

13./14.06.2026

GUSTAV MAHLER Adagietto aus der 5. Symphonie

RICHARD STRAUSS »Vier letzte Lieder« für Sopran und Orchester

BOHUSLAV MARTINŮ »Polní mše« (Feldmesse) für Bariton, Männerchor
und Ensemble

ALEXANDER BORODIN »Polowetzer Tänze« aus der Oper »Fürst Igor«

Dirigent

JAKUB HRŮŠA

Sopran

CORINNE WINTERS

Bariton

JIŘÍ BRÜCKLER

 **MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER



Strauss

EINE ALPENSINFONIE
DER BÜRGER ALS EDELMANN
METAMORPHOSEN

RUDOLF KEMPE



Ab jetzt im Handel und digital erhältlich.

mphil.de

GUSTAV MAHLER

Adagietto aus der 5. Symphonie

RICHARD STRAUSS

»Vier letzte Lieder« für Sopran und Orchester o. Op. AV 150

1. »Frühling« (Hermann Hesse)
2. »September« (Hermann Hesse)
3. »Beim Schlafengehen« (Hermann Hesse)
4. »Im Abendrot« (Joseph von Eichendorff)

— Pause —

BOHUSLAV MARTINŮ

»Polní mše« (Feldmesse) für Bariton, Männerchor und Ensemble H 279

Lento – Poco Allegro – Moderato poco Allegro

ALEXANDER BORODIN

»Polowetzer Tänze« aus dem zweiten Akt der Oper »Fürst Igor«

Dirigent **JAKUB HRŮŠA**
Sopran **CORINNE WINTERS**
Bariton **JIRÍ BRÜCKLER**

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN

Einstudierung: ANDREAS HERRMANN

Konzertdauer: ca. 1 ¾ Stunden

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

128. SPIELZEIT SEIT DER GRÜNDUNG 1893

Ein Liebesgeständnis in Tönen?

GUSTAV MAHLER: ADAGIETTO AUS DER 5. SYMPHONIE

Der Sommer 1902 gehörte zu den glücklichsten in Gustav Mahlers Leben. Er verbrachte ihn in seinem Kärntner Feriendomizil Maiernigg, zusammen mit seiner jungen Frau Alma. Die beiden hatten sich erst im November zuvor kennengelernt und im März geheiratet, als feststand, dass Alma schwanger war. Vormittags verzog sich Mahler in sein nahe gelegenes »Komponierhäuschen«, der Rest des Tages galt gemeinsamen Unternehmungen: Spaziergängen, Baden im See, Gesprächen.

Alma, immerhin Kompositionsschülerin Alexander Zemlinskys, ging ihrem fast 20 Jahre älteren Mann aber auch bei der Arbeit zur Hand. Aus Mahlers Skizzen und Instrumentationsangaben fertigte sie eine Partiturreinschrift an. Bei dem Werk, das so in Maiernigg entstand, handelt es sich um die bereits im Jahr zuvor begonnene 5. Symphonie. Anders als ihre drei Vorgängersymphonien kommt sie ohne Textanteile aus. Auch formal scheint sie wieder eher der Tradition zuzuneigen, wenngleich die klassische Viersätzigkeit stark überformt ist, denn die langsame Einleitung, ein Trauermarsch, hat das Gewicht eines separaten Satzes. Mahler gliedert die fünf Sätze in drei Abteilungen, mit dem monumentalen Scherzo im Zentrum. Darauf folgt das Adagietto als entrückter Ruhepol vor dem Finale.

MAHLERS GRÖSSTER »HIT«

Dieser langsame Satz, ein Adagietto für Streicher und Harfe, gilt spätestens seit seiner Verwendung in Luchino Viscontis



GUSTAV MAHLER

* 7. Juli 1860 in Kalischt
(heute: Kalište in Tschechien)
† 18. Mai 1911 in Wien

ADAGIETTO AUS DER 5. SYMPHONIE

Entstehungszeit: 1901/02

Widmung: »Meinem lieben Almscherl,
der treuen und tapferen Begleiterin auf
allen meinen Wegen. Wien, Oktober
1903.« Diese handschriftliche Zuei-
gung findet sich auf einem der beiden
überlieferten Autographen, nicht aber
in der Druckausgabe.

Uraufführung: am 18. Oktober 1904 in
Köln im Großen Gürzenich-Saal (Gürze-
nich-Orchester; Dirigent: Gustav Mahler)

Thomas-Mann-Verfilmung »Tod in Venedig« in unablässigem Wechsel an der Ausgestaltung der Melodie. Schon bei der Uraufführung der »Fünften« stieß er auf ungeteilte Zustimmung: »Das Klarste und Beste ist ein als No. 4 in der 3. Abteilung enthaltenes kleines Adagio«, vermerkte etwa die Neue Zeitschrift für Musik, während der Rest »mehr befremdend und abstoßend als erfreuend wirkte«. In der Folge wurde das Adagietto denn auch vielfach separat aufgeführt – in England ganze 60 Jahre vor der Komplett- premiere der Symphonie! Nur Richard Strauss, der sich sehr für Mahlers Werke einsetzte, misstraute der scheinbar unverstellten Herzenssprache dieses musikalischen Kleinods.

Tatsächlich enthält das Adagietto beides: den direkten Appell an Emotionen ebenso wie kompositorisches Raffinement, und es fragt sich, ob diese Elemente überhaupt zu trennen sind. So »seelenvoll« das Hauptthema in den 1. Geigen laut Partitur klingen soll, kann es doch den Zugriff seines Erfinders nicht leugnen: in der Häufung von »Seufzer«-Vorhalten, der delikaten Chromatik, den harmonischen Schattierungen. Schon die beiden Einleitungstakte, in denen bloß Stimmung angerissen wird, sind präzise durchgestaltet: Weil der Grundton f fehlt und die Harfeneinwürfe das Metrum verschleiern, entsteht augenblicklich eine schwebende, fragile Atmosphäre, aus der sich der Gesang der Geigen löst.

LIEDHAFTE ANLAGE

Die erwähnte Vorhaltsbildung wird im Mittelteil des Satzes durch ständiges An- und Abschwellen der Melodielinie noch verstärkt. Gleichzeitig moduliert Mahler in entfernte Tonarten wie Ges- oder D-Dur und weitet den Satz bis in die viergestrichene Oktave. Solche Abweichungen enden mit der Wiederkehr des Hauptthemas – einer Reprise, die das Adagietto formal rundet. Als verbindendes Element zwischen den drei Abschnitten dient die flexible Stimmführung: Auch wenn die 1. Geigen als primus inter pares gelten dürfen, beteiligen sich doch alle Streicher

Der offensichtliche Vorrang des Melodischen hat vielfach dazu geführt, das Adagietto als »Lied ohne Worte« zu bezeichnen. Und tatsächlich sind gewisse Ähnlichkeiten mit der parallel entstandenen Rückert-Vertonung »Ich bin der Welt abhanden gekommen« nicht zu übersehen, bis hin zu fast wörtlichen Übernahmen. Es gibt aber noch einen viel konkreteren Hinweis aus der Feder des niederländischen Dirigenten Willem Mengelberg, den Mahler menschlich und künstlerisch hoch schätzte.

»SIE HAT ES VERSTANDEN«...

In Mengelbergs Dirigierpartitur der »Fünften« findet sich folgende handschriftliche Anmerkung: »Dieses Adagietto war Gustav Mahlers Liebeserklärung an Alma! Statt eines Briefes sandte er ihr dieses im Manuskript; weiter kein Wort dazu. Sie hat es verstanden u. schrieb ihm: Er solle kommen!!!« Zusätzlich unterlegte Mengelberg die eröffnende Geigenphrase mit einem Text: »Wie ich dich liebe, Du meine Wonne, ich kann mit Worten Dir's nicht sagen. Nur meine Sehnsucht kann ich dir klagen und meine Liebe, meine Wonne.«

Das Adagietto als Liebeserklärung in Tönen – dem Gehalt der Musik widerspricht diese Interpretation sicher nicht, auch wenn dem anderen großen Dirigentenfreund Mahlers, Bruno Walter, keinerlei programmatischer Hintergrund für die »Fünfte« bekannt war. Mengelberg wiederum berief sich bei seiner inhaltlichen Auslegung auf Mahler und seine Frau: »Beide haben mir dies erzählt!« Daran anknüpfend, wurde behauptet, das Adagietto sei im November 1901 entstanden, als direkte Folge von Mahlers erster Begegnung mit Alma. Für diese These finden sich allerdings keine stichhaltigen Belege; genau genommen widerspricht sie sogar den Angaben, die Alma Mahler selbst zum Entstehungsprozess der Symphonie machte.

Marcus Imbsweiler



Abgesang und Aufbruch

RICHARD STRAUSS: »VIER LETZTE LIEDER«

Während seines Schweizer Nachkriegsexils, in dem Richard Strauss von Oktober 1945 bis Mai 1949 verweilte, trug er ab Mai 1947 Joseph von Eichendorffs Gedicht »Im Abendrot« mit sich herum. Im Folgejahr vertonte er das deutsch-romantische Kleinod dergestalt, dass die Ahnung des Komponisten stets mitschwang, es könne das letzte musikalische Signal an die Nachwelt sein: »Wie sind wir wandermüde, / Ist dies vielleicht der Tod?« – Eichendorffs simples »das« hatte der Meister durch ein demonstratives »dies« ersetzt...

