

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH

Symphonie Nr. 9 Es-Dur op. 70

1. Allegro
2. Moderato
3. Presto
4. Largo
5. Allegretto – Allegro

– Pause –

GUSTAV MAHLER

»Das Lied von der Erde«

Eine Symphonie für eine Tenor und eine Alt- (oder Bariton-)Stimme und Orchester
nach Hans Bethges »Die chinesische Flöte«

1. »Das Trinklied vom Jammer der Erde«
2. »Der Einsame im Herbst«
3. »Von der Jugend«
4. »Von der Schönheit«
5. »Der Trunkene im Frühling«
6. »Der Abschied«

TUGAN SOKHIEV, Dirigent
EKATERINA GUBANOVA, Mezzosopran
ANDREAS SCHAGER, Tenor

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

125. Spielzeit seit der Gründung 1893

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

Anti-»Eroica« und Un-»Neunte«

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH: 9. SYMPHONIE

PERSIFLAGE AUF ALLES HELDENHAFT UND MILITÄRISCHE

»Die Neunte«! Eine Symphonie der allumfassenden Verbrüderung, das Hohelied des Weltfriedens, Lob und Preis für den »lieben Vater überm Sternenzelt« (Schiller): Ein solches Gipfelwerk war die angemessene Feier für Iosiff Wissarionowitsch Dschugaschwili, genannt Stalin, »der Stählerne«, zumal am triumphalen Ende des Großen Vaterländischen Krieges. So jedenfalls empfand es der Diktator selbst. Noch vor der deutschen Kapitulation hatte Dmitrij Schostakowitsch, unvorsichtig genug, das Projekt einer Siegessymphonie für großes Orchester, Chor und Solisten angedeutet, und durch eine Meldung der russischen Nachrichtenagentur TASS im Sommer 1945 war aus dem Gerücht Gewissheit geworden; zumindest schien es so. Als allerdings im Oktober der Komponist gemeinsam mit dem Pianisten Swjatoslaw Richter eine Klavierfassung dieser 9. Symphonie im Moskauer Komitee für Kunstangelegenheiten vortrug, verfinsterten sich die Gesichter der anwesenden Künstler und Kritiker.

Die Leningrader Uraufführung am 3. November 1945 unter der Leitung von Jewgenij Mrawinskij geriet schließlich zum Skandal. Statt des erwarteten Heldenhymnus erklang – ausgerechnet in Es-Dur, der Tonart der

»Eroica« – eine Persiflage auf alles Heroische und eine Ironisierung des Militärischen. Die ominöse Atmosphäre des »Moderato«, die weite und freie Deklamation des Solofagotts im »Largo« befremdeten das Auditorium: »O Freunde, nicht diese Töne!« Aber geradezu beleidigt registrierte man das Finale: Nicht die Spur von einer Apotheose, ganz im Gegenteil – eine maliziöse Variante des »per aspera ad astra« beschloss jene teils hintergründig klassizistische, mit Irritationen der tonalen Balance und trügerischer Periodizität spielende, teils abgründig pessimistische Symphonie. »Auf wen zählte Schostakowitsch, als er in seiner 9. Symphonie den

BLICK INS LEXIKON

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH

Symphonie Nr. 9 Es-Dur op. 70

Lebensdaten des Komponisten

* 25. (12.) September 1906

in Sankt Petersburg

† 9. August 1975 in Moskau

Entstehungszeit

1945

Uraufführung

am 3. November 1945 in Leningrad

(St. Petersburg) in der Leningrader

Philharmonie (Leningrader Philharmoniker;

Dirigent: Jewgenij Mrawinskij)

leichtsinnigen Yankee darstellte, statt das Bild des siegreichen sowjetischen Menschen zu schaffen?«, fragte empört nicht nur die »Sowjetskaja muzyka«. Ein berühmter russischer Musikwissenschaftler fühlte sich persönlich gekränkt, ein einheimischer Tonsetzer sprach von einem »musikalischen Bubenstreich« und gefiel sich in dem betont bissigen Kommentar: »Der alte Haydn und ein waschechter Sergeant der US-Army, wenig überzeugend auf Charlie Chaplin getrimmt, jagten im Galopp mit allen Gebärden und Grimassen durch den ersten Satz dieser Symphonie...«

Der junge Sergej Slonimskij hingegen, ein angehender Komponist, sah die angeblich unzeitgemäßen und skandalösen Eigenarten der Symphonie in einem ganz anderen Licht: »Wir Jugendliche damals spürten sofort die lebendige Angemessenheit und Notwendigkeit dieser Musik in jener Zeit. Unterbewusst nahmen wir die polemische Bedeutung der ›Neunten‹, ihren Spott über jede Art von Heuchelei, Pseudo-Monumentalität und bombastischem Redeschwall wahr.« Leonard Bernstein, der den subversiven Humor dieser »Neunten«, oder besser dieser Un-»Neunten«, über alles liebte – das zwingendste Beispiel für musikalischen Witz und Hintersinn seit Joseph Haydn –, sollte später einmal in einem Vortrag Schostakowitschs Kunst der Desillusionierung mit einem amüsanten Vergleich würdigen: »Es ist, als würde man sich zu einem großen, hoch-offiziellen Bankett niederlassen und dann mit Hotdogs und Potato Chips bedienen.«

»SCHEUSSLICHE, ABSTOSENDE, PATHOLOGISCHE TENDENZEN«

Nicht erst mit dem ZK-Beschluss vom 10. Februar 1948 wurde offensichtlich, dass die sowjetische Kulturpolitik jeder Kunst ent-



Unter Aufsicht des Genossen Stalin und einer ins Abseits gerückten Voltaire-Büste: Schostakowitsch spielt für Offiziere der »Roten Armee« (um 1944)

gegenzutreten entschlossen war, in der sie moderne westliche Einflüsse – etwa klassizistische –, Satire und Grotteske und vor allem »Formalismus« zu erkennen glaubte. Der Begriff des »Formalismus« diente als Worthülse für alles, »was man nicht gleich versteht« (wie der Komponist Sergej Prokofjew sarkastisch anmerkte). In der Enttäuschung und Entrüstung über Schostakowitschs Opus 70 begann sich erneut – nach der Unterbrechung des Krieges – jene Ideologie der Volkstümlichkeit zu regen, die Schostakowitsch schon einmal, 1936, in der Kampagne gegen seine Oper »Lady Macbeth von Mzensk« erlebt hatte und die ihn 1948 mit verstärkter Brutalität treffen sollte. Doch Schostakowitsch hatte nicht nur »falsch« komponiert, »volksfremd« und für »aus-



Unter dem moralischen Diktat Beethovens: Schostakowitsch komponiert alles andere als eine »Neunte« (1945)

erwählte Ästheten«, sondern obendrein den fundamentalen Zorn Stalins erregt. »Der Führer und Lehrer, so vermuten viele, habe in dieser schweren Nachkriegszeit sicherlich anderes zu tun gehabt, als sich über Symphonien und fehlende Huldigungen zu ärgern«, heißt es in Schostakowitschs Memoiren. »Man wird mir vielleicht wenig Glauben schenken, aber so absurd es auch klingen mag: Stalin kümmerte sich um ihm vorenthalte Huldigungen sehr viel mehr als um die Angelegenheiten des Landes.«

