Samstag 11.03.23 19 Uhr
Sonntag 12.03.23 11 Uhr

ARVO PÄRT
»Swansong«
3. Symphonie

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
2. Symphonie
»Lobgesang«

PAAVO JÄRVI
Dirigent

CHEN REISS
Sopran

MARIE HENRIETTE REINHOLD
Mezzosopran

PATRICK GRAHL
Tenor

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN
Einstudierung: Andreas Herrmann

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Strauss

SINFONIA DOMESTICA

ZUBIN MEHTA

Die Neuerscheinung mit Ehrendirigent Zubin Mehta beim orchestereigenen Label MPHIL

mphil.de/label

Jetzt überall im Handel erhältlich!

ARV PÄRT
»Swansong« für Orchester

ARVO PÄRT
Symphonie Nr. 3

(in drei Sätzen ohne Satzbezeichnungen, die attacca aufeinander folgen)

– Pause –

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
Symphonie Nr. 2 B-Dur op. 52 »Lobgesang«
Symphonie-Kantate nach Worten der Heiligen Schrift

I. Sinfonia:
1. Maestoso con moto – Allegro
2. Allegretto un poco agitato
3. Adagio religioso
II. Chor und Sopran: »Alles, was Odem hat, lobe den Herrn« – »Lobe den Herrn, meine Seele«
III. Rezitativ und Arie (Tenor): »Saget es, die ihr erlöset seid durch den Herrn« –
»Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not«
IV. Chor: »Sagt es, die ihr erlöset seid von dem Herrn«
V. Duett (Sopran I & II) und Chor: »Ich harrete des Herrn« –
»Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf den Herrn«
VI. Arie (Tenor) und Rezitativ (Tenor und Sopran): »Stricke des Todes hatten uns umfangen« –
»Wir riefen in der Finsternis«
VII. Chor: »Die Nacht ist vergangen, der Tag aber herbeigekommen«
VIII. Choral: »Nun danket alle Gott«
IX. Duett (Sopran und Tenor): »Drum sing' ich mit meinem Liede ewig dein Lob«
X. Chor: »Ihr Völker, bringet her dem Herrn Ehre und Macht«

PAAVO JÄRVI, Dirigent
CHEN REISS, Sopran
MARIE HENRIETTE REINHOLD, Mezzosopran
PATRICK GRAHL, Tenor
PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN
Einstudierung: Andreas Herrmann

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

125. Spielzeit seit der Gründung 1893

LAHAV SHANI, designierter Chefdirigent
ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent
PAUL MÜLLER, Intendant

»Die Seele läutern, bis sie singt«

ARVO PÄRT: »SWANSONG« FÜR ORCHESTER

Der 1935 im estnischen Paide geborene Arvo Pärt hat Musik einmal mit einem Nahrungsmittel verglichen – »wie ein Feld Weizen«, aber auch »ein Freund, verständnisvoll, empathisch, vergebend, tröstend, ein Tuch, um die Tränen der Traurigkeit zu trocknen, eine Quelle von Freudentränen, aber auch ein schmerzhafter Dorn im Fleisch und in der Seele«. Musik ist für Pärt Ausdruck und Abbild des Lebens selbst, ein Medium zugleich, das unendlich und bisweilen auch unerträglich tief blicken lässt. Das klingt abgehoben, entrückt oder zumindest hochartifiziell. Doch Arvo Pärt ist einer der meistaufgeführten Komponisten der Gegenwart, ein Popstar der zeitgenössischen Klassik geradezu, denn seine Musik vermittelt sich ehrlich und echt, sie vereint betörende Schönheit mit gedanklicher Tiefe, bietet Geborgenheit und zugleich Raum für Entdeckungen. Angelegt sind Pärts Kompositionen meist als außergewöhnlich filigran bewegte Flächen, die er selbst mit einem weißen Licht vergleicht, das alle Farben einer gigantischen Palette in sich birgt. Daraus folgt konsequent, dass seine Werke eine enorme Fülle individueller Hörperspektiven bieten – Musik, die sich öffnet, ohne primäres Wissen vorauszusetzen. Musik, die umso mehr das sinnliche Erleben schärft.

Was das breite Publikum anspricht – sich in Musik fallenlassen zu dürfen und den Intellekt dabei einfach mal ruhen zu lassen –, das hat die Kritiker lange skeptisch gemacht. Denn ist eine Musik nicht »zu schlicht«, die uns nicht dazu herausfordert, kunstvollen musikalischen Gedankengängen bewusst zu folgen? Doch je mehr in den vergangenen Jahrzehnten auch in der »ernsten« Musik die Emotion wieder Geltung findet, je intensiver der Aspekt des Klangs gegenüber der kompositorischen Struktur in den Fokus rückt und je stärker das Bedürfnis wächst, im Kunstgenuss die Zeit ein Stück weit stillstehen zu lassen, umso mehr gewinnt auch Pärts Schaffen »offiziell« an Wertschätzung. Die Bereitschaft wächst, sich auf das ganz und gar eigene Zeitempfinden seiner Musik

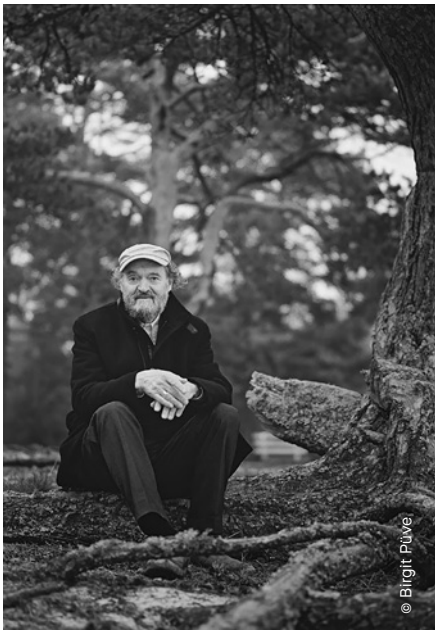
BLICK INS LEXIKON

ARVO PÄRT
»Swansong« für Orchester

Lebensdaten des Komponisten
* 11. September 1935 in Paide, Estland

Entstehungszeit
2013

Uraufführung
am 29. Januar 2014 im Großen Festspielhaus Salzburg (Wiener Philharmoniker, Dirigent: Marc Minkowski)



Der estnische Komponist Arvo Pärt (2014)

einzulassen, die Bereitschaft auch, Stille zu ertragen. Denn aus ihr erwächst und in sie mündet Pärts Klangwelt, aus ihr heraus beginnen die Klänge zu schwingen, zu pulsieren, blühen auf in einem sogartigen Fluss, in dem alle Parameter des musikalischen Komponierens ineinanderfließen. Symphonische Kunst pur.

AUF DER SUCHE NACH DEM SPIRITUELLEN KERN DES LEBENS

Was die Verfechter der intellektuellen Avantgarde ähnlich misstrauisch gemacht haben dürfte wie Pärts Bekenntnis zur ästhetischen Schönheit, ist die Tatsache, dass der Mensch Pärt und damit auch seine Musik nicht denkbar ist ohne Religion – ohne Spiritualität. So wurde Pärt schnell in die Schublade der »Mystik« verbannt, weil er Inspiration aus mittelalterlichen Techniken und Musizierpraktiken gewann, weil seine Musik zur Seele spricht und den Menschen als Teil eines großen Ganzen thematisiert. Tod und Leiden, Klage und Schmerz, all das tönt tief melancholisch aus fast jedem Werk Pärts – und zugleich macht seine Musik es möglich, all dies einzuordnen, zu ertragen, ein Stück weit vielleicht zu verstehen. Denn Pärt ist selbst auf der Suche – und auch das macht ihn und seine Musik nahbar. Musik schreibt er, um »die Seele so lange [zu] läutern, bis sie singt«.