NEUER TRIEB

Dass er nach dem »Abendrot« noch weitere Lieder komponieren sollte, dürfte er kaum geahnt haben – schon gar nicht, dass diese auf Verse Hermann Hesses, aus der Feder also eines Zeitgenossen und frisch gebackenen Nobelpreisträgers, der ebenfalls auf Schweizer Boden lebte und im selben Hotel kurte, so anders geartet ausfallen würden. Irgendwie kam Strauss das Naturell des Mode-Romanciers Hesse lyrisch entgegen. Sein sicheres Gespür für lyrische Offenbarung verdichtet sich noch einmal in diesen sogenannten »Vier letzten Liedern« und das eben in zwei Richtungen: retrospektiv als Nachklang des Gewesenen mit Eichendorff; mit Hesse aber klar als Vorklang einer in seiner Vision künftigen Musik. Und so markiert er in seiner Hesse-Gedicht-Ausgabe von 1947 zwölf Gedichte; drei davon komponierte er während des Sommers 1948 in Montreux und



»DIESE LETZTE ROSE«

Das allerletzte Lied, das Richard Strauss komponiert hat, trägt den Titel »Malven« und ist wie auch »September« der Sängerin Maria Jeritza gewidmet: »Der geliebten Maria, diese letzte Rose ... der schönsten Frau der Welt«. Sie bewahrte das Manuskript in ihrem Tresor auf. Erst nach ihrem Tod 1982 wurde das Autograph versteigert und kam so an die Öffentlichkeit.

Pontresina wie neue Triebe aus einem altem Baum: »Frühling« (ein frühes Hesse-Gedicht von 1899), »Beim Schlafengehen« (entstanden 1911) und »September« (vom Dichter datiert auf September 1927). Strauss stirbt im September 1949, ein Jahr nach Abschluss des Liedes »September«: »Lange noch bei den Rosen / Bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh. / Langsam tut er die großen, / Müdgewordenen Augen zu.« Das Wort »großen« streicht Strauss, weil es das weitgezogene Melisma auf »müdgewordenen« irritiert hätte...

EIN SCHWANENGESANG

Dass diese drei Hesse-Lieder verbunden mit dem Eichendorff-Gesang »Im Abendrot« 1950 als markantes Strauss-Vermächtnis unter dem Titel »Vier letzte Lieder« erschienen, ist die höchst praktikable verlegerische Tat des Freundes Ernst Roth, die den Mythos der Schwanengesänge bedient. Bei Strauss war nie der Gedanke an einen Zyklus aufgekommen, ganz abgesehen von der Tatsache, dass die

Reihenfolge der Entstehung jener Hesse-Lieder sprechend ist, als wollten sie noch einmal das Leben wie einen Jahresring umfassen, der mit »Frühling« beginnt, in »Beim Schlafengehen« mit seiner Müdigkeit ein immer mögliches Nicht-mehr-Erwachen mitdenkt und im »September« das Ende vorahnt – einen Winter muss er nicht mehr erleben... wie Anakreon, von dem Goethe so wunderbar sagt: »Vor dem Winter hat ihn endlich der Hügel geschützt« (»Anakreons Grab«). Diese aufgeklärt Goethische Stimmung war Strauss innerlich nahe und Hesse, dem Dichter, nicht minder. Das erstkomponierte Eichendorff-Lied hingegen sollte intentional etwas Finales bezeichnen und eine Musik des Abschieds sein – und zwar so, dass alles Vergangene in seiner ganzen Pracht noch einmal aufblüht als letzter Gruß des Richard Strauss' – mit allen Mitteln seines märchenhaften Erfolgs: Klangrausch, Sinnenzauber, Illustration wie Lerchen-Triller und schmachtende Solovioline. Hätte sonst der Meister im Abschiedsrausch des »Abendrot« in der Schluss-





RICHARD STRAUSS

* 11. Juni 1864 in München

† 8. September 1949 in Garmisch

»VIER LETZTE LIEDER« FÜR SOPRAN UND ORCHESTER O. OP. AV 150

Entstehungszeit: 1948

Widmungsträger: »Im Abendrot«: Ernst Roth (Strauss' Freund und Verleger), »Frühling«: Willi Schuh (Strauss' Biograph) und dessen Frau, »Beim Schlafengehen«: Adolf Jöhr (Strauss' Schweizer Freund) und dessen Frau »September«: Maria Jeritza (Sopranistin) und deren Mann

Uraufführung: am 22. Mai 1950 in der Royal Albert Hall London (Philharmonia Orchestra London; Dirigent: Wilhelm Furtwängler; Sopran: Kirsten Flagstad)

phase höchst eindeutig als Lebewohl-Signal den Beginn des Verklärungs-Themas aus seiner frühen Tondichtung »Tod und Verklärung« zitiert? Wohl kaum.

DER ANDERE TON

Im Falle der Hesse-Gruppe aus dem Sommer 1948 verlässt Strauss mit einer geradezu kapriziösen Leichtigkeit die »Abendrot«-Sphäre, wendet sich ab vom Monu-

mental und hin zum Spirituellen, vom Stimmungszauber zu neuartiger Sprachbehandlung: »Die natürliche Textdeklamation ist zurückgedrängt, der Wortklang per se zum Ereignis erkoren. Melisma und Koloratur [werden] zu neuer Qualität geführt«, so der Dirigent Friedrich Haider. Tatsächlich könnte man an das Spielerische des Anakreon, des frühgriechischen Poeten, denken; denn mit der Sprache und der Stimme wird als Farbe gearbeitet, und die übliche Text-Vertonung wird ersetzt durch



DIE SOPRANISTIN MARIA JERITZA, WIDMUNGSTRÄGERIN DES LIEDES »SEPTEMBER«

sinnstiftende Figuration, die nicht zuletzt ironisch-kritische Momente zeitigt. Überhaupt wird der deutsche Liedgedanke unauffällig verlassen und es entstehen Orchesterepisoden, orchestrale Klangbilder. Im Gegensatz zu »Im Abendrot«, wo der große Wagnerklang in vollster Besetzung noch gefordert ist, bleiben die Hesse-Gesänge klein besetzt, streicherselig, bläserfarbig, alles filigran. Strauss nutzt seine bekannten unverkennbaren Mittel, seine Idiome – aber eben fast wie allusio- nierende Selbstzitate, denkt man nur an das Violinsolo in »Beim Schlafengehen« verglichen mit demjenigen des Eichendorff-Gesanges. Natürlich sind die drei Hesse-Lieder nicht etwa Satyrspiel zum großen Eichendorff-Monument; sie vermeiden nur programmierten Tiefsinn und emotionale Gewalt, verständigen sich rationaler unter Nutzung der spielerischen Gestik: weil Strauss die lyrische Wahrheit, also das Bedeutende, leichtgewichtig sagen wollte. Instrumental war ihm das schon brillant gelungen, etwa mit dem Oboenkonzert oder Duett-Concertino oder eben den »Metamorphosen für 23 Solostreicher«. Nun gelingt es ihm hier auf Text von Hesse auch vokal. Strauss entfernt sich ausdrücklich von seinem monumentalen Erfolgsstil – vielleicht gar als eine Art Abschied von sich selbst?

ZWEI SELEN

Es spiegeln sich markant in diesen »Vier letzten Liedern« zwischen Eichendorff und Hesse jene zwei Seelen in der Brust des späten Strauss, und deren Dialektik macht Größe wie Tragik seines Spätwerks aus. Er war sich selbst mit dem lebenslang erprobten und bewährten Monumentalstil leicht peinlich geworden, er merkte, wie dabei die Zeit über ihn hinwegging. Bis in die letzte Aufzeichnung beklagt er, dass man das Progressive, Kritische, Ironische seiner Musik nie habe recht wahrnehmen wollen: »Warum sieht man nicht das Neue an meinen Werken?« Mit dem Zeitgenossen Hesse leuchtet ihm, sozusagen schon kurz vorm Himmelstor, die Chance auf, eine letzte Schlangenhaut abzustreifen, um nicht von der Nachwelt mit seiner

eigenen Geschichte erschlagen zu werden. Nach Vollendung der besagten drei Hesse-Lieder mit »September« im September 1948 arbeitet er weiter an Hesse-Texten bis in die letzten Lebenstage, zuletzt an einem Chorwerk nach jenem Hesse-Hymnus, der ihn speziell ergriff: »Göttlich ist und ewig der Geist. / Ihm entgegen, dessen wir Bild und Werkzeug sind, / Führt unser Weg. Unsere innerste Sehnsucht ist / Werden wie Er: leuchten in seinem Licht.«

KEIN SÜSSES GIFT

Das verlegerische Zyklus-Konstrukt der »Vier letzten Lieder« spiegelt also nicht gerade das Selbstverständnis desjenigen Strauss, der er am Ende sein wollte. Im Sinne eines progressiven Strauss wäre das Experiment interessant: die Lieder in ihrer Entstehungsfolge zu ordnen, also mit »Im Abendrot« zu beginnen und mit »September« zu enden – jenem Lied, in dem Strauss den Abschiedsgestus vollendet diskret umzusetzen vermochte. Dennoch bleibt »Im Abendrot« ein zwin- gender Schluss – vorausgesetzt, man hört das Lied als Nachklang zum anders gearte- ten Ton der Hesse-Lieder. Strauss hatte sich stets gegen allzu ausladend-saftige Interpretationen seiner Erfolgswerke gewehrt, hatte selbst gezeigt, wie viel Zurückhaltung und Selbstdisziplin seine Musik verlangt – von Dirigent*innen, Orchestern und Gesangsstimmen gleichermaßen. Die »Vier letzten Lieder« brauchen daher, will man sie im Sinne ihres Schöp- fers auch als Zukunftsmusik erleben, gerade nicht jene in der Strauss-Interpre- tation häufige Klang-Kulinarik. Der späte Strauss wollte mit den Sinnen verstanden werden, nicht mehr eingesogen wie süßes Gift.

