

DIE
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

DAS ORCHESTER DER STADT



Ivan Fischer
Juliane Banse

Freitag, 25. November 2011, 10 Uhr

Freitag, 25. November 2011, 20 Uhr

Samstag, 26. November 2011, 19 Uhr

Sonntag, 27. November 2011, 11 Uhr



Franz Schubert

Symphonie Nr. 5 B-Dur D 485

1. Allegro
2. Andante con moto
3. Menuetto: Allegro molto
4. Allegro vivace

***Zum 110-jährigen Jubiläum der Münchner Uraufführung
vom 25. November 1901***

Gustav Mahler

Symphonie Nr. 4 für großes Orchester und Sopransolo

1. Bedächtig. Nicht eilen
2. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast
3. Ruhvoll. Poco adagio
4. Sehr behaglich

*Zweiter Teil der vokalsymphonischen Trilogie
nach Texten aus „Des Knaben Wunderhorn“*

Ivan Fischer, *Dirigent*
Juliane Banse, *Sopran*

Freitag, 25. November 2011, 10 Uhr
Öffentliche Generalprobe

Freitag, 25. November 2011, 20 Uhr
2. Abonnementkonzert f

Samstag, 26. November 2011, 19 Uhr
3. Abonnementkonzert d

Sonntag, 27. November 2011, 11 Uhr
3. Abonnementkonzert m

Spielzeit 2011/2012
114. Spielzeit seit der Gründung 1893
Lorin Maazel, *Chefdirigent (ab 2012/13)*
Paul Müller, *Intendant*

Auf den Spuren von Haydn und Mozart

Martin Demmler

Franz Schubert

(1797–1828)

Symphonie Nr. 5 B-Dur D 485

1. Allegro
2. Andante con moto
3. Menuetto: Allegro molto
4. Allegro vivace

Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 31. Januar 1797 im Himmelpfortgrund bei Wien (heute: 9. Wiener Gemeindebezirk / Alsergrund); gestorben am 19. November 1828 in Wien.

Entstehung

Franz Schubert komponierte die fünfte seiner insgesamt acht Symphonien im September 1816 in Wien, ein halbes Jahr etwa nach Vollendung seiner 4. Symphonie, der sogenannten „Tragischen“. Die Reinschrift der Partitur beendete er am 3. Oktober 1816. Schubert war damals 19 Jahre alt.

Uraufführung

Die (private) Uraufführung fand noch im Herbst 1816 im Hause Otto Hatwigs in Wien statt, das genaue Datum ist nicht bekannt. Bei Hatwig, einem pensionierten Geiger des K. und K. Kärntnertor-Theaters, versammelte sich regelmäßig ein 36-köpfiges Liebhaberorchester, das vermutlich auch die 4. und 6. Symphonie Schuberts zur Uraufführung brachte. Die erste öffentliche Aufführung erfolgte knapp 13 Jahre nach Schuberts Tod: Am 17. Oktober 1841 in Wien im Theater in der Josefstadt (Orchester des Josefstädter Theaters unter Leitung von Michael Leitermayer); am Stimmen-satz dieser Aufführung ist zu beobachten, wie Schuberts Bruder Ferdinand das aus damaliger Sicht nachteilige Fehlen von Blechbläsern und Pauken durch Hinzufügung von Trompeten-, Posaunen- und Paukenstimmen auszugleichen versuchte.



Moritz von Schwind: Franz Schubert im 17. Lebensjahr (1814)

Schubert, der Symphoniker

Das gesamte symphonische Œuvre Franz Schuberts entstand zwischen 1813 und 1825, also in der Zeit zwischen der Komposition von Beethovens 8. und 9. Symphonie. Dass innerhalb dieser vergleichsweise kurzen Zeitspanne bei Schubert dennoch deutlich unterscheidbare Schaffensphasen erkennbar sind, zeigt die Werkchronologie: Entstanden zunächst in fast regelmäßigen Abständen von 1813 bis 1818 die sechs „Jugend-symphonien“, so folgten zwischen 1818 und 1822 vier abgebrochene Versuche symphonischer Arbeiten, darunter als letztes dieser Fragmente die sogenannte „Unvollendete“.

Erst 1825 gelang Schubert mit der „großen“ C-Dur-Symphonie der Befreiungsschlag – nach Meinung des Komponisten sein einzig gültiger Beitrag zur Gattung Symphonie. Nimmt man jedoch die Orchesterwerke Beethovens und Schuberts späte C-Dur-Symphonie zum rigorosen Wertungsmaßstab für seine früher entstandenen Arbeiten, reduziert diese also zu bloßen Vorstufen des „eigentlichen“ Schubert, so übersieht man, mit welcher Konsequenz der junge Komponist sich Traditionen der großen Form erarbeitet, sie dabei in ganz eigener Weise umformuliert und für sich nutzbar gemacht hat.

Vom Schul- zum Liebhaber-Orchester

Erste Erfahrungen mit Orchestermusik hatte Schubert im Wiener Stadtkonvikt gesammelt, wo er seit 1808 als Sängerknabe wirkte. Dort erhielt er ab 1812 von dem hoch angesehenen Antonio Salieri nicht nur Unterricht im Kontra-

punkt, sondern konnte auch im Konviktorchester mitspielen und erste Erfahrungen als Dirigent des schulischen Ensembles sammeln. Für diesen Klangkörper entstanden auch seine ersten symphonischen Arbeiten, während er die 4., 5. und 6. Symphonie für das Liebhaberorchester schrieb, das sich regelmäßig im Haus des pensionierten Geigers und Kirchenmusikers Otto Hatwig traf.

