

**MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**



Freitag 16.09.22 20 Uhr
Samstag 17.09.22 19 Uhr

**VALENTIN
SILVESTROV**

Elegie

**SOFIA
GUBAIDULINA**

»Der Zorn Gottes«

MAX RĘGER

»An die Hoffnung«

RICHARD WAGNER

»Parsifal« – Vorspiel und Auszüge

OKSANA LYNIV

Dirigentin

WIEBKE LEHMKUHL

Alt

**PHILHARMONISCHER
CHOR MÜNCHEN**

Einstudierung: Andreas Herrmann

DIE PLANETEN APP



MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Ein interaktiver Hörspaziergang durch das All

Erleben Sie die Orchestersuite »Die Planeten« von Gustav Holst, gespielt von den Münchner Philharmonikern unter der Leitung von Krzysztof Urbanski, an zweiundzwanzig Orten in München, zum Beispiel direkt am Flaucher – nur 400 m von der Isarphilharmonie entfernt. Benötigt werden lediglich ein Smartphone, die »Planeten«-App, Kopfhörer und eine knappe Stunde Zeit. Viel Spaß!

Jetzt die App
gratis laden



Google Play Store
für Android



App Store
für iOS



FFF Bayern

SOFILAB

VALENTIN SILVESTROV
Elegie für Streichorchester

SOFIA GUBAIDULINA
»Der Zorn Gottes« für großes Orchester

MAX RAGER
»An die Hoffnung« für Alt und Orchester op. 124

– Pause –

RICHARD WAGNER
»Parsifal« – Vorspiel zum 1. Aufzug und
Auszüge aus dem 3. Aufzug für Chor und Orchester (arrangiert von Claudio Abbado)

Vorspiel zum 1. Aufzug: Sehr langsam
Parsifals Salbung und Kundrins Taufe: Feierlich bewegt
Karfreitagszauber: Sehr ruhig, ohne Dehnung
Verwandlungsmusik und Ritteraufzug: Langsam
Erlösung: Breit

OKSANA LYNIV, Dirigentin
WIEBKE LEHMKUHL, Alt
PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN, Einstudierung: Andreas Herrmann

Konzertdauer: ca. 1 ¼ Stunden

Im Anschluss an das Konzert am 16.9.2022 laden wir alle Konzertbesucher*innen
zum »Nach(t)klang« in die Halle E ein.

125. Spielzeit seit der Gründung 1893

ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent
PAUL MÜLLER, Intendant

Echos der Vergangenheit

SILVESTROV: ELEGIE FÜR STREICHORCHESTER

Glaut man Valentin Silvestrov, dann ist alle Musik bereits vorhanden und wartet nur darauf, vom Komponisten hörbar gemacht zu werden. Für die Musik sei der Komponist daher nicht wichtiger als etwa das Pedal fürs Klavier, sagt Silvestrov. Und als wolle er dies noch unterstreichen, zieht sich seine eigene Musik bescheiden auf ruhige, melancholische Töne zurück, auf eine statische Skizzenhaftigkeit, eine Art Hallraum früherer Musiksprachen. Nichts Neues wolle er schreiben, sagt er; was er schreibe, sei nur »Echo und Antwort« auf bereits Vorhandenes. Silvestrov nennt seine Musik daher auch »metaphorische Musik« oder »Metamusik«. Überwiegend leise kommt sie daher, zerbrechlich, kontemplativ – wie eine visionäre, romantische Transformation vergangener Klänge. Der Musikschriftsteller Paul Griffiths meint: »In Silvestrovs Musik ist die Zeit ein schwarzer See. Das Wasser bewegt sich kaum; die Vergangenheit weigert sich wegzugleiten [...] Nichts geht hier verloren.«

Einst aber war Valentin Silvestrov, dieser kontemplative Visionär, ein provokanter Avantgardist. Weil er 1963 am Konservatorium von Kyiv seine Prüfungsarbeit in der Sprache der Zwölftonmusik komponierte, wurde ihm damals das Diplom verweigert. Silvestrov gehörte zur Kyiver Avantgarde, die regelmäßig mit den sozialistischen Nor-

men aus Moskau in Konflikt geriet. 1970 schloss man ihn sogar für ein paar Jahre aus dem sowjetischen Komponistenverband aus. Bald danach fühlte sich Silvestrov jedoch erschöpft von der strengen Disziplin seriellen Komponierens: »Die Avantgarde setzt einem nichts als Salz vor.« Er wandelte seinen Stil in Richtung Neo-Romantik, behielt aber einen »internen« Rest von Avantgardismus – quasi nur eine Prise Salz. Die klare Form ist zersprungen, Melodiefragmente wehen haltlos vorüber. Und inmitten der harmonischen Schönheit sind da immer wieder gewisse Plötzlichkeiten – unvermittelte Registerwechsel, Intervallsprünge.

BLICK INS LEXIKON

VALENTIN SILVESTROV

Elegie für Streichorchester

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 30. September 1937 in Kyiv

Entstehungszeit

2002

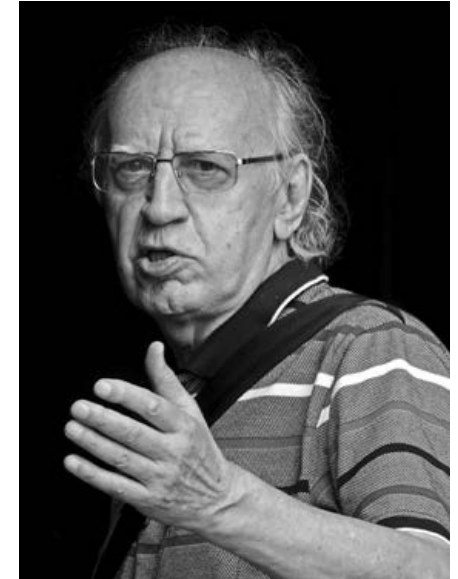
Uraufführung

am 15. September 2002 in Kyiv
(Kyiv Camerata, Dirigent: Kirill Karabits)

TRAUERMUSIK FÜR STREICHER

Einer, mit dem zusammen er einst bei Boris Ljatoschinski in Kyiv studiert hat, war Ivan Karabits (1945–2002), der ein guter Freund wurde. Als die Ukraine 1991 die Unabhängigkeit erlangte, sollte sich dieser Karabits zum wichtigsten Motor des ukrainischen Musiklebens entwickeln – er gründete das Kyiv Music Fest, leitete die Kyiv Camerata. Als Komponist – er schrieb u. a. Symphonien und Klavierkonzerte – war Karabits eine Art Schostakowitsch mit ukrainischem Klang einschlag. Bis kurz vor seinem Tod arbeitete er an einer Komposition zu Texten des ukrainischen Philosophen Skovorda, eines Zeitgenossen Kants, allerdings dem Neo-Platonismus nahestehend. Karabits' unvollendeten Kompositionsentwurf hat sich Valentin Silvestrov nach dem Tod seines Freundes und Kollegen ausgeliehen. Er machte Karabits' Bleistiftskizze zur Grundlage einer Trauermusik für Streichorchester. Seine »Elegie« hat er Karabits' Witwe gewidmet, Marianna Kopystia, einer angesehenen Musikwissenschaftlerin. Die Uraufführung in Kyiv im Jahr 2002 leitete Kirill Karabits, der Sohn des Verstorbenen.

