



**MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

BRAHMS

1. Serenade

»Nänie«

»Gesang der Parzen«

»Schicksalslied«

MANZE, Dirigent

**PHILHARMONISCHER CHOR
MÜNCHEN**

Donnerstag

06_07_2017 20 Uhr

Freitag

07_07_2017 20 Uhr

VALERY GERGIEV
Strauss



Ab 31. März im Handel erhältlich

JOHANNES BRAHMS

Serenade Nr. 1 D-Dur op. 11

1. Allegro molto
2. Scherzo: Allegro ma non troppo
3. Adagio non troppo
4. Menuetto I + II
5. Scherzo: Allegro
6. Rondo: Allegro

»Nänie« für Chor und Orchester op. 82

»Gesang der Parzen« für Chor und Orchester op. 89

»Schicksalslied« für Chor und Orchester op. 54

ANDREW MANZE, Dirigent
PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN,
Einstudierung: Andreas Herrmann

118. Spielzeit seit der Gründung 1893

VALERY GERGIEV, Chefdirigent
ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent
PAUL MÜLLER, Intendant

Auf dem Weg zur Symphonie

NICOLE RESTLE

JOHANNES BRAHMS
(1833–1897)

Serenade Nr. 1 D-Dur op. 11

1. Allegro molto
2. Scherzo: Allegro ma non troppo
3. Adagio non troppo
4. Menuetto I + II
5. Scherzo: Allegro
6. Rondo: Allegro

LEBENS DATEN DES KOMPONISTEN

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

ENTSTEHUNG

Die Serenade Nr. 1 op. 11 entstand 1857 bis 1860 und ist das Ergebnis der Auseinandersetzung mit den Werken Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts. Während seiner ersten Festanstellung als Chordirigent und Klavierlehrer am Detmolder Hof hatte Brahms die Werke der beiden Wiener Klassiker eingehend studiert. Ursprünglich als Nonett konzipiert, richtete er die Serenade zunächst für kleines, später für großes Orchester ein. Die Fassungen für Kammerensemble und kleines Orchester sind allerdings verschollen.

URAUFFÜHRUNG

Fassung für kleines Orchester: Am 28. März 1859 im Wörmerschen Konzertsaal in Hamburg (Hamburger Philharmoniker unter Leitung von Joseph Joachim). Fassung für großes Orchester: Am 3. März 1860 im Königlichen Hoftheater in Hannover (Königliche Hofkapelle Hannover wiederum unter Leitung von Joseph Joachim).



Jean-Joseph-Bonaventure Laurens: Johannes Brahms (um 1855)

Johannes Brahms: Serenade D-Dur op. 11

Jahrelang mühte sich Johannes Brahms vergeblich um die Form der Symphonie. Zu schwer lastete das Erbe Ludwig van Beethovens auf ihm. Gegenüber dem Dirigenten Hermann Levi klagte der Komponist: »Du hast keinen Begriff davon, wie unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört.« Als weitere Hypothek lastete jener enthusiastische Artikel in der »Neuen Zeitschrift für Musik« auf ihn, in dem Robert Schumann 1853 den jungen Brahms als musikalischen Heilsbringer angekündigt hatte. Der mit solchen Vorschusslorbeeren Ausgestattete schien durch die hymnischen Worte eher blockiert statt beflügelt. Lange Zeit fühlte sich Brahms außerstande, die in ihn gesetzten Erwartungen auf dem Gebiet der Symphonie zu erfüllen. Es schien ihm unmöglich, etwas Eigenes, über das Vorbild Beethovens Hinausweisendes zu schaffen. Ehe sich der Komponist 1876 mit seiner 1. Symphonie dann doch noch als würdiger Nachfolger Beethovens etablieren konnte, bedurfte es einiger »Vorstudien«. Zu ihnen gehört auch die Serenade Nr. 1 D-Dur op. 11.

RÜCKBLICKE AUF HAYDN UND MOZART

1857, ein Jahr nach dem Tod des verehrten Robert Schumann, trat Johannes Brahms seine erste, feste Stelle an: Fürst Leopold III. engagierte ihn als Chorleiter, Klavierlehrer und Dirigent an seinen Hof in Detmold. Diese Anstellung war gut bezahlt und ließ dem damals 24-Jährigen ausreichend Zeit für eigenes Arbeiten und Studieren. Besonders intensiv setzte sich Brahms in jenen Tagen mit dem Schaffen Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts auseinander. Ihre Musik inspirierte ihn, etwas in einem »leichten Genre« zu komponieren.

