Rätsel, heil'ge Natur!

3. »IM TREIBHAUS« (Studie zu »Tristan und Isolde«)

Hochgewölbte Blätterkronen,
Baldachine von Smaragd,
Kinder ihr aus fernen Zonen,
Saget mir, warum ihr klagt?

Schweigend neiget ihr die Zweige,
Malet Zeichen in die Luft,
Und der Leiden stummer Zeuge,
Steiget aufwärts süßer Duft.

Weit in sehndem Verlangen
Breitet ihr die Arme aus,
Und umschlinget wahnbefangen
Öder Leere nicht'gen Graus.

Wohl, ich weiß es, arme Pflanze:
Ein Geschicke teilen wir,
Ob umstrahlt von Licht und Glanze,
Unsre Heimat ist nicht hier!

Und wie froh die Sonne scheidet
Von des Tages leerem Schein,
Hüllet der, der wahrhaft leidet,
Sich in Schweigens Dunkel ein.

Stille wird's; ein säuselnd Weben
Füllet bang den dunklen Raum:
Schwere Tropfen seh' ich schweben
An der Blätter grünem Saum.

4. »SCHMERZEN«

Sonne, weinest jeden Abend
Dir die schönen Augen rot,
Wenn im Meeresspiegel badend
Dich erreicht der frühe Tod;

Doch erstehst in alter Pracht,
Glorie der düst'ren Welt,
Du am Morgen neu erwacht,
Wie ein stolzer Siegesheld!

Ach, wie sollte ich da klagen,
Wie, mein Herz, so schwer dich
seh'n,
Muss die Sonne selbst verzagen,
Muss die Sonne untergeh'n?

Und gebietet Tod nur Leben,
Geben Schmerzen Wonnen nur:
O wie dank' ich, dass gegeben
Solche Schmerzen mir Natur.

5. »TRÄUME«

(Studie zu »Tristan und Isolde«)

Sag', welch' wunderbare Träume
Halten meinen Sinn umfängen,
Dass sie nicht wie leere Schäume
Sind in ödes Nichts vergangen?

Träume, die in jeder Stunde,
Jedem Tage schöner blüh'n,
Und mit ihrer Himmelskunde
Selig durchs Gemüte zieh'n?

Träume, die wie hehre Strahlen
In die Seele sich versenken,
Dort ein ewig Bild zu malen:
Allvergessen, Eingedenken!

Träume, wie wenn Frühlingssonne
Aus dem Schnee die Blüten küsst,
Dass zu nie geahnter Wonne
Sie der neue Tag begrüßt,

Dass sie wachsen, dass sie blühen,
Träumend spenden ihren Duft,
Sanft an deiner Brust verglühen,
Und dann sinken in die Gruft.