Nichts scheint Silvestrovs Stil angemessener zu sein als eine Trauermusik. Gleich mehrere seiner Werke hat der ukrainische Komponist »Elegie« genannt, darunter auch ein dreisätziges Stück für Violoncello, eine Komposition für gemischten Chor und einen Satz in einem Klavierduett. Andere seiner Stücke heißen Requiem, Epitaph, Lacrimosa. In Erinnerung an seinen Freund Karabits schrieb er außerdem eine »Abschieds-serenade« – das Seradenhafte liegt Silvestrov, das Abschließende, Ausklingende, Nachklingende oder (in seinen Worten): Echo, Antwort, Metamusik. Die rund sechsinütige »Elegie« für Streichorchester ist



Valentin Silvestrov (2022)

eine konkrete Metamusik zu den Motiv-Skizzen von Karabits, eine Art Wechselgespräch zwischen zwei Komponisten, die Ergänzung und Erwidmung durch einen Freund. In der Partitur hat Silvestrov den verstorbenen Karabits sogar als Mitautor genannt.

ALLUMFASSENDE MELANCHOLIE

Silvestrovs »Elegie« ist ein ausgesprochen schönes Stück, sehr tonal und harmonisch, aber von anrührend traurigem, seltsam schwebendem Charakter. Es sind nur Fetzen von Melodien, stockend, unvollendet, als schreckten sie vor dem Unausprechlichen zurück. Dieses Skizzenhafte der Form ist das avantgardistische Salz in dieser Musik. Unvollständig jedoch klingt sie nie, denn sie vollzieht sich immer auf mehreren Ebenen. Solovoline, Pizzicato-Töne, tiefe Celli – alles geschieht gleichzeitig und bleibt doch Andeutung, eine Art Echokammer, ein kontem-

plativer Hallraum. Die Wirkung: eine tiefe Melancholie, die über die Trauer um einen einzelnen Menschen weit hinauszugehen scheint. Diese Melancholie könnte viele Tode meinen, ein Land, ein Volk, einen ganzen Planeten.

20 Jahre nach dieser Komposition, in seinem 85. Lebensjahr, musste Valentin Silvestrov aus seiner Heimatstadt Kyiv nach Berlin fliehen – russische Truppen überfielen die Ukraine. »Ehrlich gesagt, ich wollte nicht weg«, sagt der Komponist 2022 im Interview. »Eigentlich bin ich es schon leid, in einer Welt zu leben, in der so etwas passiert. Aber ich habe eine Tochter und eine Enkelin, beide sind jung. Sie müssen leben! Deshalb habe ich mich darauf eingelassen.«

Hans-Jürgen Schaal

Komponieren für Gott – Gubaidulinas Liebeserklärung an Beethoven

SOFIA GUBAIDULINA: »DER ZORN GOTTES«

»Für wen komponieren Sie?«, wurde Sofia Gubaidulina einst im Magazin der »Süddeutschen Zeitung« gefragt. Ihre Antwort fiel kurz und bündig aus: »Für Gott. Auch für das Publikum, aber in erster Linie für Gott. Während ich komponiere, bete ich, nein, eigentlich spreche ich mit Gott.« Musik habe die Aufgabe, »eine Gegenwelt zu erschaffen, die über den Alltag hinaus auf eine spirituelle Dimension verweist«.

Das sei, so Sofia Gubaidulina, bei allen Komponisten der Fall, auch wenn sie es nicht wahrhaben wollten oder gar nicht religiös seien. Wer Musik schreiben wolle, müsse aus der Stille Kraft schöpfen. »Und damit meine ich nicht nur das eigene kleine Leben, sondern die gesamte Schöpfung, die Sinnhaftigkeit des Universums. Es muss still sein, wenn man die Welt atmen hören will.« Wer sich auf diese Stille einlasse, stoße dabei zwangsläufig auf religiöse Fragen. »Solange das Universum existiert, klingt es. Und wenn eine Seele ewig lebt, klingt auch sie. Leider lassen sich immer weniger Menschen auf diese transzendente Dimension ein.«

MUSIK ALS SAKRALE ERFAHRUNG

Sofia Gubaidulina ist eine tiefreligiöse Komponistin. 1931 im sowjetischen Tschistopol als Kind eines Tartaren und einer Russin geboren, hatte sie schon als Kind beim Anblick

BLICK INS LEXIKON

SOFIA GUBAIDULINA

»Der Zorn Gottes« für großes Orchester

Lebensdaten der Komponistin

geboren am 24. Oktober 1931 in Tschistopol, Tartarische Autonome Sowjetrepublik

Entstehungszeit

2018/19

Widmung

»An den Großen Beethoven«

Uraufführung

am 6. November 2020 im Musikvereinsaal Wien im Rahmen des Festivals »Wien modern« (ORF Radio-Symphonieorchester; Dirigentin: Oksana Lyniv)



Sofia Gubaidulina (2000)

einer Christusikone ihre religiöse Offenbarung. Eine nicht ganz ungefährliche Erfahrung in der atheistisch geprägten Sowjetunion. »Weil ich noch unerfahren war, habe ich alles meinen Eltern erzählt. Und als sie begriffen, dass ich religiös war, haben sie einen riesigen Schrecken bekommen. Das war doch verboten. So habe ich also meine religiöse Erfahrung vor den Erwachsenen verborgen, aber sie lebte in mir weiter. Und die Musik hat sich auf natürliche Weise mit Religion verbunden, der Klang wurde für mich zu etwas Sakralem.«

SPÄTER ERFOLG

Mit dieser Einstellung hatte sie es in der Sowjetunion nicht leicht. Die Schülerin Dimitrij Schostakowitschs, der sie ermutigte, ihren »eigenen, falschen Weg« weiterzuge-

hen, schlug sich jahrelang mit der Komposition von Filmmusik durch. Aufführungen ihrer Werke gab es kaum. Das änderte sich erst, als Gubaidulina bei einem Kompositionswettbewerb in Rom für ihre Symphonie »Stufen« mit dem ersten Preis ausgezeichnet wurde. Jetzt wurde man zumindest im Ausland auf die begabte Künstlerin aufmerksam. Auch dass sich der Geiger Gidon Kremer immer wieder für ihre Musik einsetzte, steigerte ihren Bekanntheitsgrad enorm. Nur in der Sowjetunion blieb man skeptisch. Nach dem Fall der Mauer nutzte Gubaidulina die Chance, ihrer Heimat den Rücken zu kehren und ließ sich in einem kleinen Dorf in der Nähe von Hamburg nieder, wo sie bis heute lebt.

RÜCKZUG INS PRIVATE

Musik, Meditation und Gebet sind für Sofia Gubaidulina untrennbar miteinander verbunden: »Beim Komponieren habe ich so vieles erlebt mit dieser Person Jesus Christus. Es ist meine persönliche Sache, keine Sache der orthodoxen Kirche, weil dort Instrumente ja verboten sind. Religion ist unabdingbar im menschlichen Dasein.« Komponieren ist für sie ein innerer Zwang: »Zuerst höre ich in mir das Ende des Werkes. Ein fantastischer Zustand, sehr assoziierend und unfassbar. Dieser Klang zwingt mich, weiterzuarbeiten. Ich muss ihn enträtseln und eine Form dafür schaffen.« Doch in den letzten Jahren hat sich die Situation für die Komponistin, die mit ihrer »Johannes-Passion« aus dem Jahr 2000 einen ihrer größten Erfolge feiern konnte, noch einmal verändert. Sie spürt, wie sich unser ganzes Leben in Deutschland vom Religiösen zum Profanen hinwendet: »Jetzt, wo alles erlaubt ist, ziehe ich mich mit meiner Beziehung zur Religion zurück. Ich habe aufgehört, meinen Werken religiöse Titel zu geben.«

»GOTT IST BÖSE AUF UNS MENSCHEN«

Trotzdem trägt ihr in den Jahren 2018/19 entstandenes Orchesterwerk den Titel »Der Zorn Gottes«. Es ist eine musikalische Brandrede, bei der sich der Klang immer wieder brachial in die Weiten des Alls aufschwingt. Gleich zu Beginn scheinen in den tiefen Bläsern, vier Wagner-Tuben und zwei Basstuben, in lang ausgehaltenen Tönen die Posaunen von Jericho zu erschallen. Es ist ein gestisches Motiv, das sich schließlich kontrapunktisch zu einer vielschichtigen Textur verdichtet. Immer wieder türmen sich Blechbläserwellen auf und werden dann von langsamen Streicherpassagen unterbrochen, die jedoch stets im Hintergrund bleiben. Es ist eine stetige Abfolge groß angelegter Steigerungen mit anschließenden Entladungen, einem Gewitter nicht unähnlich.