So konnte es nicht überraschen, dass Schostakowitsch, zusammen mit dem aus dem westlichen Exil heimgekehrten Prokofjew, an der Spitze einer Liste von Komponisten rangierte, gegen die sich der geballte Unmut der Partei richtete. An drei Tagen der

ersten Februarwoche 1948 fand eine Sitzung des Zentralkomitees der KPdSU in Moskau statt, bei der man den »beklagenswerten« Zustand des sowjetischen Musiklebens im Allgemeinen und der Kompositionen Schostakowitschs im Besonderen erörterte. Resultat und Folge jener Tagung war der schon erwähnte ZK-Beschluss vom 10. Februar, der die »formalistische« Richtung in der zeitgenössischen Musik anprangerte: »Indem viele Sowjetkomponisten die besten Traditionen der russischen und westlichen klassischen Musik verschmähen, verlieren sie auf der Jagd nach falsch verstandenem Neuerertum in der Musik die Fühlung mit den Anforderungen und dem künstlerischen Geschmack des Sowjetvolks, kapseln sich in einem engen Kreis von Fachleuten und musikalischen Feinschmeckern ab, setzen die hohe gesellschaftliche Rolle der Musik herab und schmälern ihre Bedeutung, die sie auf die Befriedigung des entarteten Geschmacks ästhetizistischer Individualisten beschränken.«

Was die Partei verlangte, war eine Musik, welche »die kommunistische Bewusstheit hebt und zu großen Leistungen begeistert«. Noch im selben Februar 1948 traf sich der Moskauer Komponistenverband, um den zitierten ZK-Beschluss zu würdigen und zu begrüßen. Der Komponist Tichon Chrennikow hielt bei dieser Gelegenheit ein an agitatorischer Schärfe kaum zu überbietendes Referat und wurde daraufhin folgerichtig zum Generalsekretär des Gesamtverbandes der sowjetischen Komponisten erkoren – ein Amt, das er bis zum Jahr 1992 bekleidete... Chrennikow sagte: »Eine Art Chiffre, eine abstrakte Musiksprache verdeckt oft echte Emotionen. Das ist dem sowjetischen realistischen Schaffen fremd, das ist expressionistische Übertreibung, ein sich Versenken in die Welt scheußlicher, abstoßender, pa-

tologischer Erscheinungen. Solche Tendenzen finden sich auf vielen Seiten der 8. und 9. Symphonie Dmitrij Schostakowitschs.«

»BESCHULDIGTER, VERBEUGE DICH UND BEDANKE DICH!«

Selbstverständlich blieb den inkriminierten Komponisten das demütigende Ritual der öffentlichen Selbstbeichtigung nicht erspart. Auch Schostakowitsch sah sich gezwungen, der Partei, die ja nur sein Bestes wünschte, für ihre gerechte Kritik zu danken und zu versichern, »dass ich konkrete Wege suchen und finden muss, die mich zu einem sozialistischen, realistischen, volkstümlichen Schaffen führen werden. Ich soll und will den Weg zum Herzen des Volkes finden.«

ÜBRIGENS...

Der Musikwissenschaftler Jakob Knaus konnte 2016 nachweisen, dass Schostakowitsch im ersten Satz seiner 9. Symphonie das Lied »Lob des hohen Verstandes« von Gustav Mahler zitiert. Mahlers Lied beschreibt einen Gesangswettstreit zwischen Kuckuck und Nachtigall, den der Esel als Richter – seine einzige Kompetenz sind seine großen Ohren – zu entscheiden hat. Der variantenreiche Gesang der Nachtigall ist dem Esel zu kompliziert: »Ich kann's in Kopf nicht bringen!« Die zwei Töne des Kuckucks hingegen gefallen dem Esel, und so kürt er ihn nach seinem »hö'h'n Verstand« zum Sieger. Nicht auszudenken, welche Folgen es für Schostakowitsch gehabt hätte, wenn diese versteckte Satire auf die Kulturpolitik Stalins, des »Weisesten aller Weisen«, bemerkt worden wäre. Das Risiko einer Entdeckung war freilich sehr gering...

Wie Schostakowitsch in Wahrheit dachte, hat er später in seinen Memoiren offenbart: »Wenn man dich auf Befehl des Führers und Lehrers von oben bis unten mit Schmutz übergießt, wage ja nicht, dich zu säubern. Verbeuge dich und bedanke dich! Es wird sowieso niemand deinen feindlichen Ansichten Beachtung schenken. Niemand wird für dich eintreten. Und das traurigste, du kannst dich nicht mal bei deinen Freunden aussprechen, denn unter diesen traurigen Umständen hast du gar keine Freunde mehr.«

Schostakowitsch verfolgte nach den Ereignissen des Jahres 1948 eine Art Doppelstrategie. Einerseits lieferte er offizielle Musik, die den ästhetischen Maximen des »Sozialistischen Realismus« angenähert war: etwa ein Oratorium mit dem Titel »Das Lied von den Wäldern«, das Chrennikow als »Zeugnis der tiefen schöpferischen Wandlung des Komponisten« wertete, die Musik zu dem Film »Der Fall von Berlin«, die mit dem Stalinpreis Erster Klasse ausgezeichnet wurde, oder die zum XIX. Parteitag der KPdSU komponierte Kantate »Über unserer Heimat strahlt die Sonne«. Doch diese Stücke dienten als kalkulierte – und nach dem 10. Februar 1948 lebensnotwendige – Zugeständnisse, als »Teil eines Tributs, der zu entrichten war«. So hat es Schostakowitschs Sohn Maxim erläutert: »Man musste eben bestimmte Werke schreiben. Danach hatte Schostakowitsch die Möglichkeit, das zu komponieren, was er wirklich wollte. Wenn man weiß, dass er ständig eine Maske tragen musste, versteht man, dass er nur so sein eigentliches Œuvre retten konnte. Ich liebe diese offiziellen Arbeiten nicht besonders, möchte sie aber vom künstlerischen Standpunkt her nicht verdammen. Schließlich bin ich sein Sohn. Ich bin überzeugt, dass mein Vater richtig gehandelt hat, denn es war der einzig mögliche Weg.«