Die Gattung der Serenade, die sich in der Wiener Klassik als unterhaltende Abendmusik großer Beliebtheit erfreute und in Anzahl und Form der Sätze weniger festgelegt war als die Symphonie, schien ihm dafür das geeignete musikalische Terrain, um sich auszuprobieren. Wie sehr Brahms noch auf der Suche war, belegen die Zweifel, die er hinsichtlich der Besetzung hegte. Die ursprüngliche Fassung für ein Kammerensemble aus acht oder neun Instrumenten stellte ihn nicht zufrieden. »Ich sitze eben und ändere die Stimmen meiner Serenade«, schrieb er im Februar 1858 an seinen Freund Joseph Joachim. »Ich hörte sie gar zu gerne wieder, und zwar mit stärker besetzten Geigen.« Er erweiterte die Instrumentierung zunächst für kleines, später für großes Orchester. Nur diese letzte Version ist überliefert. Auch wenn Brahms gegenüber Freunden, die gerne den symphonischen Charakter des Werks herausstrichen, hartnäckig auf die Bezeichnung »Serenade« bestand, sprengt das Stück schon wegen seiner Länge und der Dichte der musikalischen Arbeit den Rahmen der Gattung. Der Komponist war sich wohl bewusst, dass er mit seinem Opus 11 ein Zwitterwesen geschaffen hatte, das zwar in seinen Augen den Namen »Symphonie« noch nicht verdiente, aber dem angestrebten Ziel schon relativ nahe kam.

SERENADE ODER SYMPHONIE ?

Eines macht die Serenade nur zu deutlich: Brahms hat die Musik der drei großen Wiener Klassiker, Haydn, Mozart und Beethoven, vollkommen verinnerlicht. In der Brahms-Literatur wird immer wieder darauf hingewiesen, dass der Komponist mit dem ersten Satz der Serenade, Allegro molto, an den Finalsatz von Joseph Haydns letzter Symphonie D-Dur Hob. I:104 an-

knüpft. Die bordunartigen Liegeklänge, die einem Dudelsack zu imitieren scheinen, sowie das von Horn und Klarinette vorgestellte Hauptthema, das sich aus abwärtsführenden Terzschritten und einem keck emporspringenden Signalmotiv zusammensetzt, sind dem Haydn'schen Symphoniesatz nachempfunden und besitzen fast schon den Charakter eines Zitats. Brahms kreiert hier ein heiter ländliches Ambiente – nur um diese Stimmung auch möglichst schnell wieder zu verlassen. Der idyllische Ton des Anfangs weicht rasch einem heroischem Gestus, der Beethoven abgelautet ist. Das zweite Thema mit seiner emporstrebenden, synkopischen Melodielinie wirkt hingegen lyrisch und kantabel. Aus dem Gegensatz zwischen pastoraler Schlichtheit und komplexeren symphonischen Strukturen bezieht das Allegro molto seine musikalische Spannung. Brahms entwickelt diesen Satz aus kleiner Besetzung, entfaltet ihn zu orchestraler Klangpracht um ihn zum Schluss wieder in die kammermusikalische Haltung des Anfangs zurückzuführen.

SPIEL MIT DEN TRADITIONEN

Das folgende Scherzo beginnt mit einer unisono geführten Melodie von Streicher und Fagott, eine Art der Satzeröffnung, die an Haydn und Mozart erinnert. Diesem Unisono, das in seiner melodischen Gestalt schwankend und umherirrend wirkt, stellt Brahms ein mitreißendes, folkloristisches Tanzthema gegenüber. Auch das Trio lässt das Vorbild der Wiener Klassik erkennen. Im langsamen Satz, Adagio non troppo, dessen Beginn an einen Choral erinnert, finden sich ebenfalls Reminiszenzen an Haydn's Symphonie Nr. 104: Das kurze, prägnante, aus einer doppelt punktierten Achtel- und Zweiundreißigstelnote bestehende rhyth-

mische Motiv ist dem zweiten Satz entlehnt. Brahms nimmt es als musikalische Keimzelle, aus der er – und darin zeigt sich bereits sein Personalstil – das weitere Material des Adagios entwickelt und abwandelt. Dem langsamen Satz schließen sich zwei kurze, komplett gegensätzlich gestaltete Menuette an. Das erste, in dem die parallel geführten Klarinettenstimmen von agilen Achtelbewegungen in Fagott und Cello begleitet werden, beschwört noch einmal den Stil Haydn's, während das zweite durch seine chromatische Melodik modernere Töne anschlägt. Brahms schafft somit einen humorvollen Kontrast zwischen »alt« und »neu«. Ein weiteres Scherzo mit einem auftrumpfenden Hornthema wiederum weckt Assoziationen an die Scherzo-Sätze Beethovens. Im Finalsatz, der in Rondoform gestaltet ist, greift Brahms auf das rhythmische Motiv des langsamen Satzes zurück, um es hier in abgewandelter Form zum vorantreibenden Moment des Satzes zu machen. Hinzu kommt noch ein heiteres, tänzerisches Thema, das zusammen mit dem vorwärtsdrängenden rhythmischen Impetus diesem Finale den Charakter eines fröhlichen »Rausschmeißers« gibt. In Vorausschau auf den großen Symphoniker, der Brahms noch werden sollte, gibt seine Serenade op. 11 einen wunderbaren Einblick in das musikalische Experimentallabor des jungen Komponisten.