Vor einem religiösen Hintergrund entstand auch der 2014 uraufgeführte »Swansong«: eine Orchesterfassung des ursprünglich für Chor und Orgel komponierten »Littlemore Tractus«, der 2001 zur Feier des 200. Geburtstags von Kardinal John Henry Newman entstanden war. Newman war als Theologe, Dichter und Denker eine bedeutsame Figur im England des 19. Jahrhunderts, wo er Elemente der katholischen Liturgie in die anglikanische Kirchenpraxis zu reintegrieren suchte. 1845 selbst zum Katholizismus konvertiert, sah Newman sich in der Folge verstärkter Polemik ausgesetzt. 2010 wurde er von Papst Benedikt XVI. seliggesprochen.

»EINE HEILIGE RUHE – UND ENDLICH FRIEDEN«

Im »Littlemore Tractus« vertonte Arvo Pärt eine der berühmtesten Predigten Newmans, die der Geistliche am 19. Februar 1843 im englischen Littlemore zum Thema »Wisdom and Innocence« (Weisheit und Unschuld) gehalten hatte – ein über die rein religiöse Bedeutungsebene hinaus zutiefst bewegender Text über den ethischen Menschen, ein Text zugleich von wunderbar poetischer Kraft. Basierend auf Matthäus 10,16 »Siehe, ich sende euch wie Schafe mitten unter die

Wölfe / Darum seid klug wie die Schlangen und ohne Falsch wie die Tauben« beschreibt Newmans Predigt die zahllosen Kämpfe und Beschwernisse eines Christen auf der Suche nach Wahrheit in einer feindlich gesinnten Welt, womit er seinerzeit insbesondere in der romantisch gesinnten Jugend auf große Begeisterung stieß. Inzwischen hat der Text in der anglikanischen Begräbnisliturgie einen eigenständigen Platz als Gebet eingenommen, das mit den Worten Newmans endet: »Möge Er uns den Tag hindurch Stütze sein, bis die Schatten wachsen und der Abend herannaht, bis die geschäftige Welt zur Ruhe kommt, bis das Fieber des Lebens vergeht und unser Werk getan ist. Dann mag Er uns in seiner Güte eine sichere Wohnstatt verleihen, eine heilige Ruhe und endlich Frieden.« In Pärts Musik findet dieser Wunsch anfangs zutiefst innig, dann in zunehmend hymnischen Klängen Ausdruck.

Der Londoner Pfarrer Canon Bernhard Schunemann gab die Vertonung des »Littlemore Tractus« 1999 im Rahmen der ökumenischen Bestrebungen in der christlichen Gemeinschaft Englands bei Arvo Pärt in Auftrag. Seine Entscheidung für den estnischen Komponisten begründete er mit dessen grenzüberschreitendem Kompositionsstil, den er als »holy minimalism« (heiliger Minimalismus) beschreibt. Ahnlich wie einst Newmans Text entfalte dieser die einzigartige Kraft, neue Generationen für traditionelle Werte, in diesem Fall für die klassische Tonkunst, zu gewinnen. Pärt nämlich gelinge es, die Grenzen zwischen klassischer und populärer wie auch zwischen geistlicher und weltlicher Musik verschwinden zu lassen.

ZITAT

»Welch wachtraumschöner Klang, welch friedvollkommener Widerhall.«

Stefan Grund in »Die Welt« über Pärts »Swansong« (2021)

DIE HOFFNUNG ENTSPRINGT AUS TIEFEM SEUFZEN

Eine klagende, zugleich jedoch betörend schöne Englischhorn-Melodie eröffnet den »Swansong«: lange, expressiv ausgesungene Noten, die in kleinen Tonschritten mal auf-, mal abwärts schwingen und die in seufzerartigen Motiven Spannung auf- und wieder abbauen, eingebettet in flirrende Harfen-, Pizzicato und Glöckchenklänge. Eine magische Zauberwelt eröffnet sich, in die sich in der Folge weitere Instrumente, insbesondere die hellen Holzbläserfarben von Flöten und Oboen, einfügen. Die Atmosphäre lichtet sich und schwankt doch beständig zwischen Dur und Moll. Pärt folgt dabei dem impressionistischen Prinzip der Klangschattierung durch Chromatik, erinnernd an das Spiel der Wolken am Himmel, die durch wechselnde Lichteinflüsse in immer neue Farben getaucht werden.

Als nächstes wandert die langgezogene lyrische Linie, nach minimalistischem Prinzip aus immer neuen Varianten der seufzerartigen Halbtonmotive gesponnen, in die tiefen Lagen der Posaunen, Hörner und Fagotte, während Flöten und Oboen die atmosphärischen Umspielungen übernehmen. Von warmen Klängen aus der Tiefe und von Glockenschlägen grundiert, schwillt der Orchestersatz zum machtvollen Tutti an, blüht hymnisch auf und verdichtet sich zunehmend im Wechsel der Instrumente, die sich die Melodiesegmente fragend, antwortend und immer mehr bestätigend zuspielen. Eine in gemeinsamem Kraftaufwand erreichte Rückung von gedämpftem Moll in strahlendes Dur ist die Folge – ein Halbtonschritt nur, der atmosphärisch jedoch die Sonne durchbre-

chen und die Welt in lichtem Wogen brillant erstrahlen lässt. Allmählich schwillt die Bewegung ab, der Satz dünnt aus und mündet in eine zarte, von warmen Hörnerklängen grundierte Violinpassage, die in immer höhere Lagen, zur solistischen Flöte und erneut zu flirrenden Glöckchenklängen aufsteigt. Nach einer Generalpause setzt noch einmal in dichter Lage, warm, innig und in absoluter Ruhe, ein dunkler Streichersatz an, dem Harfe und Glöckchen einen letzten Schimmer aufsetzen, ehe die Musik – hoffnungsvoll – im Nichts verklingt.

Kerstin Klaholz

Wie der Bau einer Stadt

ARVO PÄRT: 3. SYMPHONIE

EIN AUSSENSEITER WIRD ZUR KULTFIGUR

Als Arvo Pärt 1980 mit seiner Familie das sowjetische Estland verlassen hatte und in Wien angekommen war, galt er im Westen – soweit die Fachwelt ihn kannte – als Außenseiter. Er erhielt die österreichische Staatsbürgerschaft und übersiedelte 1981 nach Berlin. Nachdem Estland im Gefolge der Perestroika unabhängig geworden war, teilte er seine Zeit zwischen Berlin und der Heimat auf. Seit 2008 lebt er wieder in Estland. In der Zwischenzeit freilich war viel geschehen, er war längst zum in klassischen Konzerten meistgespielten lebenden Komponisten der Welt geworden, noch vor Steve Reich, Philip Glass, Krzysztof Penderecki, Alfred Schnittke oder John Adams. Heute mag es sein, dass in der digitalen Welt mehr Geld mit John Williams, Karl Jenkins, Max Richter, Ludovico Einaudi oder Hans Zimmer verdient wird. Doch es besteht auch kein Zweifel, dass Pärts Musik nicht nur diejenige seiner mehr kommerziell orientierten Zeitgenossen überdauern wird, sondern auch von weit höherer Qualität und Eigenart ist. Gewiss hat auch ein veränderter Zeitgeist zu seinem Erfolg beigetragen, den auch Kollegen wie Einojuhani Rautavaara, Veljo Tormis, Henryk Mikolaj Górecki, Giya Kancheli, Valentin Silvestrov, John Tavener oder Peteris Vasks verkörpern sollten. Sie wagten es gleichfalls in bis dahin gebrandmarkter Weise, dem Wohlklang zu huldigen und eine meditative Form der Religiosität in den Konzertsaal hineinzutragen, der Strömungen der Polyphonie des Mittelalters und der Renaissance mit kirchenmusikalischen und folkloristischen Überlieferungen zu einer Art überhöhender New-Age-Kunst vermählte. Doch zugleich muss man verstehen, dass Arvo Pärt diesen Zeitgeist mindestens ebenso geprägt hat wie dieser seinen Erfolg mitbestimmte.

