

29./30.10.2025

ANNA CLYNE »Sound and Fury« für Kammerorchester und Schauspieler oder Tonband

FRANZ SCHUBERT / LUCIANO BERIO

»Rendering« für Orchester

MICHAEL HAYDN Requiem c-Moll (Missa pro defuncto Archiepiscopo Sigismondo)

MH 155 »Schrattenbach-Requiem«

Dirigent

RICCARDO MINASI

Schauspieler

ROBERT DÖLLE

Sopran

CAMILLA TILLING

Mezzosopran

XENIA PUSKARZ THOMAS

Tenor

SIYABONGA MAQUNGO

Bassbariton

ANDREW FOSTER-WILLIAMS

 **MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

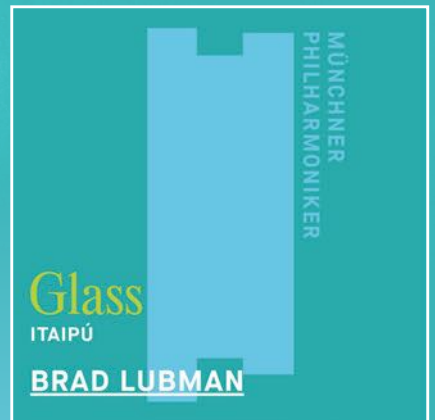
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Glass

ITAIPÚ

BRAD LUBMAN

AB JETZT ALS DIGITALES ALBUM ERHÄLTlich.



ANNA CLYNE

»Sound and Fury« für Kammerorchester und Schauspieler oder Tonband

Furious – Calm with outbursts – Ominous – Propelling – Fleeting memory – Recalling

FRANZ SCHUBERT / LUCIANO BERIO

»Rendering« für Orchester

1. Allegro – molto lontano, non cantare
2. Andante
3. Allegro

– Pause –

MICHAEL HAYDN

Requiem c-Moll (Missa pro defuncto Archiepiscopo Sigismondo) MH 155

»Schrattenbach-Requiem«

Introitus et Kyrie

1. »Requiem aeternam«, Adagio
2. »Dies irae«, Andante maestoso
3. »Domine Jesu Christe«, Andante moderato – »Quam olim Abrahae«, Vivace
4. »Hostias et preces«, Andante

Sanctus – Benedictus

5. »Sanctus«, Andante
6. »Benedictus qui venit...«, Allegretto
7. »Agnus Dei, qui tollis peccata mundi«, Adagio con moto
8. »Cum sanctis tuis«, Allegretto
9. »Requiem aeternam«, Adagio – »Cum sanctis tuis«, Allegretto

Dirigent **RICCARDO MINASI**

Schauspieler **ROBERT DÖLLE**

Sopran **CAMILLA TILLING**

Mezzosopran **XENIA PUSKARZ THOMAS**

Tenor **SIYABONGA MAQUNGO**

Bassbariton **ANDREW FOSTER-WILLIAMS**

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN

Einstudierung: ANDREAS HERRMANN

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

designierter Chefdirigent **LAHAV SHANI**

Ehrendirigent **ZUBIN MEHTA**

Intendant **FLORIAN WIEGAND**

Vom Lauf der Zeit

ANNA CLYNE: »SOUND AND FURY«

Ein explosiver Beginn: rasende auf- und absteigende, auch abstürzende diatonische und chromatische Läufe aller Instrumentengruppen, ein hochenergetisch wuselndes Geflecht, aus dem sich immer wieder melodisch eindringlich und rhythmisch harsch artikulierte Gesten erheben. Dazwischen angeregt »plappernde« Holzblasinstrumente, scharfe Signale, Gedanken, die auftauchen und wieder verschwinden – und nach extremer Verdichtung plötzlich eine Lichtung in rein strahlender Harmonie: Anna Clynes Orchesterstück »Sound and Fury« (Lärm und Wut) lebt von einer extremen Kontrastdramaturgie, einem Energieaufbau, der immer wieder auseinanderreißt oder plötzlich zusammenfällt, dann ganz sanft und leise wird.

INTERNATIONALER ERFOLG

Die Britin Clyne, geboren 1980 in London, gehört zu den erfolgreichen zeitgenössischen Komponierenden unserer Zeit. In der internationalen Bachtrack-Statistik 2023 landete sie in der Rubrik meist gespielter »lebender Komponist*innen« gar unter den Top 10, genauer: auf Platz 10 – hinter Komponisten wie John Williams, Arvo Pärt oder Philip Glass. Das mag auch daran liegen, dass bei allen dissonanten Reibungen und Klangschichtungen, die ihren Stil prägen, ihre Werke doch immer sehr fasslich bleiben. Einerseits vom Minimalismus beeinflusst, andererseits aus dem großen Pool der Musikgeschichte schöpfend, setzt sie auf vorwärtstreibende Metrik-Rhythmik, Über-





ANNA CLYNE

* 9. März 1980 in London

**»SOUND AND FURY« FÜR KAMMER-
ORCHESTER UND SCHAUSPIELER
ODER TONBAND**

Entstehungszeit: 2019

Text: Monologausschnitt aus Shakespeares »Macbeth« (5. Akt, 5. Szene)

Uraufführung: am 7. November 2019 in der Queens Hall in Edinburgh (Scottish Chamber Orchestra; Dirigent: Pekka Kuusisto)

raschungseffekte, und immer wieder wird es auch tänzerisch oder kantabel, denn, so Clyne: »Mit zunehmendem Alter wird mir die Melodie immer wichtiger.«

Ihr Musikstudium absolvierte Clyne an der University of Edinburgh und an der Manhattan School of Music. Sie fasste danach schnell Fuß in der Neue-Musik-Szene, nahm teil an Festivals und Workshops. 2010 wurde sie Composer-in-Residence beim Chicago Symphony Orchestra – einem der »Big Five«: der fünf bedeutendsten Sinfonieorchester der USA. Es folgten weitere Residenzen bei wichtigen Orchestern, und Dirigent*innen wie Marin Alsop, Cristian Măcelaru oder Leonard Slatkin setzten sich für ihre Werke ein. Die Uraufführung ihres Orchesterstücks »Masquerade« bei der Last Night of the Proms 2013, aufgeführt von Alsop und dem BBC Symphony Orchestra, war ein weiterer Schritt zum großen Erfolg.

EIN AUFTRAG MIT BEZUG ZU HAYDN

2019 erbat das Scottish Chamber Orchestra (gemeinsam mit dem Orchestre National de Lyon und der Hong Kong Sinfonietta) ein Werk von ihr. Allerdings bekam Clyne keine Carte Blanche, sondern das Werk sollte – wie es bei Kompositionsaufträgen heute oft der Fall ist – Bezug nehmen auf das Hauptwerk des Konzertabends, in diesem Fall: Haydns Symphonie Nr. 60 mit dem Beinamen »Il Distratto« (Der Zerstreute), seine einzige Symphonie, die als Schauspielmusik entstanden ist. 1774 war eine Schauspieltruppe am Esterházy'schen Hof (Haydns so gut wie lebenslangem Arbeitsplatz) aufgetreten mit der Komödie »Le Distrait« von Jean-François Regnard, und Haydn hatte für die musikalische Veredelung gesorgt. Seine »Sechzigste« ist deshalb nicht drei- oder vier-, sondern gleich sechssätzig: Auf den Ouvertüren-Satz folgen vier Zwischenaktmusiken, nach dem Ende des Stücks erklang das Finale. Klar, dass der geistreiche, experimentierfreudige Haydn die Zerstreutheit der Titelfigur der Komödie immer wieder auch musikalisch hörbar

gemacht hat. Clynes fünfzehnminütiges Kammerorchesterstück »Sound and Fury« ist zwar durchkomponiert, also frei von deutlichen Zäsuren, jedoch verweisen römische Ziffern (I bis VI) in der Partitur auf die Entsprechung zu Haydns sechs Sätzen.