—

Georg-Albrecht Eckle

»Vier letzte Lieder«

1. »FRÜHLING«

In dämmrigen Grüften
Träumte ich lang
Von deinen Bäumen und blauen
Lüften,
Von deinem Duft und Vogelsang.

Nun liegst du erschlossen
In Gleiss und Zier,
Von Licht übergossen
Wie ein Wunder vor mir.

Du kennst mich wieder,
Du lockst mich zart,
Es zittert durch all meine Glieder
Deine selige, deine selige Gegenwart!

Hermann Hesse (1877–1962)

2. »SEPTEMBER«

Der Garten trauert,
Kühl sinkt in die Blumen der Regen.
Der Sommer schauert
Still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt
Nieder vom hohen Akazienbaum.
Sommer lächelt erstaunt und matt
In den sterbenden Gartentraum.

Lange noch bei den Rosen
Bleibt er stehn, sehnt sich nach Ruh.
Langsam tut er die
Müdgewordenen Augen zu.

Hermann Hesse (1877–1962)

GESANGS
T
X

3. »BEIM SCHLAFEN- GEHEN«

Nun der Tag mich müd gemacht,
Soll mein sehnliches Verlangen
Freundlich die gestirnte Nacht
Wie ein müdes Kind empfangen.

Hände lasst von allem Tun,
Stirn vergiss du alles Denken,
Alle meine Sinne nun
Wollen sich in Schlummer senken.

Und die Seele unbewacht
Will in freien Flügen schweben,
Um im Zauberkreis der Nacht
Tief und tausendfach zu leben.

Hermann Hesse (1877–1962)

4. »IM ABENDROT«

Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand;
Vom Wandern ruhen wir
Nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,
Es dunkelt schon die Luft,
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachträumend in den Duft.

Tritt her und lass sie schwirren,
Bald ist es Schlafenszeit,
Dass wir uns nicht verirren
In dieser Einsamkeit.

O weiter, stiller Friede!
So tief im Abendrot –
Wie sind wir wandermüde –
Ist dies etwa der Tod?

Joseph von Eichendorff (1788–1857)

»Gebet für die Heimat«

BOHUSLAV MARTINŮ: »FELDMESSE«

Der 29. September 1938 markierte für Bohuslav Martinů einen Wendepunkt in seinem Leben. Eigentlich schien damals alles so gut für ihn zu laufen. Er verbrachte gerade einen spätsommerlichen Urlaub in der Schweiz, auf dem Landgut Schönenberg seines Mäzens Paul Sacher. Dort konnte er sich in der lieblichen Umgebung des Kantons Basel-Landschaft nicht nur bestens erholen und sich an den eindrucksvollen Kunstwerken erfreuen, die sein Gastgeber in der Villa versammelt hatte. Martinů fand auch die Ruhe und Muße, sein Konzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauken zu vollenden und damit seine »neobarocke« Schaffensphase zu krönen. Doch kaum hatte er am epochalen 29. September die letzte Note zu Papier gebracht, erreichte ihn eine Nachricht, die alles veränderte: In München hatten die Regierungschefs von Großbritannien, Frankreich und Italien ein Abkommen mit Adolf Hitler unterzeichnet, das die Zerschlagung von Martinůs Heimatland, der Tschechoslowakei, vorsah. Man habe mit diesem »Appeasement« Schlimmeres verhindern wollen, lautete die Begründung, die sich jedoch bald als haltlos erweisen sollte. Denn nur ein halbes Jahr später besetzte Nazi-Deutschland den tschechischen Teil der Republik und errichtete dort das »Protektorat Böhmen und Mähren«. Und am 1. September 1939 überfiel die deutsche Wehrmacht Polen und setzte den Zweiten Weltkrieg in Gang.

Bohuslav Moravcovi
o upřimý mi vyprávění.
B. Martin

N.Y. 1946.

BOHUSLAV MARTINŮ (1946)

BOHUSLAV MARTINŮ

* 8. Dezember 1890 in Polička
(Böhmen)

† 28. August 1959 in Liestal (Schweiz)

**»POLNÍ MŠE« (FELDMESSE)
FÜR BARITON, MÄNNERCHOR UND
ENSEMBLE H 279**

Entstehungszeit: September bis Dezember 1939

Widmung: »Den tschechoslowakischen
Freiwilligen an der französischen Front-
linie«

Uraufführung: am 28. Februar 1946 in
Prag (Tschechische Philharmonie, Chor
des Tschechischen Rundfunks; Dirigent:
Rafael Kubelík; Bariton: Theodor
Šrubař)

Für Martinů zerbrach mit dem »Münchener Abkommen« ein Traum. 1923 war er, der zuvor als Geiger in der Tschechischen Philharmonie gespielt hatte, mit 32 Jahren nach Paris gezogen, um in diesem schon fortgeschrittenen Alter noch einmal neu zu beginnen und bei Albert Roussel Komposition zu studieren. Das Wagnis erwies sich als Volltreffer, denn Roussel vermittelte ihm alles, wonach er gesucht hatte: »die Gesetzmäßigkeit, die Proportionen, den Geschmack und den klaren Gefühlsausdruck [...], Eigenschaften der französischen Kunst, die ich immer bewundert habe und die ich aufs Intimste kennenlernen wollte«. Obendrein begegnete er in der Weltstadt Paris vielen neuen Eindrücken, vom Jazz bis zu frühen elektronischen Experimenten, von der futuristischen Maschinenmusik bis zum Rückgriff auf historische Formmodelle. Doch nach 15 Jahren schien Martinů den Kreis allmählich ausgesprochen zu haben, und er hoffte auf die Rückkehr nach Prag, wo er am Konservatorium eine Professur für Komposition übernehmen wollte. Die politischen Ereignisse ließen seine Pläne Makulatur werden.

DEN FREIWillIGEN AN DER FRONT

Stattdessen fühlte sich Martinů wie gelähmt, seine Produktivität geriet erst einmal in Stocken. Die deutschen Besatzer hatten ihn auf eine rote Liste gesetzt, sie hatten seine Werke verboten, und er ahnte schon, dass er auch in Frankreich auf längere Frist nicht sicher sein würde. Als es ernst wurde und der Krieg begann, meldete er sich sogleich bei der tschechischen Exil-Regierung in London, um an der Seite Frankreichs zu kämpfen. Doch Martinů wurde mit seinen 49 Jahren für zu alt befunden und musste sich einen anderen Weg suchen, um Unterstützung zu leisten. So entstand im Herbst 1939 die »Feldmesse« H 279, die er den »tschechoslowakischen Freiwilligen an der französischen Frontlinie« widmete.

Mitstreiter bei dem Projekt war der Autor Jiří Mucha, ein Sohn des be-

rühmten tschechischen Jugendstilmalers Alfons Mucha, der am Ende seines Lebens, nach der »Samtenen Revolution« von 1989, der erste Vorsitzende des neugegründeten tschechischen PEN Clubs werden sollte. Nach dem Einmarsch der Nazis vom Frühjahr 1939 war Mucha junior nach Paris geflohen und arbeitete dort als Korrespondent der Zeitung »Lidové noviny« (Volkszeitung). Da er kurz zuvor Martinůs hochbegabte Schülerin Vítězslava Kaprálová geheiratet hatte, ergab sich ein enger Kontakt zum Komponisten. Mucha erinnerte sich, dass ihm Martinů eines Tages dezidiert verkündet habe, »etwas für unsere Soldaten« schreiben zu wollen, »das im Feldeinsatz aufgeführt werden könne«. Zufälligerweise hatte Mucha ein paar Notate dabei, die er in der Métro niedergekritzelt hatte: Verse, die von der Sehnsucht eines Soldaten nach der Heimat künden. Sie trafen bei Martinů sofort einen Nerv, und er bestellte mehr davon. Beim nächsten Treffen der beiden war das Werk schon vollendet.