BLICK INS LEXIKON

ARVO PÄRT
Symphonie Nr. 3

Lebensdaten des Komponisten
* 11. September 1935 in Paide, Estland

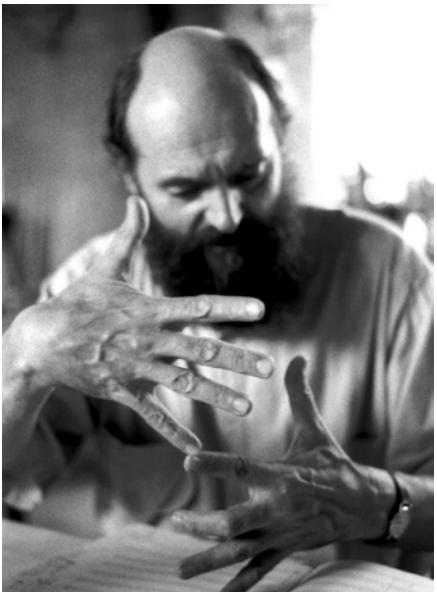
Entstehungszeit
1971

Widmungsträger
Neeme Järvi

Uraufführung
am 21. September 1972 in Tallinn (Estnisches Rundfunk- und Fernseh-Symphonie-Orchester; Dirigent: Neeme Järvi)

Entscheidend für seinen dauerhaften Durchbruch als führende Künstlerpersönlichkeit im Westen war nicht nur die garantierte Veröffentlichung all seiner Werke im Druck durch die Wiener Universal Edition – also durch jenen Musikverlag, der schon Meistern wie Schönberg, Bartók, Szymanowski, Berg, Webern oder später den in den 1920er Jahren geborenen Avantgardisten Boulez, Stockhausen, Nono, Ligeti, Berio und Feldman den Weg in die Konzertsäle und auf die Bühnen der Welt geebnet hatte. Ganz besonders die enge und kontinuierliche Zusammenarbeit mit dem Musikproduzenten Manfred Eicher – der mit seinem Gräfelfinger Kultlabel ECM bis dahin weit überwiegend mit anspruchsvollen Jazzalben mit Künstlern wie Keith Jarrett, Chick Corea, Ralph Towner oder Jan Garbarek zu einer internationalen Größe aufgestiegen war – sorgte dafür, dass Pärt regelmäßig von der Presse weltweit wahrgenommen und seine Musik dem dafür empfänglichen Publikum schnell vertraut wurde. So stieg Pärt, der dies selbst sicherlich zuletzt erwartet hätte, zu einer Kultfigur auf, zum führenden Repräsentanten einer neotonalen Musik der neuen Innerlichkeit – verspottet von den Philistern der komplexitätsverhafteten, in ihrem subventionierten Elfenbeinturm das Zeitgefühl der radikalen Ablehnung der Tradition kultivierenden Avantgarde und zugleich bewundert und geliebt von einer neuen Hörerschaft, die in den meisten Fällen keine Ahnung von klassischer Musik hatte. Doch der dauerhafte Erfolg gab ihm schließlich auch in den Augen der Skeptiker recht, und um die Jahrtausendwende nahm man seine Musik nicht nur in kirchlichen Kreisen, sondern überhaupt im Konzertleben ernst.

Heute besteht überhaupt kein Zweifel an Arvo Pärts Ausnahmestellung in der neueren Musikgeschichte, die Interpret*innen reißen

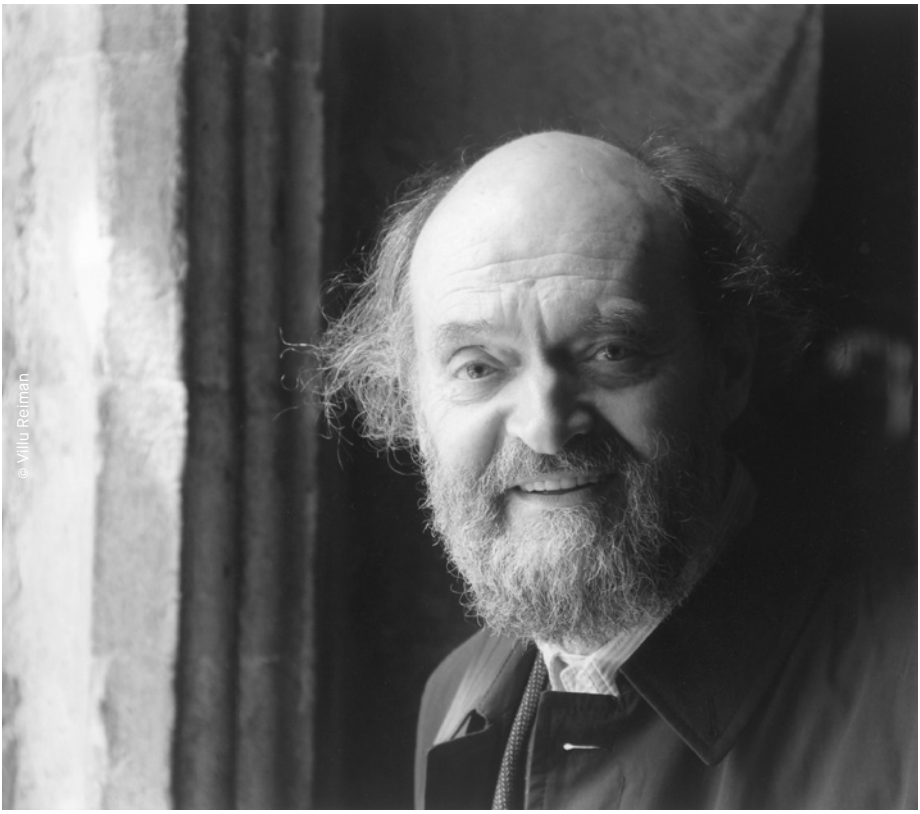


Arvo Pärt (1985)

sich um seine Kompositionen und unzählige jüngere Kolleg*innen bringen ihm ihre Huldigungen dar und eifern seinem Vorbild nach. Stücke wie »Fratres«, »Cantus in Memoriam Benjamin Britten«, »Festina lente«, »Stabat Mater« oder »Tabula Rasa« zählen mittlerweile zum Kernbestand der Neuen Musik in unseren Konzerthäusern.

VON DER ZWÖLFTONTECHNIK ZUM TINTINNABULI

Arvo Pärt, wie ihn heute die meisten kennen, ist der Komponist der von ihm entdeckten »Tintinnabuli«-Musik, was wörtlich übersetzt »Glöckchenklingeln« bedeutet und sich darauf bezieht, dass in einem Stück die ganze Zeit über die Töne eines Grunddreiklangs präsent sind – meist ist es ein Molldreiklang –, der die Grundfarbe vorgibt. Die Musik bleibt in der Regel ohne Modulation in einer Tonart, wobei Pärt gerne alte kontrapunktische



Arvo Pärt (2011)

Techniken wie den Proportionskanon (also das gleichzeitige Spielen der Melodie in verschiedenen Tempi) verwendet und in seinen Vokalwerken der Artikulation der Silben alles andere unterordnet. Alle musikalischen Parameter – also Rhythmus, Harmonie, Melodie, Klangfarbe oder Dynamik – sind mit bewusster Strenge eingesetzt. Solche Musik schreibt Pärt seit 1976 in unverwechselbarer Weise, doch ging dem eine lange, existenzielle Suche voraus.