VON HAYDN INSPIRIERT – CLYNES KOMPOSITORISCHER ZUGRIFF

Zur Entstehung des Stücks schreibt Clyne: »Zunächst hörte ich mir »Il Distratto« viele Male an und notierte auf einem Blatt Papier die wichtigsten Elemente, die mir auffielen, darunter rhythmische Gesten, melodische Gedanken, harmonische Fortschreitungen und sogar einen musikalischen Witz«. Denn Haydn lässt im Prestissimo-Finale plötzlich alles zum Stillstand kommen – zwecks Stimmung der Violinen! Sie habe dann, so Clyne weiter, aus jedem Satz ein bis vier Elemente ausgewählt und diese durch ihre »eigene Linse« betrachtet und fortentwickelt: »durch Überlagerung, Dehnung, Fragmentierung und Looping«. Looping meint in der Musik: einzelne Sequenzen in eine Wiederholungsschleife zu überführen.

Freilich sind die Übernahmen selten so gut zu identifizieren wie im zweiten Abschnitt (»Calm with outbursts«), in dem Clyne einen geradezu ohrwurmträchtigen Haydn-Gedanken aufnimmt, und die Hörner und Trompeten mehrmals ein rhythmisch scharf punktiertes, markantes, fanfarenartiges Themenfragment aus Haydns zweitem Satz intonieren. Auch im vierten Abschnitt (»Propelling«) kann man aus den folkloristischen Themen zumindest Themenvarianten Haydns heraushören. Und im archaisch anmutenden fünften Abschnitt (»Fleeting Memory«) hat Clyne nach eigenen Worten »eine harmonische Folge aus Haydns Adagio geloopt, die nun als Klangteppich dient, um die letzten Worte von Macbeth zu untermalen, als er vom Tod seiner Frau erfährt«.



SHAKESPEARE UND DER KLANG DER VERGÄNGLICHKEIT

Denn neben Haydns Symphonie gibt es noch eine weitere Inspirationsquelle: Shakespeares »Macbeth«, dem das Stück seinen Titel verdankt. Rezitiert wird Macbeths Monolog aus dem letzten Akt »Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow«. Ob man die Worte von Band zuspiziert oder sie live sprechen lässt, bleibt der musikalischen Leitung überlassen:

*Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief
candle!*

*Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the
stage*

*And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing.«*

Der Morgen, und der Morgen,
und der Morgen,
Kriecht unbedeutend hin von Tag zu Tag
Bis zum allerletzten Wort der Zeitrechnung;
Und alle unsre Gestern führten Narren
den Pfad zum staubigen Tod.

Aus, aus, kleines Licht!

Das Leben ist ein wandelnder Schatten,
ein armer Schauspieler,
Der auf der Bühne stolziert und tobt,
Und dann nicht mehr zu hören ist.

Es ist ein Märchen,
Erzählt von einem Dummkopf,
voller Lärm und Wut,
Aber ohne Sinn.

Warum kommt gerade Macbeth zu Wort, der sich fürs Böse entschieden hat, sich im Verlauf des Stücks zum erbarmungslosen Tyrannen wandelt? Die Verbindung zu Shakespeares Stück, so Clyne, habe sich während des Schreibprozesses ergeben, nachdem sie eine Aufzeichnung eines Meisterklassen-Kurses des britischen Schauspielers Sir Ian

McKellen von 1979 angeschaut habe. Darin wurde die Bildsprache und der Rhythmus dieses Monologs analysiert, in dem die Zeit im Mittelpunkt stehe. Weil Shakespeare in der letzten Zeile des Monologs (»Signifying nothing.«) das Versmaß unvollständig gelassen habe, münde der Vers »in völlige Stille, Vergessenheit, Leere«. O-Ton McKellen: »Diese Zeile hat etwas, das – in Hamlets Worten – wie eine Uhr tickt.« Das habe Clyne inspiriert: »Ich schichtete rhythmische Fragmente, die sich wiederholen und den Lauf der Zeit markieren.« Im Übergang zwischen dem fünften Abschnitt und dem recht kurzen Finalteil (»Recalling«) überlagern sich dann zwei Ausdruckswelten: Die archaische Melodik wird von nervös attackierenden, dissonant sich reibenden wuselnden Geflechten verdrängt – und damit wieder die Klangwelt des Beginns aufgegriffen. Der Kreis schließt sich.

—
Verena Großkreutz

Eine neue »Unvollendete«?

SCHUBERT / BERIO: »RENDERING«

»In den letzten Wochen seines Lebens fertigte Franz Schubert vielerlei Skizzen zu einer zehnten Symphonie in D-Dur (D 936 A) an. Diese Entwürfe sind ziemlich komplex und von vollendeter Schönheit. Es sind dies weitere deutliche Hinweise für Schuberts Entwicklung, welche vom Einfluss Beethovens wegführt. ›Rendering‹ mit seiner zweifachen Autorenschaft soll eine Restaurierung dieser Skizzen sein, keine Vollendung oder Rekonstruktion. Diese Restaurierung folgt den Richtlinien einer modernen Freskorestaurierung, die auf eine Auffrischung der alten Farben abzielt, ohne die durch die Jahrhunderte entstandenen Schäden kaschieren zu wollen.« (Luciano Berio)

AUSEINANDERSETZUNG MIT DER MUSIKGESCHICHTE

Dass ausgerechnet Luciano Berio, einer der progressivsten und engagiertesten Vertreter der Avantgarde, eine »Ricomposizione« im Sinne einer Neufassung des letzten Symphonie-Entwurfs Schuberts unternahm, mag auf den ersten Blick überraschen. Doch Berio hat sein Schaffen stets in einem historischen Zusammenhang gesehen. Immer wieder wandte er sich Werken aus der Musikgeschichte zu, die er in verschiedenem Maß überarbeitete, vom fast originalgetreuen Arrangement bis zur Verfremdung oder Übermalung des Originals mit Versatzstücken aus eigener oder fremder Produktion. Berühmt geworden ist vor allem seine 1968/69 entstandene



LUCIANO BERIO

* 24. Oktober 1925 in Oneglia bei Genua

† 27. Mai 2003 in Rom

»RENDERING« FÜR ORCHESTER

Entstehungszeit: 1988/89

Widmung: »Dedicato a Riccardo Chailly«
Uraufführung: am 14. Juni 1989 im Amsterdamer Concertgebouw (Koninklijk Concertgebouworkest; Dirigent: Nikolaus Harnoncourt)

»Rendering« ist eine äußerst faszinierende Reise durch eine Schubert'sche Landschaft – manchmal strahlend wie der blaue Himmel, manchmal in Nebel gehüllt und doch von geheimnisvoller Schönheit. Ich bewundere Berios Fähigkeit, diese Skizzen auf so elegante und nachvollziehbare Weise zusammengefügt zu haben und dabei den Schubert'schen Geist gänzlich zu bewahren.«

SUSANNA MÄLKKI, DIRIGENTIN

»Sinfonia«, in der er sich intensiv mit der Musik Gustav Mahlers auseinandersetzt. Daneben hat er aber auch Werke von Purcell, Bach, Mozart, Verdi, de Falla und Brahms bearbeitet, so dass sein Œuvre auch als kontinuierlicher Dialog zwischen Gegenwart und Vergangenheit verstanden werden kann.

er polemisierte sogar gegen sie: »Es ist mir wahrhaftig passiert, dass ich sehr oft Musik hörte, bei der es legitim ist, sich zu fragen, warum der Komponist Töne für seine Manipulationen ausgewählt hat und nicht Eier, Hemdenknöpfe, eine Reise nach Venedig, Horoskope oder Coca-Cola-Flaschen.«

LUST AN STILISTISCHER VIELFALT

Der 1925 im italienischen Oneglia geborene Berio, Spross einer jahrhundertealten italienischen Musiker-Dynastie, war einer der wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Er erhielt seine musikalische Ausbildung am Konservatorium in Mailand und später bei Luigi Dallapiccola in Tanglewood. Daneben verdankte er vor allem Bruno Maderna entscheidende Anregungen und Impulse. Berio wandte sich früh der elektronischen Musik zu. Außerdem beschäftigte er sich ausgiebig mit den Möglichkeiten der menschlichen Stimme. Dabei legte sich Berio nie auf eine kompositorische Richtung fest, sondern entwickelte – geführt von seiner Lust an Grenzüberschreitung und stilistischer Vielfalt – eine ganz persönliche Klangsprache, die sich wenig um den Stilpurismus mancher Vertreter*innen der Nachkriegs-Avantgarde kümmerte. Die serielle Musik der 1950er Jahre blieb ihm fremd,

MUSIK ÜBER MUSIK

Bahnbrechend für die Literatur der Soloinstrumente war Berios Zyklus der »Sequenze«, in der er die klanglichen Möglichkeiten bis an die Grenzen des Spielbaren auslotete. Die gesamte Werkgruppe bildet eine Art »work in progress«, wobei einige Aspekte weiterentwickelt wurden, aber ältere Grundschichten erhalten blieben.