Was Schuberts 5. Symphonie gegenüber den vier früheren symphonischen Arbeiten auszeichnet, ist der Umstand, dass sich der Komponist hier ganz bewusst rückwärts orientiert. Am deutlichsten ist der Rückbezug auf die klassische und frühklassische Tradition in der Instrumentation erkennbar. In der kurz zuvor entstandenen „Vierten“, seiner sogenannten „Tragischen“, hatte Schubert die Zahl der Hörner ganz unklassisch auf vier verdoppelt. In der „Fünften“ dagegen gibt es nur zwei, und auf Klarinetten, Trompeten und Pauken verzichtet Schubert hier ganz. Die bewusste Zurücknahme der Orchesterbesetzung auf den Stand einer früheren Musikepoche war zur Entstehungszeit des Werkes etwas völlig Neues. Das Ergebnis ist die erste „klassizistische“ Symphonie der Musikgeschichte.

1. Satz: Allegro

Doch Schuberts Rückgriff auf die Ideale einer vergangenen musikgeschichtlichen Epoche bringt auch Stilbrüche mit sich. Bereits die kurze Einleitung zum ersten Satz nimmt sich mit nur vier Takten höchst unkonventionell aus. Der Kopfsatz ist in Sonatenhauptsatzform gehalten. Dem heiterbeschwingten Hauptthema folgt eine kraftvolle Überleitung, die immer wieder von Neuem in die Höhe drängt. Der liedhaft-verspielte Seitensatz



Schuberts Geburtshaus im Wiener Vorort Himmelpfortgrund



Blick über den Himmelpfortgrund mit der Lichtentaler Pfarrkirche

moduliert kurz nach Moll, und auch in der Schlussgruppe arbeitet Schubert, ebenso wie in der knappen Durchführung, immer wieder mit dem Dur-Moll-Kontrast. Der Durchführung folgt eine klassische Reprise, die lediglich in der Überleitung mit neuen musikalischen Gedanken aufwartet, ansonsten jedoch fast schulbuchmäßig verläuft.

2. Satz: Andante con moto

Der zweite Satz setzt mit einem gesanglichen Hauptthema ein, das sogleich abgewandelt wird. Dieser Gesang bestimmt den gesamten ersten thematischen Abschnitt, der im weiteren Verlauf des Satzes noch zweimal wiederkehrt, unterbrochen von zwei kontrastierenden Episoden. Auch wenn das Hauptthema im weiteren Verlauf von Moll-Episoden durchsetzt erscheint, bleibt der Klang doch den ganzen Satz über sehr einheitlich. Der lichte Orchestersatz und die sparsame Instrumentation erinnern immer wieder an die klassischen Vorbilder Haydn und Mozart, die Schubert zutiefst verehrte: „Wie von ferne leise hallen mir noch die Zauberklänge von Mozarts Musik. O Mozart, unsterblicher Mozart, wie viele, o wie unendlich viele wohlthätige Abdrücke eines lichten bessern Lebens hast du in unsere Seelen geprägt“, schwärmte Schubert noch wenige Monate vor Arbeitsbeginn an der 5. Symphonie in einer Tagebuchnotiz.

3. Satz: Allegro molto

An Mozart, genauer gesagt an dessen g-Moll-Symphonie KV 550, gemahnt in der „Fünften“ vor allem das kraftvolle Menuett, das ebenfalls in g-Moll gehalten ist. Sein dramatischer Charakter erinnert kaum noch an den ursprünglich

höfischen Tanz und weicht erst im zart kolorierten, ländlerartigen Trio einer Art pastoralen Stimmung. Doch anders als bei Mozart steht hier nicht die kontrapunktische Dichte im Vordergrund, sondern die in sich geschlossene Melodielinie – auch dies ein typisches Wesensmerkmal des Schubert’schen Personalstils.

4. Satz: Allegro vivace

Der schnelle Finalsatz ist wie der Kopfsatz in Sonatenhauptsatzform gehalten. Hier findet Schubert zu ähnlicher Stimmung und Energie zurück, zu einer gleichsam lässigen, aber klangvollen Eleganz, wie sie auch den ersten Satz prägt. Dabei ist es bezeichnend für die Herangehensweise dieses Komponisten, dass er die Themen kaum verarbeitet, wie in der klassischen Durchführung üblich, sondern zumeist unverändert übernimmt. Es ist deshalb kein Zufall, dass Schubert das Material der Durchführung häufig aus überleitenden, also eigentlich sekundären Bestandteilen entwickelt. Hier ist es vor allem eine chromatische Umdeutung des Kopfmotivs, die für den weiteren Verlauf von zentraler Bedeutung wird.

Musik ohne Lied-Schatten

Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein galt Schubert vor allem als genialer Liederkomponist; seine Instrumentalmusik hingegen fand lange Zeit nur wenig oder kaum Beachtung. Dennoch verfügte Schubert bereits in seinen frühen Symphonien über eine melodische Erfindungskraft, eine harmonische Originalität und eine instrumentale Klangphantasie, wie sie für seinen späteren Personalstil bestimmend sein sollten.

„Was für eine Schelmerei, verbunden mit dem tiefsten Mystizismus!“

Hans Köhler

Gustav Mahler

(1860–1911)

Symphonie Nr. 4 in vier Sätzen für großes Orchester und Sopransolo

1. Bedächtig. Nicht eilen
2. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast
3. Ruhevoll. Poco adagio
4. Sehr behaglich

3., endgültige Fassung

Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 7. Juli 1860 (nach unbestätigten Vermutungen schon am 1. Juli) als zweites von zwölf Kindern im Dorf Kalischt an der böhmisch-mährischen Grenze (heute: Kalište in Tschechien); gestorben am 18. Mai 1911 in Wien.

