

DIE MÜNCHNER PHILHARMONIKER

DAS ORCHESTER DER STADT



Lorin Maazel

Jeanine De Bique | Michael Volle
Philharmonischer Chor München

Donnerstag, 22. September 2011, 20 Uhr

Freitag, 23. September 2011, 20 Uhr

Samstag, 24. September 2011, 19 Uhr



Igor Strawinsky

„Symphonie de Psaumes“ (Psalmensymphonie) für Chor und Orchester

1. „Exaudi orationem meam, Domine“
2. „Expectans expectavi Dominum“
3. „Alleluia. Laudate Dominum“

Johannes Brahms

„Ein deutsches Requiem“ nach Worten der Heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester op. 45

1. Chor: „Selig sind, die da Leid tragen“
2. Chor: „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“
3. Bariton und Chor: „Herr, lehre doch mich“
4. Chor: „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth“
5. Sopran und Chor: „Ihr habt nun Traurigkeit“
6. Bariton und Chor: „Denn wir haben hie keine bleibende Statt“
7. Chor: „Selig sind die Toten“

Lorin Maazel, *Dirigent*
Jeanine De Bique, *Sopran*
Michael Volle, *Bariton*
Philharmonischer Chor München
Einstudierung: Andreas Herrmann

Donnerstag, 22. September 2011, 20 Uhr

1. Abonnementkonzert g5

Freitag, 23. September 2011, 20 Uhr

1. Abonnementkonzert c

Samstag, 24. September 2011, 19 Uhr

1. Abonnementkonzert f

Spielzeit 2011 / 2012

114. Spielzeit seit der Gründung 1893

Lorin Maazel, *Chefdirigent ab 2012 / 2013*

Paul Müller, *Intendant*

„Zum höheren Ruhme Gottes“

Volker Scherliess

Igor Strawinsky

(1882–1971)

„Symphonie de Psaumes“

(Psalmensymphonie)

für Chor und Orchester

1. „Exaudi orationem meam, Domine“
2. „Expectans expectavi Dominum“
3. „Alleluia. Laudate Dominum“

Revidierte Fassung (1948)

Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 5. (17.) Juni 1882 in Oranienbaum (heute: Lomonosow) bei St. Petersburg; gestorben am 6. April 1971 in New York.

Textvorlage

Psalmtexte, die Strawinsky dem Alten Testament in der (lateinischen) Textfassung der „Vulgata“ entnahm (Psalm 38 und 39 in Auswahl, Psalm 150 vollständig).

Entstehung

Auftragserteilung durch das Boston Symphony Orchestra gegen Ende 1929; Kompositionsbeginn Anfang 1930; bis zum Sommer Fertigstellung des 1. Satzes, dem die beiden anderen während eines Urlaubs in Südfrankreich folgten; Beendigung der Komposition am 15. August 1930 in Nizza; nach dem Erstdruck von 1933 Überarbeitung der Partitur („Nouvelle révision“) im Jahr 1948.

Widmung

„Cette symphonie composée à la gloire de DIEU est dédiée au Boston Symphony Orchestra à l’occasion du cinquantenaire de son existence“ (Diese zum höheren Ruhme Gottes komponierte Symphonie ist dem Boston Symphony Orchestra aus Anlass seines 50-jährigen Bestehens gewidmet).

Uraufführung

Am 13. Dezember 1930 in Brüssel im Palais des Beaux Arts (Chor und Orchester der Brüsseler „Société Philharmonique“ unter Leitung von Ernest Ansermet); Erstaufführung durch den Widmungsträger Boston Symphony Orchestra: Am 19. Dezember 1930 in Boston in der Symphony Hall unter Leitung von Sergej Koussevitzky.



Igor Stravinsky fotografiert von George Hoyningen-Huené (1934)

„Strawinsky in Paris“

Wir sind gewohnt, Igor Strawinskys langes Leben und vielgestaltiges Schaffen in Phasen einzuteilen, die sich an bestimmten Stilmerkmalen orientieren: Russische Periode – Neoklassizismus – Serielles Spätwerk. Ein anderes Raster ließe sich aus bestimmten geographisch-politischen Stationen ableiten: Jugend und Lehrzeit in St. Petersburg, internationaler Durchbruch, Schweizer Exil im Ersten Weltkrieg, Jahre als russischer Emigrant in Europa, französische Staatsbürgerschaft, Übersiedlung nach Amerika usw. Beide Einteilungen sind unbefriedigend: Bleibt die eine, auch wenn sie sich auf konkrete Daten stützen ließe, allzu äußerlich, so wird bei der anderen schnell klar, dass sich die Stilepochen keineswegs eindeutig abgrenzen lassen. Vor allem verlaufen sie nicht im sprichwörtlichen Gänsemarsch hinter-, sondern auch über- und nebeneinander und sind miteinander verwoben. Nimmt man etwa einen zentralen Zeitraum heraus, nämlich die Jahre 1920–39, als Strawinsky vornehmlich in Paris lebte, dann zeigen sich vielschichtige Bezüge. Denn das Schlagwort „Strawinsky in Paris“ meint nicht nur eine geographische Zuordnung, sondern bezeichnet zugleich eine komplexe kulturhistorische Atmosphäre, in der Persönlichkeiten und Traditionen, nationale und internationale Einflüsse faszinierend aufeinanderstoßen. Hier schuf Strawinsky während der 20er Jahre eine Reihe von Werken, in denen sich ganz heterogene Einflüsse widerspiegeln und deren jedes für seine Gattung einen Markstein bedeutet – man denke nur an das Bläseroktett, die Sonate und Serenade für Klavier, das Konzert und das „Capriccio“ für Klavier und Orchester, das Ballett „Apollon musagète“ oder das Opern-Oratorium „Œdipus

rex“. Übergreifendes Merkmal der neuen, in diesen Werken praktizierten Tonsprache ist eine bewusst anti-romantische, anti-emotionale Haltung, bei der verschiedene ältere Elemente in Stil und Satztechnik aufgegriffen und mit ausgesprochen neuzeitlichen Klangmitteln vermischt werden.

Rückkehr zur Religion

1929 erreichte Strawinsky die Anfrage des legendären Dirigenten Sergej Koussevitzky, ob er für das folgende Jahr, zum 50-jährigen Jubiläum des Boston Symphony Orchestra, eine Symphonie schreiben wolle. Und in seinen Erinnerungen „Chroniques de ma vie“ (1936) berichtet Strawinsky: „Der Gedanke, ein symphonisches Werk größeren Umfanges zu schreiben, beschäftigte mich bereits seit langem. Ich stimmte daher dem Vorschlag, der meiner Absicht entgegenkam, freudig zu. Was den Text angeht, so suchte ich nach einer Dichtung, die eigens für Gesang geschrieben ist. Dabei dachte ich natürlich sogleich an den Psalter.“ Es ist in diesem Zusammenhang wesentlich, dass sich Strawinsky, der als russischer Emigrant in Paris lebte, seit Mitte der 20er Jahre wieder der Kirche zugewandt hatte und am Leben der russisch-orthodoxen Gemeinde teilnahm. Nicht nur, dass er „damals zum erstenmal seit 1910 wieder zur Kommunion ging“; er schrieb auch eine Reihe von Sätzen für den liturgischen Gebrauch: „Pater noster“, „Credo“ und „Ave Maria“ – natürlich a cappella (denn im orthodoxen Gottesdienst sind Instrumente verpönt) und natürlich in russischer Sprache bzw. im alten Kirchenslawisch. Als er nun Koussevitzkys Kompositionsauftrag erhielt, verband Strawinsky diesen (äußeren)



„Symphonie de Psalms“, Partiturskizze des 3. Satzes: „Laudate Dominum“

Anlass mit dem lang gehegten (inneren) Wunsch, einmal ein größeres geistliches Werk zu schreiben. Dazu wählte er Texte verschiedenen Inhalts aus den Psalmen König Davids aus: den Bußpsalm 38 (Verse 13 und 14), den Dankpsalm 39 (Verse 2, 3 und 4) sowie den ganzen 150. Psalm – jenes berühmte Lobgedicht, das zur Verherrlichung Gottes durch die Musik aufruft. Strawinskys ursprünglicher Plan, die Psalmen in einer alten russischen Übersetzung zu vertonen, wurde bald wieder aufgegeben, und stattdessen legte er seiner Komposition die lateinische Fassung der „Vulgata“ zugrunde.

Sprachliche Strenge

In der Verwendung der lateinischen Sprache lag für Strawinsky ein ganz besonderer Reiz. Schon während der Arbeit am Opern-Oratorium „Œdipus rex“ hatte er bekannt: „Welche Freude bereitet es, Musik zu einer Sprache zu schreiben, die seit

Jahrhunderten unverändert besteht, die fast rituell wirkt und allein dadurch schon einen tiefen Eindruck hervorruft. Man fühlt sich nicht an Redewendungen gebunden oder an das Wort in seinem buchstäblichen Sinne. Die strenge Form dieser Sprache hat an sich schon so viel Ausdruckswert, dass es nicht nötig ist, ihn durch die Musik noch zu verstärken. So wird der Text für den Komponisten zu einem rein phonetischen Material. Er kann ihn nach Belieben zerstückeln und sich nur mit den einfachsten Elementen beschäftigen, aus denen er besteht: mit den Silben. Und haben nicht auch die alten Meister des strengen Stils den Text auf diese Weise behandelt? So hat sich auch die Kirche seit Jahrhunderten davor bewahrt, sentimental zu werden und dem Individualismus zu verfallen.“

Klarheit als Klangideal

Dieser Wunsch nach Strenge, Reinheit und objektiver Darstellung ist bezeichnend für Strawinskys Haltung. „Es handelt sich nicht um eine Symphonie, in die ich gesungene Psalmverse aufgenommen habe“, schrieb er einem Freund, „im Gegenteil: es ist der Psalmgesang, den ich symphonisiert habe.“ Dazu setzte er vierstimmigen Chor und ein großes Instrumentarium ein. Beide weichen in auffallender Weise von der üblichen Formation ab: Strawinsky wünscht sich, wie er in der Partitur eigens vermerkte, die Teilnahme von Kinderstimmen, und er modifiziert auch den Orchesterapparat: Charakteristische Instrumente wie Violinen, Bratschen oder Klarinetten fehlen völlig, andere dagegen (Flöten, Oboen, Fagotte sowie die Blechbläser) sind ungewöhnlich stark besetzt; auffallend auch die Einbeziehung zweier Klaviere. Dies entspricht einem Klangideal, das klare, trockene Strukturen bevorzugt und auf schwelgerischen Wohllaut bewusst verzichtet – ein ästhetisches Ziel, das Strawinsky in seinem ganzen Schaffen mit wechselnden Methoden verfolgte.