»Musik über Musik« ist ein Wesenszug der Werke Berios. Immer wieder hat er seine Kompositionen neu bearbeitet, andere Fassungen erstellt oder sie in späteren Werken wieder aufgenommen. 1965 erhielt er eine Professur an der Juilliard School of Music, wo er bis 1972 unterrichtete. Wenige Jahre später ging er an das von Pierre Boulez gegründete akustische Forschungsinstitut Ircam in Paris, wo er die Abteilung Akustik leitete. In den 1980er Jahren wandte sich Berio verstärkt den großen Formen der Oper und Orchestermusik zu. Die Opern »La

vera storia« und »Un re in ascolto« zählen zu den wichtigsten Arbeiten jener Jahre.

Berio lehnte dogmatische Systeme ab und schätzte das Lebendige, die menschliche Geste und die Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen und politischen Realität höher ein als theoretische Modelle oder kompositionstechnische Vorgaben. Nicht ohne eine gehörige Portion Utopie merkte er dazu an: »Der Hörer wird weniger denn je in die Lage gebracht werden, die Augen zu schließen, um sich musikalischen Träumen hinzuge-

ben: Die Situation selbst wird ihn dazu aufrufen, an der Aktion zu partizipieren.«

NOCH EINE »UNVOLLENDETE«?

Seine Schubert-Bearbeitung basiert auf den zahlreichen Skizzen, die Schubert zu einer Symphonie in D-Dur D 936 A hinterlassen hat. Sie sind fast ausschließlich für Klavier notiert, nur gelegentlich finden sich Hinweise zur Instrumentation. Um diese fragmentarischen Skizzen zu einem



SCHUBERT'SCHE FARBEN

Ganzen zu fügen, bediente sich Berio eines Kunstgriffs, den er selbst wie folgt beschrieb: »Die Skizzen sind durch ein sich ständig wandelndes musikalisches Gewebe verbunden, immer ›pianissimo‹ und ›fern‹, untermischt mit Anklängen an das Spätwerk Schuberts (die Klaviersonate B-Dur, das Klaviertrio B-Dur, usw.) und durchsetzt mit polyphonen Passagen aus Fragmenten derselben Skizzen. Dieser musikalische ›Zement‹ bildet den fehlenden Zusammenhang und füllt die Lücken zwischen den einzelnen Entwürfen. Er wird stets durch Celestaklänge angezeigt und soll ›quasi senza suono‹ und ohne Ausdruck gespielt werden.« Der fragmentarische Charakter der Skizzen soll also nicht überspielt oder übermalt, sondern im Gegenteil durch das zarte musikalische Gewebe an Celesta-Tönen hörbar gemacht werden. Anders als die vollendeten Symphonien Schuberts ist die Anlage von »Rendering« nicht vier- sondern dreisätzig. Berio übernimmt die überlieferten Satzfragmente eines Allegro maestoso, eines zweiteiligen, jedoch nicht auskomponierten Andante und die Skizzen zu einem Scherzo-ähnlichen Finalsatz. Ob dieser dritte Satz, ein motorisches Scherzo in stupender Skalenbewegung, wirklich als Finale gedacht war, ist unklar. Berio macht sich diese Ambiguität auf seine Weise zunutze: »Die Skizzen zeigen abwechselnd den Charakter eines Scherzos und eines Finales. Diese Zweideutigkeit (welche Schubert wahrscheinlich in einer neuartigen Weise gelöst oder aber verschärft hätte), war von besonderem Interesse: Der musikalische ›Zement‹ soll neben anderen Besonderheiten eben diese Doppelbödigkeit strukturell hervorheben.«

Schuberts originale Motivik, wie Berio sie in den Skizzen vorfand, erscheint zum Teil als Zitat, zum Teil als Ausgangspunkt eigenständiger musikalischer Entwicklungen. Auch eine Kontrapunktübung (ein Kanon in Gegenbewegung) – Schubert hatte in den letzten Wochen seines Lebens Kontrapunktunterricht genommen –, die sich unter den Aufzeichnungen des Komponisten befand, integrierte Berio in den musikalischen Verlauf von »Rendering«. Zur Instrumentation merkte der Komponist an: »Die Orchestrierung folgt jener der ›Unvollendeten‹, aber während die offensichtlich Schubert'schen Klangfarben erhalten blieben, zeigen sich in der musikalischen Entwicklung der Komposition Episoden, die sich an Mendelssohn anzunähern scheinen, und die Orchestrierung möchte dies widerspiegeln. Darüber hinaus lässt die Expressivität des zweiten Satzes aufhorchen, welchem der Geist Gustav Mahlers innezuwohnen scheint.«

Berios »Rendering« ist, wie so oft bei ihm, Musik über Musik. Was er im Zusammenhang mit seiner »Sinfonia« erklärt hat, gilt auch für diese Schubert-Adaption: »Die verschiedenen musikalischen Elemente werden miteinander in Beziehung gesetzt und transformiert – wie es mit jenen vertrauten Dingen und Bildern geschieht, die, in eine andere Perspektive, einen anderen Zusammenhang und ein anderes Licht gestellt, plötzlich einen neuen Sinn bekommen.«

—
Martin Demmler

LUCIANO BERIO BEI MPHIL

Ende April 1990 leitete Luciano Berio vier Konzerte der Münchner Philharmoniker. Neben dem Hauptwerk »Sinfonia« stand mit dem Raumklang-Experiment »Formazioni« eine weitere seiner Kompositionen auf dem Programm. Außerdem dirigierte Berio die dem italienischen Raumfahrtingenieur Umberto Montalenti gewidmete »Serenata per un Satellite« seines Landsmannes Bruno Maderna.

»Dein ruhiger,
klarer Geist«

MICHAEL HAYDN: REQUIEM IN C-MOLL

Salzburg war ein Ort zum Fürchten, als Franz Schubert die einstige Residenz- und künftige Festspielstadt vor zweihundert Jahren besuchte. Schroffe Felsen, regennasse Quader, ein finsterner, reißender Fluss, kaum Menschen in den Straßen, viele Häuser standen leer, auf den Plätzen wuchs das Gras zwischen den Pflastersteinen. »Und überdies die Festung, die auf dem höchsten Gipfel des Mönchberges liegt [und] in alle Gassen der Stadt ihren Geistergruß herabwinkt.« So schilderte Schubert seine Wege durch das graue, morbide, von der Zeit geschwärzte Salzburg. Aber es gab einen Lichtblick. Schubert betrat die »wunderschöne« Stiftskirche der Benediktinerabtei St. Peter und kam hinter dem Gotteshaus an das Grabmonument des bald zwanzig Jahre zuvor verstorbenen Michael Haydn: eine etwas makabre Schädelstätte auf Felsgrund, mit einem hohen Kreuz, einem abgestumpften Obelisken, Sanduhr, Lyra und einer Urne, die den Totenkopf des Komponisten birgt. Schubert versank in stummer Zwiesprache: »Es wehe auf mich, dachte ich mir, dein ruhiger, klarer Geist, du guter Haydn, und wenn ich auch nicht so ruhig und klar sein kann, so verehrt dich doch gewiß Niemand auf Erden so innig als ich. (Eine schwere Thräne entfiel meinen Augen, und wir gingen weiter. -)«

13

Diese Begegnung zwischen zwei Komponisten »im Angesicht des Todes« liest sich ungewöhnlich – und auch wieder nicht. Schubert war mit der Sakralmusik Michael Haydns aufgewachsen, mit seinen Messen, Gradualien und Offertorien;



MICHAEL HAYDN

* 13. September 1737 im niederösterreichischen Rohrau

† 10. August 1806 in Salzburg

REQUIEM C-MOLL MH 155

»SCHRATTENBACH-REQUIEM«

Entstehungszeit: 1771

Uraufführung: am 2. Januar 1772 im Salzburger Dom (Hochfürstliche Hof-Musik; Leitung: Hofkapellmeister Giuseppe Francesco Lolli)

und er kannte und imitierte auch dessen Kanons, Quartette und Terzette für Männergesang. Als Kirchenkomponist lag Michael Haydn damals in den Aufführungsstatistiken der Musikmetropole Wien noch weit vor Mozart und vor seinem älteren Bruder Joseph – um dennoch gleichzeitig in Vergessenheit zu geraten oder jedenfalls als musikalische Größe unter schwindendem Rampenlicht und sinkendem Renommee zu leiden.