Textvorlage

Anstelle eines normgerechten Finales fungiert das Sopransolo „Wir genießen die himmlischen Freuden“, das Mahler auf den Text eines „Bairischen Volkslieds“ aus der von Ludwig Achim von Arnim (1781–1831) und Clemens Brentano (1778–1842) gesammelten Gedichthologie „Des Kna-

ben Wunderhorn“ komponierte. Der Gesangstext, der bei Arnim / Brentano „Der Himmel hängt voll Geigen“, bei Mahler hingegen „Das himmlische Leben“ betitelt ist, folgt seiner Vorlage weitgehend textgetreu und ist nur geringfügig gekürzt.

Entstehung

Die Idee zu seiner 4. Symphonie fasste Mahler während eines Sommeraufenthalts in Aussee (Steiermark) im Jahr 1899; im Sommer 1900 wurden die Ausseer Skizzen in Maiernigg am Wörther See (Kärnten) zum Particell erweitert. Diese erste, sehr vorläufige Version beendete Mahler am 5. August 1900, um sie im darauf folgenden Winter in Wien sogleich einer Umarbeitung zu unterziehen. Während eines Genesungsurlaubs, den Mahler im Frühjahr 1901 in Abbazia an der dalmatinischen Küste verbrachte (heute: Opatija / Kroatien), überarbeitete er sein Werk erneut und brachte es in die Form, in der es im November 1901 uraufgeführt wurde.

Fassungen

Nach der Uraufführung besorgte Mahler 1902 im Musikverlag Doblinger, Wien, die erste Drucklegung der Partitur (= 1. Fassung). Eine noch vom Komponisten überwachte zweite Drucklegung erfolgte 1911 in der Wiener Universal Edition (= 2. Fassung). Letzte Revisionen Mahlers wurden erst 1963 bei Drucklegung der Symphonie im Rahmen der Kritischen Mahler-Gesamtausgabe berücksichtigt (= 3., endgültige Fassung).

Uraufführung

Am 25. November 1901 in München im „Großen Kaim-Saal“ (Verstärktes „Kaim-Orchester“ unter Leitung von Gustav Mahler; Solistin: Rita Michalek, Sopran); aus dem nach seinem Gründer und Förderer Franz Kaim benannten Orchester gingen die Münchner Philharmoniker hervor, die mit der Uraufführung der 4. Symphonie ihre Mahler-Tradition begründeten.

Vom „Himmel voll Geigen“ zum „Himmlischen Leben“

Zwischen den Entstehungszeiträumen seiner 3. und 4. Symphonie klafft eine ungewöhnliche und für Mahler eher untypische Zäsur, gemessen an der kontinuierlichen Abfolge, in der sich seine Werke ansonst überlappten oder gar überkreuzten. Und dennoch verbindet beide Symphonien die Idee Mahlers, sie mit einem bereits 1892 in Hamburg entstandenen Orchesterlied zu beschließen: „Das himmlische Leben“, auf den Text eines „Bairischen Volkslieds“ aus „Des Knaben Wunderhorn“ komponiert, am 12. März 1892 während der Arbeit an der 2. Symphonie, der „Auferstehungssymphonie“, vollendet und am 27. Oktober 1893 in Hamburg uraufgeführt. Die frühe Komposition für Sopran und Orchester, deren Textvorlage ursprünglich den naiven Volksliedertitel „Der Himmel hängt voll Geigen“ trug, gehört zu einer Gruppe von „Wunderhorn“-Liedern, die Mahler mit der ambivalenten, höchst deutungsbedürftigen Gattungsbezeichnung „Humoreske“ versah. Das Verspielte der Vorlage war indessen alles andere als „humoristisch“ gemeint; erst recht nicht Mahlers kompositorisch herbeigeführter Bedeutungsschub ins Hintergründig-Philosophische, den schon die Umformulierung des Titels zu „Das himmlische Leben“ markiert.

Hinter der Maske des Kindlich-Naiven, die sich Mahler in bewährter „Wunderhorn“-Manier vorhält, schwingt sein stets virulentes Assoziationspektrum des „Jenseitigen“ mit. Das Resultat ist ein „Himmlisches Leben“ aus ironisierter, doppelbödigter Perspektive – so als sollte parallel zum theologischen Pathos der „Auferstehungssymphonie“ ein märchenhaft-idyllisches Szenarium

entworfen werden, eine Art „Wunderhorn“-Korrektur des von Mahler in seiner 2. Symphonie benutzten Textes von Friedrich Gottlieb Klopstock – aber nicht weniger gläubig oder weniger ernsthaft den „letzten Dingen“ zugewandt als dieser. Das Gedicht, das Goethe in seiner „Wunderhorn“-Rezension halb bewundernd „eine christliche Cocagne, nicht ohne Geist“ genannt hat, ein religiös überhöhtes Schlaraffenland also, muss Mahler über die Komposition als Orchesterlied hinaus so fasziniert haben, dass er es immer wieder als Baustein in eine der folgenden Symphonien zu integrieren versuchte: „Man sieht es diesem auf den ersten Blick unscheinbaren Ding gar nicht an“, so Mahler zu seiner getreuen Chronistin Natalie Bauer-Lechner, „was alles darin steckt. Und doch erkennt man den Wert eines solchen Keimes darin, ob er ein vielfältiges Leben in sich schließt wie gerade dieses ‚Himmlische Leben‘, das nach einiger Stagnation dem lang verhaltenen Schaffensquell entsprang.“