Formenspiel statt Emotion

Schon der Anfang ist bezeichnend: Aus dem Wechsel von kurz angetupften Akkorden und spröden Basslinien entsteht ein durchsichtiges, motorisch bewegtes Gewebe, aus dem der Gesang wie ein strenger Cantus firmus aufleuchtet und sich langsam zum großen, vielstimmigen Komplex steigert. In der Gesamtanlage (drei ohne größere Pausen ineinander übergende Sätze) ebenso wie im Kleinen folgt die Musik der Gliederung des Textes, etwa bei den rondoartigen

Wiederholungen der „Alleluia“- und „Laudate“-Rufe. Allerdings fällt auf, dass Strawinsky inhaltliche Bezüge zum Text, insbesondere das traditionelle „Wort-Ton-Verhältnis“, vernachlässigt, ja bewusst meidet. Seine Musik will nicht rhetorisch sein, ja sie negiert vielfach sogar den Deklamationsfluss der Sprache, z. B. wenn der Ruf „Laudate Dominum“ in sechs gleichbetonte Achtel aufgelöst und – je nach metrischer Konstellation – unterschiedlich betont wird („Laudáte Dóminum“, „Láudate Domínium“, „Laudaté Domínium“). Strawinsky führt die Sprache vielfach auf ihre einfachsten phonetischen Bausteine – die Silben – zurück und realisiert damit eigenständige Klangbildungen. Er will den Text nicht musikalisch ausmalen oder konkret umsetzen (wozu ja gerade der 150. Psalm mit den vielen aufgezählten Musikinstrumenten reichlich Anlass geboten hätte), sondern ins Medium eines reinen, klingenden Formenspiels „zum höheren Ruhme Gottes“ transzendieren. Darin liegt ein wesentliches ästhetisches Anliegen dieses Komponisten: Strawinsky wollte die Musik „entromantisieren“, d. h. von ihrer traditionellen Gebundenheit an Sprache und Ausdruck befreien – wobei sich sein Vorgehen im doppelten Sinne mit „aufheben“ beschreiben lässt: Er suspendiert weitgehend die Sprache als Ausdrucksträger und vernachlässigt bewusst ihre semantische Funktion, gewinnt aber aus ihr auf neuer, gleichsam gereinigter Stufe ein unerwartetes Reservoir musikalischen Materials, das den notwendigerweise in Kauf zu nehmenden Verlust an herkömmlicher Emotionalität indessen mehr als ausgleicht.



Igor Stravinsky am Klavier (1929)

Arbeit am Klavier

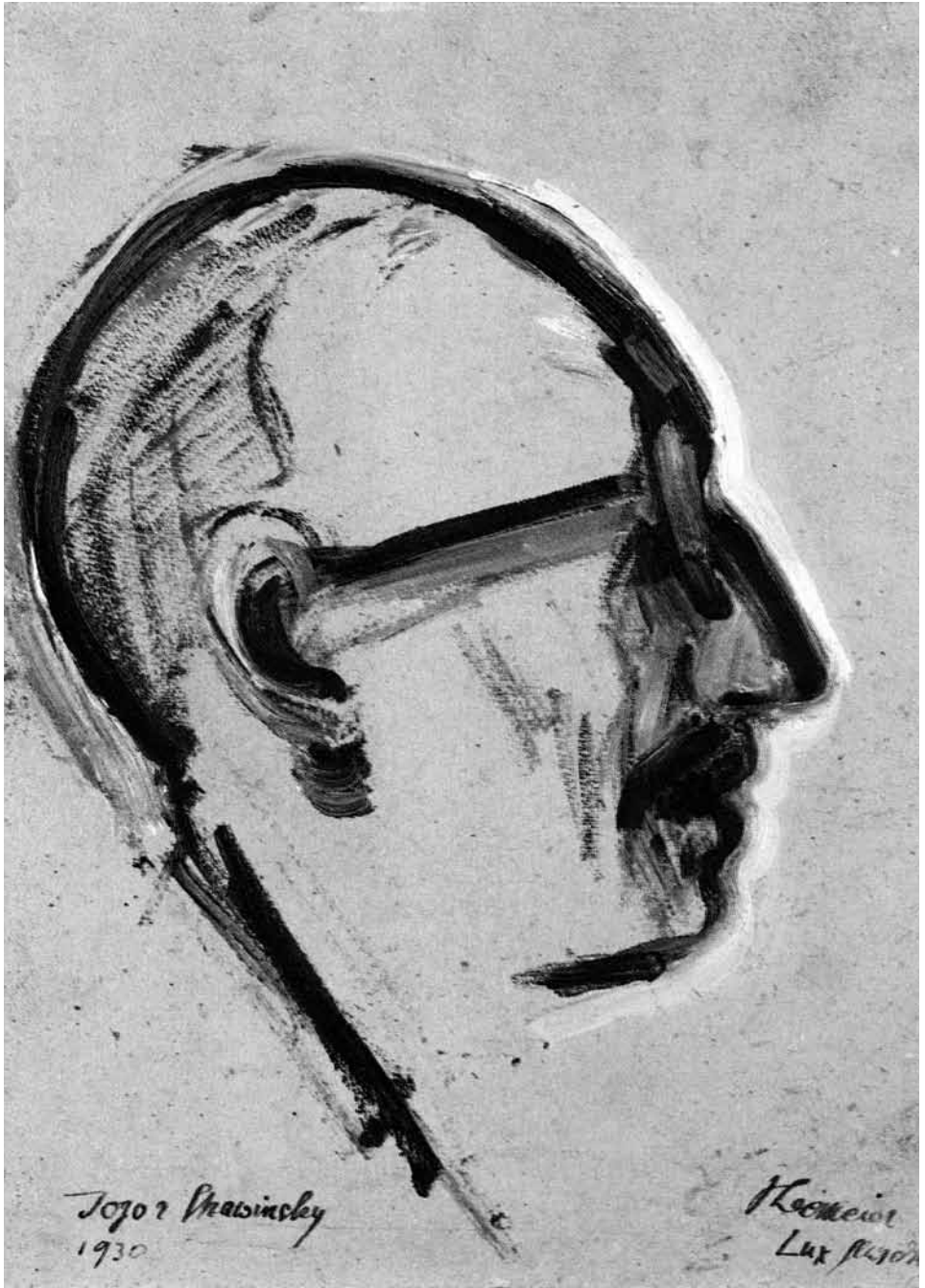
Anfang des Jahres 1930 hatte Stravinsky mit der Komposition begonnen; im August war sie abgeschlossen. Zum Arbeiten zog sich Stravinsky in sein Studio zurück, das ihm die Firma Pleyel zur Verfügung gestellt hatte. Sein Nachbar dort war der Komponist Nikolaus Nabokov, der bemerkenswerte Äußerungen Strawinskys überlieferte: „Ich komponiere grundsätzlich am Klavier“, habe dieser betont, „ich muss den physischen Klang hören, keinen imaginären.“ Am Instrument wurde ausprobiert, wurden Klänge erfunden, Rhythmen skizziert und miteinander kombiniert. Manches wurde zunächst auf kleinen Zetteln notiert, wo immer es ihm in den Sinn oder konkret „ins Ohr“ kam. Ein besonderes Beispiel verdient Erwähnung: In der Nachbarschaft hielt ein Chor seine Proben ab. An einer bestimmten Stelle schlich sich immer derselbe Fehler ein – eine falsche Stimmfortschreitung mit einem un-

erwarteten klanglichen Ergebnis. Strawinsky war fasziniert, denn hier hatte er die schwebenden Akkorde gefunden, die er für den letzten Satz seiner Symphonie brauchte: die unverwechselbaren „Alleluia“-Rufe des Chores.

Kunst der Anverwandlung

Solches Aufgreifen eines musikalischen Bausteines ist bezeichnend für Strawinskys Komponieren allgemein. Dabei benutzte er ganz unterschiedliche Quellen. „Tout ce qu’il touche devient sien“ (Alles, was er berührt, macht er sich zu eigen), pflegte Jean Cocteau über ihn zu sagen. Und er berührte vieles. Soweit er sein Material nicht selbst „erfand“, „fand er“ es anderswo und bereitete es so zu, wie er es für seine Zwecke brauchte. Die Skizzenbücher zeigen diese Verfahren auf Schritt und Tritt. Dabei blieb er meist nicht in einem stilistischen Bereich, vielmehr mischte er ganz Heterogenes. So vereinigt die „Psalmen-

symphonie“ Gegensätze wie die strenge Bläserfuge zu Beginn des 2. Satzes und jene scharf akzentuierten Rhythmen im dritten, die ihre Herkunft aus dem Jazz nicht verleugnen. Anklänge an den Motettenstil der Renaissance und die Linearität des vierstimmigen Chorsatzes stehen neben ausgelassenen, tänzerisch pulsierenden Instrumentalpartien, filigrane polyphone Strukturen neben massiven Ostinatoblöcken, barockisierender Orchestersatz (z. B. in den flächig punktierten Passagen bei „Et immisit in os meum“) neben a cappella vorzutragenden Abschnitten. Es ist ein Zeichen höchster kompositorischer Meisterschaft, dass diese heterogenen Elemente nicht isoliert nebeneinander stehen bleiben, sondern zu einer persönlichen Klangsprache zusammenwachsen, deren Eindringlichkeit und hymnischer Wirkung sich wohl kein Hörer entziehen kann. Überkonfessionell in der Gesinnung und Zielsetzung, bewusst abgelöst von den kirchenmusikalischen Traditionen – sowohl der katholischen und evangelischen wie auch der ostkirchlichen – drückt sich in diesem Werk eine eigene spirituelle Kraft aus, die es zu einer der bedeutendsten sakralen Kompositionen im 20. Jahrhundert macht.