DIE MONOTONIE DES DASEINS

Johann Michael Haydn, Jahrgang 1737 und damit fünf Jahre jünger als sein großer Bruder, zog als Kapellknabe aus Niederösterreich nach Wien. Und scheint ein wahres Wunderkind gewesen zu sein, brachte sich selbst das Komponieren bei, vertrat den Organisten am Stephansdom in der Frühmesse, spielte »alle« oder doch viele Instrumente, einschließlich der Harfe, und schuf mit gerade einmal sechzehn Jahren die Messe zur Einweihung des Doms in Temesvár. Der Bischof von Großwardein (dem heute rumänischen Oradea) nahm ihn in seine Dienste, in kurzer Zeit avancierte er dort zum Kapellmeister. Aber 1763 kam Michael Haydn nach Salzburg und blieb – bis an sein Lebensende. Als »Hof-Musicus« und »Concert-Meister« gehörte er zu den Kollegen der Mozarts, zumindest auf dem Papier – in der Praxis glänzten Vater und Sohn durch Abwesenheit. Im Juli 1763 war Haydn in der hochfürstlichen Residenz eingetroffen und wenige Tage später schon mit dem offiziellen Anstellungsdekret bedacht worden, da hatte sich der Vizekapellmeister Leopold Mozart mit seinen beiden Kindern, Wolfgang Amadé und Maria Anna »Nannerl«, zu einer nicht enden wollenden Europatournee verabschiedet: Erst nach weit über drei Jahren kehrte die Familie an ihren Ursprung zurück.

In völligem Gegensatz zu den reiselustigen, kosmopolitischen und nicht zuletzt überaus ehrgeizigen Mozarts verharnte Haydn immerzu in Salzburg, sesshaft bis zur Resignation, und fuhr außer-

stenfalls und auch nur selten nach Wien oder ins Benediktinerstift Kremsmünster. Er bezog und behielt für Jahrzehnte dieselbe Wohnung, in einem Haus, an dessen Stelle später die Talstation der Festungsbahn errichtet wurde, und heiratete bald eine Salzburgerische Sängerin, Tochter eines Organisten aus der Hofkapelle. Aber offenbar wusste er, ganz ähnlich wie sein auf Schloss Eszterháza eingepferchter Bruder Joseph, die Monotonie des Daseins zu schätzen, denn Michael Haydn komponierte viel und vielseitig, mehr als 800 Werke, und konnte im klar definierten Dienstplan und regional eng bemessenen Aktionsradius alles nur Mögliche ausprobieren, die verschiedensten und widersprüchlichsten Spielarten der Musik. Haydn kultivierte die Zurückgezogenheit, er betonte seinen Eigensinn, zeigte sich beeindruckt, blieb aber radikal unbeeinflusst von anderen Komponisten, selbst von Mozart, über den er das zwiespältige Urteil sprechen sollte: »Hätte ihm Gott ein längeres Leben gegeben; so hätte er uns eine neue Musik gegeben.« Umgekehrt jedoch hat Mozart die Partituren seines zeitweiligen Kapellkollegen studiert und sie kopiert (mitunter im doppelten Sinne des Wortes). Selbst sein berühmtes »Ave verum corpus« arbeitete er nach dem Modell einer Fronleichnamsmotette Michael Haydns, dem »Lauda Sion«, dessen Noten er sich zuvor hatte nachsenden lassen. Einzelne Kompositionen Haydns wurden sogar irrtümlich im Köchel-Verzeichnis unter Mozarts Werken einsortiert.

MUSIKALISCHER UNIVERSALIST

Michael Haydn, der auch als »virtuos auf der violine« brillierte, schrieb Symphonien, Serenaden, Tanzmusik (um die 200 Orchestermenuette), Intermedien für lateinische Schauspiele und Schuldramen am Universitätstheater, Fastenatorien und Festkantaten, etwa für den Besuch der bayerischen Prinzessin, zur Wahl der Äbtissin am Stift Nonnberg oder zur Huldigung der Äbte von Michaelbeuern und Kloster Ettal. Eine Zwischenaktmusik zu Voltaires »Zaïre« fand den besonderen

Beifall Leopold Mozarts, der sonst ziemlich missgünstig über seinen Konzertmeister sprach: »Unter einem Ackt war ein Arioso, mit Variationen«, berichtete Vater Mozart seinem Sohn, »und ohngefahr, da eben eine piano Variation vorausgieng, tratt ein Variation mit der Türk[jischen] Musik ein welches so gähe und unvermutet kam, daß alle frauenzimmer erschrecken, und ein gelächter entstand.«

Die Zeitgenossen bewunderten ihn als einen musikalischen Alleskönner, vom Singspiel bis zum Notturmo und von der Passion bis zum Divertimento, aber als oberste Autorität galt Michael Haydn in der katholischen Kirchenmusik, einer bald schon anachronistischen Kunst, die anfangs noch »ganz gegen seinen Geschmack« gewesen sei, gleichwohl die zweite Hälfte seines Lebens und nahezu die gesamte Salzburger Ära dominierte. Die liturgische Fleißarbeit der hundert Gradualien, Messgesänge für das immerwährende Kirchenjahr, wurde in einem Nachruf als »das ewige prototypische

Schema für den Kirchenstyl« gefeiert. Ungleich spektakulärer fielen Haydns Festmessen aus, namentlich die »Hieronymusmesse« für den Salzburger Dom (mit reiner Bläserbesetzung), die »Rupertusmesse« zur 1200-Jahr-Feier des Erzbistums Salzburg, die »Chiemseemesse« für die Benediktinerinnenabtei Frauenwörth oder die »Franciscusmesse« zum Namenstag des habsburgischen Kaisers Franz II.

MONUMENTALE TOTENMESSE

Ein Trauerfall löste Haydns späte sakrale Spezialisierung aus, lenkte seine Karriere vom höfisch-theatralischen ins geistliche Fach und verlieh ihm den Nimbus des Kirchenkomponisten, der seinen Nachruhm begründete und zugleich befristete. Am 16. Dezember 1771 starb der Salzburger Fürsterzbischof, Oberhirte und Landesherr in einer Person: der selbtherrliche, kunstsinige und spendable Sigmund Christoph Graf Schrattenbach. Michael Haydn

EIN TRAGISCHES ENDE...

In den letzten anderthalb Jahren seines Lebens litt Michael Haydn schwer unter den Folgen zweier Unfälle, die sich im Winter 1804/05 ereignet hatten. Nach einem Abendessen im Konvent des Stifts St. Peter stürzte er auf dem vereisten Heimweg und blieb schwer verletzt längere Zeit in der Kälte liegen – vermutlich zog er sich dabei eine Nierenquetschung zu. Wenig später erlitt er einen weiteren Unfall: In der Nähe des Doms wurde er von einer Kutsche erfasst und gegen die Dommauer geschleudert. Am 10. August 1806 verstarb Michael Haydn im Alter von 69 Jahren. Seine Beisetzung zählte zu den größten, die Salzburg je erlebt hatte – ein beeindruckendes Zeichen des Respekts und der Zuneigung der Bevölkerung seiner Wahlheimat. Michael Haydn wurde auf dem Friedhof von St. Peter in der sogenannten Communegruf bestattet. Neben ihm fand später Mozarts Schwester Nannerl ihre letzte Ruhestätte – ein symbolträchtiges Nebeneinander, stehen doch beide bis heute im Schatten ihrer berühmten Brüder.