„Spielen mit Bausteinen“

Wenn auch das „Himmlische Leben“ seine letztendliche Bestimmung erst als Finalsatz der 4. Symphonie erlangte, so rang Mahler dennoch jahrelang um eine weltanschaulich motivierte und architektonisch sinnfällige Platzierung des Orchesterlieds im Rahmen seiner 3. Symphonie. Dort sollte das „Himmlische Leben“ in der Stufenleiter der möglichen Existenzformen – von der Primitivität des Elementar-Naturwüchsigen bis hinauf zum Seelenleben der erlösten, verklärten Menschheit an der Seite Gottes – entweder an vorletzter oder an letzter und damit „höchster“ Stelle stehen. Mit dem 6. Satz „Was mir die Liebe erzählt“, in der Kosmologie Mahlers identisch mit

„Was mir Gott erzählt“, war bereits „die Spitze und die höchste Stufe bezeichnet, von der aus die Welt gesehen werden kann. Es beginnt bei der leblosen Natur und steigert sich bis zur Liebe Gottes ! Und so bildet mein Werk eine alle Stufen der Entwicklung in schrittweiser Steigerung umfassende musikalische Dichtung !“ Wenn Mahler zeitweilig versucht war, die „Liebe Gottes“ mit einem 7. Satz „Was mir das Kind erzählt“ zu übergipfeln, dann unterstreicht dies nur den hohen Stellenwert, den in seiner Philosophie die kindliche Psyche, die reine und unverstellte Naivität kindlichen Denkens einnahm.

Die Vision eines kindlich-märchenhaften „Lebens nach dem Tode“ als idyllischer Kontrapunkt zur monumentalen Weltgerichtsszenarie der 2. Symphonie schien Mahler aber dann doch zu „humoresk“ zu sein, um die an räumlicher Ausdehnung und philosophischem Anspruch alle Maße sprengende 3. Symphonie zu beschließen oder gar zu krönen. Er erkannte instinktsicher, dass das ironische Gegenkonzept zum eschatologischen Tribunal, die fast schon unerträgliche „Leichtigkeit“ überirdischen Seins, nach einem eigenen Werk verlangte, in dem sich die hier angepeilte, quasi „vogelleichte“, auf Olivier Messiaen vorausdeutende „lächelnde“ Transzendenz entfalten konnte: „Komponieren ist wie ein Spielen mit Bausteinen, wobei aus denselben Steinen immer ein neues Gebäude entsteht...!“ Das „Himmlische Leben“ wurde folglich zum Ausgangspunkt einer eigenen, neuen, der 4. Symphonie. Statt die konträren Aspekte des „Jenseitigen“ reißverschlussartig in *einem* Werk zu verknüpfen, sollte nun der Kindheitstraum einer „christlichen Cocagne“ ausschließlich für sich bestehen: ideologisches Ziel einer insgesamt leichtfüßigeren, aber deshalb

noch lange nicht leichtgewichtigeren Symphonie, als deren „sich ganz verjüngende Spitze“ ihn Mahler verstanden wissen wollte.

„Die Welt ohne Schwere“

Ein Vorgang von erheblicher Konsequenz für Mahlers durchsichtigstes und klanglich entschlacktestes Werk: Da das „Himmlische Leben“, obschon seit 1892 als Orchesterlied bekannt, nun als gezielt vorzubereitender Höhepunkt einer neuen Symphonie figurierte, musste in den vorgeschalteten, neu komponierten Sätzen symphonisch begründet werden, warum im letzten Satz ein „Himmel“ besungen wird, der „voll Geigen“ hängt. Eine sehr frühe, von Paul Bekker publizierte Programmskizze der „Vierten“ war – wie die kurz zuvor vollendete „Dritte“ – noch insgesamt 6-sätzig geplant:

Symphonie Nr. 4 (Humoreske)

Nr.1 Die Welt als ewige Jetztzeit, G-dur

Nr.2 Das irdische Leben, es-moll

Nr.3 Caritas, H-dur (Adagio)

Nr.4 Morgenglocken, F-dur

Nr.5 Die Welt ohne Schwere, D-dur (Scherzo)

Nr.6 Das himmlische Leben, G-dur

Das für einen Finalsatz äußerst schlichte Lied – man könnte ohne Übertreibung von einem Finale sprechen, das allen Finale-Erwartungen widerspricht – färbte aber schließlich und letztendlich auf den Gesamtcharakter der Symphonie ab, indem etwa auf der Ebene der formalen Struktur die Rückkehr zur klassischen Viersätzigkeit gesucht wurde und indem die bei Mahler fast schon erwartbaren Grenzüberschreitungen der zeit-

lichen und klanglichen Expansion hier tunlichst vermieden sind: Die „Vierte“ ist die kürzeste seiner Symphonien und verzichtet zugunsten eines sehr üppig besetzten Streicherklangs auf schweres Blech und hypertrophes Schlagzeug. Die Atmosphäre des gezielten „als ob“ verlangte nach speziellen Verfahren artifizierender Stilisierung, die von den durchaus affirmativ gemeinten, unverhüllt blechgepanzerten Klangkatarakten der Symphonien 1 – 3 demonstrativ weg- und zu den luziden Klangprojektionen einer gleichsam „überhöhten“ Einfachheit in der 4. Symphonie bewusst hinführten.