MITTEN IM KRIEG

In einem »Gruß an die Heimat«, den Martinů am 4. November 1939 in der von Mucha herausgegebenen Zeitschrift »Československý boj« (Tschechoslowakischer Kampf) veröffentlichte, stellte er das Projekt vor: »Ich muss gestehen, eigentlich ist dies keine Messe«, führte Martinů dort aus. »Es handelt sich um eine Art Gebet für die Heimat [...], und da wir keine Kathedrale haben und auch keine Kirche oder etwas anderes, haben wir uns im Feld getroffen, wie Arbeiter, Soldaten, im Feld, wo überall, über uns, um uns herum ein breiter Raum ist, wo sich die Menschen gegenseitig besser verstehen, wo sie immer mehr Mensch sind als anderswo. Es ist ein Gebet für Männerchor, begleitet von Trompeten und Pauken, militärischen Signalen und einem Marsch der Trommeln, trotzdem aber ruhig, voller Hoffnung und an die Zukunft glaubend.«

Die »Feldmesse« verzichtet auf eine herkömmliche liturgische Anlage mit den zentralen Sätzen des Messordina-

»Ich habe in meinem ganzen Leben keinen einfacheren, aufrichtigeren und ergreifenderen Menschen gekannt.«

PAUL SACHER ÜBER BOHUSLAV MARTINŮ

riums, also Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei. Stattdessen bildet das Vaterunser den Anfang und mündet dann in Muchas freie Dichtung, die ihrerseits von Zitaten aus vier biblischen Psalmen unterbrochen und beschlossen wird. Die ungewöhnliche Besetzung wiederum hat mit Martinůs Wunsch nach einer Aufführung Open Air zu tun, auf dem Feld, mitten im Krieg, womöglich am Rande der Kämpfe. Da der Wehrdienst seinerzeit allein Männern vorbehalten war, besteht der Chor ausschließlich aus Tenor- und Bassstimmen; sie werden von einem Solobariton flankiert. Im Orchester verzichtet Martinů komplett auf die Streicher und konzentriert sich bei den Bläsern auf im Militär bewährte Instrumente wie Piccoloflöten und Klarinetten, Trompeten und Posaunen. Eine prominente Rolle spielt das Schlagwerk, bei dem Große und Kleine Trommel, Rühr- und Militärtrommel, Becken, Triangel, Crotales, Messglöckchen und Glocken mitwirken. Außerdem kommen ein Klavier und ein Harmonium zum Einsatz.

»DEIN WILLE GESCHEHE«

Die etwa 25 Minuten Spieldauer umfassendende »Feldmesse« ist durchkomponiert, gliedert sich aber in fünf größere Abschnitte. Martinů eröffnet sie mit einer düsteren Orchestereinleitung, deren hohle Trommelschläge die finsternen Zeiten spiegeln; getragene Akkorde des Harmoniums und eine choralartige Weise der Bläser verströmen eine sakrale Aura. Doch es erschallen auch Trompetensignale, als würde zu einer Schlacht gerufen. Mit dem bekanntesten aller Gebete, dem Vaterunser, setzt der Chor ein. Martinů lässt die Worte deklamatorisch vortragen, in freien, der Sprache nachempfundenen Rhythmen. Alles strahlt eine gewisse Schicksalsergebenheit aus, die noch dadurch verstärkt wird, dass die Worte »Dein Wille geschehe wie im Himmel so auf Erden« wiederholt werden.

Ein vom Harmonium dominiertes Zwischenspiel leitet zu Muchas Dichtung über. Der Solobariton gibt sich als Soldat zu erkennen, der fern der Heimat kämpft

und angstvoll nach Gott ruft: Der Herr möge ihn retten, wenn ihm in der Schlacht etwas zustoße, er möge ihn wieder nach Hause führen. Und passend dazu stimmt das Orchester dann lichtere Klänge an, die eine Dorf idylle heraufzubeschwören scheinen: das verlorene Paradies. Aber die beglückende Rückerinnerung wird von einem Trompetensignal beendet, und auch die Trommeln fallen martialisch ein – von Frieden kann noch lange keine Rede sein. Der Chor zitiert daraufhin Psalmverse, erinnert aber auch an das »Vaterland«, an die himmlische Kindheit; der Gesang hat dabei einen ausgeprägt slawischen Charakter. Und auch der Solobariton mischt sich noch einmal ins Geschehen, als müder Wachposten, der nicht von seiner Pflicht entbunden wird. Alle müssen weitermarschieren, werden dabei immer wieder grundiert von den Trommeln, auch wenn ihr Weg sie womöglich in den Tod führt.

Als Schlussteil hatte Martinů ursprünglich den tschechischen Hymnus »Jezu Kriste štědrý kněze« (O Herr Jesu, großzügiger Priester) aus dem 14. Jahrhundert vorgesehen, doch entschied er sich gleich nach Fertigstellung im Dezember 1939 für eine Revision. Bis auf einige wenige Takte ganz am Ende gestalten Chor und Bariton das neue Finale nun auf Psalmworte a cappella, ohne Instrumentalbegleitung, und bitten Gott um Gnade – ein tief berührender Ausklang. Wie ohnehin die gesamte »Feldmesse« ein erschütterndes künstlerisches Dokument menschlicher Not ist, originell instrumentiert, unverwechselbar im Klang. Martinů, der in Paris die Freiheit gesucht hatte und der nationalistischen Borniertheit entkommen wollte, fand genau dort zu seinen tschechischen Wurzeln zurück.

AUF DER FLUCHT

Sein Wunsch, die »Feldmesse« im Umkreis der Freiwilligendivision unter offenem Himmel spielen zu lassen, ging allerdings nicht in Erfüllung. Am 3. Juni 1940, elf Tage vor dem Einmarsch der Deutschen in Paris, schickte Martinů das Manuskript an seinen Freund und späteren Biografen Miloš

Šafránek, der sich schon ins amerikanische Exil geflüchtet hatte. Die Uraufführung des Werks fand erst nach Ende des Krieges statt, am 18. Februar 1946 in Prag mit der Tschechischen Philharmonie und dem Chor des Tschechischen Rundfunks unter der Leitung von Rafael Kubelik.

Martinů selbst konnte nicht dabei sein. Immerhin hatte er nach einer abenteuerlichen, neunmonatigen Flucht am 31. März 1941 die rettenden Gestade der Neuen Welt erreicht. Am 11. Juni 1940 hatte er mit seiner Ehefrau Charlotte und nur leichtem Handgepäck Paris verlassen und sich gen Süden aufgemacht, immer verfolgt von den vorrückenden deutschen Truppen. Ein erster Versuch, sich über die Pyrenäen nach Spanien durchzuschlagen, scheiterte; beim zweiten Anlauf, mittlerweile ausgestattet mit einem amerikanischen Visum, verweigerten ihm die Behörden des französischen Vichy-Regimes die Ausreise. Als die Martinůs es schließlich doch bis Lissabon schafften, mussten sie dort weitere drei Monate ausharren, bis sie einen Platz auf einem Schiff nach New York ergattern konnten. Auch davon erzählt die »Feldmesse«, dieses bewegende »Gebet für die Heimat«.

—
Susanne Stähr

[Männerchor]

Otče náš, Otče náš, jenž jsi na
nebesích,
posvěť se jméno Tvé,
přiď království Tvé,
bud' vůle Tvá jako v nebi tak i na
zemi.
Chléb náš vezdejší dejž nám dnes
a odpusť nám naše viny,
jakož i my odpouštíme.

Bud' vůle Tvá
jako v nebi tak i na zemi.

Ve jménu Otce i Syna i Ducha
svatého.

Pane náš, Otče náš,
pohledy své obrať k zástupům,
jež prosící rukou sáhly ku zbrani,
aby svým dítkám chleba z krve
stvořily.

O, Pane můj!
Odpusť nám naši chudobu, zedrané
ruce,
bláto zákopů, vyhublé tváře, čela
černá
a prázdnou dlaň, před stupni chrámu.

O, Pane můj!
Pane můj, tak těžký úkol je,
který jsi očím hladovým postavil za
cíl jako kříž.
Kyrie eleison.

[Männerchor]

Vater unser, Vater unser, der du bist
im Himmel,
geheiligt werde dein Name,
dein Reich komme,
dein Wille geschehe wie im Himmel
so auf Erden.
Unser tägliches Brot gib uns heute
und vergib uns unsere Schuld, wie
auch wir vergeben unseren
Schuldigern.

Dein Wille geschehe
wie im Himmel, so auf Erden.

Im Namen des Vaters und des Sohnes
und des heiligen Geistes.

Unser Herr, unser Vater,
wende deinen Blick den Scharen zu,
die mit flehenden Händen zu den
Waffen griffen,
um ihren Kindern Brot aus Blut zu
schaffen.

O, mein Herr!
Vergib uns unsere Armut, unsere
aufgerissenen Hände, den Schlamm
der Schützengräben, unsere
eingefallenen Gesichter, unsere
schwarzen Stirnen und unsere leeren
Hände vor den Stufen der Kirche.

O, mein Herr!
Mein Herr, so schwer ist die Aufgabe,
die du den hungrigen Augen als Ziel
gesetzt hast, wie ein Kreuz.
Kyrie eleison.