»Gott ist zornig. Er ist böse auf uns Menschen, auf unser Verhalten. Denn wir haben Schuld auf uns geladen«, kommentiert die Komponistin. »Im Grunde genommen geht es in diesem Stück um ein Thema, das mich schon lange beschäftigt. Das Dilemma von

ÜBRIGENS...

»Der Zorn Gottes« entstand in den Jahren 2018/19 in mehreren Etappen, nachdem Sofia Gubaidulina den ursprünglich geplanten Uraufführungstermin im Februar 2017 wegen anderer Verpflichtungen nicht einhalten konnte. Dann wurde die Premiere wegen der Corona-Pandemie mehrmals verschoben. Schließlich fand die Uraufführung während eines überraschend verhängten Lockdowns im November 2020 als »Geisterkonzert« im leeren Wiener Musikverein statt.

Liebe und Hass. Dem Hass, der in dieser Welt mit einer solchen Kraft und Intensität heranwächst, dass es mich wie jeden zeitgenössischen Künstler zwangsläufig berührt und berühren muss.« Unwillkürlich denkt man bei dieser Musik an den thronenden Christus, der am Jüngsten Tag zu Gericht sitzt und über die Menschen richtet. Selbst in den kurzen, klanglich reduzierten Episoden, oftmals auf der Basis auf- und absteigender chromatischer Linien, macht sich eher Resignation breit als die Hoffnung auf eine bessere Welt.

MUSS ES SEIN? ES MUSS SEIN!

Doch »Der Zorn Gottes« ist nicht nur eine wütende Anklage, es ist auch eine Auseinandersetzung mit Beethoven, genauer gesagt mit dessen letztem vollendetem Werk, dem Streichquartett F-Dur op. 135. »Der schwer gefasste Entschluss« ist der Finalsatz dieses Quartetts überschrieben. Dort gibt es ein charakteristisches Frage-Antwort-Motiv aus wenigen Tönen, das in der Regel mit den Worten »Muss es sein? – Es muss sein!« unterlegt wird. Dazu wird häufig die Anekdote erzählt, dass dieser kleine Dialog stattgefunden habe, als die Haushälterin den Meister um das Wirtschafsgeld für die nächste Woche bat. Ob sich das wirklich so abgespielt hat oder einfach nur gut erfunden ist, spielt für Gubaidulina keine Rolle: »Wenn ich an Beethoven denke, erkenne ich, dass ihn ähnliche Fragen beschäftigt haben wie mich«, so die Komponistin. »Auch er hat sich diese Frage immer wieder gestellt: »Wie muss es sein?« Beziehungsweise »Ob es sein muss?« In diesem imaginären Dialog formuliere ich die Frage auch schon mal anders: Statt »Muss es sein?« – »Muss es so sein? Und meine Antwort lautet »So muss es nicht sein!« Dieser Anstieg des Hasses unter den Menschen. Den Menschen geht

es doch gar nicht so schlecht. Sie leben sogar ziemlich erfolgreich und komfortabel. Und dennoch steigt der Hass immer weiter an. Warum?»

So ist »Der Zorn Gottes« auch eine Hommage an Beethoven, mit dessen Musik sich Gubaidulina permanent befasst: »Tag ein, Tag aus beschäftige ich mich mit seinen Themen, höre seine Werke und spiele seine Sonaten. Ich rede ständig mit ihm.« Die Widmung »An den Großen Beethoven« spricht da für sich. Der Sinn des Lebens, sagt Sofia Gubaidulina, gehe ohne Religion verloren. So bedeutet »re-ligio« für sie das Wiederherstellen einer Einheit, die im »Staccato des Lebens« verschwinde. Der kompositorische Prozess ist für Gubaidulina ein existentieller Weg dorthin.

Martin Demmler

Im symphonischen Gewand

MAX REGER: »AN DIE HOFFNUNG« OP. 124

»Reger muss [...] viel gebracht werden: 1. weil er viel geschrieben hat; 2. weil er schon tot ist und man noch immer nicht Klarheit über ihn besitzt. (Ich halte ihn für ein Genie.)« Noch sechs Jahre nach Max Regers plötzlichem Tod in einem Leipziger Hotelzimmer beschrieb Arnold Schönberg mit diesen großen Worten in einem Brief vom 26. Oktober 1922 an seinen Schwager Alexander Zemlinsky die damals verbreitete Rezeptionshaltung gegenüber Max Reger und seinem Schaffen. Auch heute, noch einmal 100 Jahre später, haben sich die Voraussetzungen nur wenig verändert. Obgleich seine Musik nie ganz in Vergessenheit geriet, seit den 1990er Jahren sogar eine gewisse Renaissance erlebte und auch in den Konzertprogrammen der Münchner Philharmoniker mit schöner Regelmäßigkeit immer wieder auftaucht, so hat sie es nach wie vor schwer, sich allgemein durchzusetzen. Den meisten Hörerinnen und Hörern dürfte sie in der ganzen Breite nach wie vor unbekannt sein.

So brachte und bringt man mit dem Namen von Max Reger wohl eher seine auf zahlreichen Photographien festgehaltene körperliche Präsenz und den in vielen Anekdoten überlieferten derben Oberpfälzer Humor in Verbindung. Für Jahrzehnte waren die in einem mehrfach aufgelegten »Max Reger-Bre-

vier« festgehaltenen Witze und Bonmots weitaus beliebter als seine Kompositionen (die späten »Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart« op. 132 einmal ausgenommen). Doch trägt der Schein des Heiteren: Bereits zu Lebzeiten hatte Reger gegen eine ganze Schar von Kritikern anzukämpfen, deren Unverständnis vielfach in pure

BLICK INS LEXIKON

MAX REGER

»An die Hoffnung« für Alt und Orchester op. 124

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 19. März 1873 in Brand in der Oberpfalz; gestorben am 11. Mai 1916 in Leipzig

Entstehungszeit

1912

Textvorlage

gleichnamiges Gedicht (1805) von Friedrich Hölderlin

Widmung

Anna Erler-Schnaudt gewidmet

Uraufführung

am 12. Oktober 1912, Stadttheater Eisenach (Meininger Hofkapelle; Dirigent: Max Reger; Alt: Anna Erler-Schnaudt)



Heinrich Hübner: »in memoriam amici mei Max Reger« (1936)

Polemik umschlug. Noch Ernst Bloch sah in den Partituren lediglich eine »Fingerfertigkeit höherer Ordnung« (»Geist der Utopie«, 1923). Reger selbst indes, der sich im doppelten Sinne des Wortes gerne als »Akkordarbeiter« bezeichnete, irritierte die sich streng konservativ gebärdenden »Kunstwächter« vor allem mit einer schöpferischen und künstlerischen Begabung, die nach außen hin weder Grenzen noch Pause kannte. Verborgen blieb dabei eine mit der »Melancholie des Vermögens« einhergehende tiefe menschliche Tragik: Der übersteigerte Arbeitseifer führte Reger offenen Auges geradewegs in den körperlichen Abgrund.