Mathilde Wesendonck



ODEON

JUGENDSINFONIEORCHESTER MÜNCHEN

MENDELSSOHN

Die Hebriden, op. 26

MOZART

Konzert in A-Dur für Klarinette
und Orchester KV 622

DEBUSSY

La Mer

JULIO DOGGENWEILER FERNÁNDEZ

Dirigent

MARIE-THERES SCHINDLER

Klarinette

MÜNCHEN

11.07. - 19 Uhr

Alte Kongresshalle

MARKT PÖTTMES

12.07. - 19.30 Uhr

Gut Schorn Feldstadt

ENGELHARTSZELL, ÖSTERREICH

13.07. - 19 Uhr

Stiftskirche Engelszell

gemeinsam mit der EW-Academy der Europäischen Wochen Passau



Tickets

www.odeon-muenchen.de

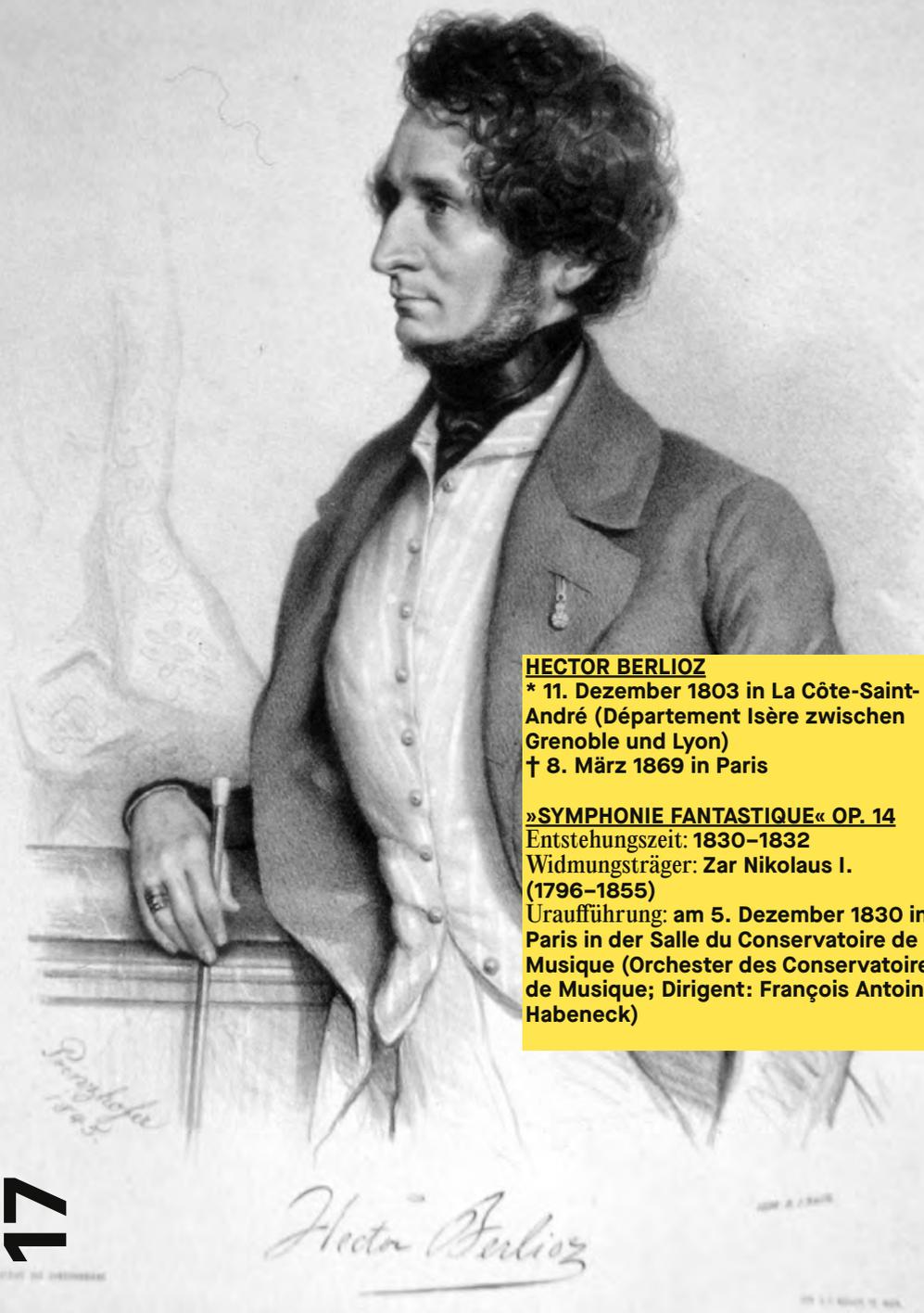


Der Jüngste Tag der Liebe

HECTOR BERLIOZ: »SYMPHONIE FANTASTIQUE«

Gegen den Widerstand seines Vaters, eines Arztes von nüchterner Denkungsart, und verfolgt von den Verwünschungen seiner Mutter, einer fanatischen Katholikin (»Gehe und wälze Dich in dem Schlamm von Paris ... Du bist mein Sohn nicht mehr!«), wandte sich Hector Berlioz vom Studium der Medizin ab und der Laufbahn eines Musikers zu. Die tiefgreifenden, für sein Leben und sein Schaffen bestimmenden Eindrücke empfing Berlioz allerdings jenseits der akademischen Kreise des Pariser Conservatoire. Er begeisterte sich für die Opern Glucks und die Symphonien Beethovens, die »Schule des musikalischen Ausdrucks«, der »Gefühle und Leidenschaften«. Er wurde erfasst von den beherrschenden literarischen Strömungen im Paris der 1820er Jahre, schwärmte für Shakespeares Dramen, Goethes »Faust«, las E.T.A. Hoffmann, dessen phantastischer Humor ihn wesensverwandt anzog, und bejahte Victor Hugos Plädoyer für eine Kunst, die auch vor dem Trivialen und Grotesken nicht zurückschrecken dürfe.

Das Jahr 1830 schien für Berlioz den Beginn einer verheißungsvollen Karriere zu markieren. Am Ende seines Studiums erhielt er den prestigeträchtigen, von der Académie des Beaux-Arts verliehenen »Grand Prix de Rome«, die höchste akademische Auszeichnung, die Frankreich an seine Künstler vergab. Und mit der Uraufführung seiner »Symphonie fantastique« glückte ihm ein Sensationserfolg. Am 8. Dezember berichtete der Schriftsteller Ludwig Börne seinen deutschen Leserinnen



HECTOR BERLIOZ

* 11. Dezember 1803 in La Côte-Saint-André (Département Isère zwischen Grenoble und Lyon)

† 8. März 1869 in Paris

»SYMPHONIE FANTASTIQUE« OP. 14

Entstehungszeit: 1830–1832

Widmungsträger: Zar Nikolaus I. (1796–1855)

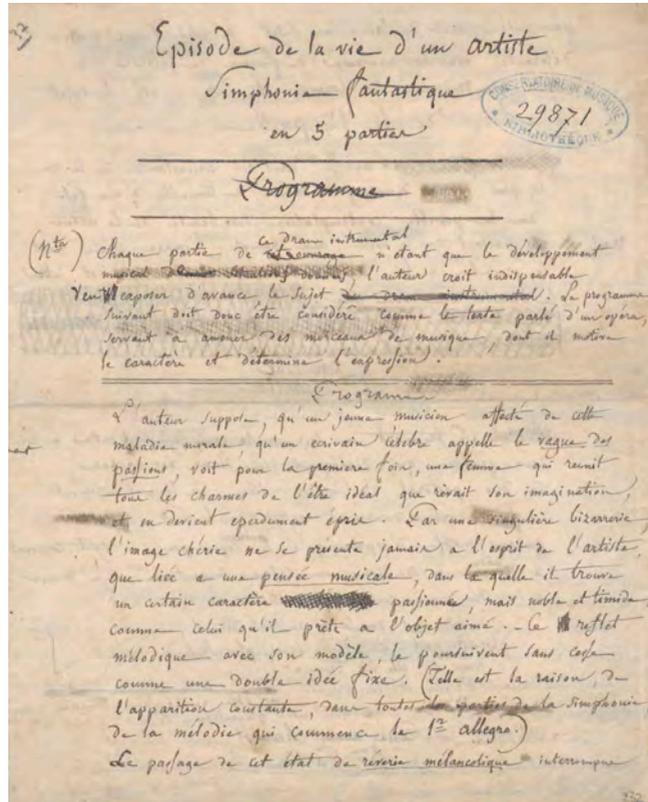
Uraufführung: am 5. Dezember 1830 in Paris in der Salle du Conservatoire de Musique (Orchester des Conservatoire de Musique; Dirigent: François Antoine Habeneck)

und Lesern von dieser epochalen Pariser Premiere: »Ein junger Komponist namens Berlioz, von dem ich Ihnen schon geschrieben, ließ von seinen Kompositionen aufführen; das ist ein Romantiker. Ein ganzer Beethoven steckt in diesem Franzosen. Aber toll zum Anbinden. Mir hat alles sehr gefallen. Eine merkwürdige Symphonie, eine dramatische in fünf Akten, natürlich bloß Instrumentalmusik; aber daß man sie verstehe, ließ er wie zu einer Oper einen die Handlung erklärenden Text drucken. Es ist die ausschweifendste Ironie, wie sie noch kein Dichter in Worten ausgedrückt, und alles gottlos. Der Komponist erzählt darin seine eigene Jugendschichte.«