In den späten 1950er Jahren traf der deutsche Journalist Gerd Ruge einmal mit Schostakowitsch zusammen. »Schostakowitsch ist ein kleiner, grauhaariger Mann mit schmalem Gesicht und nervös umherirrenden Augen. Während ich ihm Fragen stelle, blickt er mich starr, wie hypnotisiert an. Wenn er antwortet, blickt er im Zimmer herum, fährt sich ständig mit zitternden Händen durch das kurze Haar, reibt sich die Augenbrauen, setzt die Brille auf und ab. Er spricht schnell und dennoch oft stockend, so als kontrolliere er sich bei jedem Satz, um ja nichts Falsches zu sagen. Selten ist es mir so schwer geworden, ein Gespräch zu führen«, gestand der deutsche Korrespondent. »Dmitrij Schostakowitsch ist ein gehetzter Mann, und vielleicht erklärt sich daraus jene Nervosität, die dem Besucher wie Unsicherheit vorkommt. Vielleicht ist er tatsächlich ganz zufrieden damit, dass ihn die Partei vom ›Irrweg des Formalismus‹ zurückholte – als eine strenge und harte Lehrerin, die zu strafen, aber auch zu belohnen und zu verzeihen weiß. Niemand kann sagen, was ihn diese Entscheidung gekostet hat, und niemand kann wissen, was hinter dem zuckenden Gesicht vorgeht.«

Wolfgang Stähr

Abschieds- symphonie

GUSTAV MAHLER: »DAS LIED VON DER ERDE«

Gustav Mahler war ein abergläubischer Mensch. Blickte er zurück auf die große musikhistorische Vergangenheit, auf das Œuvre von Beethoven, Brahms und Bruckner, von Schubert, Schumann oder Mendelssohn, dann gelangte er zu dem Schluss, dass kein bedeutender Symphoniker jemals mehr als neun Gattungsbeiträge geschaffen habe. Sieht man einmal davon ab, dass Haydn und Mozart mit ihren 104 bzw. 41 Symphonien bei seinen Erwägungen offenbar keine Rolle spielten, bedeutete dieses eigenwillige Fazit für Mahlers eigene Situation allerdings nicht Gutes. Denn nachdem er 1906/07 seine »Achte« komponiert hatte, die gewaltige »Symphonie der Tausend«, musste er befürchten, dass sein nächstes symphonisches Projekt zugleich sein Schwanengesang werden könnte. Aber das wollte er natürlich verhindern. Also griff Mahler in die Trickkiste: Er nannte sein neuestes Werk »Das Lied von der Erde« und fügte später nur den zahlenfreien Untertitel hinzu: »Symphonie für eine Tenor- und eine Alt- (oder Bariton-)Stimme und Orchester«. Als er 1909 dann tatsächlich seine »Neunte« in Angriff nahm, wähnte er sich schon in Sicherheit, denn eigentlich war es ja seine »Zehnte«. Das Schicksal ließ sich jedoch nicht so leicht überlisten: Auch Mahler sollte über die offizielle Neunzahl nicht hinauskommen. Er starb im Mai 1911, im Alter von nur fünfzig Jahren, und hinterließ seine

»Zehnte« als Fragment. Weshalb Arnold Schönberg in einer Gedenkrede auf Mahler die berühmten Sätze sprach: »Es scheint, die Neunte ist eine Grenze. Wer darüber hinaus will, muß fort. Es sieht aus, als ob uns in der Zehnten etwas gesagt werden könnte, was wir noch nicht wissen sollen, wofür wir noch nicht reif sind.«

BLICK INS LEXIKON

GUSTAV MAHLER

»Das Lied von der Erde«

Lebensdaten des Komponisten

* 7. Juli 1860 in Kalischt

(heute: Kalište in Tschechien)

† 18. Mai 1911 in Wien

Textvorlage

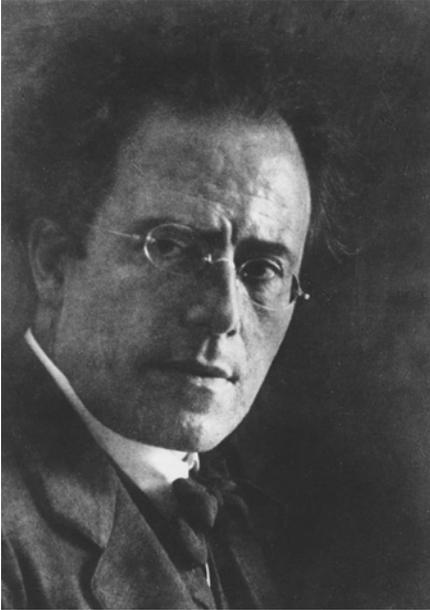
»Die chinesische Flöte« von Hans Bethge (1876–1946)

Entstehungszeit

1908/1909

Uraufführung

am 20. November 1911 in München in der »Tonhalle« (Orchester des Münchener Konzertvereins, später umbenannt in die Münchner Philharmoniker; Dirigent: Bruno Walter; William Miller, Tenor; Sarah Jane Charles-Cahier, Alt)



**Eine der letzten Portraitaufnahmen
Gustav Mahlers (1911)**

Mahlers Furcht vor der »Neunten« wurde kurz vor Beginn seiner Arbeit am »Lied von der Erde« zusätzlich durch drei private Schicksalsschläge genährt. Im Juni 1907 hatte er, nach demütigenden Querelen mit seinen Vorgesetzten aus der Wiener Politik und nach einer antisemitischen Hetzkampagne in der Presse, sein Amt als Wiener Hofoperndirektor niedergelegt – und damit seinen prestigereichen Job verloren. Bei einem Urlaub mit der Familie in Maiernigg am Wörthersee wollte er sich von diesem Vorfall erholen, doch daraus wurde nichts. Stattdessen ereignete sich das nächste Unglück: Seine fünfjährige Tochter Maria erkrankte so schwer an Diptherie, dass sie am 12. Juli verstarb – ein traumatisches Erlebnis für den Komponisten und seine Frau Alma. Aber damit nicht genug: Nur sechs Tage nach dem Tod der Tochter, also am 18. Juli, wurde bei

Mahler selbst ein schweres Herzleiden diagnostiziert, ein wohl angeborener Herzklappenfehler, dem er vier Jahre später dann auch erliegen sollte.

VOM JAMMER DER ERDE

Man kann sich nur zu gut vorstellen, wie es um Mahlers Gemütszustand nach diesem dreifachen Unglück bestellt war. »Daß ich sterben muß, habe ich schon vorher auch gewußt«, erklärte er gegenüber seinem langjährigen Assistenten, dem Dirigenten Bruno Walter, und gestand, »daß ich einfach mit einem Schläge alles an Klarheit und Beruhigung verloren habe, was ich mir je errungen; und daß ich vis-à-vis de rien stand und nun am Ende eines Lebens als Anfänger wieder gehen und stehen lernen muß.« In dieser prekären Verfassung fand Mahler Trost in einem Gedichtbändchen, das gerade erst 1907 im Leipziger Insel-Verlag erschienen war. Unter dem Titel »Die chinesische Flöte« hatte der in Berlin lebende Schriftsteller Hans Bethge 83 Nachdichtungen alter chinesischer Lyriker aus dem 8. Jahrhundert zusammengefasst: Verse, die um Liebe und Schönheit, um die Natur und die Vergänglichkeit kreisen. Dort stieß Mahler auf Worte, die seine Gefühle unmittelbar spiegelten: »Dunkel ist das Leben, ist der Tod«, las er zum Beispiel bei Li-Tai-Po, dem bedeutendsten Lyriker aus der Tang-Dynastie. Und diesen Gedanken stellte er dann an den Anfang seines neuen Werks, das mit einem »Trinklied vom Jammer der Erde« beginnt.