„Man wird komponiert“

Mahlers Idee, das „Himmlische Leben“ zum Höhepunkt einer neuen, 4-sätzigsten Symphonie zu bestimmen, ließ ihn von Anfang an eine motivisch-thematische Vernetzungstechnik praktizieren, die die Sätze 1 – 3 als zwar eigenständige, aber den letzten Satz doch deutlich „präluzierende“ Einheiten behandelte. Der Publizist Georg Göhler, der eine Einführung in die Symphonie verfasste und Mahlers Antizipationsverfahren offensichtlich nicht erkannte, musste sich vom Komponisten rügen lassen: „Eins vermisse ich: haben Sie die thematischen Zusammenhänge, die für die Idee des Werkes so überaus wichtig sind, übersehen? Oder glaubten Sie bloß, das Publikum mit technischen Erklärungen verschonen zu sollen? Jeder der drei Sätze hängt thematisch aufs innigste und bedeutungsvollste mit dem letzten zusammen!“ So bewusst Mahler bei der strategischen Planung seiner auf das „Himmlische Leben“ zustrebenden Symphonie auch vorging – gerade im Maiernigger Sommer 1900 passierte es ihm, dass sich Unvorhersehbares, „Merkwürdiges“ er-



Gustav Mahler im Vorjahr der Entstehung seiner 4. Symphonie (1898)

eignete: „Durch die zwingende Logik einer Stelle, die ich umwandeln musste“, so Mahler im Gespräch mit Natalie Bauer-Lechner, „verkehrte sich mir alles Darauffolgende derart, dass ich plötzlich zu meinem Erstaunen gewahrte, ich befände mich in einem völlig anderen Reich: wie wenn du meinst, in blumigen elysischen Gefilden zu wandeln, und siehst dich mitten in die nächtlichen Schrecken des Tartaros versetzt... Ich sehe immer mehr: man komponiert nicht, man *wird* komponiert !“

So war es letztlich unwesentlich, ob Mahler „Programme“ seiner Symphonien veröffentlichte, sie später wieder zurückzog und im Freundeskreis dennoch auf ihnen insistierte – aus seinen Äußerungen gegenüber Ehefrau Alma, Assistent Bruno Walter und unzähligen anderen Freunden, vor allem aber gegenüber seiner Seelenfreundin und Chronistin Natalie Bauer-Lechner, geht deutlich hervor, dass Mahler seine „Vierte“ als symphonische Meditation über das „Leben nach dem Tod“ verstand: „Es ist die Heiterkeit einer höheren, uns fremden Welt darin“ – heißt es bei Bauer-Lechner – , „die für uns etwas Schauerlich-Grauensvolles hat. Im letzten Satz (im ‚Himmlichen Leben‘) erklärt das Kind, welches im Puppenstand doch dieser höheren Welt schon angehört, wie alles gemeint sei...!“ Als Mahler im Frühjahr 1901 in Abbazia (Opatija) an der dalmatinischen Küste die Folgen eines Blutsturzes mit anschließender Operation auskurierete und dabei letzte Änderungen in der Partitur seiner „Vierten“ vornahm, wurde auch die ursprünglich „bescheiden“ vertonte Humoreske vom „Himmlichen Leben“ großzügiger und opulenter instrumentiert – „wie ein altes Bild auf Goldgrund...“ Dabei riss das „Wunderhorn“-Gedicht seinen Komponisten bei nächtlichen Strandpromenaden mit

Natalie Bauer-Lechner erneut zu Tiraden der Begeisterung hin: „Was für eine Schelmerei, verbunden mit dem tiefsten Mystizismus ! Es ist alles auf den Kopf gestellt, die Kausalität hat ganz und gar keine Gültigkeit ! Es ist, wie wenn du plötzlich auf jene uns abgewandte Seite des Mondes blicktest...!“

„Kirchlich-katholische Stimmung“

Als unmittelbar vorangehendes Podest für die mystischen Schelmenweisen des Finales dienten Mahler ein 1. Satz, den er mit dem „Strahlenmeer von tausend Lichtern und Farben“ verglich, wie es die Sonne aus den Tauperlen einer Frühlingswiese zaubert; ein Scherzo, so „mystisch, verworren und unheimlich, dass euch dabei die Haare zu Berge stehen werden“; und schließlich ein Andante, „durch das eine göttlich heitere und tief traurige Melodie geht, dass ihr dabei nur lachen und weinen werdet“: In der Strategie des „gradus ad parnassum“, des sich immer höher wölbenden, immer mehr vergeistigenden Bauprinzips der 4. Symphonie, kommt in der Tat dem Andante die Funktion des symphonischen „Türöffners“ zum „Himmlichen Leben“ zu. Die heilige Ursula, von der im anschließenden „Wunderhorn“-Text des Finales die Rede ist, scheint schon hier, im 3. Satz der Symphonie, ikonenhaft portraitiert: Natalie Bauer-Lechner wusste zu berichten, dass das Andante „die Gesichtszüge der heiligen Ursula trage“. Auf ihre Frage, ob ihm die Heiligenvita Ursulas denn überhaupt geläufig sei, meinte Mahler: „Nein, sonst wäre ich gewiss nicht imstande und in der Stimmung gewesen, mir ein so bestimmtes und herrliches Bild von ihr zu machen !“ In Wahrheit aber habe er in Ursula seine über alles geliebte Mutter portraitiert, die „auch unendlich



Gustav Mahler auf Bootsfahrt vor Abbazia (Opatija) an der dalmatinischen Küste (1901)

gelitten, aber alles immer liebend aufgelöst und vergeben habe“, und deren tief trauriges und „wie durch Tränen lachendes Antlitz“ ihm beim Komponieren vorgeschwebt sei. Den seiner jüdischen Mutter gewidmeten Ursula-Satz nannte der zum Christentum konvertierte Mahler „die größte Farbenmischung, die je da war“, und feierte sein „sphärisches Ausklingen“ als Apotheose einer „fast kirchlich-katholischen Stimmung“.