Begonnen hatte der im zentralestnischen Paide geborene Pärt als Student des legendären Heino Eller am Konservatorium in Tallinn. Eller war selbst ein Komponist wunderschöner lyrischer Kammermusik und Orchesterwerke und achtete als Lehrer, bei dem auch Estlands bedeutendste Symphoniker Eduard Tubin und Lepo Sumera in die Schule gingen, vor allem darauf, dass sich seine Schüler mit exzellentem Handwerk zu größtmöglicher Eigenständigkeit entwickelten. Hier nun erwies sich Pärt als revolutionär unruhiger Geist, der überhaupt nicht empfänglich war für die Vorgaben des »sozialistischen Realismus«. Er profitierte nicht nur von der liebenden Fürsorge Ellers, sondern

auch davon, dass in der baltischen Provinz die Einhaltung der ideologischen Ziele nicht so genau kontrolliert wurde wie in Moskau oder Leningrad. Sein »Nekrolog« war 1960 das erste zwölftönige Orchesterwerk auf estnischem Boden. Es folgten mit der 1. Symphonie, dem Luigi Nono gewidmeten »Perpetuum mobile«, dem Cellokonzert »Pro et contra« für Rostropowitsch und der 2. Symphonie weitere radikale Kompositionen, und zugleich trieb er wie Schnittke die vor allem Bach-Zitate verwendende Collage-Technik voran, die 1968 in seinem »Credo« für Klavier, Chor und Orchester kulminierte. Doch nun war ihm bewusster denn je, dass er sich in einer geistigen Sackgasse befand, dass solche innere Zerrissenheit nicht sein Weg sein konnte, »und so hörte ich einfach auf, Musik zu schreiben. Ich wäre gerne mit etwas in Kontakt gekommen, das lebendig und einfach war und nicht zerstörerisch. […] Das, was ich wollte, war nur eine einfache musikalische Linie, die innerlich lebt und atmet, wie jene, die in den Gesängen entfernter Epochen existierte, oder wie heute immer noch in der Volksmusik: eine absolute Monodie, eine nackte Stimme, aus der sich alles ergibt. Ich wollte lernen, die Melodie zu führen, doch ich hatte keine Ahnung, wie das gehen sollte.« (Pärt 2003 im Gespräch mit Enzo Restagno)

EINE SYMPHONIE WIE DER BAU EINER STADT

Pärt studierte nun mit äußerster Intensität gregorianische Choralgesänge und die Mehrstimmigkeit bis zurück zu den Anfängen der Überlieferung, soweit die alte Musik in den Bibliotheken verfügbar war. Als Komponist verstummte er auf unbestimmte Zeit: »Es gelang mir eine Zeit lang, eine einzelne Stimme zu führen, doch dann wusste ich nicht mehr, wie ich weitergehen sollte. Hätte ich nur monodische Musik schreiben müssen? Und was hätte ich mit der zweiten und dritten Stimme machen müssen? Woher hätte eine zweite Stimme entstehen können? Gequält von diesen Fragen, begann ich, über die Anfänge der Polyphonie nachzudenken. Mir wurde klar, dass sie viel komplexer und tiefsinniger sind, als die starren Regeln je vermuten ließen, mit denen Knud Jeppesen die Musik von Palestrina analysiert und erklärt hat. Die zweite Stimme muss etwas Unabhängiges sein, wie Mann und Frau in einer Familie. Dieses Unabhängigkeitsverhältnis lässt sich meines Erachtens schon zu Beginn der antiken Polyphonie beobachten. Ich versuchte, diese Intuition in meine Dritte Symphonie praktisch umzusetzen, indem ich die ganze Form der Komposition in der Metapher des Baus einer Stadt dachte. Kleine, immer zahlreichere Zentren, die sich ausbreiten, bis sie einander berühren und eine Einheit bilden. Das Gleiche geschieht mit einer harmonischen Folge, die sich von einer Serie kurzer Kadenzen ableitet. Auf diesem Gedanken basiert die Idee der polyphonen Komplexität.« (Pärt 2003 im selben Gespräch)

Heute wird die 1971 entstandene 3. Symphonie allgemein als ein Werk des Übergangs verstanden, als ein Solitär, der zwischen der abgebrochenen Avantgarde-Phase des ästhetischen Widerstands gegen die sowje-

ZITAT

»Wenn sich die Dinge übertrieben komplizieren, wie es oft in der zeitgenössischen Musik vorkommt, so können die Menschen dem musikalischen Gedanken des Komponisten nicht mehr folgen und sie verstehen nicht einmal die wichtigen Neuerungen in der Klangwelt des Komponisten.«

Arvo Pärt

tische Kulturideologie und dem endgültigen Finden der asketischen Tonsprache, die er bis heute pflegt, das schöpferische Schweigen unterbrach. Pärt hat tatsächlich nur ein weiteres Werk geschrieben in jenen Jahren, das er später zurückzog. Und auf den Stil seiner 3. Symphonie kam er in der Folge – auch in der 4. Symphonie von 2008, die eine gelegentliche innere Nähe nicht verleugnet – nicht mehr zurück. Umso erstaunlicher ist, wie vollendet die 3. Symphonie für sich dasteht, in stilistischer, handwerklicher, formaler und psychologischer Hinsicht. Ihren Fürsprechenden war schon lange klar, dass sie ein Repertoirestück der großen Symphonieorchester werden würde, und mittlerweile wird der Kreis der Orchester, die das Werk noch nicht aufgeführt haben, immer kleiner.

Die Tonsprache der 3. Symphonie ist entschlossen archaisierend und zugleich auf der Höhe der Zeit, sowohl was die Technik als auch was die opponierenden Ausdruckselemente betrifft. Der Komponist weiß absolut, was er will, und manifestiert alles mit einer so trennscharf brillanten wie feinfühlig evokativen Orchestration. Die drei Sätze der Symphonie bilden zwar klar erkennbare Abschnitte, doch sind sie zugleich untrennbare Teile eines organisch verwobenen Ganzen. Der Übergang zum zweiten Satz ist daran zu erkennen, dass auf das erstmalige alleinige Hervortreten der drei Trompeten mit der »Landini-Kadenz« (s. u.) eine breit strömende einstimmige Melodie in der tiefen Lage folgt (zuerst in Celli und Kontrabässen, dann in Celli und Fagott, in Bratschen und Fagott, immer höhere Register erobernd und sich in Mehrstimmigkeit auffächernd). Der Übergang zum dritten Satz ist durch ein kontinuierlich beschleunigendes Solo der Pauke in F markiert, das in einem Wirbel gipfelt und sich daraufhin im piano verliert, bevor die Streicher mit einem Choral einsetzen, der in ein Wechselspiel mit einer unruhig synkopierenden Gegenfigur verwickelt wird.