»DAS VORSPIEL EINER REVOLUTION«

Ohne die Genauigkeit und den Anspruch einer Definition anzustreben, weiß Börne dennoch höchst anschaulich zu schildern, was eine Musik ausmacht, die ihm und seinen Zeitgenossen »phantastisch« vorkommen musste. Narzissmus, das Schwelgen in Empfindungen bis zur fiebrigen Leidenschaft, Freiheit und Eigenwilligkeit im Umdeuten aller Formen, Konventionen und Traditionen, eine »ausschweifende« Vorstellungskraft, eine Neigung zur Traumphäre, zum Exotischen, Exaltierten, Erschreckenden, zu Rausch, Effekt und Prunk – diese phantastischen Eigenschaften

ERSTE SEITE DES HANDSCHRIFTLICHEN PROGRAMMS
ZUR »SYMPHONIE FANTASTIQUE«



DIE UNERREICHBARE GELIEBTE

Die unerreichbare Geliebte aus der »Symphonie fantastique« hat ein reales Vorbild: die irische Schauspielerin Harriet Smithson (1800–1854). Sie gehörte einer Schauspieltruppe an, die 1827 Shakespeares Dramen in Paris aufführte. Der junge Kompositionsstudent Berlioz besuchte die Aufführung von »Hamlet« und war hingerissen – nicht nur von dem bis dahin in Frankreich unbekanntem Shakespeare, sondern vor allem von Harriet Smithson, die die Seelenqualen der Ophelia eindrucksvoll verkörperte. »Die Wirkung ihres wunderbaren Talentes«, so Berlioz in seinen »Mémoires«, »oder vielmehr ihres dramatischen Genies auf meine Phantasie und mein Herz kann nur mit derjenigen verglichen werden, die der Dichter selbst auf mich ausübte.« Ohne sie zu kennen, verliebte sich Berlioz unsterblich in die Schauspielerin, die in der Pariser Gesellschaft als Star gefeiert wurde. Alle Anstrengungen, Harriet Smithson auf sich aufmerksam zu machen, schlugen fehl. Dieses »größte Drama meines Lebens« verarbeitete Berlioz zunächst in der »Symphonie fantastique«, bevor er 1832 die angebetete Harriet Smithson schließlich kennenlernte und sogar heiratete. Die Ehe verlief allerdings nicht glücklich, und 1844 trennte sich das Paar.

ten wagte Hector Berlioz in seiner Symphonie mit nie gekannter Hemmungslosigkeit und Radikalität auszuleben. Der »erklärende Text«, das von Berlioz verfasste Programm der »Symphonie fantastique«, beschreibt die fünf Sätze oder Akte als Liebesgeschichte und irrwitzige Passion eines jungen Musikers, seine Träumereien und Leidenschaften, seine Begegnung mit einer geliebten Frau auf dem Ball, seine Wahnvorstellung, die Angebetete ermordet zu haben. Im Opiumrausch phantasiert er seine Hinrichtung und muss sein eigenes Begräbnis mitfeiern.

»Wir glauben in der Symphonie von Berlioz das Vorspiel einer Revolution in der Instrumentalmusik und eine neue dramatische Entwicklung zu erblicken«: Der französische Musikkritiker Joseph d'Ortigue übertrieb nicht im Geringsten, als er 1833 dieses Urteil sprach – drei Jahre nach der Uraufführung der »Symphonie fantastique«. Denn was Hector Berlioz mit dieser Komposition gewagt hatte, kam in der Tat einer musikalischen Revolution gleich. Mit

beispielloser Kühnheit zerbrach er die Schranken, die das Drama, den Roman und die Symphonie prinzipiell und unüberwindlich getrennt hatten. Szenische Effekte wie sonst nur im Theater (Fernoboe und Glocken hinter der Bühne) bereichern seine Instrumentalmusik. Aus der Oper übernahm Berlioz das Erinnerungsmotiv, das eine bestimmte Idee oder eine Person repräsentiert, und nutzte es für die Psychologie seines Werkes. Und ein bis dahin nur aus dem Orchestergraben bekanntes Rieseninstrumentarium begann mit der »Symphonie fantastique« den Konzertsaal zu erobern: Die exponierten Harfen des zweiten Satzes, die Clustereffekte der Pauken, die ohnehin sehr erweiterte Mitwirkung des Schlagzeugs, die zuvor ausschließlich in der Militärmusik beheimatete Es-Klarinette, brutale Einsätze der Blechbläser, das Col-legno-Geklapper der Streicher – der Reichtum der expressiven, grotesken und unerwarteten Einfälle muss das Publikum damals zutiefst irritiert und verstört haben. Nicht weniger radikal griff Berlioz in die Gewohnheiten einer für ihn viel zu vor-

»Wundersam war mir zu Muthe, wie ich den ersten Blick in die Symphonie warf. Als Kind schon legt' ich oft Notenstücke verkehrt auf das Pult, um mich (wie später an den im Wasser umgestürzten Pallästen Venedigs) an den sonderbar verschlungenen Notengebäuden zu ergötzen. Die Symphonie sieht aufrecht stehend einer solchen umgestürzten Musik ähnlich.«