Theomeier (Theo Meier): Profilbildnis Igor Strawinskys (1930)

„Symphonie de Psaumes“

Igor Strawinsky

1. „Exaudi orationem meam, Domine“

Exaudi orationem meam, Domine,
et deprecationem meam.
Auribus percipe lacrimas meas.
Ne sileas, ne sileas !
Quoniam advena ego sum apud te
et peregrinus sicut omnes patres mei.
Remitte mihi, ut refrigerer,
prius quam abeam et amplius non ero.

Psalm 38, 13 und 14

Erhöre mein Gebet, o Herr,
und mein Flehen.
Dein Ohr öffne meinen Tränen.
Bleib nicht stumm !
Denn ich stehe vor Dir als Gast
und ein Fremdling wie alle meine Väter.
Vergib mir und erquicke mich,
bevor ich scheidet und nicht mehr bin.

2. „Expectans expectavi Dominum“

Expectans expectavi Dominum,
et intendit mihi.
Et exaudivit preces meas,
et eduxit me de lacu miseriae
et de luto faecis.
Et statuit super pertram pedes meos,
et direxit gressus meos.
Et immisit in os meum
canticum novum
carmen Deo nostro.
Videbunt multi, videbunt et timebunt
et sperabunt in Domino.

Psalm 39, 2, 3 und 4

Ich harrte sehnlich auf den Herrn,
und er sah auf mich her.
Er hörte meine Bitten,
und führte mich aus Elendstiefen
und aus Schlamm und Schmutz.
Er ließ mich festen Boden finden,
und meinen Schritt den rechten Weg.
Und er legte mir in den Mund
einen neuen Lobgesang
ein Lied für unseren Gott.
Viele werden zusehen und sich fürchten
und ihre Hoffnung setzen auf den Herrn.

3. „Alleluia. Laudate Dominum“

Alleluia.

Laudate Dominum in sanctis eius.

Laudate eum in firmamento virtutis eius.

Laudate eum in virtutibus eius,

Laudate eum

secundum multitudinem magnitudinis eius.

Laudate eum in sono tubae,

laudate eum in psalterio et cithara.

Laudate eum in timpano et choro,

laudate eum in cordis et organo,

laudate eum in cymbalis bene sonantibus,

laudate eum in cymbalis iubilationibus.

Omnis spiritus laudet eum.

Psalm 150

Halleluja.

Lobet den Herrn in seinem Heiligtum.

Lobet ihn in seiner starken Feste.

Lobet ihn ob seiner Machterweise,

lobet ihn

in seiner großen Herrlichkeit.

Lobet ihn mit dem Schall der Posaunen,

lobet ihn mit Psalter und Harfen.

Lobet ihn mit Paukenschlag und Reigentanz,

lobet ihn mit Saitenspiel und Pfeifen,

lobet ihn mit hellem Zymbelklang,

lobet ihn mit jauchzenden Zymbeln.

Alles was Odem hat, lobe ihn.

„Über meine Psalmensymphonie“

Igor Strawinsky

Im Laufe des Winters 1929/30 hatte das Boston Symphony Orchestra beschlossen, sein 50-jähriges Jubiläum, das ins Jahr 1930 fiel, durch eine Reihe von Festkonzerten zu feiern. Um diese Veranstaltungen besonders anziehend zu machen, sollten symphonische Werke aufgeführt werden, die man bei zeitgenössischen Komponisten eigens für diese Feier in Auftrag gab. Sergej Koussevitzky, der seit mehreren Jahren das bewundernswerte Orchester leitete, forderte mich auf, auch daran teilzunehmen und zu diesem Zweck eine Symphonie zu komponieren.

Der Gedanke, ein symphonisches Werk größeren Umfangs zu schreiben, beschäftigte mich bereits seit langem. Ich stimmte daher dem Vorschlag, der meiner Absicht entgegenkam, freudig zu. Man hatte mir in der Wahl der Form völlige Freiheit gelassen und ebenso auch in der Wahl der Mittel; ich war nur an die Frist gebunden, die man mir für die Vollendung der Partitur gesetzt hatte, und die war ausreichend bemessen.

Die übliche Form der Symphonie ist im 19. Jahrhundert ausgebildet worden, in einer Epoche also, deren Sprache und deren Gedanken uns heute um so weniger liegen, als wir selbst aus dieser Zeit hervorgegangen sind. Daher fand auch ich in dieser Form der Symphonie nicht viel, was mich hätte reizen können. Wie bei meiner „Sonate“ wollte ich ein organisches Werk schaffen, ohne mich an die gebräuchlichen Muster zu halten,

zugleich sollte mein Stück aber die Ordnung des Satzbaues bewahren, durch den sich die Symphonie von der Suite unterscheidet, die ihrerseits nichts weiter ist als eine Folge von Stücken verschiedenen Charakters.

Ich überlegte mir, aus welchem Klangmaterial ich mein symphonisches Gebäude gestalten sollte. Mir schwebte eine Symphonie mit großer kontrapunktischer Entwicklung vor, und so musste ich auch die Mittel vergrößern, um in dieser Form arbeiten zu können. Ich entschloss mich daher, ein Ensemble zu wählen, das aus Chor und Orchester zusammengesetzt und bei dem keines der Elemente dem anderen übergeordnet ist, beide also völlig gleichwertig sind. Meine Ansicht über die Beziehungen zwischen den vokalen und instrumentalen Gruppen glich also genau dem Verfahren, das die alten Meister kontrapunktischer Musik anwandten. Auch sie behandelten Chor und Orchester gleich und beschränkten weder die Rolle des Chors auf homophonen Gesang noch die Funktion des Orchesters auf bloße Begleitung.

Was den Text angeht, so suchte ich nach einer Dichtung, die eigens für Gesang geschrieben ist. Dabei dachte ich natürlich sogleich an den Psalter. Nach der ersten Aufführung meiner Symphonie schickte man mir eine Kritik, deren Verfasser sich folgende Frage gestellt hatte: „Hat der Komponist sich bemüht, in seiner Musik Jude zu sein? Jude, im Geist und in der Art von Ernst



Der nachdenkliche Igor Strawinsky, photographiert von Edward Weston (1935)

Bloch, aber ohne Anklänge an die Synagoge?“ Ich will auf die gespielte oder wirkliche Unkenntnis dieses Herrn nicht weiter eingehen, er scheint nicht zu wissen, dass seit zweitausend Jahren die Psalmen nicht mehr an die Synagoge gebunden sind, sondern die Grundlage der Gebete, Predigten und Gesänge der christlichen Kirche bilden. Aber enthüllt diese Frage nicht eine Gesinnung, der man in unserer Zeit immer häufiger begegnet? Offensichtlich haben diese Leute verlernt, die Texte der Heiligen Schrift anders als vom ethnologischen, historischen oder pittoresken Standpunkt aus anzusehen. Dass man sich von den Psalmen anregen lassen kann, ohne an diese Gesichtspunkte zu denken, scheint ihnen erstaunlich, und sie fühlen sich veranlasst, nach Erklärungen zu forschen. Aber dass ein Jazz „Alleluia“ genannt wird, finden sie durchaus natürlich. All diese Missverständnisse entstehen dadurch, dass diese Leute in der Musik immer etwas anderes als Musik finden wollen. Für sie ist es wichtig

zu wissen, was die Musik ausdrückt, was der Komponist wohl gedacht hat, als er sie schrieb. Sie können nicht begreifen, dass die Musik eine Sache „für sich“ ist und völlig unabhängig von den Gedanken, die sie in ihnen erweckt. Anders gesagt: die Musik interessiert sie nur, soweit sie an Dinge rührt, die zwar nicht in ihr enthalten sind, die aber bei ihnen gewohnte Gefühle erwecken.

Die meisten Leute lieben die Musik, weil sie in ihr Gemütsregungen finden wollen, Freude, Schmerz, Trauer, Begeisterung an der Natur, einen Anlass zum Träumen oder schließlich noch ein Vergessen des „prosaischen Lebens“. Sie suchen in ihr Rauschmittel, ein „Stimulans“. Dabei kommt es gar nicht darauf an, ob sie diese Art, sie zu genießen, bewusst aussprechen oder hinter einem Schleier kunstvoller Umschreibungen verbergen. Wenn diese Leute doch lernen wollten, die Musik um ihrer selbst willen zu lieben! Wenn sie sie mit anderen Ohren anhören würden, wäre

ihr Genuss größer, und sie wären imstande, ein Urteil abzugeben, das auf einer viel höheren Stufe steht: sie würden den wahren inneren Wert der Musik erkennen. Zweifellos setzt eine solche Haltung einen gewissen Grad musikalischer Entwicklung und geistiger Kultur voraus, doch dieser Grad ist nicht so schwer zu erreichen. Unglücklicherweise aber ist die musikalische Erziehung schon in der Wurzel verdorben. Man braucht nur an all die sentimental Albernheiten zu denken, die so oft über Chopin, Beethoven und selbst über Bach verzapft werden, vor allem in den Schulen, die dazu da sind, Berufsmusiker auszubilden. Diese langweiligen Erklärungen von

Nebenumständen, die für die Musik gleichgültig sind, erleichtern das Verständnis durchaus nicht, im Gegenteil, sie bilden ein schwieriges Hemmnis für den Schüler, der Sinn und Wesen der Tonkunst begreifen will.

Ich erwähne das hier, weil Publikum und Presse gerade gegenüber der „Symphonie de Psaumes“ die Haltung einnahmen, die ich eben geschildert habe. Zwar erregte das Werk starke Anteilnahme, aber ich musste zugleich immer wieder eine Art Verblüffung feststellen, deren Ursache nicht die Musik war. Die Leute konnten sich nicht erklären, was mich getrieben hatte, die Symphonie aus einer Gesinnung heraus zu komponieren, die ihnen völlig fremd ist.