PHRYGISCHE MELODIE VERSUS »LANDINI-KADENZ«

Die Symphonie beginnt mit einer einstimmigen Melodie auf E im phrygischen Modus, also jener abwärts gerichteten, introvertierten Skala, die einst im Mittelalter zum ersten Opfer der Mehrstimmigkeit wurde, da auf ihrer Oberquinte kein reiner Dreiklang errichtet werden kann, und später durch die Molltonleiter ersetzt wurde. Freilich ist das Phrygische bis heute im Orient die verbreitetste Tonskala, und viele Komponisten wie Brahms, Fauré, Sibelius oder Vaughan Williams haben sich intensiv nach ihrem ursprünglichen Ausdruck gesehnt. Sobald es nun in der Pärtschen Symphonie mehrstimmig wird, konzentriert sich die Melodie folglich zwangsläufig auf das darunter liegende a-Moll, allerdings mit einer archaisierenden Kadenz, die vom Leitton nach unten führt, bevor sie in den Grundton nach oben springt, und heute nach dem italienischen Meister des 14. Jahrhunderts als Landini-Kadenz bekannt ist.

Diese beiden zu Beginn vorgestellten Elemente – die einstimmige phrygische Melodie und die Landini-Kadenz – bilden das Hauptmaterial der ganzen Symphonie und erfahren im Laufe des Werkes vielerlei Abwandlungen und Wiederverwendungen. Doch sogleich tritt eine triolische schnelle Bewegung dazwischen, die ganz unverkennbar aus dem 20. Jahrhundert stammt, und das symphonische Drama nimmt seinen wechselvollen Lauf. Einem dramatischen Höhepunkt als Ergebnis einer großen Steigerung im ersten Satz folgt ein besonders zerklüfteter Höhepunkt im zweiten Satz, wobei auffällt, dass die Dissonanzen in einer Weise der puren

Tonalität entgegengestellt werden, die nie Zweifel an der tonartlichen Gebundenheit entstehen lässt. Nach dem Höhepunkt im zweiten Satz wird ein transzendenter Zustand erreicht, wenn die Celesta (die »Himmlische«) mit der neugewonnenen Melodie alleine bleibt und der Stab von der zarten Mehrstimmigkeit der hohen Geigen an die Trompeten weitergereicht wird, bevor aus machtvollen, tiefem f-Moll die Pauke hervortritt und das Ruder an sich reißt. Von großartiger Wirkung ist die Coda des Finales, in der das Hauptthema in der Posaune von ins Perkussive gewendeten Einsprengseln des Landini-Motivs untergliedert wird, bevor sich die Musik mit aller Macht zu einem letzten Statement erhebt.

Christoph Schlüren

Im Schatten von Beethovens Neunter Symphonie?

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: »LOBGESANG«

»Dieser Sommer wird mir ein ziemlich unruhiger werden...«, prophezeite Felix Mendelssohn Bartholdy im Februar 1840 seinem in London lebenden Jugendfreund Karl Klingemann. Tatsächlich hatte der 31-jährige Komponist und Dirigent in diesem Jahr eine ganze Reihe musikalischer Verpflichtungen zu erfüllen. Zu den wichtigsten zählte die Komposition einer Festmusik für die in Leipzig stattfindende Vierhundertjahrfeier anlässlich der Erfindung der Buchdruckerkunst durch Johannes Gutenberg. Dieser Auftrag kam nicht von ungefähr. Denn Mendelssohn stand seit fünf Jahren als Musikdirektor des Gewandhausorchesters im Dienst der Stadt Leipzig. In dieser Zeit hatte er die alte Handels- und Verlagsmetropole durch aufsehenerregende Konzerte zu einer der ersten Musikstädte Deutschlands gemacht. Kein Wunder, dass man für die Jubiläumsveranstaltung Großes und Wirkungsvolles von ihm erwartete.

ORATORIUM ODER SYMPHONIE?

Da das Buchdruckerfest am Johannistag stattfinden sollte, plante Mendelssohn ursprünglich ein »Johannes«-Oratorium, zu dem der Dessauer Prediger Julius Schubring (mit dem der Komponist bereits beim »Paulus« höchst erfolgreich zusammengearbeitet hatte) den Text liefern sollte. Aus Zeitgründen entschloss sich Mendelssohn jedoch für eine andere musikalische Form: eine »Symphonie für Chor und Orchester«, bestehend aus einem dreisätzigen Instrumentalteil und einer Folge von neun Chor- und Solosätzen. Außerdem übernahm er die Textgestal-

BLICK INS LEXIKON

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
Symphonie Nr. 2 B-Dur op. 52
»Lobgesang«

Lebensdaten des Komponisten
* 3. Februar 1809 in Hamburg
† 4. November 1847 in Leipzig

Entstehungszeit
1840

Widmung
dem König von Sachsen Friedrich August gewidmet

Uraufführung
am 25. Juni 1840 in der Leipziger Thomaskirche

Friedrich Jentzen: Felix Mendelssohn Bartholdy (1837)

tung selbst, indem er ihm passend erscheinende Bibelstellen (hauptsächlich Psalmverse und Sprüche des Alten Testaments in der Übersetzung Martin Luthers) dramaturgisch sinnvoll aneinanderreihte. Drei Aspekte standen bei der Textauswahl im Vordergrund: der Lobgesang Gottes, Trost und Erlösung sowie die Vertreibung der Finsternis durch die »Waffen des Lichts«. Hinter der Idee des Lichtwerdens steht der Gedanke, dass Gutenbergs Erfindung die Verbreitung von Wissen erleichterte und somit der Menschheit zur »Erleuchtung« verhalf.

MUSIKALISCHE LEITIDEE

Die Intention des Komponisten war es, einen »Lobgesang« zu Ehren Gottes zu schreiben, in dem »erst die Instrumente in ihrer Art loben, und dann der Chor und die einzelnen Stimmen.« Die drei ineinander übergehenden Sätze des Instrumentalteils, die Mendelssohn als »Sinfonia« bezeichnet, wie auch die verschiedenen Nummern des Vokalteils, der durch die Verwendung von Rezitativen, Arien und Chorstücken oratorienhaft wirkt, sind in ihrer Stimmung sehr unterschiedlich gestaltet. Trotzdem zerfällt das Werk nicht in einzelne Teile. Denn Mendelssohn verwendet eine musikalische Leitidee, sozusagen ein Motto, mit dem er Vokal- und Instrumentalteil verklammert. Dieses Motto wird in der langsamen Einleitung »Maestoso con moto« vorgestellt. Zu seinen charakteristischen Merkmalen zählen die Sekunddrehung am Anfang, die Betonung des Quartraums und der punktierte Rhythmus, der dem Motto einen marschartigen Duktus verleiht. Melodischer und rhythmischer Gestus zeigen deutlich den Einfluss von Georg Friedrich Händel, dessen Oratorien Mendelssohn sehr bewundert hat. Die Melodie des Mottos bildet den musikalischen Kern des gesamten Werks, aus dem Mendelssohn sämtliche Themen und Motive ableitet. Darüber hinaus ist das Motto ein konstitutiver Faktor, der innerhalb des Werkes immer wieder auftritt: Im ersten Satz »Allegro« steht es als eigenständiger musikalischer Gedanke nahezu gleichberechtigt neben den drei Themen des Satzes. Es beeinflusst maßgeblich die Formbildung von Exposition und Reprise, während es in der Durchführung bevorzugt die Gegenstimme zum ersten Thema bildet.