Von der Vergänglichkeit des Schönen

NICOLE RESTLE

JOHANNES BRAHMS
(1833–1897)

»Nänie« für Chor und Orchester op. 82

gestaltete Text, der nach klassischem Vorbild in Distichen aus Hexametern und Pentametern verfasst ist, erschien 1800 im ersten Teil der gesammelten Gedichte des Autors.

ENTSTEHUNG

Der Tod des befreundeten Malers Anselm Feuerbach am 4. Januar 1880 inspirierte Johannes Brahms zu seiner musikalischen Totenklage »Nänie«. Im Sommer des folgenden Jahres widmete er sich in Preßbaum dem Werk, dessen Fertigstellung er im September 1881 in einem Brief an den Dirigenten Franz Wüllner mitteilt.

LEBENS DATEN DES KOMPONISTEN

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

WIDMUNG

Frau Hofrat Henriette Feuerbach, der Stiefmutter des verstorbenen Malers Anselm Feuerbach, zugeeignet.

TEXTVORLAGE

Dem Chorwerk von Brahms liegt ein Gedicht von Friedrich Schiller zu Grunde. Der in Form eines antiken Klagegesangs (Nänie)

URAUFFÜHRUNG

Am 6. Dezember 1881 in der Zürcher Tonhalle unter Leitung des Komponisten.

Die Sagen und Mythen der griechischen und römischen Antike gehören zur kulturgeschichtlichen DNA Europas. Für Maler und Dichter bildeten sie Jahrhunderte lang eine wichtige Inspirationsquelle. Mehr noch: Die Geschichten der antiken Helden und Götter, mit denen jeder gebildete Mensch vertraut war, dienten vielen Künstlern als Folie, eigene weltanschauliche Gedanken und Ansichten zu transportieren. Ein Beispiel dafür ist Friedrich Schillers Gedicht »Nänie«. Der Titel nimmt Bezug auf ein Klagegedicht, das im alten Rom bei einem Leichenzug angestimmt wurde. Form und Aufführungsart dieses Gesangs ist nicht überliefert. In der Renaissance griffen humanistische Dichter die Bezeichnung wieder auf und verwendeten sie für einen literarischen Nachruf auf bedeutende Persönlichkeiten. Schiller bezieht sich in seinem Gedicht, das in der klassischen Form der Elegie verfasst ist, allerdings nicht auf eine bestimmte Person, sondern beklagt die Vergänglichkeit eines abstrakten Begriffs: »Auch das Schöne muß sterben !«

ALLES IST VERGÄNGLICH

Mit dieser zentralen Botschaft eröffnet Schiller sein Werk. Später weist er nochmals darauf hin: »Siehe ! Da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle, Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.« Die Unerbittlichkeit dieser Feststellung belegt er mit drei mythologischen Bildern: dem vergeblichen Versuch des Orpheus, seine Gemahlin Eurydike aus der Unterwelt zu holen, der Trauer Aphrodites um den geliebten Adonis, der durch einen Eber tödlich verletzt wurde, und der Klage der Meeresnymphe Thetis über den Tod ihres Sohnes Achilles, des strahlenden griechischen Helden, der vor Troja fiel. Schillers Fazit: Einziger die Kunst vermag den Tod zu überwinden – als Klagegedicht im Mund des Geliebten. Im