**ROBERT SCHUMANN ÜBER DIE »SYMPHONIE FANTASTIQUE«
(NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, 3. JULI 1835)**

sichtigen Anwendung des Rhythmus ein: »Den Rhythmus auf die armselige Rolle beschränken zu wollen, die ihm seit langer Zeit zugefallen ist, ist genauso unnütz und dumm, wie es zu Zeiten Monteverdis der Versuch war, das Eindringen der Dissonanz in die Harmonik zu verhindern.« Und die rhythmischen Verhältnisse herkömmlicher Musik, so befand Berlioz, seien nun einmal im Entwicklungsstadium von Einklang und Oktave steckengeblieben.

»SONNENLOSE ABGRÜNDE«

Weisen die szenischen Momente und der gewaltige Orchesterapparat auf die Oper hin, so kann der hemmungslose Subjektivismus, dem alle rhythmischen Fesseln, alle melodische Regelmäßigkeit zu eng werden, den Einfluss des zeitgenössischen, die Grenzen von Autobiographie und Fiktion verwischenden Romans nicht verleugnen. Das (in vierzehn Versionen

überlieferte) literarische Programm, mit dem Berlioz die Komposition von Anfang an kommentierte, hätte auch als Entwurf für einen romantischen Künstlerroman dienen können. In der späten Fassung dieses Textes vergiftet sich der Künstler, der »Held« der Symphonie, mit einer narkotisierenden Dosis der Modedroge Opium, bevor mit den »Träumereien, Leidenschaften« eine hitzige Folge der widersprüchlichsten Affekte und Phantasien losbricht. Die ursprüngliche Version sah den Griff nach dem Rauschmittel erst für die letzten beiden Sätze vor. Im Grunde aber ist diese Frage bedeutungslos, da – so oder so – die ganze Symphonie Zustände und Grenzerfahrungen der Exaltation schildert und zudem auf einer Bühne der Imagination spielt, wie sie die 1828 in französischer Übersetzung erschienenen »Confessions of an English Opium-Eater« des Engländers Thomas De Quincey als Halluzination des Opiumrausches beschreiben: »Hinter meiner Stirn schien plötzlich ein Theater er-

standen und beleuchtet, in dem nächtliche Schauspiele von überirdischem Glanze stattfanden. Diese und alle anderen Veränderungen meiner Träume waren von abgründiger Angst und düsterer Schwermut begleitet, die sich mit Worten nicht schildern lassen. Nacht für Nacht schien ich – nicht metaphorisch, sondern buchstäblich – in Schlünde und sonnenlose Abgründe zu versinken, in Tiefen unter Tiefen, aus denen emporzusteigen es keine Hoffnung gab.«

Berlioz überschrieb seine Komposition mit »Épisode de la vie d'un artiste« – »Symphonie fantastique« heißt sie nur im Untertitel. Im Programm ist von einem »jungen Musiker« die Rede, der sich in eine Frau verliebt habe: in das Idealbild einer unerreichbaren Geliebten. Ihr Erscheinen, vor allem aber jeder Gedanke an sie wird in den fünf Sätzen der Symphonie durch ein zyklisches Thema vergegenwärtigt: Berlioz vergleicht es mit einer »fixen Idee«. Im ersten Satz, nach der »Largo«-Einleitung (»Träumereien«), wird es zu Beginn des Hauptteils von der Soloflöte und den ersten Geigen exponiert – und löst einen rasenden Taumel widerstreitender »Leidenschaften« aus. Der zweite Satz führt den Künstler auf einen Ball. Aus seiner Perspektive »sehen« wir die Festgesellschaft, erkennen die Geliebte, die sich im Walzertakt bewegt, um am Ende, in der Coda, plötzlich noch einmal aus der Anonymität des Festes hervorzutreten. Diese Konstellation drängt den Vergleich mit Berlioz' dramatischer Symphonie »Roméo et Juliette« von 1839 auf: Wie hier der Künstler umschleicht auch Romeo als unerwünschter Außenseiter ein Fest (der Capulets), auf dem er Julia weiß. Doch die – in beiden Symphonien – sich anschließenden »Liebesszenen« könnten nicht besser geeignet sein, die wesentlichen Unterschiede zu verdeutlichen: In der Veroneser Balkonszene, so erklärt es Berlioz, »finden wir die Liebe des Südens, den italienischen Himmel, die sternklare Nacht«; in der »Scène aux Champs« dagegen, dem dritten Satz der »Symphonie fantastique«, müssen wir »die Einsamkeit der leidenden Liebe des Nordens erkennen, die drohen-

den Schatten eines aufziehenden Gewitters an einem Sommerabend, an dem die Wolken lautlose Blitze schleudern. In dem einen ist es Liebe in Gegenwart des geliebten Wesens, in dem anderen ist es Liebe in Abwesenheit des Geschöpfes, um das er die gesamte Natur bittet.«