Die Strophen des zugrunde liegenden Gedichts thematisieren den Vanitas-Gedanken, die Eitelkeit und Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, das nicht einmal hundert Jahre währt und sich, so wörtlich, an »all dem morschen Tande dieser Erde« ergötzen darf: »Nur ein Besitztum ist dir ganz gewiss: /

Das ist das Grab.« Dennoch bäumt der Mensch sich auf, sucht Ablenkung und Trost in sinnlichen Genüssen: »Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit / Ist mehr wert als alle Reiche dieser Erde.« Und diese beiden divergierenden Pole, also »Vanitas« und »Carpe diem«, präsentiert Mahler entsprechend in der Musik, einerseits mit einem energetischen und doch irgendwie gespenstischen Refrain und andererseits mit meditativen, geheimnisvollen und beschwörenden Klängen zu den Worten »Dunkel ist das Leben, ist der Tod«, die am Ende einer jeden Strophe wiederkehren.

Sechs Gesänge umfasst das »Lied von der Erde«, drei für den Tenor und drei für die tiefe Stimme, also für Mezzosopran oder Bariton. In der Gesamtdramaturgie ihrer Abfolge setzt Mahler auf ähnliche Kontraste wie innerhalb des ersten Liedes. Dabei baut er eine Symphonie in sechs Sätzen, ein Prinzip, das Mahler schon bei seiner ebenfalls sechssätzigen »Dritten« umgesetzt hatte. Im »Lied von der Erde« treffen wir auf zwei wuchtige Ecksätze, die Lieder 1 und 6, und einen langsamen Satz, nämlich das zweite Lied »Der Einsame im Herbst«, das vom Todesverlangen kündigt. Diese drei Gesänge übertreffen auch hinsichtlich ihrer Spieldauer die anderen drei deutlich, die Nummern 3 bis 5, die eher als Intermezzi zu verstehen sind. Die drei Tenor-Lieder sind für volles Orchester gesetzt, äußerst undankbar für

den armen Sänger, der sich immer wieder in die höchsten Höhen aufschwingen muss; sie haben überwiegend schnellere Tempi und wirken extrovertiert. Die Gesänge für die tiefe Stimme dagegen sind von großer Schwermut getragen und in ihrer Orchestrierung sehr viel sparsamer gehalten.

ALLÜBERALL UND EWIG

Gustav Mahler gehörte zu den literarisch gebildeten Komponisten und war Zeit seines Lebens ein ebenso passionierter wie anspruchsvoller Leser; merkwürdigerweise aber bevorzugt er in seinem Liedschaffen – sieht man einmal von den Rückert-Liedern ab – Textvorlagen, die literarisch nicht so hochstehen, so etwa die Volksgedichte aus »Des Knaben Wunderhorn« oder, wie hier im »Lied von der Erde«, eine Sammlung, die

ZITAT

»Was glauben Sie, ist das überhaupt zum aushalten? Werden sich die Menschen nicht darnach umbringen?«

Gustav Mahler zu seinem Freund und Dirigierkollegen Bruno Walter, als er ihm »Das Lied von der Erde« 1910 vorlegte



Mahlers Komponierhäuschen in Altschluderbach bei Toblach (1908–1910)

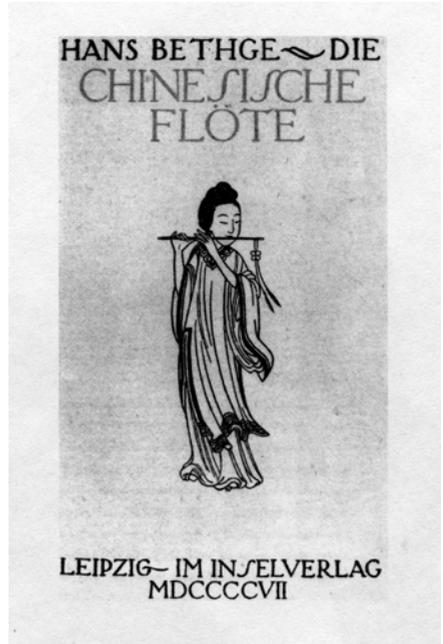
eher als Lyrik aus dritter Hand zu bezeichnen wäre. Denn der studierte Romanist Hans Bethge (1876–1946) war überhaupt nicht des Chinesischen mächtig und übertrug die Verse deshalb auch nicht aus dem Original; vielmehr verwendete er bereits existierende Übersetzungen, die er frei nachdichtete oder umformte. Für Mahler indes stellte dieses etwas zweifelhafte Verfahren kein Problem dar – es ging ihm viel eher um die Wahrscheinlichkeit der Aussage, er wollte sich restlos mit dem Gehalt der Verse identifizieren können. Bei den chinesischen Dichtern, die Bethge adaptiert hatte, interessierte ihn dabei vor allem die philosophische Dimension.

Weshalb sich die Frage nach seinem Glauben und seinem Weltbild stellt. Gustav Mahler, Sohn einer jüdischen Familie, konvertierte 1897 zum Katholizismus. Aber dieser Schritt hatte nicht zuletzt damit zu tun, dass ihm als Jude damals der Zugang zu einer Top-Position verwehrt geblieben wäre. Und tatsächlich: Nur wenige Monate nach seiner Taufe wurde Mahler zum Wiener Hofoperndirektor berufen. Doch war die Konversion eher ein äußerlicher Schritt, denn im Grunde seines Herzens war Mahler ein Pantheist: Er glaubte

ZITAT

»Ich habe soeben Mahler's »Lied von der Erde« gehört. Ich kann nicht reden. Ich durfte neben Frau Mahler stehend in der handschriftlichen Partitur Mahlers mitlesen. [...] Ich habe Stunden hinter mir, die ich zu den Dingen reihe, die mir die teuersten waren und sind.«

Anton von Webern nach einer Probe zur Uraufführung in einem Brief an Arnold Schönberg



Dieses Buch bekam Mahler höchstwahrscheinlich von seinem Freund Dr. Theobald Pollak zum 48. Geburtstag geschenkt

an die Einheit des Menschen mit der Natur. Und er war auch von der ewigen Wiederkunft, von der Seelenwanderung überzeugt. Genau deshalb war für ihn das asiatische Denken so interessant – ein Denken, wie es sich zum Beispiel im Schlussgesang des »Lieds von der Erde« manifestiert, der eigentlich auf ein Gedicht von Wang Wei zurückgeht. Die letzten Verse aber fügte Mahler selbst hinzu: »Die liebe Erde allüberall / Blüht auf im Lenz und grünt / Auf's neu. Allüberall und ewig / Blauen licht die Fernen! / Ewig, ewig!«

Das asiatische Kolorit der Dichtung hat Mahler jedoch auch musikalisch aufgegriffen. Auffallend oft arbeitet er im »Lied von der Erde« mit Pentatonik, dem ältesten nachge-

ÜBRIGENS...