[Bariton-Solo]

**Od pobřeží, jež nejsou má,
hlas můj se, Pane, k Tobě zdvíhá
a modlitbou Tě hlas můj na nebi
nledá.**

**Ale zdali víš, zdali poznáš, že jsem to
já,
že jsem to já,
který k Tobě mluvím.**

**Syn rodné země mé sem zahnaný,
že žádný cizí Tebe neprosí,
že žádný cizí k Tobě nevolá,
když mejsem doma.**

**O, Pane můj, mne žítí nech,
ať boj mne zkruší bídou zlou,
však život jen mi, Pane zachovej,
ať ruce Tvé mne domů zavedou.
Kdo z nás byl kdy před smrtí
statečný?
Zda syn Tvůj úzkostí neplakal
zmučený?**

**O, Pane můj,
v zahradě Olivetské dlím a volám,
kdy duše k smrti smutná:
Eli, Eli neopouštěj nás!**

[Männerchor]

**Bože náš, otcové naši nám vyprávěli
o skutcích Tvých, které jsi činíval za
dnů jejich, za dnů starodávných.
(Žalm 44)**

**Propast propasti se ozývala k hlučení
trub Tvých,
všechna vlnobití Tvá, a rozvodnění
Tvá
se na mne svalila.
Věřím však, že mi udělí ve dne
Hospodin
milosrdenství svého!**

[Bariton-Solo]

**Von den Küsten, die nicht die meinen
sind,
erhebt sich meine Stimme zu dir,
o Herr,
und im Gebet sucht meine Stimme
dich im Himmel.
Doch weißt Du, erkennst Du, dass ich
es bin, der zu Dir spricht.
Ich, der hierher vertriebene Sohn
meines Heimatlandes,
dass kein Fremder bittet,
dass kein Fremder dich anfleht,
wenn ich nicht daheim bin.**

**O mein Herr, lass mich leben,
mag der Kampf mit schlimmer Not
mich niederbeugen,
doch erhalte mir mein Leben, Herr,
deine Hände mögen mich in die
Heimat geleiten.
Wer von uns war je vor dem Tode
tapfer?
Hat denn dein Sohn, von Ängsten
geplagt, nicht geweint?**

**O, mein Herr,
auf dem Ölberg weile ich und rufe,
da meine Seele betrübt ist bis an den
Tod:
Eli, Eli, verlasse uns nicht!**

[Männerchor]

**Unsere Väter haben uns erzählt von
dem Werk, das du in ihren Tagen
getan hast, in den Tagen der Vorzeit.
(Psalm 44)**

**Flut ruft der Flut zu beim Tosen
deiner Wässer,
alle deine Wellen und Wogen
gehen über mich hin.
Doch glaube ich, dass mir bei Tag der
Herr wird schenken seine
Barmherzigkeit
und des Nachts singe ich ihm**

**A v noci písnička jeho se mnou
a modlitba mák Bohu života mého!
(Žalm 42)**

**und bete zu dem Gott meines
Lebens.
(Psalm 42)**

**Domove vzdálený!
Cesta svatá našeho dětství!
Zvony večerní!
Domove vzdálený!
Pole obliná! Zahrado podzimní,
zahrado podzimní!**

**Du ferne Heimat!
Du heiliger Weg unserer Kindheit!
Abendglocken!
Ferne Heimat!
Getreidefelder! Herbstgärten,
Herbstgärten!**

**Kyrie eleison! Kriste eleison! Kyrie
eleison!**

**Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie
eleison!**

[Bariton-Solo]

**Když víčka očí spánek zatížil
a ke snům se chce blíží,
když samota se kruhem svírá,
noc chladná je
a hvězda bílá nad vrchy se zastavila,
zbraň v ruce černá tíž!**

[Bariton-Solo]

**Wenn der Schlaf die Augenlider
schwer macht und man sich näher zu
den Träumen sehnt,
wenn die Einsamkeit sich wie ein
Ring zusammenzieht,
und wenn die Nacht so kühl ist
und ein weißer Stern über den
Bergen stillsteht,
schwer wird die schwarze Waffe in
der Hand!**

**O, Pane, spíš? O, Pane, spíš?
Jen já na stráži,
oči napjaté a srdce úzkost svírá,
já nesmím usnout a čas nepospíchá.**

**O, Herr, schläfst du?
Nur ich halte Wache,
die Augen angespannt und das Herz
von Angst umklammert,
ich darf nicht einschlafen und die
Zeit will nicht vergehen.**

[Männerchor]

**Agnus Dei, miserere nobis, miserere
nobis.**

[Männerchor]

**Agnus Dei, miserere nobis, miserere
nobis.**

**Domove vzdálený, cesta svatá
našeho dětství,
milosti nebeská, ovoce radostné!**

**Du ferne Heimat, heiliger Weg
unserer Kindheit
Gnade des Himmels, freudige Frucht!**

**Stůjte jak skály v mořském příboji,
vojsko nad vámi bdí!**

**Steht fest wie Felsen in der Brandung,
das Heer wacht über euch!**

**Smiluj se nade mnou, Bože!
Smiluj se nade mnou,
neboť v Tebe doufá duše má!
Volati budu k Bohu nejvyššímu,
k Bohu silnému, který dokonává za
mne! (Žalm 57)**

[Bariton-Solo]

**Zhliti mne usilují na každý den moji
nepřátelé,
jistě je mnoho válcících proti mně,
ó, nejvyšší! (Žalm 56)**

[Männerchor]

**Vyvyšíš se nad nebesa, ó, Bože,
a nade všecku zemi sláva Tvá!
(Žalm 57)**

[Bariton-Solo]

**Odplat' zlým nepřátelům mým,
v pravdě své vypleň je, o Pane!
(Žalm 54)**

[Bariton-Solo und Männerchor]

**Otče náš! Jenž jsi na nebesích!
Amen!**

**Erbarne dich meiner, o Gott!
Erbarne dich meiner, denn meine
Seele hofft auf dich!
Ich will rufen zu Gott, dem
Allerhöchsten,
zum mächtigen Gott, der meinem
Jammern ein Ende macht! (Psalm 57)**

[Bariton-Solo]

**Meine Feinde trachte täglich nach
meinem Leben, es gibt wahrlich
viele, die gegen mich kämpfen, o,
Allerhöchster! (Psalm 56)**

[Männerchor]

**Erhebe dich, o Gott, über den Himmel
und deine Ehre über alle Welt!
(Psalm 57)**

[Bariton-Solo]

**Auf meine Gegner falle das Unglück
zurück, vernichte sie in deiner
Wahrheit, o Herr!
(Psalm 54)**

[Bariton-Solo und Männerchor]

**Vater unser! Der du bist im Himmel!
Amen!**

Jiří Mucha (1915–1991)

KLICK
GESAMT

Russische Tänze erobern die Welt

ALEXANDER BORODIN: »POLOWETZER TÄNZE«

19. Mai 1909: Im Pariser Théâtre du Châtelet feiert ein bis zu dem damaligen Zeitpunkt unbekanntes russisches Ballett-ensemble einen fulminanten Erfolg und versetzt »tout Paris« in einen Tanzrausch. Es ist die Geburtsstunde der »Ballets Russes«! Gefeierte als avantgardistisches Gesamtkunstwerk-Phänomen sollte das Ensemble Tanz- und Theatergeschichte schreiben und das 20. Jahrhundert nachhaltig prägen. Der charismatische Sergej Djaghilev, legendärer spiritus rector der »Ballets Russes«, schuf mit seiner brillanten »Erfindung« eine noch nie dagewesene Synthese von Musik, Tanz, Malerei, angewandter Kunst und startete von Paris aus, der Traum- und Mythosstadt an der Wende zur Moderne, einen Triumphzug um die Welt. Um Djaghilev, den Zauberer, sammelte sich in der Folge die crème de la crème der Künstler-Avantgarde aus Ost und West: Maler, Modeschöpfer, Choreographen, Komponisten sowie allen voran die sagenhaften russischen Tänzer*innen, die für Furore sorgten, wie der göttliche Vaslav Nijinsky – ob seiner »Schwerelosigkeit« das achte Weltwunder genannt – oder die nicht weniger bezaubernden Tänzerinnen Anna Pavlova und Tamara Karsawina. Geboten wurden mustergültige, einzigartige Ballettabende, die heute noch Kultstatus genießen.

23

EIN FULMINANTER ANFANG

Zurück zum Auftakt dieser aufregenden kulturellen Epoche. Bei ihrem ersten Gastspiel in Paris präsentieren die »Ballets



ALEXANDER BORODIN

* 31. Oktober (12. November) 1833
in Sankt Petersburg

† 15. (27.) Februar 1887 ebenda

»POLOWETZER TÄNZE«

AUS DER OPER »FÜRST IGOR«

Entstehungszeit: 1869–1875

Uraufführung (konzertant): am 27. Februar 1879 in der Freien Musikschule von Sankt Petersburg (Dirigent: Nikolaj Rimskij-Korsakow)

Erstaufführung (szenisch): am 19. Mai 1909 im Théâtre du Châtelet in Paris durch die »Ballets Russes«

Russes« ein von Djaghilev sorgfältig zusammengestelltes russisches Programm, das wie ein Blitz einschlägt. Mit im Gepäck sind auch die »Polowetzer Tänze« des im Westen so gut wie unbekannten Alexander Borodin. Der Maler Nicholas Roerich entwarf Bühnenbild und Kostüme und Michail Fokin, ehemaliger erster Tänzer am Petersburger Mariinski Theater und nun Starchoreograph, stellte mit seiner bewussten Missachtung der traditionellen Regeln alles auf den Kopf. Nicht schön und klassisch, sondern abstrakt, motorisch, schroff und wild wird ab jetzt getanzt. Die »Polowetzer Tänze« werden gleichsam als heidnisch-archaisches Mysterium inszeniert, das hingerissene Publikum – bei den frenetischen Rhythmen sollen die Zuschauer von ihren Plätzen aufgesprungen sein – rezipiert sie als Inbegriff des »Russisch-Exotischen«. Dabei handelte es sich nur um ein Fragment; denn die Tänze, die die Franzosen buchstäblich aus dem Häuschen bringen, stellen einen Ausschnitt aus der Oper »Fürst Igor« dar. Sie stehen am Ende des zweiten Akts und gehören zu den Highlights der Oper. Bereits zu Borodins Lebzeiten und lange vor dem Pariser Gastspiel wurden sie in Russland konzertant aufgeführt, allerdings ohne Aufsehen zu erregen. Nach dem Pariser Ballett-Abend jedoch verbreitete sich ihr Ruhm wie ein Lauffeuer. Heute gehören die Tänze zum festen Bestandteil des Orchesterrepertoires weltweit und faszinieren nach wie vor – egal in welcher Version sie aufgeführt werden: entweder nur mit Orchester oder mit Orchester und Chor oder halbszenisch (Orchester, Chor und Tanz) – durch ihre mitreißenden, exotisch anmutenden Melodien und Rhythmen, ihr farbiges Klangbild und nicht zuletzt durch ihre Brillanz und Virtuosität.