SIEGMUND VON SCHRATTENBACH, ERZBISCHOF VON SALZBURG (FRANZ XAVER KÖNIG,
18. JAHRHUNDERT, UNDATIERT)



komponierte binnen weniger Tage das Requiem, in c-Moll MH 155, die »Missa pro defuncto Archiepiscopo Sigismundo«. Sollte er dieses monumentale Werk tatsächlich in gerade einmal zwei Wochen vollendet haben? Möglicherweise hatte er früher schon mit der Vorbereitung begonnen, als der Bischof noch am Leben war, aber bereits im Sterben lag, oder auf andere, ältere Entwürfe zurückgegriffen. Die Vorstellung, er habe das Requiem für seine Anfang 1771 verstorbene kleine

Tochter, sein einziges Kind, geschrieben (und somit für sich, ohne Auftrag und Aufführung), ist menschlich sympathisch, doch historisch leider abwegig und stünde dem Selbstverständnis eines Hofmusikers in einer strengen, zumal klerikal beherrschten Hierarchie entgegen.

Michael Haydn konnte – und sollte – die geballte musikalische Macht und Pracht der vereinten »Hochfürstlichen Hof-Musik« aufbieten (inklusive der

soeben aus Italien heimgekehrten Mozarts), als sein Requiem am 2. Januar 1772 im Salzburger Dom zum ersten Mal erklang: die Hoftrumpetgarde in schwarzen Militäruniformen, Hofkapellmeister und Hoforganist, die Konzertmeister, Streicher, eine stark besetzte Generalbassgruppe, die Hofsänger als Solisten, die Domchorvikare, Choralisten und Kapellknaben, obendrein die städtischen Turmbläser mit Alt-, Tenor- und Bassposaunen, die »colla parte« spielten und die tieferen Chorstimmen verstärkten. Haydn verankert sein Requiem in der allgegenwärtigen katholischen Kirchengeschichte, wenn er sogleich im Introitus den Psalmvers »Te decet hymnus« zur gregorianischen

Choralmelodie der Lamentatio singen lässt. Oder wenn er dem Ideal des »ächten Kirchenstyls« folgt und die Chorstimmen zu Fugen auftürmt, dem paradoxen Sinnbild göttlicher Führung, zeitloser Ordnung und flüchtiger menschlicher Existenz.

SCHÖNHEIT OHNE SCHRECKEN

Aber Haydn schreibt kein mittelalterliches Requiem, auch kein barockes Spektakel: Selbst das »Dies irae«, das bei anderen Komponisten zur großen apokalyptischen Endzeit-Horrorshow gerät, wird von Haydn eher referiert als inszeniert. Die theatralen Dimensionen und dramatischen Schock-

DER FRIEDHOF VON ST. PETER, UNTER DEM ERSTEN ARKADENBOGEN VON RECHTS DIE GRABSTÄTTE VON MICHAEL HAYDN UND NANNERL MOZART (JOHANN HEINRICH BÜRKELE, UM 1850)



»Wie aber Michael Haydn...in ganz Salzburg ungemein angesehen, und beliebt war, so gab er bald der ganzen salzburgerischen Hof-, und Kirchen Musik eine ganz andere Gestalt, und Reform. Man wollte fast nirgendwo mehr etwas anderes hören, nichts anderes in Gotteshäusern von Kirchen Musik machen, als lauter Haydnsche Kompositionen ... Haydn konnte beinahe nicht genug komponieren. [...] Doch machte er ein Nichts aus sich Selbst. Man könnte ihn einigermaßen einen Stoiker, einen trockenen Sokrates, und einen eigentlichen Philosophen nennen. Man hörte ihn in gesellschaftlichen Gesprächen wenig oder gar nichts reden, außer es war ein musikalisches Register.«

SALZBURGER BENEDIKTINERPATER BEDA VON HÜBNER, 1806

effekte der katholischen Totenmesse lagen ihm offenbar fern. Die geistige Haltung, die aus Haydns Komposition spricht, gründet auf tröstlicher Betrachtung und Belehrung, setzt auf menschlichen Zuspruch, zeigt sich erstaunlich rational und aufklärerisch, eher diskursiv als dogmatisch. Wortbezogenheit, Textverständlichkeit, gefasste Expressivität, knappe und oft wiederholte, in diesem Sinne einprägsame, eindringliche Formulierungen, ein Verzicht auf Unterwerfung und Überwältigung, eine Vorliebe für kammermusikalisches Denken und einen lichten Ensemblesatz, trotz der Größe der Besetzung und der Hallraumakustik des Doms – diese Vorzüge konzentriert Michael Haydn in seiner »Missa«, deren Schönheit ohne Schrecken auskommt und deren Kummer nicht in Zerknirschung endet: ein kluges, humanes, gemäßigttes Requiem auf Augenhöhe, eine vollkommen unpräntiöse und uneitle Kunst. Jetzt können wir auch Schubert besser verstehen: »Es wehe auf mich dein ruhiger, klarer Geist, du guter Haydn.«

Ob sich Haydns c-Moll-Requiem in das Langzeitgedächtnis des knapp sechzehnjährigen Wolfgang Amadé Mozart einprägte oder ob er das Werk später durch eine der zahlreich kursierenden Abschriften wiederfand, wissen wir nicht. Mozarts Requiem, zwanzig Jahre später begonnen und nie vollendet, nimmt sich in vielen Einzelzügen wie eine Hommage an den einstigen Salzburger Kollegen aus, wie ein ferner Gruß oder wie ein Palimpsest, eine Überschreibung, die doch hie und da noch die älteren Texturen erkennen lässt. Von einem Plagiat kann keine Rede sein, wohl aber von der tröstlichen Tatsache, dass kein Komponist allein bleibt auf dieser Welt, dass er Vorgängern nachfolgt und Nachfolgern vorausgeht.

—
Wolfgang Stähr

Requiem in c-Moll

Gesangstexte

INTROITUS ET KYRIE

1. Requiem aeternam

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.

Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

SEQUENTIA

2. Dies irae

Dies irae, dies illa
solvet saeculum in favilla,
teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus.

Tuba mirum spargens sonum,
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura.

INTROITUS ET KYRIE

1. Requiem aeternam

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
O Gott, Dir gebührt ein Loblied in Zion,
Dir erfülle man sein Gelübde in Jerusalem.

Erhöre mein Gebet,
zu Dir kommt alles Fleisch.
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

SEQUENTIA

2. Dies irae

Tag der Rache, Tag der Sünden,
wird das Weltall sich entzünden,
wie Sibyll und David künden.

Welch ein Graus wird sein und Zagen,
wenn der Richter kommt mit Fragen
streng zu prüfen alle Klagen!

Laut wird die Posaune klingen,
durch der Erde Gräber dringen,
alle hin zum Throne zwingen.

Schauernd sehen Tod und Leben
sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.

Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.

Judex ergo cum sedebit,
quidquid latet, apparebit,
nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus?

Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die.

Quaerens me, sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus.

Juste iudex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.

Ingemisco, tamquam reus,
culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.

Und ein Buch wird aufgeschlagen,
treu darin ist eingetragen
jede Schuld aus Erdentagen.

Sitzt der Richter dann zu richten,
wird sich das Verborgne lichten,
nichts kann vor der Strafe flüchten.

Weh, was werd' ich Armer sagen?
Welchen Anwalt mir erfragen,
wenn Gerechte selbst verzagen?

König schrecklicher Gewalten,
frei ist Deiner Gnade Schalten,
Gnadenquell, lass Gnade walten!

Milder Jesus, wollst erwägen,
dass Du bittest meinerwegen,
schleudre mir nicht Fluch entgegen.

Bist, mich suchend, müd gegangen,
mir zum Heil am Kreuz gegangen,
mög dies Müh'n zum Ziel gelangen.

Richter Du gerechter Rache,
Nachsicht üb' in meiner Sache,
eh' ich zum Gericht erwache.