»GEISTER, HEXEN UND UNGEHEUER«

Beurteilt man die »Symphonie fantastique« als ein Drama in fünf Akten, so ereignet sich im dritten Satz – oder Akt – die Peripetie: die Wende hin zur unaufhaltsamen Katastrophe. Die Ruhe des ländlichen Refugiums wird jäh zerschnitten, als sich die Gedanken des Künstlers wieder der Geliebten zuwenden (in der späten Fassung wird sogar ein Zusammentreffen angedeutet). Der Verdacht, von ihr verraten und hintergangen zu werden, wird ihm immer unerträglicher. In der »Scène aux Champs« reift ein mörderischer Entschluss, den der Künstler nicht in die Tat umsetzt und der doch nicht ohne Konsequenzen bleibt. Aus dem Vorsatz spaltet sich der Wahn ab, er habe die Geliebte getötet, und mit dieser Vorstellung bilden sich Bestrafungsphantasien, die den Opiumtraum des Musikers grauenvoll bebildern: Er muss seiner eigenen Exekution zusehen. Den »Marche au Supplice«, den vierten Satz, schrieb Berlioz ursprünglich unter dem Titel »Marche des Gardes« für seine unvollendete Oper »Les Francs-Juges«. Vollständig zog er das fertige Stück aus der Schublade und integrierte es in das Programm und in die Symphonie. Den Schluss allerdings erfand er neu, das Aufsteigen der »idée fixe« in der Soloklarinette als »letzter Liebesgedanke«, der dann vom Tuttischlag des Orchesters gekappt wird. Die Darstellung der Enthauptung – wir hören das niederkrachende Fallbeil und, in den Pizzicati der Streicher, den dumpf herabstürzenden Kopf – vollzieht Berlioz ganz direkt, brutal und schockierend.

Schließlich träumt der Künstler sein eigenes Begräbnis, zu dem sich »eine abscheuliche Schar von Geistern, Hexen und Ungeheuern aller Art« versammelt hat:

»Die geliebte Melodie erscheint noch einmal, doch sie hat ihren noblen und schüchternen Charakter verloren; sie ist nur noch eine gemeine Tanzweise, trivial und grotesk.« Der »Songe d'une Nuit du Sabbat«, das Finale der »Symphonie fantastique«, entfesselt das ganze irrwitzige Pandämonium der Schwarzen Romantik. Mit diesem Hexensabbat sind die finstersten Schlünde und Abgründe des Unbewussten erreicht, wie sie den »Opium-Eater« in Angst und Depressionen stürzen. Und inmitten des bizarren Höllenspuks ertönt das »Dies irae« aus der lateinischen Totenmesse, die schreckenerregende Vision des Weltendes. Durch Berlioz' »Symphonie fantastique« und durch Franz Liszts »Totentanz« (1849) gewann die alte gregorianische Melodie eine schaurige Popularität. In einer Zeit sozialer und politischer Umwälzungen zeigten sich die Menschen offenbar besonders empfänglich für dieses Symbol des Todes und des Untergangs: »Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla.« Das aristokratische Ordnungs- und Machtgefüge war zusammengebrochen, und bürgerliche Aufsteiger verschafften sich Platz und Ansehen, die in dem anderen zuerst den Feind und Konkurrenten sahen. Die massenhafte Furcht vor gesellschaftlichem Abstieg und dem Verlust persönlicher Identität breitete sich aus und verstärkte sich zu einer angsterfüllten Endzeitstimmung, die hinter dem zur Schau getragenen Selbstbewusstsein des wirtschaftlichen Aufschwungs lauerte. Berlioz' »Symphonie fantastique« bezeugt die kreative Unruhe jener Epoche. Sie spiegelt aber auch deren tiefe geistige Unsicherheit und Ziellosigkeit.

Wolfgang Stähr

Wenn Sie mehr erfahren möchten über Träume in der Musik und Musik in Träumen, empfehlen wir Ihnen unseren »meet the expert«-Film. Malte Arkona spricht mit Prof. Dr. Michael Schredl, wissenschaftlicher Leiter des Schlaflabors am Zentralinstitut für Seelische Gesundheit Mannheim. Den Film können Sie über den nebenstehenden QR-Code aufrufen.



Andris Nelsons DIRIGENT

Andris Nelsons ist Music Director des Boston Symphony Orchestra und Gewandhauskapellmeister des Gewandhausorchesters Leipzig. Durch diese beiden Positionen und sein persönliches Engagement entstand eine zukunftsgerichtete Verbindung zwischen den zwei Institutionen, die ihn als einen der renommiertesten und innovativsten Dirigenten in der internationalen Musikszene ausweist.

Im Herbst 2019 kamen Andris Nelsons, das Boston Symphony Orchestra und das Gewandhausorchester Leipzig erstmals für drei gemeinsame Aufführungen in der Symphony Hall in Boston zusammen. Diese besondere Allianz hat seitdem zu gemeinsamen Auftragswerken, Musiker-Austauschen und Bildungskooperationen geführt. Im Mai 2025 feierte die Partnerschaft einen weiteren Meilenstein, als das Boston Symphony Orchestra am Schostakowitsch Festival Leipzig teilnahm. Im Rahmen des Festivals leitete er auch das neu geschaffene Festivalorchester, das sich aus jungen Musiker*innen der Mendelssohn-Akademie Leipzig und des Tanglewood Music Center zusammensetzt.

Andris Nelsons und das Gewandhausorchester Leipzig begannen ihre Saison 2024/25 mit einer Europatournee und einem Gastspiel beim Lucerne Festival. Eine weitere Tournee im Februar und März 2025 präsentierte das gefeierte Solisten-Duo Lucas & Arthur Jussen in Konzerten quer durch Europa. Die Spielzeit in Boston, die sein 10. Jubiläum als Musikdirektor des Boston Symphony Orchestra markiert, umfasst einen kompletten Beethoven-Symphoniezyklus, eine Residenz in der New Yorker Carnegie Hall und eine Europatournee mit reinen Schostakowitsch-Programmen. Andris Nelsons nahm auch seine Gastauftritte wieder auf, darunter eine vierwöchige Asientournee mit den Wiener Philharmonikern.