»ASIATISCH-BARBARISCHE« LEIDENSCHAFT

Strenggenommen kann man von sieben Tänzen sprechen (sieben Abschnitte mit verschiedenen Tempoangaben). Da sie jedoch gleichsam mit filmschnittartiger Präzision einander ablösen, ineinander übergehen und verschmelzen, entsteht

beim Hören der Eindruck eines einzigen großdimensionierten Tanzes. Dabei werden alle Register gezogen: Zarte, betörend schöne orientalische Melodien wechseln schroff ab mit rasenden, wilden, rhythmisch stampfenden Passagen, vereinen sich zu ekstatischen Hymnen und enden mit einem Freudentaumel. Ihren Höhepunkt erreicht die Tanzfolge im Mittelteil (Presto), als sie regelrecht »asiatisch-barbarische« Züge annimmt – ein fantasievolles musikalisches Porträt der heidnischen Polowetzer, die es übrigens tatsächlich gegeben hat. Die Polowetzer waren ein turksprachiger Halbnomadenstamm aus dem Volk der Kiptschak. Im Abendland als Kumanen bekannt (vgl. Codex Cumanicus), von den Ostslawen Polowetz oder Polwetz genannt (also Steppen- oder Feldvolk, vom russ. Polia=Feld abgeleitet) wanderten sie im Laufe der Zeit vom Altai-Gebiet immer weiter nach Westen, bis sie im 11. Jahrhundert die Steppengebiete der (heutigen) Ukraine erreichten. Dort kämpften sie erfolgreich gegen die Kyjiver Rus, und zogen dann weiter an das Schwarze Meer und bis in das Gebiet des heutigen Siebenbürgens.

DIE SAGENUMWOBENE KYJIVER RUS

Angesiedelt also am Ende des zweiten Akts der Oper, sind die Tänze geschickt in der Handlung integriert. Wovon aber handelt die Oper und speziell der zweite Akt? »Fürst Igor« erzählt von der ruhmreichen Geschichte der Kyjiver Rus, also des Altrussischen Großreichs. Im Jahr 1185 an der Grenze zu Putiwl (heute in der Ukraine) herrscht Krieg – wie denn sonst? – diesmal zwischen Russen und Polowetzer. Fürst Igor von Nowgorod-Sewersk zieht mit einem großen Heer in eine aussichtslose Schlacht gegen die Polowetzer, die die heilige Rus bedrohen und immer wieder überfallen. Dabei gerät Igor zusammen mit seinem Sohn Wladimir in Gefangenschaft. Hier, im Feldlager der Polowetzer, spielt der zweite Akt der Oper. Der »wilde« Khan Kontschak behandelt seine Gefangenen mit Würde. Ihnen zu Ehren, doch sicherlich auch um ihnen zu imponieren, veranstaltet

er ein grandioses Fest mit Tanz und Gesang – eine bühnendramatisch wirkungsvolle Szene, die großzügig Raum für die Polowetzer Tänze bietet. Während Igor sich zur Flucht entscheidet, um erneut in einen Kampf gegen die Polowetzer zu ziehen, bleibt Wladimir beim Feind. Er hat sich in Kontschakowa, die schöne Tochter des Khans verliebt. Diese erwidert seine Gefühle. Mit Einverständnis des großzügigen Khans heiratet das junge Paar. Also alles gut? Vielmehr eine zwiespältige Lösung der Geschichte.

Borodin verfasste das Libretto selbst nach einem Textentwurf seines Freundes, des Kunsthistorikers Wladimir Stassow, der ihn zur Komposition anspornte: »... hier finden Sie alles, was Ihrem Talent und Ihrer künstlerischen Natur entspricht: breite, epische Motive, nationale Elemente, die vielfältigsten Charaktere, Leidenschaft, Dramatik und das östliche Kolorit mit seinen vielfarbigen Erscheinungen«. Als Vorlage diente das anonyme mittelalterliche »Igorlied«, ein 218 Strophen umfassendes Epos über die sagenhafte russische Vergangenheit. Im Mittelpunkt der dramatischen Erzählung steht die große Schlacht im Jahre 1185 des Fürsten der Kyjiver Rus, Igor, gegen die Polowetzer. Interessanterweise ist das

»Igorlied« keineswegs eine einzige Lobhudelei, es enthält auch Kritik an der dilettantischen Führungsstrategie, der Zerrissenheit der Russen und ihrer Fürsten sowie am Fehlen einer mächtigen, zentralen Herrscherfigur. Im 19. Jahrhundert im Zuge des neu erwachenden nationalen Bewusstseins wurde das »Igorlied« zum russischen Nationalepos hochstilisiert. Durch Rilke ins Deutsche übersetzt, wurde es auch im deutschsprachigen Raum bekannt.

BORODIN, NATURWISSENSCHAFTLER UND KOMPONIST

Alexander Borodin, illegitimer Sohn eines georgischen Fürsten, gilt in seiner Doppelbegabung als Naturwissenschaftler (Chemiker und Mediziner) und Komponist als eine der interessantesten, originellsten Künstlerpersönlichkeiten im Russland des 19. Jahrhunderts und als zentrale Figur jener Gruppe von fünf Komponisten, bekannt als »Mächtiges Häuflein« oder »Novatoren« (1862). Als Reaktion auf die Vorherrschaft der westlichen Musik und Kultur hatte sich die Komponistengruppe die Erschaffung und Pflege einer urwüchsigen, genuinen, unakademischen, an russi-



DAS LAGER DER POLOWETZER, BÜHNENBILD-ENTWURF ZUM 2. AKT VON »FÜRST IGOR« (IVAN BILIBIN, 1930)

Dass die »Polowetzer Tänze« 1879 konzertant uraufgeführt werden konnten, ist nicht zuletzt dem unermüdlichen Engagement Nikolaj Rimskij-Korsakows zu verdanken: »Immer und immer wieder lief ich zu Borodin und erkundigte mich, ob er etwas fertig habe. Meistens konnte er mir nur eine oder zwei Seiten vorweisen. Drang ich in ihn: ›Aleksandr Porfirjewitsch, haben Sie etwas geschrieben?‹, so antwortete er: ›O gewiss, ich habe etwas geschrieben.‹ Doch dann merkte ich, dass das alles Briefe waren. ›Aleksandr Porfirjewitsch, haben Sie endlich das und das Stück übertragen?‹ – ›Selbstverständlich!‹ – ›Gott sei Dank!‹ – ›Nun ja, vom Klavier auf den Schreibtisch‹, setzte er ernsthaft und seelenruhig hinzu. Doch wir konnten unmöglich warten, bis er die ›Polowetzer Tänze‹ instrumentiert haben würde, denn das Konzert stand vor der Tür – die Stücke waren längst angekündigt. Was tun? In meiner Verzweiflung überhäufte ich Borodin mit Vorwürfen. Ihm selbst ist aber auch nicht wohl zumute. Als ich schon alle Hoffnung verloren habe, schlage ich ihm eine Gemeinschaftsarbeit vor, und siehe – er kommt am selben Abend, die begonnene Partitur der ›Tänze‹ unter dem Arm, zu mir, wo wir beide und Anatolij Ljadow die Arbeit unter uns teilen und wie Besessene Seite um Seite instrumentieren. Um der Schnelligkeit willen schreiben wir nicht mit Tinte, sondern mit Bleistift. Wir sitzen bis spät in die Nacht. Über die fertigen Partiturseiten streicht Borodin flüssige Gelatine, damit die Bleistiftzeichen nicht verwischen; dann hängt er sie wie Wäsche zum Trocknen in meinem Arbeitszimmer auf.« Auf diese Weise wurden die »Polowetzer Tänze« doch noch rechtzeitig fertig.

scher Folklore und Tradition orientierten Musik zum Ziel gesetzt. Vor allem aber: Musik durfte nur als Nebenberuf, also quasi dilettantisch, ausgeübt werden. Im Hauptberuf sollte sich der Mensch sozialen Aufgaben widmen. Ein Ideal, dem Borodin vollkommen entsprach! Die Kehrseite der Medaille war allerdings bitter. Borodin, der berühmteste Komponist unter den Chemikern und der berühmteste Chemiker unter den Komponisten, so ein Bonmot, konnte sich ausschließlich in seiner äußerst begrenzten Freizeit (er war u. a. ordentlicher Professor für organische Chemie an der Petersburger Akademie) dem Komponieren widmen. So hinterließ er ein schmales, jedoch erlesenes Werk, darunter immerhin drei Symphonien!