Seufzend steh' ich schuldbefangen,
schamrot glühen meine Wangen,
lass mein Bitten Gnad' erlangen.

Hast erlöset einst Marien,
hast dem Schächer dann verziehen,
hast auch Hoffnung mir verliehen.

Wenig gilt vor Dir mein Flehen;
doch aus Gnade lass geschehen,
dass ich mög' der Höll' entgehen.

Bei den Schafen gib mir Weide,
von der Böcke Schar mich scheidet,
stell mich auf die rechte Seite.

Wird die Hölle ohne Schonung
den Verdammten zur Belohnung,
ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam mei finis.

Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla,
judicandus homo reus.

Huic ergo parce, Deus,
pie Jesu Domine,
dona eis requiem. Amen.

OFFERTORIUM

3. Domine Jesu Christe

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium
defunctorum de poenis inferni
et de profundo lacu.

Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum.

Sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam,
quam olim Abrahae promisisti
et semini ejus.

4. Hostias et preces

Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus: tu suscipe pro
animabus illis quarum hodie
memoriam facimus.

Fac eas, Domine, de morte
transire ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti
et semini ejus.

Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,
tief zerknirscht in Herzensreue,
sel'ges Ende mir verleihe.

Tag der Tränen, Tag der Wehen,
da vom Grabe wird erstehen
zum Gericht der Mensch voll Sünden.

Lass ihn, Gott, Erbarmen finden,
milder Jesus, Herrscher Du,
schenk' den Toten ew'ge Ruh. Amen.

OFFERTORIUM

3. Domine Jesu Christe

Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
bewahre die Seelen aller verstorbenen
Gläubigen vor den Qualen der Hölle
und vor den Tiefen der Unterwelt.

Bewahre sie vor dem Rachen des Löwen,
dass die Hölle sie nicht verschlinge,
dass sie nicht hinabstürzen in die Finsternis.

Vielmehr geleite sie Sankt Michael,
der Bannerträger, in das heilige Licht,
das Du einst Abraham verheißen
und seinen Nachkommen.

4. Hostias et preces

Opfergaben und Gebete bringen wir zum
Lobe Dir dar, o Herr; nimm sie an für
jene Seelen, deren wir heute gedenken.

Herr, lass sie vom Tode
hinübergehen zum Leben,
das Du einst Abraham verheißen
und seinen Nachkommen.

SANCTUS

5. Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus, Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra
gloria tua.
Hosanna in excelsis.

6. Benedictus

Benedictus, qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

AGNUS DEI ET COMMUNIO

7. Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.
Lux aeterna luceat eis,
Domine:

8. Cum sanctis tuis

Cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

9. Requiem aeternam

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

SANCTUS

5. Sanctus

Heilig, Heilig, Heilig,
Herr, Gott der Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt
von Deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.

6. Benedictus

Hochgelobt sei, der da kommt
im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.

AGNUS DEI ET COMMUNIO

7. Agnus Dei

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg
die Sünden der Welt: Gib ihnen ewige
Ruhe. Das ewige Licht leuchte ihnen,
Herr:

8. Cum sanctis tuis

Mit Deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn Du bist reich an Erbarmen.

9. Requiem aeternam

Gib ihnen die ewige Ruhe, Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Mit Deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn Du bist reich an Erbarmen.

Riccardo Minasi DIRIGENT

Der italienische Dirigent Riccardo Minasi ist derzeit Erster Gastdirigent des Ensemble Resonanz, das in der Hamburger Elbphilharmonie beheimatet ist, sowie künstlerischer Leiter des Orchesters La Scintilla an der Oper Zürich, Positionen, die er seit 2022 innehat. Zuvor war er von 2011 bis 2016 Mitbegründer und Dirigent von Il Pomo d'Oro, von 2017 bis 2022 Chefdirigent des Salzburger Mozarteumorchesters und von 2022 bis 2025 Musikdirektor des Teatro Carlo Felice in Genua.

In der Saison 2025/26 ist Riccardo Minasi Artist in Residence in der Hamburger Elbphilharmonie, wo er vier Programme mit dem Ensemble Resonanz dirigiert, darunter eine konzertante Aufführung von Bellinis »I Capuleti e i Montecchi« und Haydns »Die sieben letzten Worte Christi«. Außerdem tritt er in Hamburg mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen im Rahmen seiner Europatournee mit Beatrice Rana auf, gefolgt von Konzerten in Südamerika zusammen mit James Ehnes. Weitere Höhepunkte der Saison sind seine Debüts mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Luxemburger Philharmonischen Orchester, dem SWR Symphonieorchester, dem BBC Philharmonic Orchestra, dem Scottish Chamber Orchestra und der Dresdner Philharmonie mit Martin Fröst. Auch bei den Münchner Philharmonikern steht Riccardo Minasi mit dieser Konzertserie zum ersten Mal am Pult.

Seine fortlaufende Zusammenarbeit mit dem Ensemble Resonanz führt ihn zum Beethovenfest Bonn, in die Kölner Philharmonie und ins Concertgebouw Amsterdam, und ihr Debüt bei den BBC Proms 2024 wurde von der Kritik gefeiert. Im Sommer 2025 kehrte er mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment und der neuen Produktion von Mozarts »Le nozze di Figaro«, die zuvor in Glyndebourne aufgeführt wurde, zu den BBC Proms zurück.

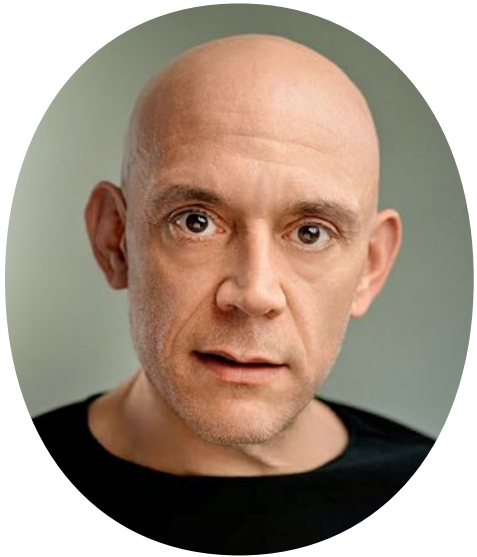


Zu seinen bisherigen Opernaufführungen zählen u. a. »Die Zauberflöte«, »Le nozze di Figaro« und »Rodelinda« an der Niederländischen Nationaloper, »Dialogue des Carmélites« und »Don Giovanni« im Palau de les Arts Reina Sofia, »Le nozze di Figaro« und »Cosi fan tutte« für die Glyndebourne Festival Opera und »Les Pêcheurs de Perles« für die Salzburger Festspiele.

Riccardo Minasis Aufführungen zeichnen sich durch ihre musikwissenschaftliche Integrität aus. Er war als historischer Berater für das Orchestre symphonique de Montréal tätig. Außerdem war er zusammen mit Maurizio Biondi Kurator und Herausgeber der Bärenreiter-Kritischen Ausgabe von Bellinis »Norma« aus dem Jahr 2016, ein Werk, das er später mit dem Ensemble Resonanz in Hamburg, Köln und am Teatro Carlo Felice aufführte, nachdem die Produktion 2022 beim Festival d'Aix-en-Provence großen Erfolg hatte.

Robert Dölle **SCHAUSPIELER**

Robert Dölle, geboren 1971 in Frankfurt am Main, studierte Amerikanistik, bevor er 1993 an der Otto-Falckenberg-Schule seine Ausbildung zum Schauspieler begann. 1996 wurde er ins Ensemble der Münchner Kammerspiele geholt und blieb diesem Theater bis 2006 verbunden. Weitere Engagements führten ihn kurzzeitig ans Schauspiel Frankfurt und ab 2007 ans Schauspiel Köln, dem er bis 2018 angehörte. Seit 2019 ist Robert Dölle am Münchner Residenztheater engagiert. 2022 übernahm er die Hauptrolle in »Die Teufel von Loudun« an der Bayerischen Staatsoper. 2023 trat er erneut in einer Oper auf. Diesmal in »The Greek Passion« bei den Salzburger Festspielen. Robert Dölle hat u. a. mit Dieter Dorn, Peter Zadek, Karin Beier, Johan Simons, Herbert Fritsch, Simon Stone, Stefan Bachmann und Josef Wieler gearbeitet. Seit 2002 steht Robert Dölle auch regelmäßig vor der Filmkamera. In diesem Herbst feiert der Spielfilm »The Yellow Tie« seine Weltpremiere – ein Werk über das bewegte Leben des ehemaligen Chefdirigenten der



Münchner Philharmoniker, Sergiu Celibidache, verkörpert von John Malkovich. Robert Dölle ist darin als Heinz Tiessen, Celibidaches Kompositionslehrer, zu sehen.