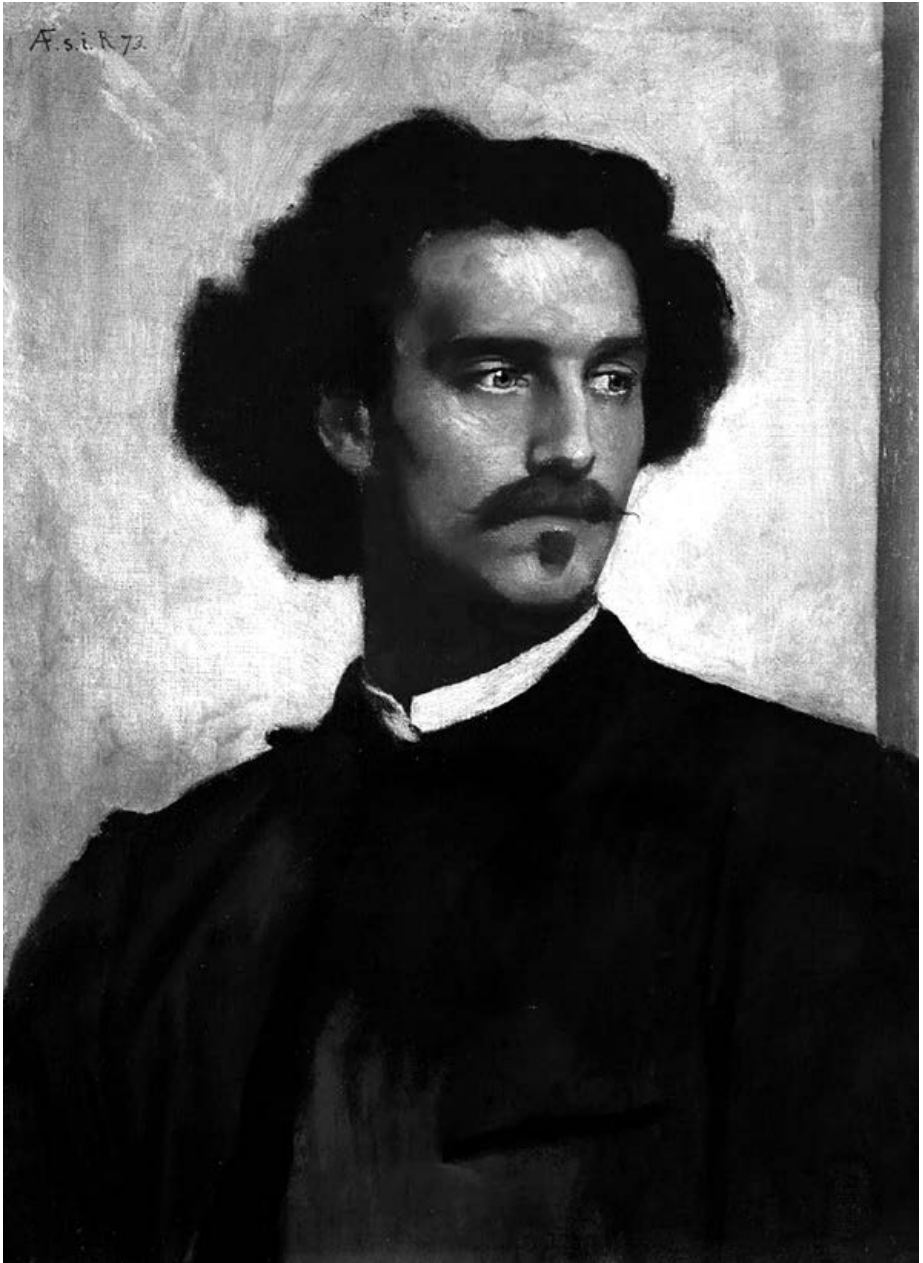
Gesang überdauert das Schöne in idealisierter Form, nur das Beliebigste, das Allgemeine wird vergessen werden. Eine höchst philosophische Betrachtungsweise, von der sich Johannes Brahms zutiefst angesprochen fühlte. Aber nicht nur er. 1874 hatte der befreundete Komponist Friedrich Goetz das Gedicht Schillers in einem Chorwerk vertont, das Brahms kannte und sehr schätzte. Obwohl ihn – wie der Biograph Max Kalbeck berichtet – »der Text gejuckt habe«, verzichtete er aus Rücksicht auf Goetz darauf, das Gedicht in Musik zu setzen. Als Goetz jedoch zwei Jahre später starb, fühlte sich Brahms nicht mehr verpflichtet, von einer Vertonung abzusehen.

DEM ANDENKEN EINES MALERS

Äußerer Anlass für die Komposition war allerdings der Tod eines anderen Künstlers: des Malers Anselm Feuerbach, den Brahms in jungen Jahren kennen gelernt hatte und mit dem er fortan freundschaftlich verkehrte. Obwohl von Temperament und Charakter unterschiedlich, einte beide Männer ihre klassizistische Kunstanschauung. Feuerbach realisierte in seinen Bildern viele antike Sagenthemen, beispielsweise Orpheus und Eurydike, Medea, Iphigenie oder die Amazonenschlacht. Als Feuerbach im Januar 1880 im Alter von nur 40 Jahren verstarb, schien kein Gedicht passender als Schillers Klagegesang. Widmungsträgerin des Stücks ist Henriette Feuerbach, die Stiefmutter des Malers, die einen entscheidenden Einfluss auf die Erziehung und Entwicklung ihres Stiefsohns genommen und ihn auch als dessen Agentin und Förderin tatkräftig unterstützt hatte.

HERAUSFORDERNDES VERMASS

Die Vertonung des Textes stellte den Komponisten hinsichtlich der rhythmischen



Anselm Feuerbach: Selbstbildnis (1873)

Johannes Brahms: »Nänie« op. 82

Gestaltung vor große Herausforderungen. Das in Distichen (Zweizeiler) verfasste Gedicht mit seinem kontinuierlichen Wechsel von Hexa- und Pentametern, gibt sich sperrig. Diese Schwierigkeit löste Brahms, indem er als Metrum für den Anfangs- und Schlussteil einen 6/4-tel Takt wählte. Der Mittelteil steht dagegen im 4/4-Takt. Brahms war ein Meister der Vokalvertonung und seine Art, wie er den Text behandelte, erregte Bewunderung. Sein Freund Theodor Billroth, dem der Komponist die Noten zur Ansicht gab, lobte: »Von der Schwierigkeit, Hexameter musikalisch rhythmisch zu behandeln, merkt man in Deiner schönen Komposition wahrlich nichts. Die Worte kommen mir mit Deiner Musik fast flüssiger vor als ohne dieselbe. Die Deklamation ist meisterhaft.«