RASTLOSES SCHAFFEN

So vielfältig Regers Œuvre insgesamt anmutet, so zeigt der Blick auf die innere Chronologie, wie veränderte biographische Konstellationen und künstlerische (Miss-)Erfol-

ge das kompositorische Schaffen immer wieder von neuem stimulierten. Dies betrifft nicht nur die Zeit der Rückkehr in das Elternhaus nach Weiden, in der neben Liedern und Orgelwerken auch eine Folge von Kammermusik entstand (die vorangegangenen stürmischen Jahre in Wiesbaden endeten in Trunksucht und Depression). Auch Regers Wechsel nach München (1901) wurde von einer ganzen Reihe neuer Werke begleitet, in denen er auf allen Ebenen Extreme auslotete. Nachdem mit der skandalumwitterten Uraufführung der Sinfonietta op. 90 ein katastrophaler Höhepunkt erreicht worden war, bildete für Reger die Berufung nach Leipzig zum Universitätsmusikdirektor und Lehrer am angesehenen Konservatorium (1907) vorerst den ersehnten Fluchtpunkt. So schrieb er an den befreundeten Kritiker Eugen Segnitz mit geradezu programmatischem Feuer: »So nach und nach – nach vielen Wirrsalen und Kämpfen – lerne ich jetzt, was ›Linie‹ in der Musik ist! Op. 100–1000, solange mir der liebe Gott das Leben lässt, wird Ihnen ein Beweis sein.« Befreit von Freund und Feind entstanden in nur wenigen Monaten gleich mehrere großformatige Partituren, die Reger auch als Komponisten symphonischer Formate bekannt machten: Die noch in München begonnenen »Hiller-Variationen« op. 100, das in seinen Ausmaßen monströse Violinkonzert op. 101, der klanggewaltige 100. Psalm op. 106 (zur Einweihung der Jahrhunderthalle in Breslau) sowie der »Symphonische Prolog zu einer Tragödie« op. 108 zeigen eine schöpferische Unabhängigkeit und Potenz, die noch immer verblüfft.

Mit der Ernennung zum Kapellmeister der Meininger Hofkapelle (1911), einer Tätigkeit, die Reger für nur wenig mehr als zwei Jahre bis zu einem verheerenden Nervenzusammenbruch ausübte, stand ihm nun auch ein

hochkarätiger Klangkörper zur Verfügung, mit dem er voller Unrast auf zahllosen Gastspielreisen eine eigene Aufführungstradition zu begründen suchte. Auch zu diesem Zweck entstanden wiederum Werke symphonischen Anspruchs wie das »Konzert im alten Stil« op. 123, die »Romantische Suite« op. 125 oder die »Tondichtungen nach Arnold Böcklin« op. 128. Zu der von Anfang an anvisierten Symphonie kam es jedoch nicht mehr. Und bis heute ist ungeklärt, ob ein frühes, ursprünglich als op. 18 geplantes Werk aus dem Jahre 1896 jemals fertiggestellt wurde oder auf dem Postweg zu Regers damaligem Londoner Verleger verloren ging.

WO BIST DU, O HOFFNUNG?!

In diese Zeit fallen auch die großen Gesänge für Solostimme und Orchester. Bereits Anfang 1911 war am End- und Tiefpunkt seiner Leipziger Zeit »Die Weihe der Nacht« op. 119 (nach Friedrich Hebbel) für Alt, Chor und Orchester entstanden – ein melancholisches Nachtstück, das Reger dem befreundeten Verleger Henri Hinrichsen als ein »neues Werk großen Stils« angekündigt hatte. Die erfolgreiche Uraufführung in der Berliner Singakademie am 12. Oktober 1911 wird Reger vermutlich den Impuls gegeben haben, sich erneut mit der Kombination von Solostimme und Orchester schöpferisch auseinanderzusetzen. Als Herausforderung stellte sich dabei wiederholt die Wahl der Dichtung heraus. Oft genug war Reger von seinen Zeitgenossen vorgeworfen worden, bei seinen fast 300 Liedern mit Klavierbegleitung in diesem Sinne nachlässig gewesen zu sein. Er selbst aber bekannte: »Aber Goethe ist auskomponiert. [...] Ich bin ein moderner Mensch und damit auch kritisch veranlagt. Ich lege viel mehr in solche Texte hinein, dabei aber übermannt mich die Grö-

ße des Gedichts so, dass es mir wie Wahnsinn vorkommt, da noch etwas hinzufügen zu wollen.« Angesichts der großen Pläne erbat sich Reger daher im Februar 1912 Hilfe von seinem Leipziger Freund und Thomas Kantor Karl Straube bei der Suche nach einem Text – nicht nur zu einer Hymne für Männerchor und Orchester (dem späteren »Römischen Triumphgesang« op. 126), sondern auch »zu einer Scene (Rezitativ) und Arie für Alt und Orchester.« Bei einem persönlichen Treffen Ende März erhielt Reger dann von Straube ein noch verlagsfrisches Exemplar des Reclam-Heftchens »Gedichte von Friedrich Hölderlin«, bei dem bis heute nur die Seiten zu »An die Hoffnung« aufgeschnitten sind, auf denen sich wiederum nur wenige Bleistiftstriche zur Unterteilung der fünf Strophen finden.

Die Partitur mit 28 Seiten Umfang entstand innerhalb nur weniger Tage im Mai 1912 zwischen den Schlussarbeiten am »Konzert im alten Stil« op. 123 und der unmittelbar nachfolgenden »Romantischen Suite« op. 125. Den gelegentlich in einem Postskriptum geäußerten Rat seines kunstsinnigen Dienstherrn Herzog Georgs II., sich (auch angesichts der zahlreichen Konzerte) »ein wenig Ruhe« zu gönnen, nahm Reger indes nicht an: »Ruhe zu gönnen, das hab' ich nicht nötig; ich fühle mich so frisch und munter und hab' schon wieder was Neues skizziert: ›An die Hoffnung.« Von Anfang an dachte Reger bei der Komposition offenbar an die Altistin Anna Erler-Schnaudt (1878–1963), die 1910 die Partie der Maria Aegyptiaca in der Münchner Uraufführung von Gustav Mahlers 8. Symphonie gesungen hatte. Mit ihr hatte Reger oft selbst konzertiert und schätzte die Interpretin außerordentlich: »Fräulein Anna Schnaudt ist im Besitze einer der schönsten, klangvollsten Altstimmen von großem Umfang, die ich je gehört habe.« In

Regers Vertonung der Hölderlin-Verse dürfte ihr mächtiger und tiefer Kontra-Alt nachklingen, wenn sich zunächst in schleppendem Tempo (im »Haus der Trauernden«) die ersten beiden Strophen in dunklem d-Moll suchend entfalten (in den Pauken mit einem für jene Zeit charakteristischen Triolenmotiv). Nach einem flehenden Höhepunkt (»Wo bist Du, o Hoffnung!«) lichtet sich der Satz nach D-Dur und in einen wiegenden 6/8-Takt – mit einer geradezu naturalistischen Darstellung von »grünem Tal« und »frischem Quell«, wo um Mitternacht und unterm Sternenzelt die Hoffnung weilt.

Michael Kube

VORSCHAU

Weitere Konzerte im »Reger-Fokus« der Münchner Philharmoniker

Freitag 18.11.2022 20 Uhr

Samstag 19.11.2022 19 Uhr

JOHANNES BRAHMS

»Schicksalslied« op. 54

MAX REGER

»Requiem« für Alt, Chor und Orchester op. 144/b

PETER I. TSCHAIKOWSKY

Symphonie Nr. 5 e-Moll op. 64

NATHALIE STUTZMANN Dirigentin

WIEBKE LEHMKUHL Alt

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN

Einstudierung: Andreas Herrmann

Sonntag 19.03.2023 11 Uhr

6. Kammerkonzert

Festsaal, Münchner Künstlerhaus

»Dreidimensional«

MAX REGER

Streichtrio Nr. 1 a-Moll op. 77b

ANTON WEBERN

Streichtrio op. 20

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Divertimento für Streichtrio Es-Dur KV 563

SIMON FORDHAM Violine

BURKHARD SIGL Viola

SHIZUKA MITSUI Violoncello

An die Hoffnung

GESANGSTEXT

O Hoffnung! holde! holde!
gütiggeschäftige!