Anfang des Jahres 1930 hatte ich mit der „Symphonie de Psaumes“ begonnen. Wie es mir in den letzten Jahren häufig geschah, so wurde meine Arbeit auch diesmal durch zahlreiche Konzerte unterbrochen, an denen ich teils als Dirigent, teils als Pianist teilnehmen musste. In verschiedenen Städten Europas wollte man mein letztes Werk, das „Capriccio“, hören. Ich musste es in Berlin spielen, in Leipzig, Bukarest, Prag und Winterthur; außerdem dirigierte ich Werke von mir in Düsseldorf, Brüssel und Amsterdam. Zu Beginn des Sommers konnte ich mich endlich wieder ganz meiner Symphonie widmen, von der ich bis dahin nur einen einzigen Satz beendet hatte. Die anderen beiden komponierte ich in Nizza und in Charavines, an den Ufern des kleinen Sees von Paladru, wo ich den Rest dieses besonders schönen Sommers verbrachte. Am 15. August schrieb ich den Schlussakkord, und jetzt konnte ich gemächlich die Orchestrierung beenden, die ich bereits in Nizza angefangen hatte. Im Herbst

begannen wieder meine Konzertreisen, die sich bis in den Dezember hinzogen. Es war eine Rundfahrt durch ganz Mitteleuropa. Sie nahm ihren Anfang in der Schweiz (Basel, Zürich, Lausanne, Genf) und endete in Brüssel und Amsterdam. Außer Berlin und Wien besuchte ich Mainz, Wiesbaden, Bremen, München, Nürnberg, Frankfurt am Main und Mannheim. Ich dirigierte einzelne meiner Werke, und fast überall spielte ich mein „Capriccio“.

Am 13. Dezember fand in Brüssel im Palais des Beaux Arts unter Leitung von Ernest Ansermet die erste europäische Aufführung der „Symphonie de Psalms“ statt. Zur gleichen Zeit wurde sie auch in Boston unter Koussevitzky gegeben. Das Brüsseler Konzert, bei dem ich ferner mein „Capriccio“ spielte, wurde am nächsten Tage wiederholt. Es hat mir einen ausgezeichneten Eindruck hinterlassen. Zahlreiche Freunde von mir waren aus Paris gekommen, um mein neues Werk zu hören. Ihre herzliche Gesinnung und der warme Empfang, den das Publikum meiner Symphonie bereitete, rührten mich sehr. Die Wiedergabe war so ausgezeichnet, wie ich es erwartet hatte; der prachtvolle Chor der Société Philharmonique bewies wieder einmal, dass der große Ruf, den er in Belgien genießt, zu Recht besteht.

Trost den Trauernden

Nicole Restle

Johannes Brahms

(1833–1897)

„Ein deutsches Requiem“

nach Worten der Heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester op. 45

1. Chor: „Selig sind, die da Leid tragen“
2. Chor: „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“
3. Bariton und Chor: „Herr, lehre doch mich“
4. Chor: „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth“
5. Sopran und Chor: „Ihr habt nun Traurigkeit“
6. Bariton und Chor: „Denn wir haben hie keine bleibende Statt“
7. Chor: „Selig sind die Toten“

Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 7. Mai 1833 in Hamburg; gestorben am 3. April 1897 in Wien.

Textvorlage

Der Gesangstext des „Deutschen Requiems“ ist eine Kompilation einzelner Textstellen aus

den Propheten-Büchern und Psalmen des Alten Testaments sowie aus den Evangelien, der Geheimen Offenbarung des Johannes und den Apostel-Briefen des Neuen Testaments; die Textauswahl und Zusammenstellung besorgte der Komponist.

Entstehung

Die Arbeit an einem „Deutschen Requiem“ erwähnte Brahms erstmals im April 1865; seine Vorarbeiten zu diesem Projekt reichen allerdings wesentlich weiter zurück. Mit Ausnahme des ursprünglich zwar vorgesehenen, aber zunächst nicht ausgeführten 5. Satzes war das Werk im Sommer 1866 beendet; „Ihr habt nun Traurigkeit“ entstand im April und Mai 1868 und wurde als 5. Satz nachträglich eingefügt; die Gründe für die nachträgliche Erweiterung sind nicht eindeutig geklärt.

Uraufführung

Erste Gesamtaufführung der 7-sätzigen Endfassung: Am 18. Februar 1869 im Leipziger Gewandhaus (Gewandhaus-Orchester und -Chor unter Leitung von Carl Reinecke). Erste Aufführung der 6-sätzigen Fassung: Am 10. April 1868 in Bremen (Karfreitagskonzert im Bremer Dom unter Leitung von Johannes Brahms); dieser eigentlichen Uraufführung war eine Voraufführung der Sätze 1–3 am 1. Dezember 1867 in Wien vorausgegangen.



Carl Jagemann: Johannes Brahms (1867)

Abschied vom Freund

Idee und Vollendung des „Deutschen Requiems“ sind eng mit dem Tod zweier Menschen verknüpft, denen Johannes Brahms sehr nahe stand: Im Juli 1856 starb Robert Schumann, der bewunderte Freund und Mentor, der dem künstlerischen Fortkommen des jungen Komponisten einen ganz neuen Impetus gegeben hatte. Die Freundschaft zwischen Brahms und Schumann war kurz und intensiv gewesen. Erst drei Jahre zuvor hatten sich die beiden kennen und schätzen gelernt. Schumann war beeindruckt von Brahms' herausragender Begabung, die es mit allen Mitteln zu fördern galt, Brahms wiederum fühlte sich stark von Schumanns aufrichtiger, großzügiger Persönlichkeit und seiner kompositorischen Arbeit angezogen. Was so hoffnungsvoll begonnen hatte, endete tragisch. Im Februar 1854 unternahm Schumann infolge seines sich stetig verschlechternden Geisteszustands einen Selbstmordversuch und ließ sich daraufhin in die Nervenheilanstalt in Eendenich einweisen. Diese sollte er bis zu seinem Tod zwei Jahre später nicht mehr verlassen.

Unter dem Eindruck dieses traurigen Ereignisses komponierte Brahms eine „Sonate für zwei Klaviere“, deren Scherzo als Keim für den zweiten Satz des Requiems gilt. Wann genau die Entscheidung gefallen ist, jene Trauermusik zu schreiben, ist nicht bekannt. Einen ersten Anhaltspunkt gibt eine Manuskriptseite aus dem Jahr 1861, auf der Brahms die Textzusammenstellung der ersten vier Sätze notierte. Richtig vorangetrieben hat die Komposition jedoch ein anderes schmerzvolles Erlebnis: der Tod von Brahms' Mutter Christina im Februar 1865.

Schöne deutsche Worte

Nur wenige Wochen später erwähnte Brahms Schumanns Witwe Clara gegenüber, dass er an „einer Art deutschem Requiem“ arbeite, und legte seinem Brief noch ein Chorstück „in flüchtigem Klavierauszug“ bei. In einem folgenden Schreiben stellte er die Texte der ersten beiden Sätze vor, launig daraufhinweisend, die Idee zu diesem Werk könne wieder „in Nichts verduften“. Und er wollte dabei wissen: „So ein deutscher Text kann Dir doch so gut gefallen wie der gewohnte lateinische?“ Clara antwortete daraufhin: „Der Chor aus dem Requiem gefällt mir sehr, ich denke, er muss wunderschön klingen. Ich hoffe, Du lässt das Requiem nicht verduften, wirst es auch nach so schönem Anfang nicht thun. Wohl sind mir die schönen deutschen Worte lieber als die lateinischen.“ Die Komposition verflüchtigte sich nicht. Im Gegenteil: Sie nahm sehr schnell Gestalt an. Im Sommer 1866 hatte Brahms das Werk vollendet – allerdings nur in einer sechssätzigen Fassung. Die Endversion mit dem nachträglich hinzugefügten fünften Satz datiert vom Mai 1868.

Singuläres Werk

Das „Deutsche Requiem“ von Brahms ragt gleichsam als erratischer Block aus der Musiklandschaft des 19. Jahrhunderts heraus. Einzigartig, aber nicht beziehungslos. Als Vorläufer werden in der Literatur gerne die barocken Trauermusiken der protestantischen Kirche genannt: die „Musikalischen Exequien“ von Heinrich Schütz, der „Actus tragicus“ von Johann Sebastian Bach und das „Funeral Anthem for Queen Caroline“ von Georg Friedrich Händel. Abgesehen von der Verwendung von Kirchenliedern basiert der Text jener



Radierung von Friedrich Schauer: Robert und Clara Schumann – mit persönlicher Widmung

Stücke ebenso wie Brahms' Requiem auf frei zusammengestellten Bibelsprüchen bzw. – im Fall von Händels Komposition – auf Bibelparaphrasen. Darin unterscheiden sich die evangelischen Trauerkompositionen von den katholischen, die in einen festen Ritus eingebunden sind und daher stets auf denselben liturgischen Worten beruhen. Gleichwohl stand auch das Requiem-Modell der römischen Kirche bei Brahms Pate: Nicht nur hinsichtlich des Namens, sondern auch bezüglich der dramaturgischen Konzeption und – auf eine sehr subtile und latente Weise – der melodischen Gestaltung.

Aber es gibt noch einen anderen Traditionsstrang, ohne den das Requiem von Brahms wahrscheinlich nicht entstanden wäre: den des Oratoriums. Diese Gattung erlebte seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine neue Blüte. Nahezu alle großen Komponisten der Zeit haben sich ihr zugewandt: Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz

Liszt und Robert Schumann. Letzterer hatte übrigens auch ein als „Requiem“ betitelt Lied sowie ein „Requiem für Mignon“ nach Goethe geschrieben. Wie aus seinem hinterlassenen „Projektbuch“ hervorgeht, muss Schumann selbst an die Komposition eines „deutschen Requiems“ gedacht haben.