Als der Musikschriftsteller Ludwig Schieder mair Mahler 1901 um Aufklärung über die Gedankenwelt der 4. Symphonie bat, beauftragte der Vielbeschäftigte seinen Assistenten, Freund und nachmaligen Exegeten Bruno Walter mit der Niederschrift einer Antwort. Unter „konjunktivischem“ Vorbehalt teilte Walter Schieder mair mit, „dass die drei ersten Sätze der IVten Symphonie ein himmlisches Leben schildern könnten: man könnte sich im ersten Satz den Menschen denken, der es kennen lernt; es waltet darin eine unerhörte Heiterkeit, eine unirdische Freude, die ebenso oft anzieht wie befremdet, ein erstaunliches Licht und eine erstaunliche Lust, der freilich auch menschliche und rührende Laute nicht fehlen. – Der zweite Satz könnte die Bezeichnung finden: ‚Freund Hein spielt zum Tanz auf‘; der Tod streicht recht absonderlich die Fiedel und geigt uns in den Himmel hinauf. – ‚Sankt Ursula selbst dazu lacht‘ könnte der dritte Satz genannt werden: die ernsteste der Heiligen lacht, so heiter ist diese Sphäre, d. h. sie lächelt nur, und zwar lächelt sie so, wie die Monumente der alten Ritter oder Prälaten, die man beim Durchschreiten alter Kirchen mit über der Brust gefalteten Händen sieht, und die das kaum bemerkbare, friedvolle Lächeln des zu ruhiger

Seligkeit hinübergeschlummerten Menschenkindes haben; feierliche, selige Ruhe, ernste, milde Heiterkeit ist der Charakter dieses Satzes, dem auch tief schmerzliche Kontraste – wenn Sie so wollen, als Reminiszenzen des Erdenlebens – , sowie eine Steigerung der Heiterkeit ins Lebhaftere nicht fehlen. – Wenn der Mensch nun verwundert fragt, was das alles bedeutet, so antwortet ihm ein Kind mit dem vierten, letzten Satze: Das ist das ‚Himmlische Leben:‘ „Feierliche, selige Ruhe“ und „ernste, milde Heiterkeit“ lesen sich wie Paraphrasen von Textstellen aus Arthur Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung“, wo die „Vereinigung des Willens zum Leben“ als Voraussetzung für einen Gemütszustand gepriesen wird, in dem „ein unerschütterlicher Friede, eine tiefe Ruhe und innige Heiterkeit“ dominieren.

Klassische Norm und neue Einfachheit

Von außen betrachtet ist Mahlers „Vierte“ sicherlich seine einfachste und „zurückgenommenste“ Symphonie. Sie dauert rund 50 Minuten und ist damit, wie Mahler selbst bemerkte, kaum länger als der 1. Satz seiner 3. Symphonie. Ihre Viersätzigkeit scheint ein Tribut an die Gattungsnorm der Wiener Klassik zu sein; auch scheinen die einzelnen Satzcharaktere – vitaler Kopfsatz, Scherzo, langsamer Satz und Finale – durchaus gewollt dem „klassischen“ Muster zu entsprechen; auch Mahler fiel auf, dass insbesondere der 1. Satz „trotz seiner Freiheit mit der größten, fast schulmäßigen Gesetzmäßigkeit“ aufgebaut ist. Die vermeintliche „Simplizität“ der Symphonie war schließlich auch der Grund, warum die Münchner

Uraufführung vom 25. November 1901 zu einem Misserfolg geriet, da von Mahler offenbar „Ausgefalleneres“ erwartet wurde. Der Komponist, der sich laut eigener Aussage die Klangtransparenz des späten Verdi („Falstaff“) zum Vorbild genommen hatte, war von der Aufnahmefähigkeit und instrumentalen Kapazität des Kaim-Orchesters, der späteren Münchner Philharmoniker, zutiefst enttäuscht: „Auf diesem toten Schuttkegel“, so klagte er verzweifelt, „muss ich eine blühende Welt erstehen lassen!“

Natalie Bauer-Lechner, die Mahler nach München begleitet hatte, vertraute ihrem Tagebuch die wenig schmeichelhaften Zeilen an: „Er war unglücklich über das Orchester dort, bei dem es, um die Symphonie aus dem Größten herauszubringen, der Arbeit bedurfte, die etwa ein Bildhauer von den ersten Meißelschlägen des unbehauenen Blocks bis zur Vollendung der Statue hat. Die Unzulänglichkeit der Spieler machte sich erst recht fühlbar bei der subtilen Feinheit und Schwierigkeit dieses Werkes in allen Instrumenten. Ganz besonders schlecht war der Konzertmeister, dem es durchaus an Initiative und Impuls fehlte. Bläser und Schlagwerk und der Harfenist waren unter aller Kritik! So musste er sein Werk mit den mäßigsten Kräften machen, worunter nicht nur der Fluss und Glanz der Technik litt, sondern vor allem auch die Klangschönheit, welche durch Mischung und Anwendung der Instrumente so zaubrisch und selbst im Vergleich mit seinen eigenen Werken so unerhört ist.“ Kein Wunder, dass nach dem Münchner Fiasko Mahler die Berliner Premiere, für die ihm Richard Strauss sein Berliner Tonkünstler-Orchester zur Verfügung gestellt hatte, als eigentliche Uraufführung der „Vierten“ pries.