»Polowetzer Tänze«, die Borodin selbst in den Jahren 1869–1875 orchestriert hatte, war kaum etwas wirklich abgeschlossen. Nikolaj Rimskij-Korsakow und Alexander Glasunow, eng vertraut mit dem Stück, stellten in mühsamer detektivischer Arbeit nach zwei Jahren die Oper ihres Freundes fertig. Sie orchestrierten, ergänzten das Fehlende oder schrieben teilweise selbst Musik und Libretto. Die Ouvertüre, die nirgendwo notiert war, schrieb Glasunow – ein Unikum in der Musikgeschichte – aus dem Gedächtnis nieder! Borodin hatte diese immer wieder den Freunden am Klavier vorgespielt. Seine Uraufführung erlebte »Fürst Igor«, diese hochoriginelle Gemeinschaftsschöpfung von Borodin, Rimskij-Korsakow und Glasunow, am 4. November 1890 in Sankt Petersburg. Sie wurde in Russland als »Visitenkarte« der einstigen Komponistengruppe »Mächtiges Häuflein« wahrgenommen und avancierte binnen kurzer Zeit zum Archetyp russischer Opernmusik.

—

Irina Paladi

An seinem Opus Magnum und »Sorgenkind« »Fürst Igor« arbeitete Borodin mit zahlreichen Unterbrechungen sage und schreibe 18 Jahre, vollendete es jedoch nicht. Bei seinem plötzlichen Tod im Februar 1887 lag die Komposition zum größten Teil als Entwurf oder ungeordnetes Notenmaterial vor. Und bis auf die

»Polowetzer Tänze«

[CHOR]

Ulyetai na kryilyakh vyetra
tyi vkrai rōdnoi, rōdnaya pyessnya
nasha,
tuda, gdye myi tyebya svōbodno
pyeli,
gdye bylo tak privol no nam stōboyu.

Tam pōd znoinyim neybom nyegoi
vozdukh polon,
tam pōd govor morya dryemlyut
goryi voblakakh;
Tam tak yarko solntsye svyetit,
rōdnyiye goryi svyetom zalivaya,
vdōlinakh pyishno roza
rasstsvyetayet,
I solōvyi pōyut vlyessakh zelyonyikh,
poyut vlyessakh.
Tam tyebye privolnyei, pyessnya.

Poitye pyessni slavyi khanu! Poi!
Slavtye silu, dobyest khana! Slav!
Slavyen Khan! Slavyen Khanash!
Blyeskom slavyi solntsu ravyen Khan!
Nyetu ravnyikh slavoi khanu! Nyet!

Chagi khana, slavyat khana!
Chagi khana, slavyat khana!

[CHOR]

Auf den Flügeln linden Zephyrs,
Du, trautes Lied, flieg fort zum
fernen Lande,
Wo süß und lind der Heimat Töne
klangen
Dem Ohr der freien Mädchen, die
dich sangen.

Wo die Luft voll Wonne weht uns
sanft entgegen,
Wo in Wolken schlummern
Bergeshöh'n, vom Meer gewiegt,
Wo der Heimat grüne Berge
Sich breiten leuchtend hell im Strahl
der Sonne,
In üpp'ger Pracht die Rose blüht und
duftet.
Im Laub der Wälder, wo die Vögel
singen,
Im grünen Laub. Schwing' dich, Lied,
zu jenem Lande.

Rühmet, preiset unsern großen Khan!
Lobet, preiset seine Taten! Lobt!
Heil dem Khan! Heil ihm!
Heller Sonne gleicht ja seine Macht!
Nichts auf Erden kommt ihm gleich
an Pracht!

Ah! Wir Mädchen loben, preisen
unsern Herren.
Loben unsern mächt'gen Herrn.

GEHE

Poitye pyessni slavyi khanu! Poi!
 Slavtye shchdrost slavtye milost!
 Slav!
 Diya vragov Khan grozyen on,
 Khanash! Kto zhe slavoi ravyen
 khanu, kto?
 Blyeskom slavyi solntsu ravyen on.

Rühmet, preiset unsern Herren!
 Lobt!
 Lobet, rühmet seine Taten. Heil!
 Wo der Khan naht, flieht der Feind;
 Heil ihm! Heller Sonne gleichet seine
 Macht!
 Nichts auf Erden kommt ihm gleich
 an Pracht!

Slavoi dyedam ravyen Khanash!
 Khan, Konchak!
 Slavoi dyedam ravyen on, groznyi
 Khan! Khan Konchak!

Gleich den Ahnen bist du ruhmvoll,
 großmäch't'ger Khan!
 Gleich den Ahnen bist du groß,
 mächtig, stark, großer Khan!

Slavyen Khan, Khan Konchak!
 Slavyen Khan, Khan Konchak!

Heil dem Khan, Ruhm und Preis!
 Heil dem Khan, Ruhm und Preis!

Ulyetai na kryilyakh vyetra...

Auf den Flügeln linden Zephyrs
 ... usw.

Slavoi dyedam ravyen Khanash! ...

Gleich den Ahnen bist du ruhmvoll,
 ... usw.

Plyasskoi vashei tyeshtye khana,
 Plyasskoi vashei tyeshtye khana,
 Plyasskoi tyeshtye khana, chagi!
 Plyasskoi tyeshtye khana svoyevo!
 Plyasskoi tyeshtye khana, chagi!
 Plyasskoi tyeshtye khana svoyevo!
 Nash Khan Konchak! Nash Khan
 Konchak!

Unsern Fürsten zu erheitern,
 Tanzet Mädchen, singet, spielt.
 Zu der Lust des Khanes, Mädchen,
 Tanzet, singet alle, singet.
 Tanzet, schmucke Mädchen, tanzt
 zur Lust des großen Herrn.
 Heil unserm Khan! Heil! Ruhm und
 Preis!

Alexander Borodin (1833–1887)

Jakub Hrůša **DIRIGENT**

Der im tschechischen Brunn geborene Jakub Hrůša ist Chefdirigent der Bamberger Symphoniker, Musikdirektor des Royal Opera House, Covent Garden und übernimmt 2028 das Amt des Chefdirigenten und Musikdirektors der Tschechischen Philharmonie.

Zuvor war er Erster Gastdirigent des Philharmonia Orchestra, des Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und des Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. Jakub Hrůša wird regelmäßig von den bedeutendsten Orchestern der Welt eingeladen: den Wiener Philharmonikern, den Berliner Philharmonikern, den Münchner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, der Staatskapelle Dresden, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Lucerne Festival Orchestra, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Orchestre de Paris, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem NHK Symphony Orchestra und dem Mahler Chamber Orchestra – und in den USA beim Cleveland Orchestra, dem New York Philharmonic, dem Chicago Symphony Orchestra und dem Boston Symphony Orchestra. Er dirigierte Opernproduktionen beim Glyndebourne Festival, an der Lyric Opera of Chicago, bei den Salzburger Festspielen, an der Wiener Staatsoper, an der Oper Zürich und an der Opéra National de Paris.

Als Aufnahmekünstler erhielt er zahlreiche Auszeichnungen und Nominierungen. Bei den Gramophone Awards 2024 wurde er für seine Aufnahmen von Britten's Violinkonzert mit Isabelle Faust und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sowie von »Káťa Kabanová« mit den Wiener Philharmonikern bei den Salzburger Festspielen gleich zweimal ausgezeichnet. Mit den Bamberger Symphonikern erhielt er sowohl 2022 als auch 2023 den ICMA-Preis für die Einspielungen von Rotts Symphonie Nr. 1 und Bruckners Symphonie Nr. 4. Für seine Aufnahme von Mahlers »Vierter« wurde er mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausge-



zeichnet, und 2021 wurde seine Aufnahme der Violinkonzerte von Martinů und Bartók mit Frank Peter Zimmermann für die BBC Music Magazine und Gramophone Awards nominiert.

Jakub Hrůša studierte an der Akademie der musischen Künste in Prag, wo er unter anderem von Jiří Bělohlávek unterrichtet wurde. Er war der erste Preisträger des Sir-Charles-Mackerras-Preises und wurde 2020 mit dem Antonín-Dvořák-Preis der Tschechischen Akademie für klassische Musik und – gemeinsam mit den Bamberger Symphonikern – mit dem Bayerischen Staatspreis für Musik ausgezeichnet. Er ist der OPUS KLASSIK-Dirigent des Jahres 2023 und erhielt im selben Jahr die Ehrenmitgliedschaft der Royal Academy of Music in London. 2025 wurde ihm die Tschechische Verdienstmedaille für sein Engagement für die Musik verliehen. 2026 ernannte ihn Musical America zum Dirigenten des Jahres, ICMA zum Künstler des Jahres. Zudem wurde er mit dem Bayerischen Verdienstorden ausgezeichnet.