Gustav Mahler und die Münchner Philharmoniker

Am 24. März 1897 trat Gustav Mahler zum ersten Mal als Dirigent in München in Erscheinung, als Gastdirigent bei dem erst drei Jahre zuvor gegründeten Kaim-Orchester, aus dem später die Münchner Philharmoniker hervorgehen sollten. Das Konzert galt als eine Art »Probe«, denn eine mögliche Verpflichtung Mahlers als Chefdirigent in München stand im Raum. Laut Natalie Bauer-Lechner wurde Mahler das Amt schließlich doch nicht angeboten, weil seine Interpretation von Beethovens »Fünfter« von der Münchner Kritik verrissen wurde. Vom jungen Kaim-Orchester hingegen, das »mit ihm durchs Feuer ging«, fühlte sich Mahler musikalisch schnell verstanden und es gelang ihm, den Musikern die bei zahlreichen Orchestern üblichen »abscheulichen Unarten oder vielmehr Unvollkommenheiten« auszutreiben: »Den Münchener Musikern war das

überraschend schnell beigebracht, daß es eine Lust war, mit ihnen zu arbeiten«, bekannte Mahler in einem Brief an Natalie Bauer-Lechner. Aus dieser ersten musikalischen Zusammenarbeit entwickelte sich eine enge künstlerische Beziehung zwischen Mahler und den nachmaligen Münchner Philharmonikern, die zu zahlreichen Münchner Erstaufführungen und sogar zu zwei Uraufführungen von Mahlers Symphonien unter der Leitung des Komponisten führte. Nach der umjubelten Münchner Erstaufführung von Mahlers 2. Symphonie im Oktober 1900, folgte ein Jahr später die Uraufführung seiner 4. Symphonie, die allerdings hinter den Erwartungen zurückblieb. Musikalisch stellte sie nicht nur die Musiker des Kaim-Orchesters vor neue Herausforderungen, sondern auch das Publikum. Als sich das Orchester 1908 von seinem Gründer Franz Kaim löste und in eine unsichere Zukunft als Orchester eines Konzertvereins blickte, leitete Mahler die Erstaufführung seiner 7. Symphonie in München und berichtete seiner Frau Alma: »Und es ist wirklich eine Freude, den Eifer und die Unverdrossenheit dieser armen Kerls zu sehen, denen es noch recht schlecht geht und die mit recht abgetragenen Rücken unermüdlich und wirklich mit Begeisterung darauflosblasen und geigen.« Mahlers künstlerische Bindung an das Orchester gipfelte schließlich in der triumphalen Uraufführung der 8. Symphonie, der »Symphonie der Tausend«, die am 12. September 1910 in München stattfand. Zu dem außergewöhnlichen Ereignis war die 3.200 Zuhörer fassende Neue Musik-Festhalle bis auf den letzten Platz ausverkauft und das Publikum, darunter prominente Gäste wie Thomas Mann, Richard Strauss, Leopold Stokowski, Otto Klemperer und Anton Webern, feierte Mahler überschwänglich. Nach dem frühen Tod Mahlers leitete Bruno Walter am 20. November 1911 die Münchner Philharmoniker bei der Uraufführung von Mahlers »Das Lied von der Erde«. Dieses Konzert geriet zu einer Art Münchner Gedenkfeier für den verstorbenen Komponisten, zu der Mahler-Anhänger wie Alban Berg und Anton Webern pilgerten.



wiesenen Tonsystem, das in der chinesischen Musik bereits im Altertum bestimmend gewesen sein soll. Besonders markant geschieht dies im dritten Lied, »Von der Jugend«, das Mahler mit allerlei Ingredienzien einer Chinoiserie ausstattet: Hier präsentiert er Melodiefolgen, die auf der Fünftonleiter basieren, und verleiht dem Klangbild mit der Piccoloflöte als markanter Instrumentalfarbe einen zierlichen, eleganten und anmutigen Charakter – zart wie chinesisches Porzellan. Pentatonische und exotische Wendungen prägen auch die vierte Nummer, »Von der Schönheit«, deren fremdartig anmutender Klangreiz damit zu tun hat, dass Mahler in den Rahmenteilern auf das Bassfundament verzichtet und den sehr lichten Tonsatz mit allerlei Trillern und Vorschlagsnoten garniert.

»Das Lied von der Erde«, das der Komponist im Jahr 1909 abschließen konnte, markiert einen Wendepunkt seines Schaffens: Es steht am Beginn von Mahlers Spätstil und stellt den denkbar größten Kontrast zu seinem Vorgängerwerk dar, zur Achten Symphonie mit ihrer riesenhaften Besetzung und ihren geballten Klanggewalten. Sobald dort das Orchestertutti und die Chöre mit dem »Veni, creator spiritus« im Fortissimo loslegen, geraten die Wände eines jeden Konzertsaals ins Beben. Ganz anders im »Lied von der Erde«. Zwar gibt es auch hier einzelne Passagen, in denen noch einmal der spätromantische Überschwang und das Pathos der Überwältigung anklingen. Aber viel markanter ist die Tendenz zur Auflösung, zur Ausdünnung und Vergeistigung, mit solistischer Instrumentation und in freiem Kontrapunkt, als wolle Mahler der ganzen Kompositionsgeschichte Adieu sagen. Das gilt vor allem für den bewegenden Schlussgesang, den »Abschied«, der mit seinen dreißig Minuten Spieldauer fast schon ein eigenes Werk im Werk darstellt. Immer wieder dialo-

gisiert die Gesangsstimme dabei mit nur einem einzigen Instrument – eine radikale, entmaterialisierte Klangsprache, die den Horizont ins Endlose weitet. Dazu passen die Schlussworte, das siebenmal wiederholte »ewig«, und die jenseitig anmutenden Celestaklänge, die Mahlers Credo eindrucksvoll beschwören: die Überzeugung, dass auf jeden Tod ein neues Leben folgen muss.

Susanne Stähr

»Das Lied von der Erde«

DIE GESANGSTEXTE

1. »DAS TRINKLIED VOM JAMMER DER ERDE«

Schon winkt der Wein im gold'nen Pokale,
Doch trinkt noch nicht, erst sing' ich euch
ein Lied!
Das Lied vom Kummer soll auflachend
In die Seele euch klingen.
Wenn der Kummer naht, liegen wüst die
Gärten der Seele,
Welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Herr dieses Hauses!
Dein Keller birgt die Fülle des goldenen
Weins!
Hier, diese Laute nenn' ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
Das sind die Dinge, die zusammen passen.
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
Ist mehr wert, als alle Reiche dieser Erde!