Camilla Tilling **SOPRAN**

Die schwedische Sopranistin Camilla Tilling zählt zu den weltweit gefragtesten Sängerinnen. Im Konzertfach war sie zuletzt unter Gustavo Dudamel mit dem Royal Concertgebouw Orchestra und dem Los Angeles Philharmonic Orchestra in Mahlers Symphonie Nr. 4 zu hören, unter Esa-Pekka Salonen mit dem London Philharmonia Orchestra in Schönbergs »Gurrelieder«, mit Gianandrea Noseda und dem Washington National Symphony Orchestra in Beethovens Symphonie Nr. 9 und mit Omer Meir Welber und dem Orchestre national de France in Dutilleux' »Correspondances«. Sie tourte ausgiebig mit Peter Sellars Inszenierungen von Bachs »Matthäus-« und »Johannes-Passion« mit den Berliner Philharmonikern und Sir Simon Rattle und hatte eine besondere Verbindung zu dem verstorbenen Sir Bernard Haitink, unter



dessen Leitung sie in Beethovens »Missa Solemnis« im Teatro alla Scala auftrat. Auf Wunsch Bernard Haitink sang Camilla Tilling in dessen gefeierten Abschiedskon-

zerten mit dem Radio Filharmonisch Orkest im Amsterdamer Concertgebouw 2019 Sopranpartien von Richard Strauss.

Xenia Puskarz Thomas

MEZZOSOPRAN

Die australische Mezzosopranistin Xenia Puskarz Thomas wurde von der New York Times bei den Salzburger Festspielen 2024 als eine der »Top Five Breakout Artists of the Festival« ausgezeichnet. Als Absolventin des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper arbeitete sie dort mit einigen der bedeutendsten Operndirigenten der Welt wie Vladimir Jurowski, Daniele Rustioni und Henrik Nánási zusammen. Im Cuvilliés-Theater erhielt sie einhelliges Lob für ihre Interpretation der anspruchsvollen Rolle der Saiko in Thomas Larchers »Das Jagdgewehr«. In der Saison 2025/26 gibt Xenia Puskarz Thomas eine Reihe hochkarätiger Debüts, darunter als The Women in George Benjamins »Picture a Day Like This« am Teatro San Carlo unter Corinne Niemeyer und als La messaggera in einer Neuproduktion von William Ken-tridge von Monteverdis »L'orfeo« für das Glyndebourne Festival unter der Leitung von Jonathan Cohen. Auf der Konzertbüh-



ne singt sie u. a. Bachs h-Moll-Messe mit den Berliner Philharmonikern unter Raphaël Pichon und Beethovens 9. Symphonie mit dem Gewandhausorchester unter Mirga Gražinytė-Tyla.

BIOGRAPHE

Siyabonga Maqungo **TENOR**

Der südafrikanische Tenor Siyabonga Maqungo ist seit der Spielzeit 2020/21 Mitglied des Ensembles der Staatsoper Unter den Linden und hat ein breites Repertoire aufgeführt, darunter Tamino (»Die Zauberflöte«), Jaquino (»Fidelio«), Froh (»Das Rheingold«) und zuletzt Henry Morosus (»Die schweigsame Frau«) in einer Neuproduktion, die den Beginn der Amtszeit von Christian Thielemann als Musikdirektor markierte. Seine wachsende internationale Karriere umfasst sein Debüt am Teatro alla Scala als Froh in David McVicar's neuer Inszenierung von »Das Rheingold« und die Titelrolle in »Mitridate, re di Ponto« am Teatro Real unter der Leitung von Ivor Bolton. In der aktuellen Saison glänzt Siyabonga Maqungo weiterhin in Berlin, wo er alle wichtigen Tenorrollen von Mozart singt. Seine Konzertkarriere erweitert sich u. a. mit seinem Debüt bei den Münchner Philharmonikern. Er begleitet das Freiburger Barockorchester unter René Jacobs auf



einer großen Europatournee mit »Cavallis Il Giustino« und kehrt für »Der Ring des Nibelungen« unter Simone Young an die Scala zurück.

Andrew Foster-Williams **BASSBARITON**

Der britische Sänger Andrew Foster-Williams verfolgt als einer der beeindruckendsten Antagonisten der Opernwelt eine bemerkenswerte internationale Karriere. Zuletzt stellte er mit seiner Interpretation des Don Pizarro (»Fidelio«) am Theater an der Wien und in der Philharmonie de Paris seine Fähigkeit unter Beweis, mit stimmlicher Präzision Bedrohung zu vermitteln. In dieser Saison kehrt er als Don Alfonso (»Cosi fan tutte«) in Phelim McDermott's Inszenierung und unter der Leitung von Dinis Sousa an die English National Opera zurück. Auch im Konzertfach hat sich Andrew Foster-Williams ein herausragendes Profil erarbeitet. Zu seinen besonderen Markenzeichen zählt die Basspartie in Elgars »The Dream of Gerontius«, mit der er im März 2026 erneut bei den Münchner Philharmonikern gastieren wird. Die Einspielung dieses Werks mit Paul McCreesh und dem Gabrieli Consort & Players wurde von der



Kritik hochgelobt und erhielt 2024 den Gramophone Award. Weitere Engagements umfassen Auftritte mit dem Cleveland Orchestra, dem Royal Concertgebouw Orchestra und dem London Philharmonic Orchestra.

Andreas Herrmann

CHORDIREKTOR

Als künstlerischer Leiter des Philharmonischen Chores München realisierte Andreas Herrmann zahlreiche Einstudierungen für Dirigenten wie Valery Gergiev, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Kent Nagano, Christian Thielemann, James Levine und viele andere. Über sein Engagement bei den Münchner Philharmonikern hinaus entfaltet Andreas Herrmann eine rege Konzerttätigkeit: Konzertreisen als Chor- und Oratorien-dirigent führten ihn u. a. nach Österreich an die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, nach Frankreich zum Chœur de Radio France und in viele weitere europäische Länder sowie nach Ägypten, in die USA und die Volksrepublik China.



Die mit dem »Echo Klassik« ausgezeichnete BR-Klassik-Produktion »Merlin« von Carl Goldmark, bei der Andreas Herrmann für die Choreinstudierung verantwortlich war, viele weitere Aufnahmen sowie die erfolgreiche Zusammenarbeit mit verschiedensten Orchestern, Ensembles und Rundfunkchören dokumentieren die internationale Reputation seiner musikalischen Arbeit.

Andreas Herrmann unterrichtet seit 1996 als Professor an der Hochschule für Musik und Theater in München in den Hauptfächern Chordirigieren und Kirchenmusik. Er leitete in dieser Zeit Oratorienkonzerte, Opernaufführungen und a cappella-Programme in allen musikalischen Stilrichtungen. Seine vielfältigen Konzertprogramme, von Alter Musik bis hin zu Uraufführungen mit zeitgenössischem Repertoire, wurden festgehalten in Rundfunk-, CD- und TV-Aufnahmen. Pädagogische Erfolge erzielt Andreas Herrmann weiterhin als Gastprofessor bei der Ausbil-

derung junger Chordirigent*innen anlässlich verschiedener internationaler Meisterkurse, wie der Sommerakademie Isa Allegra in Bulgarien oder einem Austauschprogramm am College Conservatory of Music der University of Cincinnati, Ohio, USA.