PRINZIP HOFFNUNG

Anders als Friedrich Goetz, der seine »Nänie« in düsteres fis-Moll taucht und den musikalischen Satz aufgewühlt, bedrohlich und dramatisch gestaltet, schafft Brahms eine arkadische Idylle: Die Grundtonart D-Dur bereits im ersten Akkord etablierend, erklingt in den Oboen eine weit ausgespannene pastorale Weise, die mit einem absteigenden Terzgang beginnt und im weiteren Verlauf durch seufzerartige Terzsprünge geprägt ist. In der Brahms-Literatur wird immer wieder darauf hingewiesen, wie beziehungsweise diese Anfangstakte gestaltet sind: Die Oboenmelodie, vor allem das eröffnende Terzmotiv, verweist auf den ersten Satz von Beethovens Klavier-sonate »Les Adieux«, dem der Komponist die Worte »Lebe wohl« unterlegte. Die Kontrabässe hingegen nehmen das Kopfmotiv des Fugenthemas vorweg, mit dem der Chor später einsetzt. Statt Trauer, Furcht und Schrecken zu erregen, schafft die instrumentale Einleitung eine innige,

tröstliche Atmosphäre, weckt die Hoffnung auf Verklärung und Transzendenz. Eine ähnliche Stimmung kreierte Brahms übrigens auch zu Beginn seines »Schicksalslieds«. Der Chor setzt nach dem instrumentalen Vorspiel mit einer Fuge ein, deren Thema den Rhythmus, nicht jedoch die Melodie der eröffnenden Oboenweise wiederholt, damit nochmals auf die »Lebe wohl«-Geste des Anfangs Bezug nehmend. Der Grundtenor des gesamten Werkes ist abgeklärt, überirdisch und harmonisch. Am Ende des ersten Teils, der vom Tod Achilles handelt, kommt vorübergehend ein heroisches Moment in die Musik. Der im 4/4-Takt und Fis-Dur stehende Mittelteil fasst die Verse zusammen, die von Klage und Weinen handeln: Mit einem emporstrebenden Melodiegestus verdeutlicht der Chor das Bild der aus dem Meer steigenden Thetis, der Mutter Achilles, die den Tod des Sohnes beklagt. Das Weinen der Götter wiederum beschreibt Brahms in einem aufschluchzenden Oktavsprung und einem sanft abwärtsführenden Sekundgang.

Im dritten und letzten Teil greift Brahms musikalisch auf den Anfang zurück. Abgesehen davon, dass sich dadurch formal der Bogen schließt, nimmt er nochmals auf Schillers Textgestaltung Bezug und unterstreicht, dass dieser das erste und letzte Verspaar mit dem Wort »auch« beginnen lässt. Andererseits erlaubt sich Brahms, wie im »Schicksalslied«, gegenüber dem Dichter eine Eigenmächtigkeit. Er lässt das Stück nicht mit dem letzten Pentameter »das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab« enden, sondern wiederholt die vorletzte Zeile, die davon singt, wie herrlich es ist, ein Klagelied im Munde des Geliebten zu sein. Brahms »Nänie« schließt mit einer strahlenden Apotheose des Wortes »herrlich« – als gelungenen Beweis, dass die Musik Tod und Vergänglichkeit überwindet.

Der Zorn der Götter

NICOLE RESTLE

JOHANNES BRAHMS
(1833–1897)

»Gesang der Parzen« für Chor und
Orchester op. 89

TEXTVORLAGE

Der Text von Brahms Chorwerk stammt aus dem vierten Akt der Tragödie »Iphigenie auf Tauris« von Johann Wolfgang von Goethe.

ENTSTEHUNG

»Der Gesang der Parzen« entstand im Sommer 1882 in Bad Ischl. Nach Max Kalbeck, dem Biographen des Komponisten, wurde Brahms durch die Iphigenie-Darstellung der Wiener Burgschauspielerin Charlotte Wolter (1834–1897) zu dem Werk ange-regt. Als weitere Inspirationsquelle wird in der Literatur auch das Gemälde »Der Sturz der Titanen« von Anselm Feuerbach genannt.

WIDMUNG

Seiner Hoheit dem Herzog Georg von Sachsen-Meiningen ehrerbietigst zugeeig-net.

LEBENS DATEN DES KOMPONISTEN

Geboren am 7. Mai 1833 in Hamburg; ge-
storben am 3. April 1897 in Wien.

URAUFFÜHRUNG

Am 10. Dezember 1882 im Musiksaal in
Basel unter Leitung des Komponisten.