Die du das Haus der Trauernden
nicht verschmäht,

O Hoffnung! Hoffnung!

Und gerne dienend, Edle, zwischen
Sterblichen waltest und Himmelsmächten,

Wo bist du, o Hoffnung?

Wenig lebt' ich, doch atmet kalt
Mein Abend schon.

Und Stille, den Schatten gleich,
Bin ich schon hier; und schon gesanglos
Schlummert das schauernde Herz
im Busen.

Im grünen Tale, dort, wo der frische Quell
Vom Berge täglich rauscht,
und die liebliche
Zeitlose mir am Herbstlicht aufblüht,
Dort, in der Stille, du Holde,
will ich dich suchen,

Oder wenn in der Mitternacht
Das unsichtbare Leben im Haine wallt,
Und über mir die immer frommen
Blumen, die sicheren Sterne, glänzen,

O du Holde, Holde!
Dich, ja dich will ich finden

O du, des Äthers Tochter! erscheine dann
Aus deines Vaters Gärten,
und darfst du nicht
Mir sterblich Glück verheißen, schreck, o
Schrecke mit anderem nur das Herz mir!

O Hoffnung! O Hoffnung! Holde, holde!

Friedrich Hölderlin

(textliche Änderungen von Max Reger)

Oftmals »die einzig wirksame Medizin«

RICHARD WAGNER: »PARSIFAL« – VORSPIEL UND AUSZÜGE AUS DEM 3. AUFGUG

WAGNERS WEG ZU SEINEM SPÄTWERK

Etlche Werke Wagners sind als Meilensteine der – mehr als vier Jahrhunderte umspannenden – Operngeschichte anzusehen. Der »Lohengrin« von 1848 beispielsweise steht als Inbegriff des romantischen Musiktheaters gezielt in der Nachfolge von Carl Maria Webers »Der Freischütz« (1820). Bereits hier knüpft Wagner einen engen Bezug zu seinem letzten Opus, dem »Parsifal«, da der Ritter Lohengrin Parsifal explizit als seinen leiblichen Vater benennt. Mit »Tristan und Isolde« betritt Wagner 1859 ein absolut neuartiges und außergewöhnlich innovatives Terrain. Auf Grund der chromatischen Durchtränkung des instrumentalen und vokal-stimmengleichen gehen von seiner Musik bahnbrechende Signale aus. Die mangelnde tonale Eindeutigkeit von Akkorden und strukturellen Verläufen gibt die Richtung zur Atonalität und zur Zwölftonmusik des nächsten Jahrhunderts vor. Über den stilistischen Umweg der in komödiantischen Gefilden angesiedelten »Meistersinger von Nürnberg« (1867) gelangt Wagner zum vier Abende umfassenden »Ring des Nibelungen«, dem aufwändigsten und komplexesten Werk des Musiktheaters überhaupt. Seine Leitmotivtechnik ist in der »Ring«-

Tetralogie auf die Spitze getrieben: Jeder Person und auch anderen Lebewesen sowie einer Vielzahl von Handlungssituationen ist ein knapp gefasstes charakteristisches

BLICK INS LEXIKON

RICHARD WAGNER

»Parsifal« – Vorspiel zum 1. Aufzug und Auszüge aus dem 3. Aufzug für Chor und Orchester (arrangiert von Claudio Abbado)

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 22. Mai 1813 in Leipzig;
gestorben am 13. Februar 1883 in Venedig

Entstehungszeiten

»Parsifal«: 1877–1882 (nach lange währenden Vorarbeiten)
Arrangement: 2001

Uraufführungen

Vorspiel: am 25. Dezember 1878
in der Villa Wahnfried in Bayreuth
(Dirigent: Richard Wagner)
»Parsifal«: am 26. Juli 1882 im Bayreuther
Festspielhaus im Rahmen der zweiten
Festspiele (Dirigent: Hermann Levi;
Inszenierung: Richard Wagner)
Arrangement: am 29. November 2001
in der Berliner Philharmonie (Berliner Phil-
harmoniker; Dirigent Claudio Abbado)



Franz von Lenbach: Richard Wagner (1882)

Musik-Motiv zugeordnet. Diese musikalischen Sinneinheiten durchziehen den gesamten Werk-Komplex. Trotz ihrer enormen Wandlungsfähigkeit ist ihnen ein hoher Wiedererkennungswert zu eigen.

SPEZIFIKA VON WAGNERS LETZTEM BÜHNENWERK

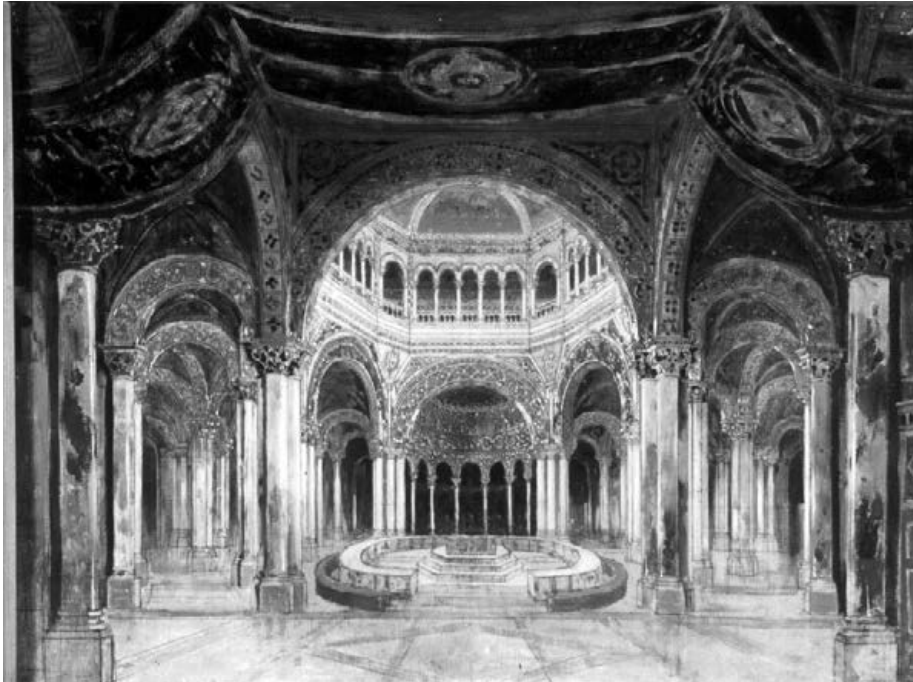
Im »Ring des Nibelungen«, der dem »Parsifal« unmittelbar vorausgeht, herrscht eine spannungsgeladene Dramatik vor. In dichter Folge wird man mit menschlichen Verfehlungen und mit Verbrechen brutalsten Kalibers konfrontiert: vielfacher Mord (sogar Brudermord), Totschlag, Anstiftung zum Mord, Vergiftungsversuch, Inzest, Raub, Sklaverei, Verschleppung, Verleumdung, Tierquälerei und Brandlegung. Tod und Ungemach sind beinahe allgegenwärtig. – Nichts von alledem kommt im »Parsifal« zum Tragen. Klingsor, der verstoßene und auf Rache be-

dachte Gralsritter, geht mit seinem Imperium zu Grunde. Und das einzige Unrecht, welches vom – vorerst noch naiven, sich seiner Schuld nicht bewussten – Jüngling Parsifal verübt wird, liegt im Abschuss eines Schwans. Im »Ring« siegen die Kraft und die Überlegenheit des Stärkeren. »Parsifal« hingegen entsendet positive Botschaften wie Weisheit, Vernunft und Mitgefühl.