Im zweiten Satz »Allegretto un poco agitato«, einem Scherzo in g-Moll, ist das Motto weniger bestimmend. Das musikalische Geschehen wird von einem schwingenden, im 6/8-Takt stehenden Thema und dessen Variation bestimmt. Den Mittelteil des Scherzos bildet ein Trio in G-Dur, in dem Mendelssohn einen Bläserchoral mit dem tänzerischen Hauptthema alternieren lässt. Hier wird die Leitidee kontrapunktisch gegen die Choralmelodie gesetzt.
Der dritte Satz »Adagio religioso« bringt aus-

Historische Ansicht der Leipziger Thomaskirche (1790)

schließlich Reminiszenzen des Mottos; so den punktierten Rhythmus, der sich sowohl in der schlichten, kantablen Melodie des Hauptthemas als auch in verschiedenen Motivfiguren wiederfindet. Umso präsenter ist dann das Motto wieder im folgenden Satz »Allegro moderato maestoso«, der den Vokalteil eröffnet und das Pendant zur langsamen Einleitung des Instrumentalteils bildet. Hier verbindet Mendelssohn die musikalische Leitidee mit dem geistigen Motto des Werks, dem Schluss des 150. Psalms »Alles was Odem hat lobet den Herrn«. Schließlich zitiert Mendelssohn das Motto nochmals ganz am Ende des Werkes als Quintessenz der gesamten Komposition. Gleichzeitig spannt er damit einen musikalischen Bogen vom instrumentalen Anfang bis zum vokalen Schluss.

RESPONSORIALER WECHSELGESANG

Ein weiteres einheitsstiftendes Element ist das Alternieren zwischen Solo und Tutti, das Mendelssohn dem liturgischen Responsorialgesang nachempfunden hat und das den geistlichen Charakter der Komposition unterstreicht. Diese Technik führt der Komponist bereits im Instrumentalteil ein, nämlich in der langsamen Einleitung, die als Wechselgesang zwischen den unisono geführten Posaunen und dem vollen Orchester konzipiert ist, und in dem bereits erwähnten Bläserchoral des zweiten Satzes. Später greift er sie im Vokalteil wieder auf und bringt sie dort voll zur Entfaltung: So wird im Chor »Lobt den Herrn mit Saitenspiel« jede neue Verszeile zuerst von einer Stimme vorgesungen, ehe der ganze Chor einfällt. Während des Sopran-Solos »Lobe den Herrn, meine Seele« und des Sopran-Duetts »Ich harrete des Herrn« dienen die Einwürfe des Chores dazu, die Hauptaussage des Textes »Lobe den Herrn« bzw. »Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf den Herrn« besonders hervorzuheben.

ZITAT

»Ich soll ein Frommer geworden sein! Wenn man darunter meint, was ich mir unter dem Worte fromm denke und was auch Du wohl nach Deiner Äußerung darunter verstehen wirst, so kann ich nur sagen, ich bin es leider nicht geworden, aber ich arbeite jeden Tag meines Lebens nach Kräften daran, mehr und mehr es zu werden. Freilich weiß ich, daß ich es niemals so ganz und gar werden kann, aber wenn ich mich auch nur nähere, ist's gut. Wenn aber die Leute unter einem Frommen einen Pietisten verstehen, einen Solchen, der die Hände in den Schooß legt und von Gott erwartet, daß er für ihn arbeiten möge, oder einen Solchen, der, statt in seinem Berufe nach Vollkommenheit zu streben, von dem himmlischen Berufe spricht, der mit dem irdischen unverträglich sei, oder Einen, der keinen Menschen und kein Ding auf dieser Erde von ganzem Herzen lieben kann, – ein solcher bin ich nicht geworden, Gott sei Dank, und hoff's auch nicht zu werden meinen Leben lang.«

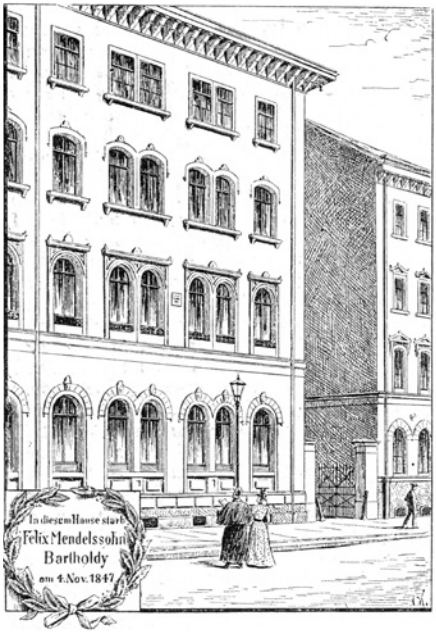
Felix Mendelssohn Bartholdy an seinen Freund Johann Wilhelm Schirmer

MIT »LIED« UND »SAITENSPIEL«

Die eben skizzierten übergeordneten musikalischen Erscheinungen garantieren den Zusammenhalt des Werkes. Sie bilden den Rahmen, in dem der Komponist unterschiedliche Gestaltungsprinzipien gegeneinandersetzen kann. Vor allem im Vokalteil präsentiert Mendelssohn ein Kaleidoskop verschiedenartiger musikalischer Formen, angefangen vom a capella Gesang bis hin zur großen Chorfuge. Da ist beispielsweise die Wächterszene »Stricke des Todes«, die den ersten Höhepunkt des Vokalteils bildet. Durch die mehrmals vorgetragene, auf einem Septakkord endende Frage des Tenors »Hüter, ist die Nacht bald hin?« wird eine ungeheure Spannung erzeugt, die erst in der triumphalen Antwort »Die Nacht ist vergangen« ihre Lösung findet. Nach dieser großen dramatischen Szene, in der die Finsternis mit den »Waffen des Lichts« vertrieben wird, folgt ein Moment der Besinnung: Das Kirchenlied »Nun danket alle Gott« wird zunächst a cappella vom Chor vorgetragen, später treten noch – um den Satz wieder symphonisch zu öffnen – die Instrumente hinzu. Aus dieser Kontemplation heraus, die eine Parallele zu dem choralartigen Trio des Instrumentalteils darstellt, entwickelt Mendelssohn das Finale: Dem lyrischen Solistenduett »Drum sing ich mit meinem Liede ewig dein Lob« schließt sich eine hymnische Chorfuge an, in der die Herrlichkeit des Herrn gepriesen wird.

ANERKENNUNG UND KRITIK

Mendelssohn selbst hielt seinen »Lobgesang«, den er im nachhinein als »Symphonie-Cantate« bezeichnet hat, für eines seiner gelungensten Werke. Und der grandiose Erfolg der Leipziger Uraufführung 1840, bei der an die 500 Musiker (darunter 20 Posaunisten!) mitwirkten, beweist, dass auch das Publikum die Einzigartigkeit der Komposition erkannt hat. Robert Schumann äußerte sich enthusiastisch: »Es war wie ein Blick in einen Himmel raffaelscher Madonnenaugen.« Allerdings erhoben sich sehr bald auch kritische Stimmen, die den »Lobgesang« für eine schlechte Kopie von Beethovens 9. Symphonie hielten. Der Musiktheoretiker Adolph Bernhard Marx schrieb, dass der vokale Schluss bei Beethoven die logische Weiterentwicklung einer ethischen Idee sei, wäh-



Mendelssohns Wohn- und Sterbehaus in der Leipziger Königsstraße

rend Mendelssohn im instrumentalen Teil dasselbe ausdrücke wie im vokalen. »In solcher Doppelhaftigkeit ist aber keine künstlerische Notwendigkeit«. Doch Mendelssohn ging es nicht darum, Beethoven zu imitieren. Vielmehr wollte er ein Werk schaffen, in dem sich alle vokalen und instrumentalen Formen der Musik zum Lobe Gottes vereinen – gemäß dem Motto Martin Luthers, das Mendelssohn auf die Titelseite der Partitur notierte: »Sondern ich wöllt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im dienst des der sie geben und geschaffen hat.«

Nicole Restle

»Lobgesang«

GESANGSTEXTE

I. SINFONIA

II. CHOR UND SOPRAN

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn,
Halleluja!
Lobt den Herrn mit Saitenspiel,
lobt ihn mit eurem Liede.
Und alles Fleisch lobe seinen heiligen
Namen.