„Von neuem lernen für das Neue“

Nichts lag Mahler ferner, als mit seiner „Vierten“ einen Beitrag zur Mode des um 1900 grassierenden „Neoklassizismus“ zu liefern – wie es etwa Ermanno Wolf-Ferrari, Max Reger und Richard Strauss oder später Ottorino Respighi, Sergej Prokofjew und Igor Strawinsky taten. Die besondere Verfasstheit der „Vierten“, ihre singuläre Stellung im Schaffen Mahlers, resultiert ausschließlich aus dem „Sujet“ des Werks, der Imagination subtilster „jenseitiger“ Seelenzustände, nicht jedoch aus wohlfeilen zeitgenössischen Modeslogans wie „Zurück zu Mozart!“ Auch Mahler war sich der Sonderstellung seiner „Vierten“ voll bewusst. Weil er „in jedem neuen Werk neue Bahnen“ durchmessen wolle, schrieb er an Nina Spiegler, sei sie „so grundverschieden von meinen anderen Symphonien“: „Darum wird es im Anfang immer so schwer, ins Arbeiten hinein zu kommen. Alle Routine, die man sich erworben, nützt einem nichts. Man muss von neuem erst wieder lernen für das Neue. So bleibt man ewig ‚Anfänger‘...!“



Emil Orlik: Gustav Mahler unterbricht entgeistert eine Probe (1901)

„Wir genießen die himmlischen Freuden“

„Des Knaben Wunderhorn“ – Gustav Mahler

4. Satz: Sehr behaglich (Sopransolo)

Wir genießen die himmlischen Freuden,
Drum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich' Getümmel
Hört man nicht im Himmel !
Lebt Alles in sanftester Ruh' !
Wir führen ein englisches Leben !
Sind dennoch ganz lustig daneben !
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen !
Sankt Peter im Himmel sieht zu !

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes d'rauf passet !
Wir führen ein geduldig's,
Unschuldig's, geduldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod !
Sankt Lukas den Ochsen tät schlachten
Ohn' einig's Bedenken und Achten,
Der Wein kost' kein Heller
Im himmlischen Keller,
Die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten !
Gut' Spargel, Fisolen
Und was wir nur wollen !
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit' !

Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben !
Die Gärtner, die Alles erlauben !
Willst Rehbock, willst Hasen,
Auf offener Straßen
Sie laufen herbei !

Sollt' ein Fasttag etwa kommen,
Alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen !
Dort läuft schon Sankt Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein.
Sankt Martha die Köchin muss sein !

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
Die uns'rer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen !
Sankt Ursula selbst dazu lacht !
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten !
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Dass alles für Freuden erwacht.

Textvorlage:

Aus der Gedichtsammlung „Des Knaben Wunderhorn“: „Der Himmel hängt voll Geigen“, Bairisches Volkslied

Ivan Fischer

Dirigent



Der ungarische Dirigent studierte zunächst Klavier, Violine und Violoncello in Budapest, bevor er in die berühmte Dirigierklasse Hans Swarowskys in Wien aufgenommen wurde. 1983 gründete Ivan Fischer das Budapest Festival Orchestra, mit dem er u. a. in München, Salzburg, Wien, Luzern, Paris, London, New York, Los Angeles und Tokio gastierte. Fischers langjährige und fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Budapest Festival Orchestra ist eine der großartigsten Erfolgsgeschichten der Klassischen Musik; seine Aufnahmen und CD-Einspielungen, vor allem der Musik

seines Landsmannes Béla Bartók, gewannen zahlreiche Preise, darunter den „Diapason d’Or“ und den „Grammy Award“.

Ivan Fischer ist Gastdirigent aller bedeutenden Orchester, z. B. der Berliner Philharmoniker, des Royal Concertgebouw Orkest, des Israel Philharmonic Orchestra, des Orchestre de Paris sowie der großen amerikanischen Orchester in Chicago, Cleveland, Philadelphia, New York, San Francisco und Los Angeles. Sieben Jahre lang war Ivan Fischer Erster Gastdirigent des Cincinnati Symphony Orchestra in Münchens Partnerstadt in den USA, 2006 wurde er Erster Gastdirigent des National Symphony Orchestra in Washington, D.C.

Als Operndirigent verbindet Fischer eine enge Zusammenarbeit mit der Wiener Staatsoper und der Opéra de Paris; von 2000 bis 2003 war er Musikdirektor der Opéra de Lyon. Ab 2012/13 wird Ivan Fischer Musikdirektor des Konzerthauses am Gendarmenmarkt in Berlin und Chefdirigent des Berliner Konzerthausorchesters.

Juliane Banse

Sopran



Juliane Banse erhielt mit fünf Jahren Violinunterricht, absolvierte neben der Schule eine vollständige Ballettausbildung am Opernhaus Zürich und nahm ab ihrem 15. Lebensjahr Gesangsunterricht, den sie nach dem Abitur bei Brigitte Fassbaender sowie bei Daphne Evangelatos in München fortsetzte. Bereits als 20-jährige gab sie ihr Operndebüt in der Rolle der Pamina („Die Zauberflöte“) an der Komischen Oper Berlin.

Seitdem gelangen Juliane Banse besondere Erfolge, wie z. B. in der Rolle des Schneewittchens bei der Uraufführung der gleichnamigen Oper von

Heinz Holliger in Zürich. An der Bayerischen Staatsoper, wo sie regelmäßig als Gast zu erleben ist, brillierte sie zuletzt als Ilia („Idomeneo“) unter Kent Nagano. Im Rahmen der Dresdner „Nacht der Oper“ hatte im September 2010 der Film „Hunter’s Bride“ (Der Freischütz) mit Juliane Banse als Agathe und dem London Symphony Orchestra unter Daniel Harding Weltpremiere.