Die Handlung des »Parsifal« vollzieht sich – vor allem im dritten Aufzug, dem sich Claudio Abbado (1933–2014) in seiner Suite gewidmet hat – in der Welt der Gralsritter, die sich von äußeren Einflüssen abgeschottet haben und deren Alltag von religiöser Kontemplation bestimmt ist. Ihre Überlebenschancen hängen essenziell von der Teilhabe am Gral, also von der Abendmahlszeremonie ab. Wagner selbst bezeichnet die Gralsburg als ein ins Spirituelle gewandeltes Walhall. In der Tat ist Wagners letztes Bühnenwerk – trotz arabischer und buddhistischer Quellen – in erster Linie ein christlich-sakrales Werk. Dies belegen vielerlei ritualisierte Handlungen wie Gebet, Taufe, Salbung, Abendmahlsfeier oder Fußwaschung. Signifikant ist die Symbolkraft des Speers. Im »Ring« demonstriert Wotan durch ihn seinen generellen Führungsanspruch, der sich jedoch zuletzt – im wahrsten Sinn des Wortes – als zerbrechlich zeigt. Im »Parsifal« ist er mit der Lanze gleichzusetzen, welche die Seite des gekreuzigten Christus versehrt hat. Mit ihm bringt Parsifal, der einstige Tor, der Glaubensgemeinschaft der Gralsritter am Ende als Geläuterter Heil, Genesung und Erlösung.

DIE MUSIK VON WAGNERS »BÜHNENWEIHFESTSPIEL«

Das Beziehungsgeflecht vielfältiger Leitmotivs, welches den Nibelungen-Ring engma-



Paul von Joukowsky: der Gralstempel – Bühnenbild zur Uraufführung

schig durchzieht, hat Wagner im »Parsifal« gelockert. Er bedient sich nur weniger derartiger Motive, räumt ihnen jedoch mehr Raum zur Entfaltung ein. Von verhaltenen Regionen ausgehend, konstruiert Wagner mit ihnen immer wieder lang gedehnte Steigerungszüge. Eruptive Klangballungen bringen tiefgreifende Überwältigungseffekte mit sich. Den beiden Handlungsebenen hat Wagner zwei Klang-Konzepte an die Seite gestellt: Die gleißend schillernden instrumentalen Farben, welche uns in Klingsors dämonisches Zauberreich führen, gaben Claude Debussy entscheidende Impulse für seine eigenen facettenreichen Klangmischungen. Abbado hat diese Szenen in seiner Orchestersuite gänzlich ausgespart. Demgegenüber ist vor allem der dritte Auf-

zug, dem er sich anschließend an das Vorspiel zugewandt hat, stilistisch von einer größeren Abgeklärtheit getragen. Oft scheint sich die Bewegung der Musik in ihrem gravitatisch schreitenden Duktus nicht aktiv auf ein Ziel zuzubewegen, sondern quasi statisch in sich zu kreisen. Die zeitlichen Abläufe spielen sich gleichsam außerhalb physikalisch messbarer Einheiten ab.

ZUR FRÜHEN REZEPTION DES »PARSIFAL«

Die Uraufführung des »Parsifal« erfolgte 1882 im Rahmen der zweiten Bayreuther Festspiele. Im Vergleich zu den ersten Festspielen von 1876 (mit drei »Ring«-Zyklen) fand dieses Ereignis eine weitaus positivere

Resonanz, doch blieben von Anfang an auch kritische Stimmen nicht aus. Friedrich Nietzsche meinte sarkastisch, Wagner zeige sich hier als »hilflos und zerbrochen, vor dem christlichen Kreuze« niedersank. Der Atheist Béla Bartók war irritiert in Anbetracht des häufigen Betens auf offener Bühne. – Wagner war definitiv der Meinung, dass nur das Bayreuther Festspielhaus auf Dauer der angemessene Ort für sein »Bühnenweihfestspiel« sein könne und verfügte, dass es nirgendwo außerhalb von Bayreuth dargeboten werden darf. Damit erhielten jahrzehntelang nur wenige Hundert Auserwählte während der Festspielwochen die Möglichkeit, dem »Parsifal« leibhaftig beizuwohnen. Die allgemeine Rechtslage setzte Wagners Sperrklausel 30 Jahre nach dessen Tod ein Ende; seit 1914 ist das Werk in den Spielplänen großer Opernhäuser integriert.

CLAUDIO ABBADOS VERSION DER »PARSIFAL«-MUSIK

Der italienische Dirigent Claudio Abbado besaß ein breit gefächertes Repertoire. Auch im Opern-Metier war sein Wirken keineswegs allein auf Musik seines Heimatlandes fokussiert, vielmehr erreichten seine Auführungen Wagnerscher Bühnenwerke gewissermaßen Kult-Status. Zu Wagners »Parsifal« hatte der Italiener eine besonders innige Beziehung. Während seiner langwierigen schweren Krebserkrankung sei, so Abbado, die Musik von Wagners »Bühnenweihfestspiel« gerade in ausweglos scheinenden Lebenssituationen für ihn oftmals »die einzig wirksame Medizin gewesen«. Angesichts dieses tragischen persönlichen Hintergrunds überrascht es nicht, dass Abbado einzelne Szenen von Wagners »Parsifal« in einer orchestralen, teilweise auch choralen Reduktion zusammenschloss.

Das Verfahren erinnert an die ähnliche Methode Lorin Maazels, des früheren Chefdirigenten der Münchner Philharmoniker, Wagners Tetralogie im »Ring ohne Worte« als opulent ausgestattetes Konzentrat rein orchestral auszugestalten.

Es drängt sich die Frage auf, ob der Inhalt einer Oper in einer textreduzierten (Abbado) oder sogar komplett textfreien (Maazel) musikalischen Gestalt vermittelbar ist. Bringt der Verzicht auf Botschaften, welche man von agierenden Gesangssolisten auf direktem Weg erfährt, nicht eine unzulässige Verengung des Ganzen mit sich? Abbado und Maazel behaupteten niemals, dass ihre Fassungen Wagners Kompositionen »ersetzen« könnten. Jedoch werden »Opernferne« Hörer über eine derartige Annäherung vielleicht dazu animiert, auch die originalen Werke kennenzulernen. Im Übrigen schätzte der Bayreuther Meister selbst es durchaus, sogenannten »Tonbildern« zu lauschen, welche sein Mitarbeiter Joseph Rubinstein im Haus Wahnfried zu Gehör brachte. Dieses Genre, so Wagner, gäbe »das Wesentliche des Dramas [wider], und zwar alles, soweit es ohne Worte nicht allein interessant, sondern auch verständlich« sei. Für Furore sorgten, ebenfalls schon zu Lebzeiten Wagners, die Klaviertranskriptionen Wagnerscher Bühnenwerke durch dessen Schwiegervater Franz Liszt. Mit den triumphalen Erfolgen, welche Liszt mit ihnen auf dem Konzertpodium erzielte, ging eine beträchtliche Werbung für Wagners Opern einher.