Lobe den Herrn, meine Seele,
und was in mir ist, seinen heiligen Namen.
Lobe den Herrn, meine Seele,
und vergiss es nicht, was er dir Gutes
getan.

III. REZITATIV UND ARIE (TENOR)

Saget es,
die ihr erlöst seid durch den Herrn,
die er aus der Not errettet hat,
aus schwerer Trübsal,
aus Schmach und Banden,
die ihr gefangen im Dunkel waret,
alle, die er erlöst hat aus der Not.
Saget es!
Danket ihm und rühmet seine Güte!

Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not,
er tröstet die Betrübten mit seinem Wort.

IV. CHOR

Sagt es, die ihr erlöset seid
von dem Herrn aus aller Trübsal.
Er zählet unsere Tränen in der Zeit der Not.

V. DUETT (SOPRAN I & II) UND CHOR

Ich harrete des Herrn,
und er neigte sich zu mir
und hörte mein Fleh'n.

Wohl dem,
der seine Hoffnung setzt auf den Herrn!
Wohl dem,
der seine Hoffnung setzt auf ihn!

VI. ARIE (TENOR) UND REZITATIV (TENOR & SOPRAN)

Stricke des Todes hatten uns umfangen,
und Angst der Hölle hatte uns getroffen,
wir wandelten in Finsternis.
Er aber spricht: Wache auf!
Der du schläfst, stehe auf von den Toten,
ich will dich erleuchten!

Wir riefen in der Finsternis:
Hüter, ist die Nacht bald hin?

Der Hüter aber sprach:
Wenn der Morgen schon kommt,
so wird es doch Nacht sein;
wenn ihr schon fraget,
so werdet ihr doch wiederkommen
und wieder fragen:
Hüter, ist die Nacht bald hin?
Die Nacht ist vergangen!

VII. CHOR

Die Nacht ist vergangen,
der Tag aber herbeigekommen.
So lasst uns ablegen
die Werke der Finsternis
und anlegen die Waffen des Lichts
und ergreifen die Waffen des Lichts.

VIII. CHORAL

Nun danket alle Gott
mit Herzen, Mund und Händen,
der sich in aller Not
will gnädig zu uns wenden,
der so viel Gutes tut,
von Kindesbeinen an
uns hielt in seiner Hut
und allen wohlgetan.

Lob Ehr' und Preis sei Gott,
dem Vater und dem Sohne,
und seinem heil'gen Geist
im höchsten Himmelsthrone.
Lob dem dreiein'gen Gott,
der Nacht und Dunkel schied
von Licht und Morgenrot,
ihm danket unser Lied.

IX. DUETT (SOPRAN & TENOR)

Drum sing' ich mit meinem Liede
ewig dein Lob, du treuer Gott!
Und danke dir für alles Gute,
das du an mir getan.
Und wandl' ich in der Nacht und tiefem Dunkel,
und die Feinde umher stellen mir nach,
so rufe ich an den Namen des Herrn,
und er errettet mich nach seiner Güte.

X. CHOR

Ihr Völker!
Bringet her dem Herrn Ehre und Macht!
Ihr Könige!
Bringet her dem Herrn Ehre und Macht!
Der Himmel bringe her dem Herrn Ehre und Macht!
Die Erde bringe her dem Herrn Ehre und Macht!
Alles danke dem Herrn!
Danket dem Herrn
und rühmt seinen Namen
und preiset seine Herrlichkeit.
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn.
Halleluja!

Paavo Järvi

DIRIGENT

© Kaupo Kikkas

Die Liebe zur Musik ist Paavo Järvi in die Wiege gelegt. 1962 als Sohn des Dirigenten Neeme Järvi in Tallinn geboren, studierte er zunächst Dirigieren und Schlagzeug in Estland, dann, ab 1980, in den USA – am Curtis Institute of Music und bei Leonard Bernstein.

Paavo Järvi ist weithin als einer der bedeutendsten Dirigenten der Gegenwart anerkannt und arbeitet eng mit den besten Orchestern der Welt zusammen. Er ist Chefdirigent des Tonhalle-Orchesters Zürich, langjähriger künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen sowie Gründer und künstlerischer Leiter des Estonian Festival Orchestra. Seit Beginn der Saison 2022/23 ist er außerdem Ehrendirigent des NHK Symphony Orchestra. Neben seinen festen Positionen ist er ein gefragter Gastdirigent, der regelmäßig mit den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouworkest, dem Londoner Philharmonia Orchestra und dem New York Philharmonic auftritt.

Jede Saison beendet Paavo Järvi mit einer Woche Aufführungen und Dirigiermeisterkursen beim Pärnu Music Festival in Estland, das er 2011 zusammen mit seinem Vater gegründet hat. Der Erfolg sowohl des Festivals als auch des dort ansässigen Ensembles – des Estonian Festival Orchestra – hat zu einer Reihe von hochkarätigen Einladungen geführt, darunter jüngst Auftritte in der Berliner Philharmonie, im Wiener Konzerthaus, bei den BBC Proms und in der Hamburger Elbphilharmonie.

2019 wurde Paavo Järvi beim Opus Klassik in der Kategorie »Dirigent des Jahres« ausgezeichnet und erhielt im selben Jahr zusammen mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen den Rheingau Musik Preis. Weitere Preise und Ehrungen sind der Grammy Award für seine Aufnahme der Sibelius-Kantaten mit dem Estonian National Symphony Orchestra, die Auszeichnung »Artist of the Year 2015« sowohl vom Gramophone als auch vom Diaposon d'Or Magazin und die Ernennung zum Commandeur de L'Ordre des Arts et des Lettres durch das französische Staatsministerium für Kultur.

Chen Reiss

SOPRAN

© Paul Marc Mitchell

Die Karriere der in Israel geborenen Sängerin startete im Ensemble der Bayerischen Staatsoper München unter Generalmusikdirektor Zubin Mehta. Seit Jahren ist sie als Künstlerin eng mit der Wiener Staatsoper verbunden. Zahlreiche Engagements führten sie außerdem an das Royal Opera House Covent Garden, das Théâtre des Champs-Élysées, das Teatro alla Scala, die Semperoper Dresden, die Deutsche Oper Berlin, die Staatsoper Hamburg, De Nationale Opera der Niederlande, zu den Wiener Festwochen, dem Maggio Musicale Fiorentino, der Opera Company of Philadelphia und der Israeli Opera. Chen Reiss tritt regelmäßig als Konzertsängerin auf und ist Gast bei den bedeutendsten Festivals. Unter anderen war sie in Mahlers 4. Symphonie mit dem Koninklijk Concertgebouw Orkest unter Daniele Gatti und in Mahlers 2. Symphonie mit den Münchner Philharmonikern unter Gustavo Dudamel zu erleben. Begleitet von den Berliner Philharmonikern und Sir Simon Rattle spielte sie den Soundtrack zu Tom Tykwers Film »Das Parfum« ein.