Eduard Kaiser: Charlotte Wolter, Wiener Burgschauspielerin (1859)

Ein Jahr nach »Nänie« schrieb Brahms sein nächstes und gleichzeitig letztes chorsymphonisches Werk, den »Gesang der Parzen«. Beide Kompositionen bilden ein musikalisches Werkpaar, das vor allem eines eint: die antike Thematik, die von den

beiden größten deutschen Dichtern der Weimarer Klassik, Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe, in Verse gefasst wurde. Schillers Elegie »Nänie«, die anhand von Bildern aus der griechischen Mythologie die Sterblichkeit alles Schönen

betrauert, steht Goethes »Gesang der Parzen« gegenüber, der fatalistisch konstatiert, dass die Menschen gnadenlos dem Willen – oder sollte man besser sagen: der Willkür? – der Götter ausgeliefert sind. Die Grundaussage von Goethes Gedicht korrespondiert zudem mit dem Text eines weiteren Chorwerks, dem »Schicksalslied« op. 54, das Brahms mehr als zehn Jahre zuvor nach einer Vorlage von Friedrich Hölderlin vertont hat. Die Unentrinnbarkeit vor Tod und Vergänglichkeit ist das zentrale Thema aller drei Chorwerke.

DEM SCHICKSAL AUSGELIEFERT

Goethe platzierte den »Gesang der Parzen« am Ende des 4. Akts seiner Trägödie »Iphigenie auf Tauris«, an der Stelle, an der sich die Titelheldin voller Verzweiflung des unlösbaren Konflikts bewusst wird, vor dem sie steht. In diesem Moment erinnert sie sich an ein Lied, das ihre Amme ihr einst gesungen hat: »Das Lied der Parzen, das sie grausend sangen«. Und sie sagt es sich vor, die Unausweichlichkeit ihres eigenen harten Schicksals unterstreichend. Was Brahms bewogen hat, ausgerechnet diesen Text zu vertonen, ist nicht sicher geklärt. Sein Biograph Max Kalbeck schreibt, den Komponisten hätte die Darstellung der Iphigenie durch die Wiener Burgtheater-Schauspielerin Charlotte Wolter inspiriert, die »die gewaltigen Worte des Liedes mit ihrer tiefen, modulationsfähigen Stimme in das atemlos lauschende Haus hinaus sprach.« Des Weiteren könnte ihn auch Anselm Feuerbachs Gemälde »Der Sturz der Titanen« angeregt haben. Bei der Drucklegung des Werks bestimmte Brahms, dass nur der Autor des Textes, also Goethe, genannt werden soll, nicht aber das Theaterstück, aus dem die Zeilen stammen: »Das das Lied aus Iphigenie ist, möchte ich auf

dem Titel verschweigen. Ich höre schon Speidel [ein Wiener Musikkritiker; Anm.d.A.] sagen, das sei nicht die Goethe'sche Iphigenie, und allerdings ist das Parzenlied nicht Iphigenie.«

AUF DEN SPUREN FERDINAND HILLERS

Wie bei »Nänie« gab es bereits eine Vertonung durch einen anderen Komponisten. Ferdinand Hillers musikalische Umsetzung war 1881 im Druck erschienen. Der Komponist hatte Brahms, mit dem er freundschaftlich verbunden war, sogleich ein Notenexemplar geschickt. Brahms saß zu dieser Zeit bereits selbst an dem Gesang und antwortete Hiller: »Nun muss ich gestehen, dass ich dem Chor nicht sogleich gerecht werden kann [...] Ich habe eben selbst öfter daran laboriert und nun ist es ein eigen unruhiges Gefühl mit dem ich lese und meine besonderen Gedanken nicht loswerden kann.« Hillers Werk blieb – wie Victor Ravizza nachgewiesen hat – nicht ohne Einfluss auf Brahms, dessen Vertonung die des Kollegen in den Schatten stellte.

EIN GEGENSATZPAAR

Dass »Nänie« und »Der Gesang der Parzen« als Werkpaar konzipiert wurde, zeigt sich auch in der konträren musikalischen Gestaltung. Das drückt sich bereits in der Wahl der Grundtonart aus: helles D-Dur für das erste, düsteres d-Moll für das zweite Stück; eine überirdisch schöne, transzendente Klangsprache und ein geschmeidiges Fließen der Sprache bei dem Schillerschen Text, verstörende, bedrohliche Töne und ein unerbittliches Skandieren der Verse bei der Dichtung Goethes. Die Düsternis des Parzen-Sujets unterstreicht Brahms mit der Orchestrierung. Durch die Verwendung

von Bass-Posaune, Bass-Tuba und Kontrafagott bedient der Instrumentalapparat den tiefen Klangbereich. Auch der Chorsatz, der nicht wie gewohnt vier- sondern sechsstimmig ist, erhält durch eine zusätzliche Alt- und Bassstimme eine dunkle Einfärbung.