Hinwendung zu den Hinterbliebenen

Was das Werk von Brahms so einzigartig macht, ist seine geistige Haltung. Während im katholischen Requiem um das Seelenheil des Verstorbenen gebeten wird und die evangelischen Trauermusiken mit froher Zuversicht die Auferstehung des Toten besingen, stehen hier die Hinterbliebenen im Mittelpunkt. Ihrem Leid, ihrer Trauer und ihrem Schmerz widmet Brahms seine ganze Aufmerksamkeit. Die Texte, die der Komponist aus dem Alten und Neuen Testament (in der deutschen Übersetzung Luthers) sowie aus den

Apokryphen Schriften auswählte und zusammenstellte, kreisen um drei Themen: die Vergänglichkeit alles irdischen Seins, die Gewissheit, dass die Leidenden und Beladenen getröstet werden, und die Hoffnung auf die Herrlichkeit Gottes.

Die Erlösung des Menschen durch den Opfertod Christi – ein zentraler Gedanke sowohl der katholischen, als auch der protestantischen Trauermusiken – wird nicht angesprochen. Die Textauswahl dokumentiert ein tiefes Verständnis für menschliche Sehnsüchte und spirituelle Bedürfnisse, ein dogmatisches religiöses Bekenntnis ist sie nicht. Nach Aussage des Brahms-Biographen Max Kalbeck habe sich Brahms 1896 ihm gegenüber geäußert, „dass er weder damals, als er das ‚Requiem‘ schrieb, noch jetzt an die Unsterblichkeit der Seele glaubte“.

Motette oder Symphonie ?

Wie der Komponist in einem Brief bekennt, war nicht allein die geistige Botschaft, sondern auch die „Musiktauglichkeit“ der Bibelstellen ein Auswahlkriterium: „Hinwieder habe ich nun wohl manches genommen, weil ich Musiker bin...“ Die plastische Umsetzung des Textes in Musik, ein Hauptmerkmal motettischer Kompositionsweise, ist allerdings nur die eine von zwei Ebenen des Requiems; um den großen Zusammenhang sämtlicher Sätze herzustellen bedarf es noch einer anderen, die man wegen der motivischen und formalen Mittel, die Brahms einsetzt, durchaus eine symphonische nennen darf.

Trauer und Tröstung – diese zwei gegensätzlichen Gefühle bestimmen den ersten Satz „Selig sind, die da Leid tragen“. Aus jenem Prinzip des Kon-

trastes entwickelt Brahms seine kompositorische Gestaltung. Er eröffnet den Satz, in dem er ganz auf Violinen verzichtet, mit tiefen Streichern und Hörnern. Dieser dunklen instrumentalen Farbe stellt er den heiteren, pastoralen Charakter der Grundtonart F-Dur gegenüber. Der ruhige Orgelpunkt auf f der Violoncelli und Kontrabässe, der den instrumentalen Einleitungstakten zu Grunde liegt, bekommt mit einer vom Ton es absteigenden chromatischen Linie einen spannungsreichen Kontrapunkt entgegengesetzt. Jene Anfangstakte – so harmlos sie sich geben – sind für die Gesamtstruktur des gesamten Requiems konstitutiv. Vor allem das Spannungsintervall der kleinen Septime f–es, das zu Beginn aufgebaut wird, nutzt Brahms als sinnstiftendes Element: Einerseits begegnet es uns im Finalsatz „Selig sind die Toten“ wieder, andererseits beeinflusst es die Tonartendisposition des Werkes. So stehen die beiden Ecksätze des Requiems in F-Dur, der zentrale vierte Satz „Wie lieblich sind deine Wohnungen“ jedoch in Es-Dur. Auch der Eintritt des Chores mit dem Ausruf „Selig sind“ hat eine einheitsbildende Funktion. Sein Terz-Sekund-Aufstieg ist die melodische Keimzelle für alle folgenden Sätze. Variiert, umgeformt und in verschiedene Kontexte gestellt wird man diese Intervallstruktur in nahezu jedem Thema wiederfinden. Ein eher unauffälliges Bindeglied, das den gewollten Zusammenhalt garantiert, dem Komponisten jedoch die Freiheit gibt, jeden Satz stilistisch und stimmungsmäßig individuell zu gestalten.

Von der Endlichkeit des Seins

Waren es im Eröffnungssatz Traurigkeit und Freude, die sowohl textlich als auch musikalisch einander gegenübergestellt wurden, so geht es im zweiten Satz „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“ um die erschreckende Erkenntnis, dass der Mensch sterblich ist. Unerbittlich schlägt die Pauke den Takt, gnadenlos schreitet das Ostinato der Bässe im marschmäßigen Duktus voran. Erstarrt wirken die unisono geführten Chorstimmen, deren Melodie sowohl dem Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ als auch dem Lied „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod“ ähneln. Doch die Verzweiflung ist nicht bodenlos. Das Aufblühen von F-Dur im düsteren b-Moll, die Hinwendung nach Ges-Dur im Mittelteil, in dem eine neue Ernte in Aussicht gestellt wird, und der Wechsel nach B-Dur in dem fugierten Schlussabschnitt verweisen auf kommende Freuden.

Nun die demütige Bitte: „Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss“ (dritter Satz: *Andante moderato*). Schlicht und einfach trägt diesen Wunsch die Solo-Stimme vor, schlicht und einfach, den psalmodierenden Ton des Vorsängers aufgreifend, wiederholt ihn der Chor. Noch klingen die bedrohlichen Paukenklänge des zweiten Satzes nach, noch ist die dunkle Instrumentierung des ersten präsent, doch der responsoriale Wechselgesang zwischen Chor und Solist, der den melodischen, auf dem Terz-Sekund-Motiv basierenden Anfangsgedanken ständig variiert, hellt sich im weiteren Verlauf auf und mündet in eine Fuge, die mit Nachdruck bekräftigt: „Die Gerechten Seelen sind in Gottes Hand“.

Himmlische Verheißung

Das Thema dieser Fuge, das aus dem Anfang des dritten Satzes abgeleitet ist, übernimmt Brahms auch im folgenden, zentralen Mittelteil „Wie lieblich sind deine Wohnungen“. Doch wie anders wirkt es dort! Umgeformt zum schwingenden Dreiertakt und in einen innigen Kantionalsatz eingebettet umgibt das Thema eine vollkommen andere Aura: überirdisch, entrückt, transzendent. Eine Stimmung, die Brahms ganz aus dem Text heraus entwickelt, der von der Sehnsucht der Seele nach dem Haus des Herren handelt.

Korrespondierend zum dritten Satz beruht auch der fünfte, den Brahms nachträglich hinzu komponiert hat, auf dem Alternieren von Solist und Chor. Während der Solosopran in sehr expressiv gestalteten Phrasen von der Traurigkeit und ihrer Überwindung singt, wirft der Chor zunächst im homophon gestalteten, später imitatorisch geführten Stimmsatz das Versprechen ein: „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet“. Sehr feinsinnig und beziehungsreich sind die motivischen Korrespondenzen gesponnen, die Solostimme, Chor- und Orchestersatz zusammenhalten.

Ruhe- und heimatlos

Aus dieser tröstlichen, kontemplativen Haltung wird der Hörer nun hinauskatapultiert. Harmonisch uneindeutig, vom ruhelosen Fortschreiten der Kontrabässe und Celli vorangetrieben, singt der Chor von dem ungesicherten Dasein auf der Erde (sechster Satz: „Denn wir haben hie keine bleibende Statt“). Apokalyptisch beschwört Brahms mit aufpeitschenden Streicherfiguren

und grellen Bläserfanfaren die Vision des Jüngsten Tages. Doch Tod und Hölle haben letztendlich keine Macht. Die beharrlich fortschreitenden Viertel des Anfangs in den Streichern aufgreifend endet der Satz in einer großangelegten Fuge, die Gott als Schöpfer aller Wesen und Dinge preist.

Im Finale nun schließt sich der Kreis. Nicht nur textlich (die Worte „Selig sind die Toten“ erinnern an den Anfang „Selig sind, die da Leid tragen“), sondern auch musikalisch schlägt Brahms die Brücke zum Eingangssatz. Und mehr noch: Auch die wichtigsten musikalischen Gedanken und Motive der übrigen Sätze werden auf eine subtile, unpräzise Art in diesen feierlichen Gesang eingewoben – als Schluss- und Höhepunkt des Requiems.

„Schauer des Todes, Ernst der Vergänglichkeit“

Trotz kritischer Töne fand das Werk nach der Uraufführung, die sozusagen in mehreren Etappen stattfand – im Dezember 1867 wurden die ersten drei Sätze in Wien vorgestellt, im April 1868 folgte die Aufführung der sechsteiligen, im Februar 1869 dann die der siebenteiligen Fassung – sofort einen herausragenden Platz im Konzertleben. Der Kritiker Eduard Hanslick urteilte bewundernd: „Das ‚Deutsche Requiem‘ ist ein Werk von ungewöhnlicher Bedeutung und grosser Meisterschaft. Es dünkt uns als eine der reinsten Früchte, welche aus dem Styl der letzten Beethoven’schen Werke auf dem Felde geistlicher Musik hervorgewachsen. Seit den Totenmessen und Trauerkantaten unserer Classiker hat kaum eine Musik

die Schauer des Todes, den Ernst der Vergänglichkeit mit solcher Gewalt dargestellt.“

Karikaturen-Winkel.
Dr. Eduard Hanslick.



„Eduard Hanslick beweihräuchert die Statue des Heiligen Johannes Brahms“
Karrikatur aus der satirischen Zeitschrift „Figaro“

„Ein deutsches Requiem“

Johannes Brahms

1. Chor

Selig sind, die da Leid tragen,
denn sie sollen getröstet werden.

Matthäus 5, 4

Die mit Tränen säen,
werden mit Freuden ernten.
Sie gehen hin und weinen
und tragen edlen Samen
und kommen mit Freuden
und bringen ihre Garben.

Psalm 125, 5 und 6

2. Chor

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras,
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.

Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.

1. Petrus 1, 24

So seid nun geduldig, liebe Brüder,
bis auf die Zukunft des Herrn.

Siehe, ein Ackermann wartet
auf die köstliche Frucht der Erde
und ist geduldig darüber,
bis er empfahe den Morgenregen
und Abendregen.

So seid geduldig.

Jakobus 5, 7

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras,
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.

Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.

Aber des Herren Wort bleibet in Ewigkeit.