Dunkel ist das Leben, ist der Tod.
Das Firmament blaut ewig, und die Erde
Wird lange fest steh'n und aufblüh'n im Lenz.
Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
An all dem morschen Tande dieser Erde!
Seht dort hinab! Im Mondschein auf den
Gräbern
Hockt eine wild-gespenstische Gestalt –
Ein Aff' ist's! Hört ihr, wie sein Heulen
Hinausgellt in den süßen Duft des Lebens!
Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit,
Genossen!
Leert eure gold'nen Becher zu Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod!

Quelle: Li-Tai-Po (701–762)

2. »DER EINSAME IM HERBST«

Herbstnebel wallen bläulich überm See,
Vom Reif bezogen stehen alle Gräser;
Man meint, ein Künstler habe Staub von Jade
Über die feinen Blüten ausgestreut.

Der süße Duft der Blumen ist verflogen;
Ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.
Bald werden die verwelkten, gold'nen Blätter
Der Lotosblüten auf dem Wasser zieh'n.

Mein Herz ist müde. Meine kleine Lampe
erlosch

Mit Knistern, es gemahnt mich an den Schlaf.
Ich komm' zu dir, traute Ruhestätte!
Ja, gib mir Ruh', ich hab' Erquickung not!

Ich weine viel in meinen Einsamkeiten.
Der Herbst in meinem Herzen währt zu lange.
Sonne der Liebe, willst du nie mehr
scheinen,
Um meine bitteren Tränen mild
aufzutrocknen?

Quelle: Qian Qi (710–782)

3. »VON DER JUGEND«

Mitten in dem kleinen Teiche
Steht ein Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan.

Wie der Rücken eines Tigers
Wölbt die Brücke sich aus Jade
Zu dem Pavillon hinüber.

In dem Häuschen sitzen Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern,
Manche schreiben Verse nieder.

Ihre seid'nen Ärmel gleiten
Rückwärts, ihre seid'nen Mützen
Hocken lustig tief im Nacken.

Auf des kleinen Teiches stiller
Wasserfläche zeigt sich alles
Wunderlich im Spiegelbilde.

Alles auf dem Kopfe stehend
In dem Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan;

Wie ein Halbmond scheint die Brücke,
Umgekehrt der Bogen. Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern.

Quelle: Li-Tai-Po (701–762)

4. »VON DER SCHÖNHEIT«

Junge Mädchen pflücken Blumen,
Pflücken Lotosblumen an dem Uferrande.
Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie,
Sammeln Blüten in den Schoß und rufen
Sich einander Neckereien zu.

Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,
Ihre süßen Augen wider, und der Zephir
Hebt mit Schmeichelkosen das Gewebe
Ihrer Ärmel auf, führt den Zauber
Ihrer Wohlgerüche durch die Luft.

O sieh, was tummeln sich für schöne Knaben
Dort an dem Uferrand auf mut'gen Rossen,
Weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen;
Schon zwischen dem Geäst der grünen
Weiden
Trabt das jungfrische Volk einher!

Das Roß des einen wiehert fröhlich auf,
Und scheut, und saust dahin,
Über Blumen, Gräser wanken hin die Hufe,
Sie zerstampfen jäh im Sturm die
hingesunk'nen Blüten,
Hei! Wie flattern im Taumel seine Mähnen,
Dampfen heiß die Nüstern!

Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Und die schönste von den Jungfrau'n
Sendet lange Blicke ihm der Sehnsucht
nach.

Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung.
In dem Funkeln ihrer großen Augen,
In dem Dunkel ihres heißen Blicks
Schwingt klagend noch die Erregung ihres
Herzens nach.

Quelle: Li-Tai-Po (701–762)

5. »DER TRUNKENE IM FRÜHLING«

Wenn nur ein Traum das Leben ist,
Warum denn Müh' und Plag'?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
Den ganzen lieben Tag!

Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
Weil Kehl' und Seele voll,
So tauml' ich bis zu meiner Tür
Und schlafe wundervoll!

Was hör' ich beim Erwachen? Horch!
Ein Vogel singt im Baum.
Ich frag' ihn, ob schon Frühling sei.
Mir ist, mir ist als wie im Traum.

Der Vogel zwitschert: »Ja! Der Lenz,
Der Lenz ist da, sei kommen über Nacht!«
Aus tiefstem Schauen lauscht' ich auf,
Der Vogel singt und lacht!

Ich fülle mir den Becher neu
Und leer' ihn bis zum Grund
Und singe, bis der Mond erglänzt
Am schwarzen Firmament!

Und wenn ich nicht mehr singen kann,
So schlaf' ich wieder ein.
Was geht mich denn der Frühling an?
Laßt mich betrunken sein!

Quelle: Li-Tai-Po (701–762)

6. »DER ABSCHIED«

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.
In alle Täler steigt der Abend nieder
Mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.

O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt
Der Mond am blauen Himmelssee herauf.
Ich spüre eines feinen Windes Weh'n
Hinter den dunklen Fichten!

Der Bach singt voller Wohlklang durch das
Dunkel.

Die Blumen blassen im Dämmerlicht.
Die Erde atmet voll von Ruh' und Schlaf.
Alle Sehnsucht will nun träumen,
Die müden Menschen geh'n heimwärts,
Um im Schlaf vergess'nes Glück
Und Jugend neu zu lernen!
Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.
Die Welt schläft ein!

Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten.
Ich stehe hier und harre meines Freundes.
Ich harre sein zum letzten Lebewohl.

Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite
Die Schönheit dieses Abends zu genießen.
Wo bleibst du? Du läßt mich lang allein!

Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute
Auf Wegen, die vom weichen Grase
schwellen.

O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens,
trunk'ne Welt!

Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk
Des Abschieds dar. Er fragte ihn, wohin
Er führe und auch warum es müßte sein.
Er sprach, seine Stimme war umflort:

»Du, mein Freund, mir war auf dieser Welt
Das Glück nicht hold! Wohin ich geh'?
Ich geh', ich wandre in die Berge.
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz!
Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!
Die liebe Erde allüberall
Blüht auf im Lenz und grünt
Aufs neu! Allüberall und ewig
Blauen Licht die Fernen!
Ewig, ewig!«

*Quellen: Mong-Kao-Yen (690–740)
und Wang-Wei (698–761)*

*Texte nach Hans Bethge (1876–1946)
»Die chinesische Flöte« –
Nachdichtungen chinesischer Lyrik
(Insel Verlag, Leipzig 1907)*

1984

22
Wahrheiten
23

Oper von Lorin Maazel

MUSIKALISCHE LEITUNG

Tom Woods

INSZENIERUNG

Sebastian Ritschel

BÜHNE

Kristopher Kempf

KOSTÜME

Sebastian Ritschel

CHOREOGRAFIE

Gabriel Pitoni

DRAMATURGIE

Ronny Scholz

Vorstellungen

3., 7., 10., 13., 20., 22.6.

7., 11., 15., 19.7.