VERSTÖRENDE KLÄNGE

Im Fortissimo schleudert das Orchester dem Hörer das Hauptthema entgegen, dessen Anfang wie ein Verzweiflungsschrei wirkt. Der unerbittlich fortschreitende daktylische Rhythmus sowie der melodische Verlauf mit einer abwärtsführenden verminderten Dreiklangsbrechung, mit der Brahms innerhalb von nur zwei Takten von d-Moll nach fis-Moll gelangt, betont die angsterfüllte Haltung. Mit diesem Beginn erzielte Brahms bei den zeitgenössischen Hörern eine ungeheure Wirkung. Sein Freund Theodor Billroth, der einer der ersten war, dem der Komponist Einblick in das Stück gewährt hatte, bekannte, dass er bei den ersten zwei Takten »lange nicht über ein gewisses Gruseln hinweg konnte.« Nach diesem aufwühlenden Anfang setzen zuerst die Männer-, dann die Frauenstimmen im Piano skandierend mit dem ersten Vers ein: »Es fürchte die Götter / Das Menschengeschlecht !« Während der Gesang eher stoisch wirkt, legt Brahms die ganze Angst und Bedrängnis in die Instrumentalstimmen. Musikalisch beschreiben sie mit großen Intervallsprüngen die Klippen, von denen diejenigen herabgestoßen werden, die die Götter zuvor besonders segneten. Ein Bild, dessen klangliche Umsetzung an das »Schicksalslied« erinnert. Die Götter thronen an goldenen Tischen, während ihnen von unten der Atem gestürzter Titanen »Gleich Opfergerüchen, / Ein leichtes Gewölke« emporsteigt. Bei diesen Worten

beginnt sich der düstere, kompakte Satz zu lichten. Bevor der Chor die letzte Strophe des Liedes anstimmt, greift Brahms als Reprise den Anfangsvers »Es fürchte die Götter / Das Menschengeschlecht !« wieder auf, allerdings mit einem stark reduzierten Orchestersatz, der vor allem die Aufgabe hat, den unerbittlich drängenden Rhythmus voranzutreiben und auf den Schluss- und Höhepunkt zuzusteuern: »Es wenden die Herrscher / Ihr segnendes Auge / von ganzen Geschlechtern«. Selbst für die nachfolgenden Generationen gibt es keine Hoffnung !

GENIALER SCHLUSS

Brahms lässt diese Verse in D-Dur und »sehr weich und gebunden« vortragen. Damit wollte er eine ganz spezielle Wirkung hervorrufen: »Ich meine, dem arglosen Zuhörer müsste beim bloßen Eintritt des Dur das Herz weich und das Auge feucht werden; da erst faßt ihn der Menschheit ganzer Jammer.« Was jetzt noch folgt, ist ein schlichter, rezitativischer Abgesang, die resignierende Feststellung: »So sangen die Parzen«. Die Violinen und die Piccoloflöte stimmen nochmals das spannungsvolle Thema der instrumentalen Eröffnung an. Auf einmal erhält die am Anfang so merkwürdig erscheinende Harmonik – wie Clara Schumann feststellte – einen neuen Sinn: »wie genial am Schluss, wo sich das fis-Moll weiter pp wehmütig sanft ausspinnt, bis es zuletzt ins d-Moll kommt – wie merkwürdig ist der Schluss – da schüttelt man im Geist noch lange das Haupt mit dem Alten träumend fort !«

»Ich sage eben etwas, was der Dichter nicht sagt«

NICOLE RESTLE

JOHANNES BRAHMS
(1833–1897)

»Schicksalslied« für Chor und Orchester
op. 54

TEXTVORLAGE

Das Gedicht, das Brahms in seinem »Schicksalslied« vertonte, stammt aus dem 1799 veröffentlichten zweiten Band von Friedrich Hölderlins Briefroman »Hyperion oder Der Eremit in Griechenland«.