1. Petrus 1, 24 und 25

Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen
und gen Zion kommen mit Jauchzen;

Freude, ewige Freude,

wird über ihrem Haupte sein;

Freude und Wonne werden sie ergreifen,

und Schmerz und Seufzen wird weg müssen

Jesaja 35, 10

3. Bariton und Chor

Herr, lehre doch mich,
dass ein Ende mit mir haben muss,
und mein Leben ein Ziel hat,
und ich davon muss.
Siehe, meine Tage sind
einer Hand breit vor Dir,
und mein Leben ist wie nichts vor Dir.
Ach, wie gar nichts sind alle Menschen,
die doch so sicher leben.
Sie gehen daher wie ein Schemen
und machen ihnen viel vergebliche Unruhe;
sie sammeln und wissen nicht,
wer es kriegen wird.
Nun, Herr, wes soll ich mich trösten ?
Ich hoffe auf Dich.
Psalm 39, 5 bis 8

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand,
und keine Qual rühret sie an.
Weisheit Salomos 3, 1

4. Chor

Wie lieblich sind Deine Wohnungen,
Herr Zebaoth !
Meine Seele verlanget und sehnet sich
nach den Vorhöfen des Herrn;
mein Leib und Seele freuen sich
in dem lebendigen Gott.
Wohl denen, die in Deinem Hause wohnen,
die loben Dich immerdar.
Psalm 84, 2, 3 und 5

5. Sopran und Chor

Ihr habt nun Traurigkeit;
aber ich will euch wiedersehen,
und euer Herz soll sich freuen,
und eure Freude soll niemand von euch nehmen.
Johannes 16, 22

Ich will euch trösten,
wie einen seine Mutter tröstet.
Jesaja 66, 13

Sehet mich an: Ich habe eine kleine Zeit
Mühe und Arbeit gehabt
und habe großen Trost funden.
Jesus Sirach 51, 35

6. Bariton und Chor

Denn wir haben hie keine bleibende Statt,
sondern die zukünftige suchen wir.

Hebräer 13, 14

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:
Wir werden nicht alle entschlafen,
wir werden aber alle verwandelt werden;
und dasselbige plötzlich in einem Augenblick
zu der Zeit der letzten Posaune.

Denn es wird die Posaune schallen,
und die Toten werden auferstehen
unverweslich;

und wir werden verwandelt werden.

Dann wird erfüllet werden das Wort,
das geschrieben steht:

Der Tod ist verschlungen in den Sieg.

Tod, wo ist dein Stachel ?

Hölle, wo ist dein Sieg ?

1. Korinther 15, 51 und 52, 54 und 55

Herr, Du bist würdig
zu nehmen Preis und Ehre und Kraft,
denn Du hast alle Dinge erschaffen,
und durch Deinen Willen haben sie das Wesen
und sind geschaffen.

Offenbarung Johannis 4, 11

7. Chor

Selig sind die Toten,
die in dem Herrn sterben,
von nun an.

Ja, der Geist spricht,
dass sie ruhen von ihrer Arbeit;
denn ihre Werke folgen ihnen nach.

Offenbarung Johannis 14, 13



Der Anfang des 7. Satzes („Selig sind die Toten“) in Brahms' Handschrift

Lorin Maazel

Dirigent



Seit über 50 Jahren ist Lorin Maazel einer der meist geschätzten Dirigenten weltweit. Zuletzt leitete er als Musikdirektor das Opernhaus in Valencia sowie von 2002 bis 2009 die New Yorker Philharmoniker. Außerdem ist er Gründer und Künstlerischer Direktor des viel beachteten Castleton Festivals. Ab September 2012 übernimmt Lorin Maazel für drei Jahre die Position des Chefdirigenten der Münchner Philharmoniker.

Der in Paris geborene Amerikaner erhielt mit fünf Jahren Violin- und mit sieben Jahren Dirigierunterricht. Bereits als Jugendlicher stand Lorin Maazel am Pult aller großen amerikanischen

Orchester. 1953 gab er sein europäisches Debüt als Dirigent am Teatro Massimo Bellini in Catania. Rasch entwickelte er sich zu einem führenden Dirigenten, trat 1960 (als erster Amerikaner) in Bayreuth auf, debütierte 1961 beim Boston Symphony und 1963 bei den Salzburger Festspielen.

Seither hat Lorin Maazel mehr als 150 Orchester in 5.000 Opern- und Konzertaufführungen dirigiert, darunter zahlreiche Uraufführungen. Lorin Maazel war Chefdirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks (1993–2002), Music Director des Pittsburgh Symphony (1988–1996), als erster Amerikaner Direktor und Chefdirigent der Wiener Staatsoper (1982–1984), Music Director des Cleveland Orchestra (1972–1982) und künstlerischer Leiter und Chefdirigent der Deutschen Oper Berlin (1965–1971).

1985 ernannte das Israel Philharmonic Lorin Maazel zum Ehrenmitglied, außerdem ist er Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker und erhielt die Hans von Bülow-Medaille der Berliner Philharmoniker.

Jeanine De Bique

Sopran



Die junge Sopranistin aus Trinidad und Tobago studierte an der Manhattan School of Music, von der sie 2009 mit einem Konzertdiplom graduierte. In Meisterklassen von Renée Fleming, Marilyn Horne, Catherine Malfitano, Thomas Hampson und Mirella Freni vertiefte sie ihr Können.

An zahlreichen Wettbewerben nahm sie erfolgreich teil, zuletzt gewann sie den Arleen Auger Prize beim Internationalen Gesangswettbewerb `s-Hertogenbosch 2010 und die Metropolitan Council Auditions 2011. Als Konzertsängerin debütierte Jeanine De Bique in der Merkin Concert

Hall in New York und im Kennedy Center in Washington. Erfahrungen auf der Opernbühne sammelte sie u. a. am Opera Theatre of St. Louis und im Chautauqua Music Program, wo sie in der Titelrolle von Monteverdis „L'Incoronazione di Poppea“ zu erleben war. In der Saison 2009/10 engagierte sie das Theater Basel als Mitglied des Opernstudios. Dort übernahm sie Partien wie Kate Pinkerton („Madama Butterfly“), Barberina („Le nozze die Figaro“) und Sophie („Werther“).

Ihr Debüt bei den New Yorker Philharmonikern gab sie 2009 in Mahlers 8. Symphonie unter der Leitung von Lorin Maazel.

Michael Volle

Bariton



Der deutsche Bariton Michael Volle studierte bei Josef Metternich und Rudolf Piernay und ist Preisträger internationaler Gesangswettbewerbe. Nach Festverpflichtungen in Mannheim, Köln und Zürich wechselte er 2007 an die Staatsoper München, wo er die bedeutenden Partien seines Fachs, u.a. Wozzeck, Onegin und Amfortas, interpretiert.

Regelmäßig tritt Michael Volle in internationalen Opernhäusern und bei renommierten Festspielen auf, u. a. Opéra Nationale de Paris, Teatro alla Scala di Milano, Salzburger Festspiele und Royal Opera House Covent Garden. 2007 und 2008 sang er die Rolle des Beckmesser in „Die Meistersin-

ger von Nürnberg“ bei den Bayreuther Festspielen. Sein Debüt an der New Yorker Met ist für 2014 geplant.

Zahlreiche Liederabende und eine umfangreiche Konzerttätigkeit mit internationalen Spitzenorchestern unter so bedeutenden Dirigenten wie Zubin Mehta, Franz Welser-Möst, Kent Nagano, Wolfgang Sawallisch, Marek Janowski, Mariss Jansons und James Levine zeigen das internationale Renommee dieses Künstlers.

Michael Volle wurde vom Magazin „Opernwelt“ zum „Sänger des Jahres 2008“ gewählt und ist Träger des Deutschen Theaterpreises „Faust“.

Andreas Herrmann

Chordirektor



Andreas Herrmann, geboren 1963 in München, übernahm 1996 als Chordirektor die künstlerische Leitung des Philharmonischen Chores München. Mit ihm realisierte er zahlreiche Einstudierungen für Dirigenten wie Christian Thielemann, James Levine, Zubin Mehta, Mariss Jansons, Lorin Maazel, Krzysztof Penderecki, Daniele Gatti, Frans Brüggen und viele andere.

Seine Ausbildung an der Münchner Musikhochschule, zuletzt in der Meisterklasse von Michael Gläser, ergänzte Andreas Herrmann durch verschiedene internationale Chorleitungsseminare und Meisterkurse bei renommierten Chordirigen-

ten wie Eric Ericson und Fritz Schieri.

Im Rahmen seiner Tätigkeit als Professor an der Hochschule für Musik und Theater in München unterrichtet Herrmann seit 1996 Dirigieren/Chorleitung in den Studiengängen Chordirigieren, Komposition, Gehörbildung, Musiktheorie, Schul- und Kirchenmusik; 1998/99 und erneut 2001/02 wurde ihm die Vertretung des Lehrstuhls für Evangelische Kirchenmusik/Chordirigieren anvertraut. 2004/05 übernahm Herrmann interimistisch die Leitung des Madrigalchores der Hochschule für Musik und Theater München; ambitionierte Sonderprojekte, wie Konzertreisen nach Italien, TV-Aufnahmen, Uraufführungen Neuer Musik und die Gestaltung von Programmen mit Alter Musik und Originalinstrumenten standen hier im Vordergrund.

Zehn Jahre, von 1996 bis 2006, leitete Andreas Herrmann den Hochschulchor und betreute in dieser Zeit unzählige Oratorienkonzerte, Opernaufführungen und a-cappella-Programme aller musikalischen Stilrichtungen. Internationale Konzertreisen als Chor- und Oratoriendirigent führten Herrmann u. a. nach Italien, Frankreich, Österreich, Ungarn, Bulgarien, in die Schweiz und in die Volksrepublik China. Mit zahlreichen Chören, Orchestern und Ensembles entfaltet er über seine Position beim Philharmonischen Chor hinaus eine rege Konzerttätigkeit.