Karten +49 (941) 507 24 24

www.theaterregensburg.de

Deutsche
Erstaufführung

3.6.23

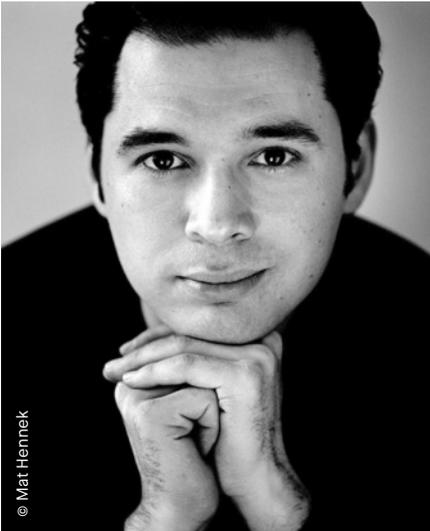
Bismarckplatz



T Theater **R**
Regensburg

Tugan Sokhiev

DIRIGENT



Der russische Dirigent Tugan Sokhiev ist weltweit ein gefragter Gast am Pult renommierter Orchester wie die Wiener, Berliner und New Yorker Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchester, die Symphonieorchester von Boston, Chicago und dem NHK, das Philadelphia Orchestra, die Münchner Philharmoniker, die Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom und das Deutsche Symphonie-Orchester, dessen Chefdirigent er von 2012 bis 2016 war.

Als Musikdirektor des Orchestre National du Capitole de Toulouse von 2008 bis 2022 lei-

tete Tugan Sokhiev zahlreiche erfolgreiche Konzertsaisons mit mehreren Uraufführungen und Auslandstourneen, die das Orchester zu internationaler Bekanntheit verhalfen. Von 2014 bis 2022 war er Musikdirektor und Chefdirigent des Bolschoi-Theaters in Moskau und dirigierte zahlreiche Neuproduktionen und Uraufführungen. Er war Gastdirigent an der Metropolitan Opera New York (mit dem Orchester des Mariinsky-Theaters), erhielt großen Beifall der Kritiker für »Die Liebe zu den drei Orangen« beim Festival in Aix-en-Provence und brachte die Produktion anschließend an das Teatro Real in Madrid. Im Jahr 2021 dirigierte er eine hochgelobte Neuproduktion von »Salome« am Bolschoi-Theater. Höhepunkte der Saison 2022/2023 sind Engagements mit dem Orchester der Mailänder Scala, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und der Staatskapelle Dresden bei den Salzburger Osterfestspielen. Außerdem kehrt er zu den Wiener und Berliner Philharmonikern, dem Philadelphia Orchestra und dem Philharmonia Orchestra sowie zum Finnish Radio Symphony Orchestra zurück.

Als einer der letzten Schüler des legendären Lehrers Ilya Musin am St. Petersburger Konservatorium ist es Tugan Sokhiev ein Anliegen, sein Wissen weiterzugeben. Daher hat er 2016 eine Dirigierakademie in Toulouse ins Leben gerufen.

Ekaterina Gubanova

MEZZOSOPRAN



Die in Moskau geborene Künstlerin begann zuerst Klavier und Chordirigieren zu studieren, legte aber dann den Fokus ihres Studiums am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium und an der Sibelius-Akademie (Helsinki) auf das Fach Operngesang. Nach ihrem Abschluss wurde sie ins Young Artists Programme des Royal Opera House in London aufgenommen. Seitdem gastiert sie regelmäßig an den wichtigsten Opernbühnen der Welt, wie der Metropolitan Opera New York, der Mailänder Scala, dem Royal Opera House Covent Garden, der Bayerischen Staatsoper, der Wiener Staatsoper, der Staatsoper Berlin, der Lyric Opera Chicago, dem Teatro Real in Madrid, dem Bolshoi- und dem Mariinsky-Theater, dem Gran Teatro del Liceu in Barcelona sowie bei den Bayreuther Festspielen. Ekaterina Gubanova ist auch im Konzertfach eine gefragte Künstlerin. So arbeitet sie nicht nur auf der Opernbühne, sondern auch auf dem Konzertpodium regelmäßig mit renommierten Orchestern und Dirigenten wie z. B. Esa-Pekka Salonen, Semyon Bychkov, Sir Simon Rattle, Zubin Mehta, Myung-Whun Chung und Kent Nagano zusammen.

Andreas Schager

TENOR



Der österreichische Tenor Andreas Schager war zunächst im lyrischen Mozart- und Operettenfach zu Hause, bis er 2009 zu den Heldenpartien Wagners und Strauss' wechselte. Regelmäßig ist er Gast an großen Häusern und bei Festivals weltweit wie der Metropolitan Opera, Opéra de Bastille, Wiener Staatsoper, Staatsoper Berlin, Teatro alla Scala sowie den Bayreuther Festspielen und arbeitet mit Dirigenten wie Philippe Jordan, Daniel Barenboim und Christian Thielemann. Zu seinen wichtigsten Partien zählen Siegfried, Tristan und Parsifal. Neben seinen herausragenden Opernerfolgen ist Andreas Schager auch im Konzertbereich tätig. Höhepunkte der letzten Jahre sind Auftritte mit dem Cleveland Orchestra unter Franz Welser-Möst in der Carnegie Hall, Konzerte in der Philharmonie de Paris und im Wiener Konzerthaus mit den Wiener Philharmonikern jeweils unter Philippe Jordan sowie Auftritte unter Riccardo Chailly in Luzern. Seit 2020 singt Andreas Schager den Siegfried bei den Bayreuther Festspielen.

Sonntag 21.05.2023 11 Uhr

**Abschiedskonzert
von Heinrich Klug**

Prinzregententheater

**»DIE VIER JAHRESZEITEN«
VON ANTONIO VIVALDI**

und viele musikalische Überraschungen

Für Kinder ab 6 Jahren mit ihren Familien

JULIA FISCHER Violine

LENA NEUDAUER Violine

JÖRG WIDMANN Klarinette

SALOME KAMMER Gesang

SERAFINA STARKE Sopran

STEFAN WILKENING Sprecher

MICHAEL MANTAJ Bariton

FLORIAN GASTON Zauberkünstler

MARIA REITER Akkordeon

JOHANNES X. SCHACHTNER Cembalo

HEINRICH KLUG Leitung und Moderation

MITGLIEDER UND AKADEMIST*INNEN
DER MÜNCHNER PHILHARMONIKER,
BUNDESPREISTRÄGER*INNEN DES
WETTBEWERBS »JUGEND MUSIZIERT«,
DIE »KINDERSINFONIKER« UND DAS
BALLETENSEMBLE DER MUSIKSCHULE
GILCHING