BIOGRAPHIE

Philharmonischer Chor München

Der Philharmonische Chor München ist einer der führenden Konzertchöre Deutschlands und Partnerchor der Münchner Philharmoniker. Er wurde 1895 von Franz Kaim, dem Gründer der Münchner Philharmoniker, ins Leben gerufen. Seit 1996 wird er von Chordirektor Andreas Herrmann geleitet.

Der Philharmonische Chor München musizierte u. a. unter der Leitung von Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Krzysztof Penderecki, Herbert von Karajan, Rudolf Kempe, Sergiu Celibidache, Zubin Mehta, Mariss Jansons, James Levine, Christian Thielemann, Lorin Maazel und Valery Gergiev. Das Repertoire erstreckt sich von barocken Oratorien über a cappella- und chorsymphonische Literatur bis hin zu konzertanten Opern und den großen Chorwerken der Gegenwart.

In den vergangenen Jahren haben neben dem klassisch-romantischen Kernrepertoire auch Alte und Neue Musik deutlich an Bedeutung gewonnen und sind dem Chor ein Anliegen: Äußerst erfolgreich wurden dabei Werke wie Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe, sein Magnificat, sein Weihnachtsoratorium und seine Passionen – auch in kleineren Kammerchor-Besetzungen – unter der Leitung von Dirigenten wie Frans Brüggen, Christopher Hogwood, Thomas Hengelbrock und Ton Koopman gesungen. In der letzten Spielzeit kam es zu einer ersten Zusammenarbeit mit Philippe Herreweghe. Mit Neuer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts war der Philharmonische Chor München neben der Pflege der klassischen Moderne auch bei zahlreichen Ur- und Erstaufführungen zu hören, wie zum Beispiel bei

der Münchner Erstaufführung der »Sieben Zaubersprüche« von Wolfram Buchenberg und der Aufführung von Jan Müller-Wielands »Egmonts Freiheit oder Böhmen liegt am Meer«, einer Auftragskomposition der Münchner Philharmoniker.

Neben dem Spektrum des gesamten Konzertchor-Repertoires ist der Chor auch ein gefragter Interpret von Opernchören und setzte die mit James Levine begonnene Tradition konzertanter Opernaufführungen auch unter den nachfolgenden Chefdirigenten der Münchner Philharmoniker, z. B. mit Richard Wagners »Der fliegende Holländer«, fort. Ein schönes Beispiel, wie die Liebe zur Neuen Musik und zur Oper zusammengeführt wurden, war die Aufführung der Oper »The Enchanted Wanderer« von Rodion Shchedrin in der Münchner Gasteig-Philharmonie.

Neben zahlreichen Radio- und TV-Übertragungen ist die Arbeit des Chores in vielen Einspielungen bei allen großen Labels dokumentiert. In den vergangenen Jahren wurden mit dem Philharmonischen Chor München zahlreiche Bild- und Ton-Aufnahmen, z. B. mit Symphonien von Gustav Mahler (2. Symphonie 2016, 8. Symphonie 2020) oder Joseph Haydns Oratorium »Die Schöpfung« (2021), beim hauseigenen Label »MPHIL« veröffentlicht.

Vorschau

SO. 02.11.2025 11 Uhr

Festsaal,
Münchener Künstlerhaus

»DON GIOVANNI« 2. KAMMERKONZERT

WOLFGANG AMADEUS MOZART »Don Giovanni«
originales Arrangement von Johann Nepomuk Wendt von 1788

Flöte MICHAEL MARTIN KOFLER

Violine CLÉMENT COURTIN

Viola BURKHARD SIGL

Violoncello SISSY SCHMIDHUBER

Sprecher GOTTFRIED FRANZ KASPAREK

DO. 20.11.2025 19:30 Uhr

3. ABO B

SA. 22.11.2025 19 Uhr

2. ABO D

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

— »Die Hebriden«, Konzertouvertüre op. 26

— Konzert für zwei Klaviere und Orchester Nr. 1 E-Dur

PETER I. TSCHAIKOWSKY Symphonie Nr. 4 f-Moll op. 36

Dirigent TUGAN SOKHIEV

Klavier LUCAS und ARTHUR JUSSEN

VORSCHAU

#MPHIL Tipp

MUSIK AUS SPANIEN UND LATEINAMERIKA

Ein rhythmisches Ostinato, Ohr schmeichelnde Melodien, die sich durchs Orchester schlängeln, und das alles gefasst in ein groß angelegtes Orchester-Crescendo: Das sind bekanntermaßen die Zutaten von Maurice Ravel's »Boléro«. Aus diesen Komponenten lässt sich aber auch ein anderes Orchestergericht kochen: Arturo Márquez' Danzón Nr. 8 trägt den erhellenden Untertitel »Homage à Maurice« und ist eine Neuinterpretation von Ravel's berühmten Vorbild.

Wie Márquez stammt Gabriela Ortiz aus Mexiko. Ihr Violinkonzert »Altar de cuerda« schrieb sie für die spanische Geigerin MARÍA DUEÑAS, die das Werk 2022 aus der Taufe hob. In ihrem siebten Beitrag zur Werkreihe der »musikalischen Altäre« bringt Ortiz europäische und lateinamerikanische Klangwelten in einen lebendigen Dialog. 1916 erhielt Manuel de Falla den Auftrag, zu der turbulenten Verwechslungskomödie »El sombrero de tres picos« eine Ballettmusik zu komponieren. In Vorbereitung



darauf unternahm de Falla eine ausgedehnte Reise durch verschiedene Regionen Spaniens, um an Ort und Stelle die unterschiedlichen Tänze zu studieren. Herausgekommen ist ein mitreißendes Meisterwerk, das nationale Identität mit avantgardistischem Feinsinn vereint.

MI. 10.12.2025 19:30 Uhr
4. ABO A
DO. 11.12.2025 19:30 Uhr
4. ABO B
FR. 12.12.2025 19:30 Uhr
3. ABO F / 2. ABO G4

ARTURO MÁRQUEZ Danzón Nr. 8
GABRIELA ORTIZ »Altar de cuerda«,
Konzert für Violine und Orchester (deutsche Erstaufführung)
MANUEL DE FALLA »El sombrero de tres picos«,
Auszüge aus den Suiten Nr. 1 & Nr. 2
MAURICE RAVEL »Boléro«, Ballett für Orchester

Dirigent **PAOLO BORTOLAMEOLLI**
Violine **MARÍA DUEÑAS**

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
LIA YERANOSYAN*

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
GIULIA SCILLA

JULIA SMIRNOVA
EVA HAHN*

Bratschen

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

Violoncelli

FLORIS MIJNDERS SOLO
THOMAS RUGE STV. SOLO
FRIEDRIKE LUISE 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
ALEXANDER PREUSS STV. SOLO
STEPAN KRATOCHVIL
SHENGTI GUO
EMILIO YEPES MARTINEZ
ULRICH VON NEUMANN-COSEL
UMUR KOÇAN
ALEXANDER WEISKOPF
MICHAEL NEUMANN
LLUC OSCA RIBERA°

°Mitglied der Akademie *Zeitvertrag

MÜNCHENER

32

Flöten

MICHAEL MARTIN KOFLER SOLO
HERMAN VAN KOGELBERG
SOLO

MARTIN BELIČ 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
ESTEBAN WIART°

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
MARKUS RAINER
FLORIAN KLINGLER
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

Intendant

FLORIAN WIEGAND

Orchestervorstand

ALEXANDRA GRUBER
MANUEL VON DER NAHMER
SVEN FAULIAN

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: Verena Großkreutz,
Martin Demmler, 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

– Anna Clyne: © Victoria Stevens
– Abbildungen zu Luciano Berio: Andrea Zaccaria, Berio – il passato nel presente, Mailand 2004; wikimedia commons
– Abbildungen zu Michael Haydn: wikimedia commons
– Riccardo Minasi: © Drew Gardner
– Robert Döle: © Luis Zeno Kuhn
– Camilla Tilling: © Maria Östlin
– Xenia Puskarz Thomas: © David Noles
– Siyabonga Maqungo: © Jeremy Knowles
– Andrew Foster-Williams: © Paul Foster-Williams
– Andreas Herrmann: © Dora Drexel

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

DER
GASTEIG
40
JAHRE
FEIERT
KULTUR!