Die exklusive Partnerschaft von Andris Nelsons und der Deutschen



Grammophon (DG) ebnete den Weg für drei herausragende Großprojekte mit dem Boston Symphony Orchestra, dem Gewandhausorchester Leipzig und den Wiener Philharmonikern. Mit ersterem erscheint ein Schostakowitsch-Zyklus, der alle Symphonien und die Oper »Lady Macbeth von Mzensk« beinhaltet. Darüber hinaus haben Andris Nelsons und das Gewandhausorchester Leipzig kürzlich einen hochgelobten Bruckner-Zyklus abgeschlossen. Im Rahmen der Allianz zwischen dem Boston Symphony Orchestra und dem Gewandhausorchester Leipzig produzierte die Deutsche Grammophon eine gefeierte Veröffentlichung der wichtigsten symphonischen Werke von Richard Strauss, die von beiden Orchestern aufgeführt wurden.

1978 als Kind einer Musikerfamilie in Riga geboren, begann Andris Nelsons seine Karriere als Trompeter im Orchester der Latvian National Opera, während er zeitgleich Dirigieren studierte. Von 2008 bis 2015 war er Music Director des City of Birmingham Symphony Orchestra, 2006 bis 2009 Principal Conductor der Nordwestdeutschen Philharmonie in Herford und von 2003 bis 2007 Music Director der Latvian National Opera.

Rachel Willis-Sørensen SOPRAN

Die amerikanische Sopranistin Rachel Willis-Sørensen ist bekannt für ihr vielfältiges Repertoire, das von Mozart bis Wagner reicht. In den letzten Spielzeiten trat sie an führenden Opernhäusern in Europa und den USA auf und ist regelmäßig an der Bayerischen Staatsoper, der Metropolitan Opera und der Wiener Staatsoper zu Gast. Neben ihren Opernengagements tritt sie in Konzerten und Liederabenden auf.

Ihre Höhepunkte der Spielzeit 2024/25 lassen sich mit vier Verdi-Rollen, einem aufregenden Belcanto-Rollendebüt und zwei Hausdebüts zusammenfassen. Sie begann die Opernsaison mit einer Rückkehr in die Rolle der Rosalinde (»Die Fledermaus«) im Konzert mit Les Musiciens du Louvre unter der Leitung von Marc Minkowski. Anschließend kehrte sie an die Metropolitan Opera zurück, um ihre erste Verdi-Rolle der Saison zu singen: Leonora (»Il Trovatore«), eine Partie, die sie im März 2025 am Royal Opera House Covent Garden wiederaufnahm. Im Winter gab sie ihr Hausdebüt am Teatro di San Carlo mit einer weiteren Verdi-Rolle, Elisabetta in »Don Carlo«, und debütierte in der Philharmonie de Paris in einer konzertanten Fassung von Verdis »La Traviata« unter der Leitung von Jérémie Rhorer. Im Frühjahr gab Rachel Willis-Sørensen ihr Rollen- und Hausdebüt in der Titelrolle von Bellinis »Norma« an der Staatsoper Berlin. In den Frühlings- und Sommermonaten kehrt sie als Elisabetta, gefolgt von Elsa an die Bayerische Staatsoper zurück. Im Konzertbereich gab sie ihr Debüt mit Strauss' »Vier letzten Liedern« unter der Leitung von Gianandrea Noseda mit dem National Symphony Orchestra, und im Sommer folgt ihre letzte Verdi-Rolle der Saison als Sopranistin in seinem Requiem mit dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, dem San Francisco Symphony und dem Copenhagen Symphony Orchestra. Im August geht sie zusammen mit dem Ukrainian Freedom Orchestra auf Europe-Tournee.



Im Jahr 2021 unterzeichnete Rachel Willis-Sørensen einen Vertrag mit Sony Classical über mehrere Aufnahmen. Ihr Debütalbum wurde im April 2022 veröffentlicht, und ihre zweite CD mit Strauss' »Vier letzten Liedern« kam im März 2023 heraus.

BIOGRAPHIE

Vorschau

SO. 22.06.2025 11 Uhr
Festsaal,
Münchner Künstlerhaus

»DREIMAL EINMALIG« 8. KAMMERKONZERT

CLAUDE DEBUSSY Streichquartett g-Moll op. 10

JEAN FRANÇAIX Streichtrio

MAURICE RAVEL Streichquartett F-Dur op. 35

Violine **CÉLINE VAUDÉ**

Violine **ASAMI YAMADA**

Viola **JULIE RISBET**

Violoncello **FLORIS MIJNDERS**

DO. 26.06.2025 19:30 Uhr
8. Abo B

SO. 29.06.2025 11 Uhr
8. Abo M

SERGEJ RACHMANINOW Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3
d-Moll op. 30

GUSTAV HOLST »The Planets« op. 32

Dirigent **GUSTAVO GIMENO**

Klavier **KYOHEI SORITA**

FRAUENCHOR DES PHILHARMONISCHEN CHORES MÜNCHEN
Einstudierung: ANDREAS HERRMANN

Vorschau

FR. 27.06.2025 19:30 Uhr

UNI-KONZERT & FÜR ALLE U30 SPIELFELD KLASSIK

SERGEJ RACHMANINOW Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3
d-Moll op. 30

GUSTAV HOLST »The Planets« op. 32

Dirigent **GUSTAVO GIMENO**

Klavier **KYOHEI SORITA**

FRAENCHOR DES PHILHARMONISCHEN CHORES MÜNCHEN
Einstudierung: ANDREAS HERRMANN

MI. 02.07.2025 19:30 UHR

8. ABO A

DO. 03.07.2025 19:30 UHR

8. ABO F / 4. ABO G4

JOHANNES BRAHMS Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 77

ANTONÍN DVORÁK Symphonie Nr. 9 e-Moll op. 95 »Z nového světa«
(Aus der Neuen Welt)

Dirigent **ANDRÉS OROZCO-ESTRADA**

Violine **HILARY HAHN**

MI. 16.07.2025 10 Uhr

»DIE KONFERENZ DER TIERE« SPIELFELD KLASSIK

Konzert für Familien, Schulen und Vorschulgruppen
nach der Buchvorlage von Erich Kästner
für Kinder ab 5 Jahren

Dirigent **HANKYEOL YOON**

Regie & Konzept **ANNECHIEN KOERSELMAN**

Ausstattung **NINA BALL**

Idee & Musikdramaturgie **SPIELFELD KLASSIK**

26

Philharmoniker mit Leib und Seele!