Corinne Winters **SOPRAN**

Die amerikanische Sopranistin Corinne Winters wurde bei den Oper! Awards als »Best Female Singer of 2024« ausgezeichnet und zählt zu den führenden Sopranistinnen ihrer Generation. Sie gastiert regelmäßig an bedeutenden Opernhäusern weltweit, darunter die Metropolitan Opera, die Wiener Staatsoper, die Bayerische Staatsoper sowie die Opernhäuser in Rom, Berlin, Genf und Frankfurt. Zu ihren wichtigsten Rollen zählen Káťa Kabanová, Jenůfa, Madama Butterfly, Mimi, Rusalka und Violetta. 2022 wurde sie in der Titelrolle in der von Barrie Kosky inszenierten Produktion von »Káťa Kabanová« bei den Salzburger Festspielen gefeiert und erhielt große internationale Aufmerksamkeit. Die Aufnahme davon wurde u. a. mit einem Gramophone Award ausgezeichnet. Auch als Konzertsolistin arbeitet sie mit renommierten Orchestern und Dirigenten wie Jakub Hrůša, Daniel Harding und den Berliner Philharmonikern zusammen.



Neben ihrer Bühnenkarriere engagiert sich Corinne Winters als Gesangspädagogin und Mentorin für junge Künstler*innen.

Jiří Brückler **BARITON**

Der tschechische Bariton Jiří Brückler zählt zu den führenden Opernsängern seines Landes und ist seit 2012 Solist am Nationaltheater Prag sowie an der Staatsoper Prag. Er studierte Gesang am Prager Konservatorium und an der Akademie der musischen Künste in Prag und gewann früh den Nachwuchspreis des Internationalen Antonín-Dvořák-Gesangswettbewerbs in Karlsbad. Sein Repertoire umfasst zentrale Baritonpartien wie Don Giovanni, Figaro, Eugen Onegin, Rodrigo in Verdis »Don Carlo«, Marcello in »La bohème« sowie Sharpless in »Madama Butterfly«. Gastengagements führten ihn u. a. nach Brunn, Pilsen, Sofia und zum Prager Frühling. Für seine Interpretationen wurde er mehrfach für den Thalia-Preis nominiert und erhielt 2018 den Direktorenpreis des Nationaltheaters für Künstler unter 35 Jahren. Jiří Brückler arbeitet regelmäßig mit renommierten Dirigenten wie Jakub Hrůša, Semyon Bychkov und Plácido Domingo zusammen und tritt



mit bedeutenden Orchestern und Festivals in Europa auf.

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-

dung 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 Uraufführung 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

DO. 18.06.2026 19:30 UHR

8. ABO B

FR. 19.06.2026 19:30 UHR

4. ABO E4

SA. 20.06.2026 19 UHR

8. ABO D

WOLFGANG AMADEUS MOZART Konzert für Klarinette und
Orchester A-Dur KV 622

ANTON BRUCKNER Symphonie Nr. 9 d-Moll WAB 109

Dirigent **ZUBIN MEHTA**

Klarinette **ALEXANDRA GRUBER**

SO. 21.06.2026 11 Uhr

Festsaal,
Münchner Künstlerhaus

»MINIATUREN« 8. KAMMERKONZERT

LUIGI BOCCHERINI Oboenquintett D-Dur op. 55 Nr. 3

EDWARD ELGAR »Andante and Allegro« für Oboenquartett

ERWIN SCHULHOFF Streichquartett Nr. 2

WOLFGANG AMADEUS MOZART Oboenquartett F-Dur KV 370

OHAD COHEN »Miniaturen« für Oboenquintett (Uraufführung)

BERNHARD HENRIK CRUSELL Divertimento für Oboenquintett

C-Dur op. 9

Oboe **MARIE-LUISE MODERSOHN**

Violine **OHAD COHEN**

Violine **KATHARINA SCHMITZ**

Viola **KONSTANTIN SELLHEIM**

Violoncello **ELKE FUNK-HOEVER**

#MPHIL Tipp

»AUF DA OIM« – KLASSIK TRIFFT ALPENIDYLLE



Ein außergewöhnliches Musikerlebnis erwartet Sie am **5. Juli 2026**: Fünf verschiedene Ensembles, bestehend aus Musiker*innen der Münchner Philharmoniker, wandern zu den Frasdorfer Niederalmen und verwandeln diese in intime Konzertsäle.

Insgesamt fünf Kammerkonzerte finden über den Tag verteilt auf drei verschiedenen Almen statt: auf der Rauchalm, der Schmiedalm und der Hofalm. Die Besucher*innen haben die Wahl, entweder mehrere Konzerte auf unterschiedlichen Almen zu erleben oder auf ihrer Lieblingsalm zu verweilen. Der Weg zur Alm erfolgt zu Fuß, alle Almen sind mit einer einfachen Wanderung zu

erreichen – Musik und Natur sollen mit allen Sinnen erlebt werden. Urige Almen, herzliche Gastgeber, das einzigartige Bergpanorama der Chiemgauer Alpen und die unmittelbare Nähe zu den Musiker*innen machen dieses Erlebnis unvergleichlich.

Die Konzertreihe »Auf da Oim« wurde 2012 ins Leben gerufen und hat sich über die Jahre zu einem kulturellen Höhepunkt der Region entwickelt, der inzwischen weit über die Grenzen Bayerns hinaus bekannt ist.

SO. 05.07.2026
11:30 / 14:00 / 17:00 UHR

Weitere Infos & Tickets unter www.mphil.de

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
DENIZ TOYGÜR*
NICOLE OSTMANN°
HYUNSEOK YOO°

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

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
CELIA ELIAZ
ANNA LYSENKO*
AURELIA HOEVER°

Violoncelli

FLORIS MIJNDERS SOLO
MARCEL JOHANNES KITS SOLO
THOMAS RUGE STV. SOLO
FRIEDERIKE 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 GRENDIA SOLO
ALEXANDER PREUSS STV. SOLO
STEPAN KRATOCHVIL
SHENGNI GUO
EMILIO YEPES MARTINEZ
ULRICH VON NEUMANN-COSEL
UMUR KOÇAN
ALEXANDER WEISKOPF

°Mitglied der Akademie *Zeitvertrag

MICHAEL NEUMANN
EVA SCHÖDL°

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 AMBROSIOUS
ALBERT OSTERHAMMER
BASSKLARINETTE

Fagotte

RAFFAELE GIANNOTTI SOLO
ROMAIN LUCAS SOLO
JOHANNES HOFBAUER STV. SOLO
SOPHIA-ELISABETH DILL
KONTRAFAGOTT
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

Posaunen

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

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

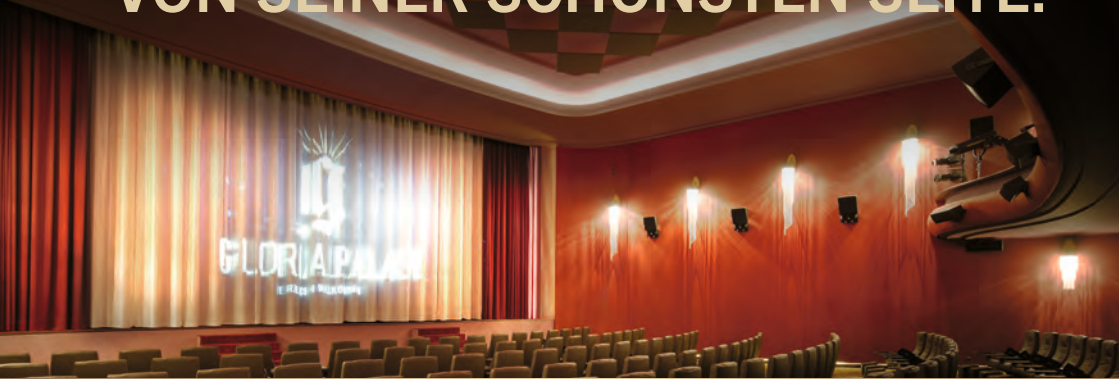
– Einführungstexte: Marcus Imbsweiler, Georg-Albrecht Eckle, Susanne Stähr, Irina Paladi
– nicht namentlich gekennzeichnete Infoboxen: Christine Möller
– Künstlerbiographien: nach Agenturvorlage
Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren.
Jeder Nachdruck ist seitens der Urheberrechtsinhabenden genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

– Abbildung zu Gustav Mahler: Gilbert Kaplan (Hrsg.), Das Mahler Album – Bild-Dokumente aus seinem Leben, Wien 1995
– Abbildungen zu Richard Strauss: Gisela Jaacks / Andres W. Jahnke (Hrsg.), Richard Strauss: »Musik des Lichts in dunkler Zeit« – Vom Bürgerschreck zum Rosenkavalier (Dokumentationen zu Theater und Musik 5), Mainz 1979
– Abbildung zu Bohuslav Martinů: wikimedia commons
– Abbildungen zu Alexander Borodin: wikimedia commons
– Jakub Hrůša: © Marian Lenhard
– Corinne Winters: © Liliya Namisnyk
– Jiří Brückler: © ohne credit
– Andreas Herrmann: © Dora Drexel

IMPRESSU

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

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





mpnil.de

DER
GASTEIG
40
JAHRE
FEIERT
KULTUR!