Philharmonischer Chor München

Der Philharmonische Chor München ist einer der führenden großen Konzertchöre Deutschlands und Partnerchor der Münchner Philharmoniker. Sein Repertoire erstreckt sich von der frühen Mehrstimmigkeit bis hin zur Musik der Gegenwart und umfasst zahlreiche bekannte und weniger bekannte Werke: Anspruchsvolle a-cappella-Literatur aller Epochen und konzertante Opern von Mozart, Verdi, Puccini, Wagner und Strauss bis hin zu Schönbergs „Moses und Aron“ und Henzes „Bassariden“. Der Philharmonische Chor pflegt diese Literatur genauso wie die Chorwerke von Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Reger, Strawinsky, Orff oder Penderecki. Er sang unter der Leitung so bedeutender Komponisten und Dirigenten wie Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Krzysztof Penderecki, Rudolf Kempe, Herbert von Karajan, Sergiu Celibidache, Seiji Ozawa, Zubin Mehta, Lorin Maazel, Mariss Jansons, James Levine und Christian Thielemann.

Um in dieser Bandbreite dem Publikum Stilsicherheit bieten zu können, tritt der Philharmonische Chor außer in der gängigen Konzertchor-Formation von etwa 100 Sängerinnen und Sängern auch in kleineren oder größeren Besetzungen auf. Die zusätzliche Arbeit in wechselnden Kammerchor- und Vokalensemble-Besetzungen versetzt ihn in die Lage, sowohl barocke als auch moderne Chorliteratur in jeweils geeigneter Formation auf höchstem Niveau zu singen. Im Bereich der Alten Musik folgte auf die erfolgreiche Aufführung

der „Johannes-Passion“ von Johann Sebastian Bach unter Frans Brüggene eine Einladung zu den Dresdner Musikfestspielen. Neue Musik gewinnt ebenfalls an Stellenwert: So wirkte der Chor an der Uraufführung der 2. Symphonie von Peter Michael Hamel im Rahmen der „XI. Münchener Biennale“ mit. In zahlreichen Programmen des Philharmonischen Chors und seiner Ensembles waren und sind immer wieder Ur- und Erstaufführungen zu hören.

Mittlerweile ist der Philharmonische Chor auch ein gefragter Interpret von konzertanten Opernchören. Diese von James Levine mit Aufführungen von „Fidelio“, „Idomeneo“, „Otello“, „Parsifal“ und „Moses und Aron“ begründete Tradition wurde inzwischen erfolgreich fortgesetzt, so u. a. mit einem großen Verdi-Chorabend und mit Auszügen aus Richard Wagners „Meistersingern“ unter Christian Thielemann. Darüber hinaus rundet der Philharmonische Chor sein Profil mit eigenen Konzerten und Aufnahmen ab, die sich regen Zuspruchs durch das Publikum erfreuen. Er ist gern gesehener Gast bei Konzertereignissen und Festivals in Deutschland sowie im europäischen und außereuropäischen Ausland.

Die Münchner Philharmoniker

Chefdirigent ab 2012/2013

Lorin Maazel

Ehrendirigent

Zubin Mehta

1. Violinen

Sreten Krstić

Lorenz Nasturica-

Herschcovici

Julian Shevlin

Konzertmeister

Karel Eberle

Odette Couch

stv. Konzertmeister/in

Manfred Hufnagel

Masako Shinohe

Claudia Sutil

Philip Middleman

Nenad Daleore

Peter Becher

Regina Matthes

Wolfram Lohschütz

Martin Manz

Céline Vaudé

Yusi Chen

Ching-Ting Chang

Helena Madoka Berg

N. N.

N. N.

2. Violinen

Simon Fordham

Alexander Möck

Stimmführer

Ilona Cudek

stv. Stimmführerin

Matthias Löhlein

Vorspieler

Josef Thoma

Katharina Reichstaller

Nils Schad

Clara Bergius-Bühl

Esther Merz

Katharina Triendl

Ana Vladanovic-Lebedinski

Bernhard Metz

Namiko Fuse

Qi Zhou

Clément Courtin

Traudel Reich

N. N.

N. N.

Bratschen

Vincent Aucante

N. N.

Solo

Burkhard Sigl

Julia Rebekka Adler

stv. Solo

Max Spenger

Herbert Stoiber

Wolfgang Stingl

Gunter Pretzel

Wolfgang Berg

Dirk Niewöhner

Beate Springorum

Agata Józefowicz-Fiotek

Konstantin Sellheim

Thaïs Coelho

Julio Lopez

Violoncelli

Michael Hell

Konzertmeister

N. N.

Solo

Stephan Haack

Thomas Ruge

stv. Solo

Herbert Heim

Veit Wenk-Wolff

Sissy Schmidhuber

Elke Funk-Hoever

Manuel von der Nahmer

Isolde Hayer
Sven Faulian
David Hausdorf
Joachim Wohlgemuth

Kontrabässe

Matthias Weber
Sławomir Grenda
Solo

Alexander Preuß
stv. Solo

Stephan Graf
Vorspieler

Holger Herrmann
Stepan Kratochvil
Shengni Guo
Emilio Yepes Martinez
N. N.
N. N.

Flöten

Michael Martin Kofler
N. N.
Solo

Burkhard Jäckle
stv. Solo

Martin Belič
Gabriele Krötz
Piccoloflöte

Oboen

Ulrich Becker
Marie-Luise Modersohn
Solo

Lisa Outred

Bernhard Berwanger
Kai Rapsch
Englischhorn

Klarinetten

Alexandra Gruber
Laszlo Kuti
Solo

Annette Maucher
stv. Solo

Matthias Ambrosius

Albert Osterhammer
Bassklarinette

Fagotte

Lyndon Watts
Bence Bogányi
Solo

Jürgen Popp
Barbara Kehrig

Jörg Urbach
Kontrafagott

Hörner

Jörg Brückner
N. N.
Solo

David Moltz
Ulrich Haider
stv. Solo

Robert Ross
Alois Schlemer
Hubert Pilstl
Maria Teiwes

Trompeten

Guido Segers
Florian Klingler
Solo

Bernhard Peschl
stv. Solo

Franz Unterrainer
Markus Rainer

Posaunen

Dany Bonvin
David Rejano Cantero
Solo

Matthias Fischer
stv. Solo

Bernhard Weiß
Benjamin Appel
Bassposaune

Tuba

Thomas Walsh

Pauken

Stefan Gagelmann
Guido Rückel
Solo

Walter Schwarz
stv. Solo

Schlagzeug

Sebastian Förtschl
1. Schlagzeuger

Jörg Hannabach

Harfe

Sarah O'Brien
Solo

Orchestervorstand

Stephan Haack
Wolfgang Berg
Konstantin Sellheim

Orchesterakademie

Martha Cohen
Oleksandra Fedosova
Anne Schinz
Violine

Magdalena Brune
Barbara Weiske
Viola

Nikola Jovanovic
Kristina Urban
Violoncello

Soohyun Ahn
Johanna Blumenkamp
Kontrabass

Agnes Mayr
Flöte

Yukino Thompson
Oboe

Christoph Zimmer
Klarinette

Johannes Hofbauer
Fagott

Gábor Vanyó
Trompete

Andreas Schiffler
Posaune

Markus Nimmervoll
Tuba

Claudius Lopez-Diaz
Schlagzeug

Severine Schmid
Harfe

Kurze Geschichte der Münchener Philharmoniker

Ihre Gründung verdanken die Münchner Philharmoniker der Privatinitiative von Franz Kaim, Sohn eines in Kirchheim/Teck ansässigen Klavierfabrikanten.

13. Oktober 1893

Hans Winderstein

Der erste Chefdirigent leitet das Gründungskonzert.

Herbst 1895

Hermann Zumpe

wird Leiter des Orchesters bis 1897.

27. März 1897

Gustav Mahler

Erstes Auftreten als Gastdirigent.

1897

Ferdinand Löwe

Der Bruckner-Schüler und Begründer der Bruckner-Tradition der Münchner Philharmoniker übernimmt die Chefposition – bis 1898.

1898

Felix von Weingartner

wird zum Chefdirigenten berufen – bis 1905.

1898

Volkssymphonie-Konzerte

werden eingerichtet, um allen Bevölkerungsschichten Konzertbesuche zu ermöglichen.

25. November 1901

4. Symphonie von

Gustav Mahler

Uraufführung unter Leitung des Komponisten.

3. April 1903

Hans Pfitzner

tritt zum ersten Mal als Komponist und Dirigent bei den Philharmonikern auf.

Oktober 1905

Georg Schnéevoigt

übernimmt die Position des Chefdirigenten – bis 1908.

15. Dezember 1905

Max Reger

Erstes Auftreten mit Werken von Franz Liszt und Hugo Wolf.

19. Februar 1906

Wilhelm Furtwängler

Der 20-Jährige gibt sein Debüt als Dirigent.

6. April 1907

Edvard Grieg

dirigiert eigene Werke.

Herbst 1908

Ferdinand Löwe

übernimmt zum zweiten Mal die Chefposition – bis 1914.

12. September 1910

Mahlers „Achte“

Der Komponist leitet die Uraufführung seiner zweiseitigen Vokalsymphonie.

20. November 1911

„Lied von der Erde“

Uraufführung von Mahlers nachgelassenem Werk unter Bruno Walter.

Sommer 1915

Erster Weltkrieg

Stilllegung des Orchesters.

Saison 1919/20

Neubeginn mit Pfitzner

Der Komponist Hans Pfitzner übernimmt die Leitung des Orchesters.

Oktober 1920

Siegmond von Hausegger

wird Chefdirigent – bis 1938.

21. Februar 1924

Anton Bruckners

100. Geburtstag

Die Philharmoniker feiern ihn mit einer Reihe von Sonderkonzerten.

7. Oktober 1924

Ethel Leginska

Zum ersten Mal tritt eine Frau vor das Orchester – als Dirigentin, Pianistin und Komponistin.

13. November 1930

Igor Strawinsky

Der Komponist dirigiert eigene Werke.

2. April 1932

9. Symphonie von

Anton Bruckner

Uraufführung der Originalfassung unter Leitung von Siegmund von Hausegger, der am 28. Oktober 1935 auch die Uraufführung der Originalfassung der 5. Symphonie dirigiert.