Mittwoch 24.05.2023 19 Uhr

Saal X

**KAMMERKONZERT
MIT HARALD LESCH**

HARALD LESCH Lesung

VICTORIA MARGASYUK Violine

YUSI CHEN Violine

JULIE RISBET Viola

SISSY SCHMIDHUBER Violoncello

Donnerstag 25.05.2023 20 Uhr °

Freitag 26.05.2023 20 Uhr °

JOHANNES BRAHMS

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 d-Moll
op. 15

SERGEJ PROKOFJEV

Auszüge aus »Romeo und Julia« op. 64

KRZYSZTOF URBAŃSKI Dirigent

EMANUEL AX Klavier

Donnerstag 08.06.2023 19 Uhr °
Freitag 09.06.2023 20 Uhr °

Mittwoch 14.06.2023 20 Uhr °
Donnerstag 15.06.2023 20 Uhr °

MIKALOJUS K. ČIURLIONIS

»Miske« (Im Walde), Symphonische Dichtung

RICHARD STRAUSS

Duett-Concertino F-Dur für Klarinette, Fagott und Orchester

CLAUDE DEBUSSY

»La Mer«

MAURICE RAVEL

»Daphnis et Chloé«, Suite Nr. 2

MIRGA GRAŽINYTĖ-TYLA Dirigentin

ALEXANDRA GRUBER Klarinette

RAFFAELE GIANNOTTI Fagott

ROBERT SCHUMANN

»Manfred« op. 115 Ouvertüre zu Lord Byrons gleichnamigen Schauspiel

MANFRED TROJAHN

»Achérōn« für Schlagwerk und Orchester, Auftragswerk und Uraufführung

PETER I. TSCHAIKOWSKY

»Manfred«, Symphonie h-Moll op. 58 in vier Bildern nach Lord Byron

OMER MEIR WELLBER Dirigent

SIMONE RUBINO Schlagzeug

° Konzerteinführung

weitere Infos unter www.spieelfeld-klassik.de

Die Münchner Philharmoniker

DESIGNIERTER CHEFDIRIGENT LAHAV SHANI
EHRENDIRIGENT ZUBIN MEHTA

1. VIOLINEN

Julian Shevlin, Konzertmeister
Naoka Aoki, Konzertmeisterin
Odette Couch, stv. Konzertmeisterin
Iason Keramidis, stv. Konzertmeister
Nenad Daleore
Wolfram Lohschütz
Céline Vaudé
Yusi Chen
Florentine Lenz
Vladimir Tolpygo
Georg Pfirsch
Victoria Margasyuk
Yasuka Schmalhofer
Megumi Okaya
Zsuzsa Zsizsmann°
Alejandro Carreño°
Laura Handler°°
Ryo Shimakata°°
Yuriko Takemoto°°
Annika Fuchs°°

2. VIOLINEN

Simon Fordham, Stimmführer
Alexander Möck, Stimmführer
Ilona Cudek, stv. Stimmführerin
Ana Vladanovic-Lebedinski,
stv. Stimmführerin
Matthias Löhlein
Katharina Reichstaller
Nils Schad
Clara Bergius-Bühl
Esther Merz
Katharina Schmitz
Bernhard Metz
Namiko Fuse

Qi Zhou
Clément Courtin
Traudel Schmid
Asami Yamada
Johanna Zaunschirm

BRATSCHEN

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

VIOLONCELLI

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

KONTRABÄSSE

Sławomir Grenda, Solo
 Fora Baltacıgil, Solo
 Alexander Preuß, stv. Solo
 Stepan Kratochvil
 Shengni Guo
 Emilio Yepes Martinez
 Ulrich von Neumann-Cosel
 Umur Kocan
 Alexander Weiskopf
 Michael Neumann
 Daniel Kamien^{oo}

FLÖTEN

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

OBOEN

Marie-Luise Modersohn, Solo
 Andrey Godik, Solo
 Bernhard Berwanger
 Lisa Outred
 Kai Rapsch, Englischhorn
 Gülin Atakli^{oo}

KLARINETTEN

Alexandra Gruber, Solo
 László Kuti, Solo
 Annette Maucher, stv. Solo
 Matthias Ambrosius
 Albert Osterhammer, Bassklarinetten
 Stephan Mayrhuber^{oo}

FAGOTTE

Raffaele Giannotti, Solo
 Romain Lucas, Solo
 Johannes Hofbauer
 Jörg Urbach, Kontrafagott
 Nicolò Biemmi^{oo}

HÖRNER

Matias Piñeira, Solo
 Bertrand Chatenet, Solo
 Ulrich Haider, stv. Solo
 Maria Teiwes, stv. Solo

Alois Schlemer
 Hubert Pilstl
 Mia Schwarzfischer
 Christina Hambach

TROMPETEN

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

POSAUNEN

Dany Bonvin, Solo
 Jonathon Ramsay, Solo
 Matthias Fischer, stv. Solo
 Quirin Willert
 Benjamin Appel, Bassposaune
 Florian Strasser^{oo}

TUBA

Ricardo Carvalhoso
 Jakob Hagen^{oo}

PAUKEN

Stefan Gagelmann, Solo
 Guido Rückel, Solo

SCHLAGZEUG

Sebastian Förschl, 1. Schlagzeuger
 Jörg Hannabach
 Michael Leopold
 Seokjung Park^{oo}

HARFE

Teresa Zimmermann, Solo
 Johanna Görißen^{oo}

ORCHESTERVORSTAND

Alexandra Gruber
 Matthias Ambrosius
 Konstantin Sellheim

INTENDANT

Paul Müller

^o Zeitvertrag, ^{oo} Orchesterakademie

IMPRESSUM**Herausgeber:**

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

Redaktion:

Christine Möller

Titelgestaltung:

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

Graphik:

dm druckmedien
München

Druck:

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

TEXTNACHWEISE

Einführungstexte: Wolfgang
Stähr und Susanne Stähr.
Nicht namentlich gekenn-
zeichnete Texte und Infobo-
xen: Christine Möller. Alle
Rechte bei den Autorinnen
und Autoren; jeder Nach-
druck ist seitens der Urhe-
berrechtsinhabenden ge-
nehmigungs- und kosten-
pflichtig. Sollten wir Rechte-
inhabende übersehen ha-
ben, bitten wir um Nachricht.

BILDNACHWEISE

Abbildungen zu Dmitrij
Schostakowitsch: Jürgen
Fromme (Hrsg.), Dmitri
Schostakowitsch und seine
Zeit – Mensch und Werk, Du-
isburg 1984; Solomon Wol-
kow (Hrsg.), Die Memoiren
des Dmitri Schostakowitsch,
Berlin / München 2000. Ab-
bildungen zu Gustav Mahler:
Gilbert Kaplan (Hrsg.), Das
Mahler Album, New York /
Wien 1995; Hermann Danu-
ser, Gustav Mahler und seine
Zeit, Laaber 1996; Hartmut
Haenchen, Mahler – Das Lied
von der Erde, Amsterdam
2001. Künstlerphotographi-
en: Mat Hennek (Sokhiev), A.
Karnaushenko (Gubanova),
David Jerusalem (Schager).

ZUM TITELMOTIV

In seinem Werk »Das Lied
von der Erde« hat Gustav
Mahler altchinesische Lyrik
vertont. Die Tuschezeich-
nung auf Papyrus zitiert die
schlichte Art chinesischer
Kalligrafie.