ZUM ABSCHIED VON WOLFGANG BERG

Wolfgang geht und wir können uns das kaum vorstellen.

Er hat nicht nur die Bratschengruppe, sondern das gesamte Orchester geprägt, wie kaum ein Anderer; durch seine langjährige Tätigkeit als Vorstand, als Initiator des Odeon-Jugendorchester und zuletzt im Spielfeld Klassik-Team. Überall hat er viel Zeit und einen großen Teil seiner schier unerschöpflichen Energie dem Orchester, der Förderung junger Musiker*innen und dem Realisieren zahlreicher musikalischer Projekte gewidmet.

Er sagt, was er denkt, regt sich gerne mal auf, hat ein ausgeprägtes Gerechtigkeitsempfinden, scheut keinen Konflikt und schießt auch mal übers Ziel hinaus, aber er kann eigene Fehler eingestehen und ist nie nachtragend. Bei Wolfgang weiß man immer, woran man ist. Wie wohltuend!

Seit 1989 ist er Teil der Münchner Philharmoniker, der letzte aus der Bratschengruppe, der die Celibidache-Ära noch miterlebt hat. Innerhalb der Gruppe

werden wir seine gute Laune, seine Energie und seine musikalische Leidenschaft sehr vermissen.

Wolfgang ist überhaupt ein »Lebemann«; seine Sommerfeste sind legendär; er hält mit absoluter Treue (und Leidenschaft) zu seinem Schalke 04 und liebt seinen Garten inklusive aller anstrengenden Arbeiten. Holzhacken: »Yuhuu!« Schneeschaufeln: »Isch liebe das!«

Nun wird er leider wahr, der legendäre Spruch unseres Eifler Jungen: »Isch mach da nisch mehr mit!« Aber dafür gibt es jetzt (manch eine langweilige Probe weniger) und endlich mehr Zeit, um öfter in Neuseeland – der Heimat seiner Frau – sein zu können und natürlich für die neue große Liebe: seinen Enkelsohn.

—
Deine Bratschengruppe



Designierter Chefdirigent
LAHAV SHANI

Ehrendirigent
ZUBIN MEHTA

1te Violinen

JULIAN SHEVLIN KONZERTMEISTER
NAOKA AOKI KONZERTMEISTERIN
ODETTE COUCH STV. KONZERTMEISTERIN
IASON KERAMIDIS STV. KONZERTMEISTER
WOLFRAM LOHSCHÜTZ
CÉLINE VAUDÉ
YUSI CHEN
FLORENTINE LENZ
VLADIMIR TOLPYGO
GEORG PFIRSCH
VICTORIA MARGASYUK
YASUKA SCHMALHOFER
MEGUMI OKAYA
OHAD COHEN
JÉRÔME BENHAIM
DENIZ TOYGÜR*
ANNIKA BERNKLAU°
MITSUHIRO SHIMADA°

2te Violinen

SIMON FORDHAM STIMMFÜHRER
ALEXANDER MÖCK STIMMFÜHRER
IIONA CUDEK STV. STIMMFÜHRERIN
ANA VLADANOVIC-LEBEDINSKI
STV. STIMMFÜHRERIN
KATHARINA REICHSTALLER
NILS SCHAD
CLARA BERGIUS-BÜHL
ESTHER MERZ
KATHARINA SCHMITZ
BERNHARD METZ
NAMIKO FUSE
QI ZHOU
CLÉMENT COURTIN
TRAUDEL REICH
ASAMI YAMADA
JOHANNA ZAUNSCHIRM

GUILIA SCILLA
EVA HAHN*
MUGI TAKAI*

Bratschen

JANO LISBOA SOLO
BURKHARD SIGL STV. SOLO
JANNIS RIEKE STV. SOLO
WOLFGANG BERG
BEATE SPRINGORUM
KONSTANTIN SELLHEIM
JULIO LÓPEZ
VALENTIN EICHLER
JULIE RISBET
THERESA KLING
GUELI KIM
JOSEF HUNDSBICHLER*
CHRISTOPH VANDORY*
ELENA LASHERAS GONZÁLES°

Violoncelli

FLORIS MIJNDERS SOLO
THOMAS RUGE STV. SOLO
FRIEDERIKE ARNHOLDT STV. SOLO
VEIT WENK-WOLFF
SISSY SCHMIDHUBER
ELKE FUNK-HOEVER
MANUEL VON DER NAHMER
SVEN FAULIAN
DAVID HAUSDORF
JOACHIM WOHLGEMUTH
SHIZUKA MITSUI
KORBINIAN BUBENZER
THERESA LAUN°

Kontrabässe

SŁAWOMIR GREUDA SOLO
FORA BALTACIGIL SOLO
ALEXANDER PREUSS STV. SOLO
STEPAN KRATOCHVIL
SHENGNUI GUO
EMILIO YEPES MARTINEZ
ULRICH VON NEUMANN-COSEL
UMUR KOÇAN