Auf der Konzertbühne debütierte Juliane Banse 1994 unter Claudio Abbado bei den Wiener Philharmonikern. Sie tritt mit zahlreichen namhaften Dirigenten auf, so z. B. mit Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Mariss Jansons, Franz Welser-Möst, Nikolaus Harnoncourt, Pierre Boulez oder Helmuth Rilling. Zu den internationalen Konzertengagements der jüngeren Vergangenheit gehören Aufführungen von Mahlers 4. Symphonie in Boston, Mendelssohns „Elias“ beim San Francisco Symphony Orchestra und Mahlers 8. Symphonie beim Tonhalle-Orchester Zürich unter David Zinman.

Die Münchner Philharmoniker

Chefdirigent (ab 2012/13)

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

Domas Juskys

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

Yushan Li
N. N.
Viola

Nikola Jovanovic
Kristina Urban
Violoncello

Soohyun Ahn
Johanna Blumenkamp
Kontrabass

Agnes Mayr
Flöte

Yukino Thompson
Oboe

Christoph Zimmer
Klarinette

Pierre Gomes
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 Münchener 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 Münchener 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 zweiteiligen 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 Philharmoni-
ker beziehen nach über
40 Jahren wieder einen
eigenen Konzertsaal.

25. April 1988

Luigi Nono
leitet die Uraufführung
seiner Komposition „Cami-
nantes ... 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-
dirigent“ in der Geschichte
des Orchesters ernannt.

Oktober 2004

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 diri-
giert drei Gedenkkonzerte
mit Werken von Wolfgang
Rihm und Gustav Mahler.

November 2011

Zubin Mehta
leitet die Festkonzerte zum
100-jährigen Uraufführungs-
jubiläum des „Lieds von der
Erde“ von Gustav Mahler.

Die nächsten Konzerte

Besuchen Sie uns auch unter mphil.de

So | 4. 12. 2011 | 11 Uhr

3. Kammerkonzert

„Beethoven! Schubert!“

Eine musikalische Lesung
mit Elke Heidenreich

Ludwig van Beethoven

Klaviertrio c-Moll op. 1 Nr. 3

Franz Schubert

Klaviertrio B-Dur op. 99 D 898

Bernhard Metz, *Violine*

Sven Faulian, *Violoncello*

Massimiliano Mainolfi, *Klavier*

Elke Heidenreich, *Sprecherin*

Do | 8. 12. 2011 | 20 Uhr

Sonderkonzert der Freunde
und Förderer

Fr | 9. 12. 2011 | 20 Uhr

3. Abonnementkonzert h5

So | 11. 12. 2011 | 11 Uhr

4. Abonnementkonzert m

Richard Wagner

Ouvertüre und Venusberg-
Bacchanal aus „Tannhäuser“

Vorspiel und Isoldes Liebestod
aus „Tristan und Isolde“

Anton Bruckner

Symphonie Nr. 3 d-Moll
(Endfassung 1889)

Lorin Maazel, *Dirigent*

Di | 13. 12. 2011 | 19 Uhr

1. Jugendkonzert

Mi | 14. 12. 2011 | 20 Uhr

2. Abonnementkonzert a

Claude Debussy

„Prélude à L'Après-midi
d'un Faune“

„Jeux“

Paul Dukas

„L'Apprenti Sorcier“
(Der Zauberlehrling)

Maurice Ravel

„Rapsodie espagnole“
„Ma Mère l'Oye“

Claude Debussy

„La Mer“

Lorin Maazel, *Dirigent*

Herausgeber

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

Lektorat und Gestaltung

Auswahl, Zusammenstellung und Gesamtredaktion: Stephan Kohler (verantwortlich)
 Redaktionelle Mitarbeit: Christine Möller

Textnachweise

Martin Demmler und Hans Köhler schrieben ihre Texte als Originalbeiträge für die Programmhefte der Münchner Philharmoniker. Den Gesangstext des Sopransolos aus Mahlers 4. Symphonie zitieren wir in der vom Komponisten redigierten Fassung, in der das ‚Bairische Volkslied‘ „Der Himmel hängt voll Geigen“ von der originalen Textvorlage aus „Des Knaben Wunderhorn“ geringfügig abweicht. Die lexikalischen Angaben und Kurzkommentare zu den aufgeführten 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 Franz Schubert: Joseph Wechsberg, Schubert – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, München 1978; Cedric Dumont, Franz Schubert – Wanderer zwischen den Zeiten, Braunschweig 1978. Abbildungen zu Gustav Mahler: Gilbert Kaplan (Hrsg.), Das Mahler Album, New York / Wien 1995; Kurt Blaukopf und Zoltán Román, Mahler – Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten, Wien 1976.

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 (€ 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

FREUNDE UND FÖRDERER



Sonderkonzert

der Freunde und Förderer
der Münchner Philharmoniker

Donnerstag, 8.12.2011, 20:00 | Philharmonie am Gasteig

Richard Wagner

Ouvertüre und Venusberg-Bacchanal aus „Tannhäuser“
Vorspiel und Isolde's Liebestod aus „Tristan und Isolde“

Anton Bruckner

Symphonie Nr. 3 d-Moll (Endfassung 1889)

Lorin Maazel, Dirigent

Preise von Euro 12,30 – 61,00

Karten sind ab sofort erhältlich.

KlassikLine 0180 / 54 81 810*

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

www.mphil.de



114. Spielzeit seit der Gründung 1893
Lorin Maazel, *Chefdirigent (ab 2012/13)*
Paul Müller, *Intendant*



Landeshauptstadt
München