ZITAT

»...rein ästhetisch gefragt: hat Wagner je Etwas besser gemacht?«

Friedrich Nietzsche über »Parsifal«

Wagners Notentext hat Abbado so gut wie nicht angetastet. Völlig unverändert übernahm er das Vorspiel. Wagner stellt in ihm »sehr langsam« und »sehr ausdrucksvoll« etliche Leitmotiv-Strukturen vor; über deren dramaturgische Bedeutung lässt er seine Hörer aber einstweilen im Unklaren. In den Szenen des dritten Aufzugs, die bei Abbado dem Vorspiel folgen, erklingt statt des konkret vorgetragenen Handlungsfortgangs dessen klangliche Grundierung. Anhand dieser »Bilder« kann sich der Grundtenor des Geschehens zumindest dem vorinformierten Hörer erschließen. Sie demonstrieren die Wandlung eines ehemals naiven Individuums zum Heilsbringer für eine aufeinander eingeschworene Schicksalsgemeinschaft. Wagners Oper begegnet uns bei Abbado mit einer Tendenz zur »Symphonischen Dichtung« (mit Chor-Finale), derjenigen Musik-Gattung, die im 19. Jahrhundert bei den sogenannten »Neudeutschen« – an vorderster Stelle bei Franz Liszt – en vogue war und der auch Wagner keineswegs ablehnend gegenüberstand.

Bertram Müller

Auszüge aus »Parsifal«

GESANGSTEXT

Vorspiel zum 1. Aufzug:

Sehr langsam

Parsifals Salbung und Kundrys Taufe:

Feierlich bewegt

Karfreitagszauber:

Sehr ruhig, ohne Dehnung

Verwandlungsmusik und Ritteraufzug:

Langsam

(Erster Zug von links: 15 Ritter, Knappen, Gralsträger; Amfortas getragen. Zweiter Zug von rechts: 15 Ritter, Leiche Titurels von 4 Dienern getragen. Die Leiche wird mit dem Gesicht gegen den Altar gestellt.)

1. Zug

(mit Amfortas)

Geleiten wir im bergenden Schrein
den Gral zum heiligen Amte,
wen berget ihr im düst'ren Schrein,
und führt ihr trauernd daher?

(während die beiden Züge aneinander vorbeischreiten)

2. Zug

(mit Titurels Leiche)

Es birgt den Helden der Trauerschrein,
er birgt die heilige Kraft,
der Gott einst selbst zur Pflege sich gab:
Titurel führen wir her.

1. Zug

Wer hat ihn gefällt, der, in Gottes Hut,
Gott selbst einst beschirmte?

2. Zug

Ihn fällt des Alters siegende Last,
da den Gral er nicht mehr erschaute.
(Hier wird Amfortas von den Knappen zum Lager hinaufgeleitet.)

1. Zug

Wer wehrt' ihm, des Grales Huld zu erschauen?

2. Zug

Den dort ihr geleitet, der sündige Hüter.

1. Zug

Wir geleiten ihn heut,
weil heut noch einmal
– zum letzten Male! –
will des Amtes er walten.

(Amfortas ist jetzt auf das Ruhebett hinter dem Gralstische niedergelassen, und der Sarg davor niedergesetzt worden. Die Ritter wenden sich mit dem Folgenden an Amfortas.)

1. und 2. Zug

Wehe! Wehe! Du Hüter des Grals!
Ach, zum letzten Mal
sei des Amtes gemahnt!

Die Ritter

(drängen sich näher an Amfortas heran)
Enthüllet den Gral!
Walte des Amtes!
Dich mahnet dein Vater:
du musst, du musst!

[...]

[Amfortas weigert sich, den Gral zu enthüllen und fordert die Ritter in »furchtbarer Ekstase« auf, ihn zu töten. Schließlich tritt Parsifal aus der Ritterschar hervor und berührt mit der Spitze des Speers Amfortas' Wunde, die sich auf wunderbare Weise schließt.]

Erlösung: Breit

Alle

(mit Stimmen aus der mittleren sowie der höchsten Höhe)
Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!

(Lichtstrahl: hellstes Erglügen des Grales. Aus der Kuppel schwebt eine weisse Taube herab und verweilt über Parsifals Haupte. Kundry sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, vor Parsifal entseelt langsam zu Boden. Amfortas und Gurnemanz huldigen kniend Parsifal, welcher den Gral segnend über die anbetende Ritterschaft schwingt. Der Bühnenvorhang wird langsam geschlossen.)

Oksana Lyniv

DIRIGENTIN



Oksana Lyniv stammt aus der Ukraine, wo sie von 1996 bis 2003 ein Dirigierstudium an der Musikakademie in Lviv absolvierte. Nach ihrer erfolgreichen Teilnahme am ersten Gustav-Mahler-Dirigierwettbewerb der Bamberger Symphoniker im Jahr 2004 wurde sie Assistentin des Dirigenten Jonathan Nott. Von 2008 bis 2013 war sie stellvertretende Chefdirigentin an der Oper Odessa, ab 2013/14 Assistentin des Generalmusikdirektors Kirill Petrenko an der Bayerischen Staatsoper, wo sie u. a. Mozarts »La Clemenza di Tito« und Schostakowitschs »Lady Macbeth von Mzensk« dirigierte.

2017 gab Oksana Lyniv ihr erfolgreiches Debüt mit Wagners »Fliegendem Holländer« am Teatro del Liceu Barcelona. Von 2017 bis 2020 war sie Chefdirigentin der Oper Graz, an der sie mit großem Erfolg zahlreiche Produktionen dirigierte. Seit 2017 ist Oksana Lyniv künstlerische Leiterin des von ihr gegründeten internationalen Kulturfestivals LvivMozArt. Im selben Jahr gründete sie das Ukrainische Jugendsymphonieorchester, in dem musikalisch hochbegabte Kinder und Jugendliche aus allen Teilen der Ukraine musizieren.

Kürzliche Stationen und Debüts führten sie u. a. an die Staatsoper Berlin, die Deutsche Oper Berlin, die Opéra National de Paris, das Royal Opera House Covent Garden London, die Los Angeles Opera, die Oper Frankfurt, das Theater an der Wien, die Opera di Roma sowie zu Konzerten mit zahlreichen namhaften Orchestern wie die Berliner Philharmoniker, die Wiener Symphoniker, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Orchestre de la Suisse Romande und das Bruckner Orchester Linz. Im Juli 2021 gab sie ein umjubeltes Debüt bei den Bayreuther Festspielen mit einer Neuproduktion von Wagners »Fliegendem Holländer« und kehrte damit im Sommer 2022 auf den Grünen Hügel zurück. Seit Januar 2022 ist Oksana Lyniv Musikdirektorin des Teatro Comunale Bologna.

Wiebke Lehmkuhl

ALT



© SoundPictureDesign

Auch auf den internationalen Konzertpodien ist Wiebke Lehmkuhl eine begehrte Solistin und regelmäßig bei den großen Orchestern zu Gast. Sie wirkte beim Eröffnungskonzert der Elbphilharmonie mit dem NDR Elbphilharmonie Orchester unter Thomas Hengelbrock mit und ist gern gesehene Solistin bei Festivals wie dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Lucerne Festival oder La Folle Journée in Nantes. Im Opernbereich kann man Wiebke Lehmkuhl regelmäßig bei den Salzburger und Bayreuther Festspielen erleben.

2021/22 ging Wiebke Lehmkuhl als Erda in konzertanten Vorstellungen von Wagners »Rheingold« unter der Leitung von Yannick Nézet-Séguin auf Europa-Tournee und sang Mahers 2. Symphonie mit der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, den Bamberger Symphonikern und dem Danish National Symphony Orchestra. Anlässlich der Wiedereröffnung der Tonhalle Zürich sang Wiebke Lehmkuhl Mahlers 3. Symphonie. Ihr künstlerisches Schaffen wurde zudem auf zahlreichen Einspielungen festgehalten, darunter J.S. Bachs Weihnachtsoratorium mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter Riccardo Chailly oder C.P.E. Bachs Magnificat mit dem RIAS Kammerchor und der Akademie für Alte Musik Berlin unter Hans-Christoph Rademann.