Marie Henriette Reinhold

MEZZOSOPRAN

© Christian Palm

Die Mezzosopranistin Marie Henriette Reinhold wurde in Leipzig geboren. Sie studierte zunächst Musikwissenschaften, wechselte dann an die Musikhochschule »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, wo sie 2020 ihr Gesangsstudium bei Prof. Elvira Dreßen mit Auszeichnung abschloss. Solistische Auftritte führen Marie Henriette Reinhold in die Konzertsäle und Hauptkirchen Deutschlands und des europäischen Auslands. Sie musizierte als Solistin u. a. mit dem Orchestre des Champs-Élysées und dem Collegium Vocale Gent, dem Münchener Bach-Chor, dem Concerto Köln, dem Gewandhausorchester Leipzig, den Bamberger Symphonikern und dem Barockorchester »Il Giardino Armonico« unter Dirigenten wie Philippe Herreweghe, Herbert Blomstedt, Semyon Bychkov, Paavo Järvi, Pietari Inkinen und Christian Thielemann. Bei den Bayreuther Festspielen ist sie seit 2019 zu hören, u. a. im »Parsifal« unter Semyon Bychkov und Christian Thielemann, als Grimgerde in der »Walküre« und im Sommer 2023 als eines der Blumenmädchen und als die »Stimme von oben« in der neuen »Parsifal«-Inszenierung von Jay Scheib.

Patrick Grahl

TENOR

© Guido Werner

Patrick Grahl war Mitglied des Thomanerchores und studierte anschließend an der Musikhochschule »Felix Mendelssohn Bartholdy« in seiner Heimatstadt Leipzig. Meisterkurse bei Peter Schreier, Gotthold Schwarz, Gerd Türk, KS Ileana Cotrubas und Prof. Karl-Peter Kammerlander gaben ihm wichtige Impulse für seine künstlerische Entwicklung. 2016 gewann der Tenor den 1. Preis beim XX. Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb in Leipzig. Seitdem ist er ein viel gefragter Oratorien- und Konzertsänger und gastiert u. a. mit Klangköpern wie dem Gewandhausorchester Leipzig, der Dresdner Philharmonie, dem Gürzenich-Orchester Köln sowie der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino und dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von Dirigenten wie Sir John Eliot Gardiner, Daniele Gatti, Hartmut Haenchen, Ton Koopman, Andrew Manze, Leopold Hager, Omer Meir Wellber, Stefano Montanari und Hans-Christoph Rademann. Nach wie vor ist Patrick Grahl dem Thomanerchor und dem Dresdner Kreuzchor eng verbunden.

Andreas Herrmann

CHORDIREKTOR

© Dora Drexel

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 Oratoriendirigent führten ihn in viele 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 Chordirigieren und Kirchenmusik und ist Gastprofessor bei internationalen Meisterkursen.

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.

Freitag 17.03.2023 10 Uhr
Samstag 18.03.2023 15 Uhr

»SENTA UND DIE VERFLUCHTE PARTITUR«

Das Familiengrusical der Münchner Philharmoniker

SPIELFELD KLASSIK Realisation
CORDULA FELS-PUIA & MARINA PILHOFER Konzept & Idee
FELIX JANOSA Komponist
MATTHIAS BUCHER Arrangeur
ANDREAS KOWALEWITZ Dirigent
ULRICH PROSCHKA Regie
LENA SCHEERER Bühne und Kostüme
MICHAEL FRITZSCHE Video Artist
SUSANNE SEIMEL Senta
LARISSA HARTMANN Tranquilla
MATIJA MEIĆ Graf Paginowski
FREDERIC BÖHLE Glissandi
MÜNCHNER VOLKSTHEATER Kooperationspartner

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

° Konzerteinführung
weitere Infos unter www.spielfeld-klassik.de

Mittwoch 22.03.2023 20 Uhr °
Freitag 24.03.2023 20 Uhr °

SOFIA GUBAIDULINA
»Märchenpoem« für großes Orchester

SERGEJ RACHMANINOW
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2
c-Moll op. 18

RICHARD STRAUSS
»Don Quixote« op. 35

RAFAEL PAYARE Dirigent
KYOHEI SORITA Klavier
JANO LISBOA Viola
MICHAEL HELL Violoncello

Im Anschluss an die Konzerte am 22. und 24. März findet ein Nach(t)Klang in der Halle E mit dem Ensemble »MPhil Jazz« statt.

Donnerstag 23.03.2023 18:30 Uhr

3. Jugendkonzert

SERGEJ RACHMANINOW
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2
c-Moll op. 18

RICHARD STRAUSS
»Don Quixote« op. 35

RAFAEL PAYARE Dirigent
KYOHEI SORITA Klavier
JANO LISBOA Viola
MICHAEL HELL Violoncello
MALTE ARKONA Moderation

Samstag 22.04.2023 19 Uhr °
Sonntag 23.04.2023 11 Uhr

ALBERT ROUSSEL
»Le festin de l›araignée« (Das Festmahl der Spinne) op. 17

MAURICE RAVEL
»Histoires naturelles«

BENJAMIN BRITTEN
»Les Illuminations« op. 18

JOSEPH HAYDN
Symphonie Nr. 104 D-Dur Hob. I:104
»Salomon«

BARBARA HANNIGAN Dirigentin und Sopran
STÉPHANE DEGOUT Bariton

° Konzerteinführung
weitere Infos unter www.spielfeld-klassik.de

SPENDEN FÜR DIE ERDBEBENOPFER IN DER TÜRKEI UND SYRIEN

Die Münchner Philharmoniker sind tief betroffen von den schweren Erdbeben in der Türkei und in Syrien. Unsere Gedanken sind bei den Menschen vor Ort, die so viel Schmerz, Not und Leid ertragen müssen. Nur gemeinsam lassen sich solche schwerwiegenden Katastrophen meistern, darum danken wir Ihnen herzlich für Ihre Spende. Jede Hilfe zählt.

SEARCH & RESCUE ASSOCIATION AKUT ARAMA KURTARMA DERNEĞİ

akut.org.tr

Aktion Deutschland Hilft
Bündnis deutscher Hilfsorganisationen

aktion-deutschland-hilft.de

ahbap

ahbap.org

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 Schmalhofer
Megumi Okaya
Zsuzsa Zsizsmann°
Alejandro Carreño°
Laura Handler°°
Ryo Shimakata°°
Yuriko Takemoto°°
Annika Fuchs°°

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 Schmid
Asami Yamada
Johanna Zaunschirm

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°
Alexa Beattie°
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

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
Gülin Atakli°°

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 Schlemer
Hubert Pilstl
Mia Schwarzfischer
Christina Hambach

TROMPETEN
Guido Segers, Solo
Alexandre Baty, Solo
Bernhard Peschl, stv. Solo
Florian Klingler
Markus Rainer

POSAUNEN
Dany Bonvin, Solo
Jonathon Ramsay, Solo
Matthias Fischer, stv. Solo
Quirin Willert
Benjamin Appel, Bassposaune
Florian Strasser°°

TUBA
Ricardo Carvalhoso
Jakob Hagen°°

PAUKEN
Stefan Gagelmann, Solo
Guido Rückel, Solo

SCHLAGZEUG
Sebastian Förschl, 1. Schlagzeuger
Jörg Hannabach
Michael Leopold
Seokjung Park°°

HARFE
Teresa Zimmermann, Solo
Johanna Görißen°°

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

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

TEXTNACHWEISE

Einführungstexte: Kerstin Klaholz, Christoph Schlüren und Jörg Handstein. 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

Abbildungen zu Arvo Pärt: Birgit Püve; www.anders beyer.com; Eric Marinitsch; Abbildungen zu Felix Mendelssohn Bartholdy: wikimedia commons; Künstlerphotographien: Kaupo-Kikkas (Järvi), Paul Marc Mitchell (Reiss), Christian Palm (Reinhold), Guido Werner (Grahl), Dora Drexel (Herrmann).

ISARPHILHARMONIE
089 54 81 81 400
mphil.de
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER
SINNVERLIEBT

22
23

GASTEIG HP8