ALEXANDER WEISKOPF
MICHAEL NEUMANN
LLUC OSCA RIBERA°

Flöten

MICHAEL MARTIN KOFLER SOLO
HERMAN VAN KOGELENBERG SOLO
MARTIN BELIĆ STV. SOLO
BIANCA FIORITO
GABRIELE KRÖTZ PICCOLOFLÖTE

Oboen

MARIE-LUISE MODERSOHN SOLO
ANDREY GODIK SOLO
LISA OUTRED
KAI RAPSCH ENGLISCHHORN
ANNA EBERLE°

Klarinetten

ALEXANDRA GRUBER SOLO
LÁSZLÓ KUTI SOLO
ANNETTE MAUCHER STV. SOLO
MATTHIAS AMBROSIUS
ALBERT OSTERHAMMER
BASSKLARINETTE

Fagotte

RAFFAELE GIANNOTTI SOLO
ROMAIN LUCAS SOLO
JOHANNES HOFBAUER STV. SOLO

Hörner

MATIAS PIÑEIRA SOLO
BERTRAND CHATENET SOLO
ULRICH HAIDER STV. SOLO
MARIA TEIWES STV. SOLO
ALOIS SCHLEMER
HUBERT PILSTL
MIA SCHWARZFISCHER
CHRISTINA HAMBACH

Trompeten

GUIDO SEGERS SOLO
ALEXANDRE BATY SOLO
BERNHARD PESCHL STV. SOLO
FLORIAN KLINGLER
MARKUS RAINER
JOŠT RUDMAN°

Posaunen

DANY BONVIN SOLO
MATTHIAS FISCHER STV. SOLO
QUIRIN WILLERT
BENJAMIN APPEL BASSPOSAUNE
MAXIMILIAN BRUCKNER°

Tuba

RICARDO CARVALHOSO
AFONSO ARAÚJO°

Pauken

STEFAN GAGELMANN SOLO
GUIDO RÜCKEL SOLO

Schlagzeug

SEBASTIAN FÖRSCHL
1. SCHLAGZEUGER

JÖRG HANNABACH
MICHAEL LEOPOLD
MARIUS FISCHER°

Harfe

TERESA ZIMMERMANN SOLO
SONIA CRISANTE°

Orchestervorstand

ALEXANDRA GRUBER
SVEN FAULIAN
MANUEL VON DER NAHMER

Intendant

FLORIAN WIEGAND

HERAUSGEBER

Direktion der Münchner Philharmoniker
Florian Wiegand, Intendant
Kellerstraße 4, 81667 München

REDAKTION

Christine Möller

KONZEPT & GESTALTUNG

Karl Anders, Hamburg/Paris
Marcel Häusler

SATZ

dm druckmedien, München

DRUCK

Gebr. Geiselberger GmbH
Martin-Moser-Straße 23
84503 Altötting

Gedruckt auf holzfreiem und
FSC-Mix zertifiziertem Papier
der Sorte Magno Volume

TEXTNACHWEISE

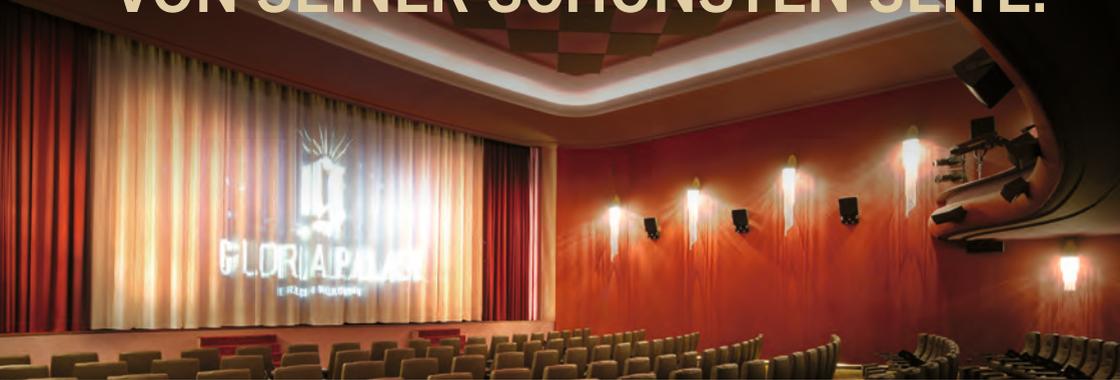
– Einführungstexte: Peter Jost, Wolfgang Stähr
– nicht namentlich gekennzeichnete Infoboxen:
Christine Möller
– Künstlerbiographien: nach Agenturvorlage
Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren.
Jeder Nachdruck ist seitens der Urheberrechts-
inhabenden genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

– Abbildungen zu Claude Debussy:
wikimedia commons
– Abbildungen zu Richard Wagner:
wikimedia commons
– Abbildungen zu Hector Berlioz:
wikimedia commons
– Andris Nelsons: © Marco Borggreve
– Rachel Willis-Sørensen: © Olivia Kahler
– Wolfgang Berg: © Tobias Hase

IMPRESSUM

ERLEBEN SIE VERWÖHNKINO VON SEINER SCHÖNSTEN SEITE!



GLORIA PALAST – IHR PREMIUM-KINO AM STACHUS

Der Gloria Palast steht für **Kinogenuss auf höchstem Niveau**, mit besonders breiten und bequemen Ledersesseln, neigbaren Rückenlehnen, eigenem Fußhocker und Tisch je Sitzplatz. Unsere edlen, in rotem Samt gehaltenen Logenplätze auf dem Balkon geben Ihnen das Gefühl einer privaten Veranstaltung.

Genießen Sie unseren **exklusiven Service** im Kinosaal und bestellen Sie aus unserer facettenreichen Speisekarte. Neben aktuellen Filmen bietet Ihnen der Gloria Palast besondere Klassiker, Matineen sowie Live-Übertragungen klassischer Konzerte und Opern aus den großen Häusern dieser Welt.



GLORIA PALAST Karlsplatz 5, 80335 München
www.gloria-palast.de





mphil.de

GASTEIG HP8