Die aus Oldenburg stammende Altistin erhielt ihre Gesangsausbildung bei Ulla Groenewold und Hanna Schwarz an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Noch während ihres Studiums trat Wiebke Lehmkuhl ihr erstes Festengagement am Opernhaus Zürich an. 2012 debütierte sie bei den Salzburger Festspielen unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt. Weitere Engagements führten sie u. a. mit dem »Ring des Nibelungen« an die Opéra de Bastille in Paris, an das Royal Opera House Covent Garden und an die Bayerische Staatsoper München, wo sie in der »Götterdämmerung« unter Kent Nagano sang

Die Künstler

Andreas Herrmann

CHORDIREKTOR



© Dora Drexel

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, Operaufführungen 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 Ausbildung junger Chordirigenten 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.

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.

Der Chordirektor

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.

Mittwoch 21.09.2022 20 Uhr
Donnerstag 22.09.2022 20 Uhr

ANTÓNÍN DVOŘÁK

Konzertouvertüre »Karneval« op. 92

MAURICE RAVEL

Konzert für Klavier und Orchester G-Dur

HECTOR BERLIOZ

»Symphonie fantastique« op. 14

LAHAV SHANI Dirigent
SEONG-JIN CHO Klavier

Dienstag 04.10.2022 20.30 Uhr
Mittwoch 05.10.2022 20.30 Uhr

Muffathalle

TRANS PASS

Eine sub-ident-production

<Classic/Club/Ambient> in drei Locations

Für Streichquartett und live-electronics

EDVARD GRIEG

Streichquartett g-Moll op. 27

BÉLA BARTÓK

Streichquartett Nr. 2 op. 17

CLAUDE DEBUSSY

Streichquartett g-Moll op. 10

GUNTER PRETZEL

T-h-u-n-d-e-r

GUNTER PRETZEL Konzept, Idee,
Künstlerische Leitung

CHRISTIAN PROMMER und

JOHANNES BRECHT live electronics

GUNNAR GEISSE live electronics
und laptop guitar

MAOTIK, MARIE EISSING,

MANUELA HARTEL Video

BERNHARD METZ Violine

CLÉMENT COURTIN Violine

KONSTANTIN SELLHEIM Viola

MANUEL VON DER NAHMER Violoncello

Die Münchner Philharmoniker

EHRENDIRIGENT ZUBIN MEHTA

1. VIOLINEN

Julian Shevlin, Konzertmeister
Naoka Aoki, Konzertmeisterin
Odette Couch, stv. Konzertmeisterin
Iason Keramidis, stv. Konzertmeister
Nenad Daleore
Wolfram Lohschütz
Céline Vaudé
Yusi Chen
Florentine Lenz
Vladimir Tolpygo
Georg Pfirsch
Victoria Margasyuk
Yasuka Morizono
Megumi Okaya
Slava Atanasova°
Da Hye Yang°
Alejandro Carreño°
Laura Handler°°
Ryo Shimakata°°

2. VIOLINEN

Simon Fordham, Stimmführer
Alexander Möck, Stimmführer
Ilona Cudek, stv. Stimmführerin
Ana Vladanovic-Lebedinski,
stv. Stimmführerin
Matthias Löhlein
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
Yemi Gonzales°

BRATSCHEN

Jano Lisboa, Solo
Burkhard Sigl, stv. Solo
Jannis Rieke, stv. Solo
Wolfgang Berg
Beate Springorum
Konstantin Sellheim
Julio López
Valentin Eichler
Julie Risbet
Theresa Kling
Jana Metasch°
Caroline Spengler°°

VIOLONCELLI

Michael Hell, Konzertmeister
Floris Mijnders, Solo
Thomas Ruge, stv. Solo
Veit Wenk-Wolff
Sissy Schmidhuber
Elke Funk-Hoever
Manuel von der Nahmer
Sven Faulian
David Hausdorf
Joachim Wohlgemuth
Shizuka Mitsui
Korbinian Bubenzer
Ines Paiva°°

KONTRABÄSSE

Sławomir Grenda, Solo
Fora Baltacıgil, Solo
Alexander Preuß, stv. Solo
Stepan Kratochvil
Shengni Guo
Emilio Yepes Martinez
Ulrich von Neumann-Cosel
Umur Kocan
Alexander Weiskopf
Michael Neumann
Clara Heilborn°°

FLÖTEN

Michael Martin Kofler, Solo
Herman van Kogelenberg, Solo
Martin Belič, stv. Solo
Bianca Fiorito
Gabriele Krötz, Piccoloflöte

OBOEN

Marie-Luise Modersohn, Solo
Andrey Godik, Solo
Bernhard Berwanger
Lisa Outred
Kai Rapsch, Englischhorn

KLARINETTEN

Alexandra Gruber, Solo
László Kuti, Solo
Annette Maucher, stv. Solo
Matthias Ambrosius
Albert Osterhammer, Bassklarinette
Stephan Mayrhuber°°

FAGOTTE

Raffaele Giannotti, Solo
Romain Lucas, Solo
Johannes Hofbauer
Jörg Urbach, Kontrafagott
Nicolò Biemmi°°

HÖRNER

Matias Piñeira, Solo
Bertrand Chatenet, Solo
Ulrich Haider, stv. Solo
Maria Teiwes, stv. Solo
Alois Schlemmer
Hubert Pilstl
Mia Schwarzfischer
Christina Hambach

TROMPETEN

Guido Segers, Solo
Alexandre Baty, Solo
Bernhard Peschl, stv. Solo
Florian Klingler
Markus Rainer
Andreas Buschau°°

POSAUNEN

Dany Bonvin, Solo
Jonathon Ramsay, Solo
Matthias Fischer, stv. Solo
Quirin Willert
Benjamin Appel, Bassposaune

TUBA

Ricardo Carvalhoso

PAUKEN

Stefan Gagelmann, Solo
Guido Rückel, Solo

SCHLAGZEUG

Sebastian Förtschl, 1. Schlagzeuger
Jörg Hannabach
Michael Leopold

HARFE

Teresa Zimmermann, Solo

ORCHESTERVORSTAND

Alexandra Gruber
Matthias Ambrosius
Konstantin Sellheim

INTENDANT

Paul Müller

° Zeitvertrag, °° Orchesterakademie

IMPRESSUM**Herausgeber:**

Direktion der Münchner
Philharmoniker
Paul Müller, Intendant
Kellerstraße 4
81667 München

Redaktion:

Christine Möller

Titelgestaltung:

Frank Fienbork
Utting am Ammersee
fienbork-design.de
Nicole Elsenbach
Hückeswagen
elsenbach-design.de

Graphik:

dm druckmedien
München

Druck:

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

TEXTNACHWEISE

Einführungstexte: Hans-Jürgen Schaal, Martin Demmler, Michael Kube, Bertram Müller. Nicht namentlich gekennzeichnete Texte und 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 Valentin Silvestrov: wikimedia commons; Abbildungen zu Sofia Gubaidulina: Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg; Abbildungen zu Max Reger: Fritz Stein, Max Reger, Laaber 1980; Abbildungen zu Richard Wagner: wikimedia commons. Künstlerphotographien: ohne credit (Lyniv), SoundPicture-Design (Lehmkuhl), Dora Drexel (Herrmann).

ZUM TITELMOTIV

In Richard Wagners »Parsifal« dreht sich alles um die Suche nach dem heiligen Gral, der im Plakatmotiv im Mittelpunkt steht. Das Tapetenmuster im Hintergrund sagt: Es gibt viele Kelche, aber nur einen heiligen Gral.

Design: Frank Fienbork & Nicole Elsenbach

MÜNCHNER PHILHARMONIKER



Aus dem Archiv
des Orchesters



Alle Alben
überall digital
und im Handel
erhältlich!

mphil.de/label

22
23