3. Februar 1937

Oswald Kabasta

stellt sich mit Bruckners „Achter“ erstmalig in München vor und wird ab 1938 künstlerischer Leiter – bis 1944.

Herbst 1938

„Orchester der Hauptstadt der Bewegung“

Auf Wunsch Hitlers tragen die Philharmoniker fortan diesen „Ehrentitel“ – bis 1944.

25. April 1944

Katastrophe

Ein Bombenangriff auf München legt die Tonhalle und den Odeonssaal in Schutt und Asche.

9. August 1944

Letztes Konzert

Das Orchester wird zum zweiten Mal stillgelegt.

8. Juli 1945

Erstes Konzert

Eugen Jochum dirigiert im Prinzregententheater das erste Konzert nach dem Zweiten Weltkrieg.

Herbst 1945

Hans Rosbaud

wird erster Chefdirigent der Nachkriegszeit – bis 1948.

Herbst 1949

Fritz Rieger

wird Chefdirigent – bis 1966.

Saison 1953/54

„Konzerte für die Jugend“
Die Tradition der heutigen
„Jugendkonzerte“ wird
begründet.

25. März 1953

Herkulesaal
Der Herkulesaal wird vor-
übergehend Heimstätte der
Münchener Philharmoniker.

1. Januar 1967

Rudolf Kempe
wird Generalmusikdirektor –
bis zu seinem Tod 1976.

19. Juni 1979

Sergiu Celibidache
übernimmt die Leitung
des Orchesters – bis zu
seinem Tod 1996.

10. November 1985

Philharmonie im Gasteig
Die Münchener Philharmoniker
beziehen nach über 40 Jahren
wieder einen eigenen
Konzertsaal.

25. April 1988

Luigi Nono
leitet die Uraufführung seiner
Komposition „Caminantes ...
Ayacucho“.

September 1999

James Levine
wird Chefdirigent – bis 2004.

Juli 2000

„Klassik am Odeonsplatz“
Erstes Open-Air-Konzert –
seit 2002 jährlich.

Januar 2004

Zubin Mehta
wird zum ersten „Ehren-
dirigenten“ in der Geschichte
des Orchesters ernannt.

Oktober 2005

Christian Thielemann
wird Generalmusikdirektor –
bis 2011.

Januar 2009

Festspielhaus Baden-Baden
Unter Christian Thielemann
wird Strauss' „Rosenkavalier“
aufgeführt, dem ein Jahr
später die „Elektra“ folgt.

Oktober 2010

Christian Thielemann
leitet die Festkonzerte zum
100-jährigen Uraufführungs-
jubiläum der 8. Symphonie von
Gustav Mahler.

18. Mai 2011

Gustav Mahlers 100. Todestag
Christian Thielemann dirigiert
drei Gedenkkonzerte mit
Werken von Wolfgang
Rihm und Gustav Mahler.

ab Saison 2012/13

Lorin Maazel
wird Chefdirigent der
Münchener Philharmoniker.

Die nächsten Konzerte

Besuchen Sie uns auch unter mphil.de

So. 02. Oktober 2011

1. Kammerkonzert

„Klarinettenquintettin **A**“**Wolfgang Amadeus Mozart**

Quintett für Klarinette, zwei
Violinen, Viola und Violoncello
A-Dur KV 581

Franz Schmidt

Quintett für Klarinette, Violine,
Viola, Violoncello und Klavier
A-Dur

Alexandra Gruber,
Klarinette

Janus-Quartett:

Nenad Daleore, *Violine*Philip Middleman, *Violine*Konstantin Sellheim, *Viola*Herbert Heim, *Violoncello*Lukas Maria Kuen, *Klavier***So. 16. Oktober 2011**

2. Abonnementkonzert m

Di. 18. Oktober 2011

1. Abonnementkonzert b

Mi. 19. Oktober 2011

1. Abonnementkonzert a

Antonín Dvořák

„Das goldene Spinnrad“
op. 109

Jean Sibelius

Konzert für Violine und
Orchester d-Moll op. 47

Leoš Janáček

„Sinfonietta“

Alan Gilbert, *Dirigent*Joshua Bell, *Violine***Fr. 28. Oktober 2011**

2. Abonnementkonzert c

Sa. 29. Oktober 2011

2. Abonnementkonzert d

So. 30. Oktober 2011

1. Abonnementkonzert e5

Carl Philipp Emanuel Bach

Symphonie D-Dur Wq 183/1

Johann Sebastian Bach

Brandenburgisches Konzert
Nr. 2 F-Dur BWV 1047

Carl Philipp Emanuel Bach

Symphonie G-Dur Wq 183/4

Wolfgang Amadeus Mozart

Symphonie C-Dur KV 551

„Jupiter“

Ton Koopman, *Dirigent*Sreten Krstić, *Violine*Michael Martin Kofler, *Flöte*Ulrich Becker, *Oboe*Florian Klingler, *Trompete*

Herausgeber

Intendanz der Münchner Philharmoniker
 Lorin Maazel, Chefdirigent ab 2012/13
 Intendant: Paul Müller
 Musikdramaturg: Stephan Kohler
 Kellerstraße 4, 81667 München

Lektorat und Gestaltung

Auswahl, Zusammenstellung und Gesamtedaktion: Stephan Kohler (verantwortlich)
 Redaktion dieses Heftes: Christine Möller

Textnachweise

Volker Scherliess und Nicole Restle schrieben ihre Texte als Originalbeiträge für die Programmhefte der Münchner Philharmoniker. Die von Strawinsky und Brahms eigenhändig ausgewählten und redigierten Gesangstexte zitieren wir nach dem (gesungenen) Wortlaut der jeweiligen Partitur. Strawinskys Ausführungen zu seiner „Psalmensymphonie“ entnahmen wir der deutschen Fassung seines Buches „Chroniques de ma Vie“ („Erinnerungen“, Zürich/Berlin 1937). Die lexikalischen Angaben und Kurzkomentare zu den Werken verfasste Stephan Kohler, die Künstlerbiographien Christine Möller. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber genehmigungs- und kostenpflichtig.

Bildnachweise

Abbildungen zu Strawinsky: Markus Hodel und Agathe Straumann (Hrsg.), Strawinsky – Sein Nachlass, sein Bild, Basel 1984; Abbildungen zu Brahms: Christiane Jacobsen (Hrsg.), Johannes Brahms – Leben und Werk, Wiesbaden/Hamburg 1983. Künstlerphotographien: Chris Lee, Bill Bernstein (Lorin Maazel); Federico Ferrario (Jeanine De Bique).

Corporate Design

peterschmidt ●●

Graphik und Druck

Kosch Werbeagentur GmbH · München
 Color-Offset GmbH · München

Marketing und Vertrieb

Tel +49 (0)89/480 98-5100
 Fax +49 (0)89/480 98-5130
 presse.philharmoniker@muenchen.de

Anzeigenverkauf

G.o.MediaMarketing und Vertriebs GmbH
 Heydornweg 1, 22587 Hamburg
 Ansprechpartnerin: Angela Großmann
 Tel 040/28 57 63 09, Fax 040/28 57 63 10
 a.grossmann@go-mediemarketing.de

Abonnementbüro

Tel +49 (0)89/480 98-5500
 Fax +49 (0)89/480 98-5400
 abo.philharmoniker@muenchen.de
 Mo–Do 9:30–18:00 Uhr, Fr 9:30–13:00 Uhr

Einzelkartenverkauf

München Ticket GmbH
 Postfach 20 14 13, 80014 München
 Tel 0180 54 81 81 8 (E 0,14 pro Minute)
 Fax +49 (0)89/54 81 81 54
 Mo–Fr 9:00–20:00 Uhr, Sa 9:00–16:00 Uhr
 www.muenchenticket.de
 KlassikLine (Kartenverkauf mit Beratung)
 Tel 0180 54 81 810 (€ 0,14 pro Minute)
 Mo–Fr 9:00–18:00 Uhr

DIE MÜNCHNER PHILHARMONIKER

DAS ORCHESTER DER STADT

Die Kammerkonzerte der Münchner Philharmoniker im Festsaal des Münchner Künstlerhauses

Sonntag, 02.10.2011, 11:00 Uhr | 1. Kammerkonzert „Klarinettenquintett in “

Wolfgang Amadeus Mozart Quintett für Klarinette, zwei Violinen,
Viola und Violoncello A-Dur KV 581

Franz Schmidt Quintett für Klarinette, Violine, Viola, Violoncello und Klavier A-Dur

Alexandra Gruber, *Klarinette* | Janus-Quartett: Nenad Daleore, *Violine*

Philip Middleman, *Violine* | Konstantin Sellheim, *Viola* | Herbert Heim, *Violoncello*

Lukas Maria Kuen, *Klavier*

Sonntag, 13.11.2011, 11:00 Uhr | 2. Kammerkonzert „Schlag 11“

Maurice Ohana „Études chorégraphiques“ für Percussion-Quartett

Christopher Deane „Mourning Dove Sonnet“ für Vibraphon solo

Nebojsa Zivkovic „Trio per uno“ für Percussion-Trio

Gavin Bryars „One Last Bar Then Joe Can Sing“ für Percussion-Quintett

Christopher Rouse „Ku-ka-Ilimoku“ für Percussion-Quintett

Javier Alvarez „Temazcal“ für Maracas solo und Tonband

John Cage „Third Construction“ für Percussion-Quartett

Sebastian Förtschl | Jörg Hannabach | Walter Schwarz | Guido Rückel

Stefan Gagelmann | Claudius Lopez-Díaz

Karten zu € 21,60 bei München Ticket oder in den angeschlossenen Vorverkaufsstellen

KlassikLine: 0180 / 54 81 810

(0,14 €/Min. aus dem dt. Festnetz, max. 0,42 €/Min. aus dem Mobilfunk)

www.mphil.de



Landeshauptstadt
München

Mit freundlicher Unterstützung der
Münchner Künstlerhaus-Stiftung



Konzerte
Oktober
November





114. Spielzeit seit der Gründung 1893
Lorin Maazel, *Chefdirigent ab 2012 / 2013*
Paul Müller, *Intendant*



Landeshauptstadt
München