ENTSTEHUNG

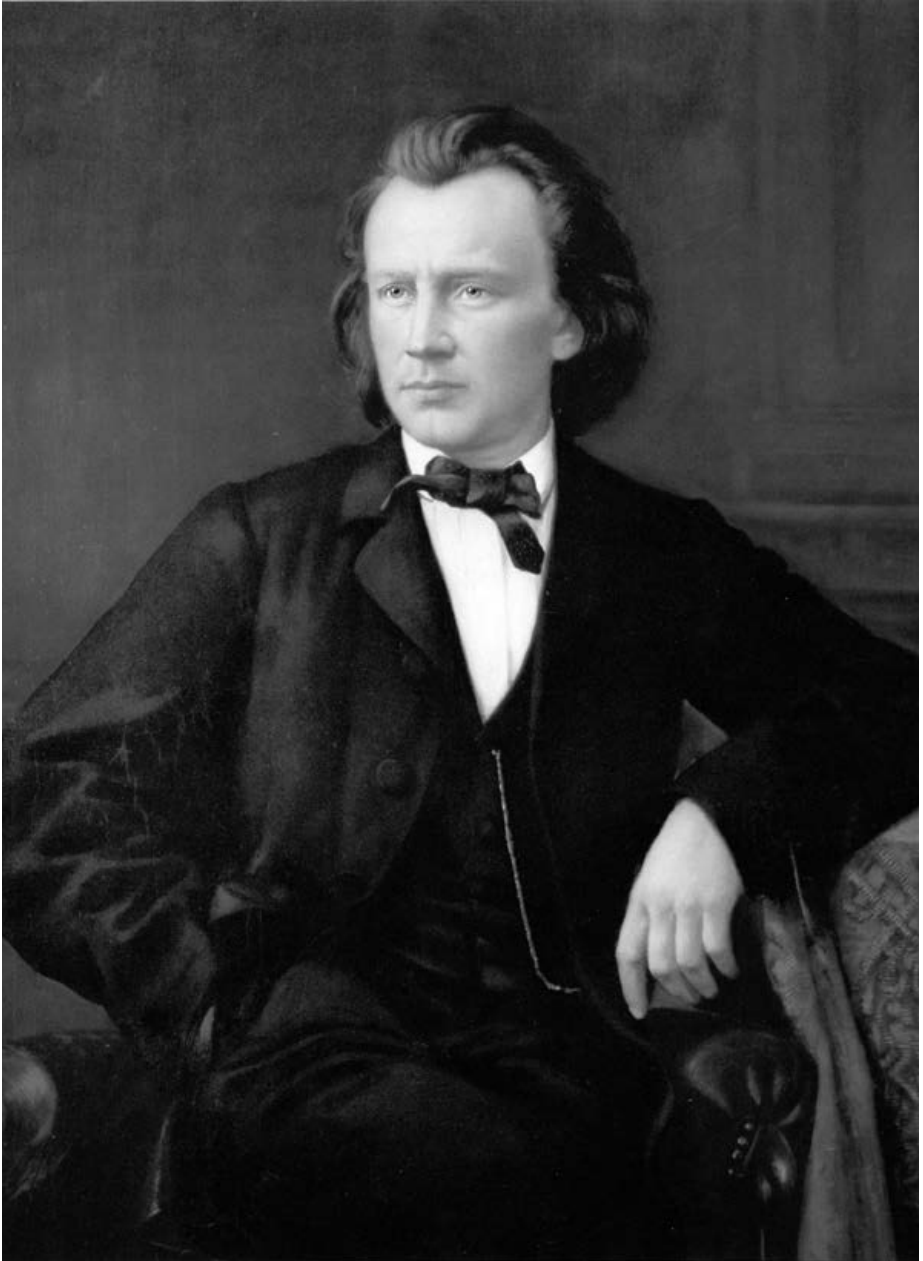
Im Sommer 1868 entdeckte Brahms während eines Besuchs bei seinen Freunden Albert Dietrich und Carl Reintaler Hölderlins Briefroman und war von dem »Schicksalslied« so ergriffen, dass er sofort einige musikalische Ideen skizzierte. Der Entstehungsprozess zog sich drei Jahre hin. In einem Brief vom 22. Mai 1871 bietet Brahms seinem Verleger Fritz Simrock das Werk zur Veröffentlichung an.

URAUFFÜHRUNG

Am 18. Oktober 1871 im großen Museums-Saal in Karlsruhe durch den Philharmonischen Verein unter Leitung des Komponisten.

LEBENS DATEN DES KOMPONISTEN

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



Carl Jagemann: Johannes Brahms (Gemälde nach einer Fotografie von 1866/67)

Johannes Brahms: »Schicksalslied« op. 54

Aus heutiger Sicht gilt Johannes Brahms als einer der großen Symphoniker des 19. Jahrhunderts. Die Zeitgenossen hingegen lernten den Komponisten zunächst durch ganz andere Gattungen kennen und schätzen: durch Klavier- und Kammermusik sowie Chorwerke. Brahms Chorschaffen ist vielfältig und reicht von A-Capella-Chören über mehrstimmige Gesänge mit Instrumentalbegleitung bis hin zu großen vokalsymphonischen Werken wie das »Deutsche Requiem«. Zu Brahms Lebzeiten hatte das Chorwesen in Deutschland Hochkonjunktur, dementsprechend groß war der Bedarf an Literatur. Schon früh interessierte sich der Komponist für Volkslieder, die er bearbeitete und mehrstimmig einrichtete. Er studierte zudem auch die Vokalpolyphonie der Renaissance und die Kompositionstechniken barocker Meister, allen voran Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels. Brahms erwarb sich dadurch eine enorme Bandbreite an stilistischen Kenntnissen, die er für sein eigenes Vokalschaffen nutzte.

LEIDENSCHAFT FÜR CHORMUSIK

Bevor der Komponist finanziell so gut abgesichert war, dass er es sich leisten konnte, als freiberuflicher Künstler zu leben, hatte er sein Geld mit Konzertauftritten als Pianist und als Chordirigent verdient. Seine Karriere als Chorleiter begann in Detmold und führte über Hamburg, wo er einen Frauenchor leitete, nach Wien. Dort wirkte er zunächst als Chormeister der Singakademie, später als Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde Wien und des dazugehörigen Singvereins. In seiner ersten Anstellung in Detmold klagte er noch über die fehlenden praktischen Kenntnisse: »Die Chorübungen zeigen mir große Blößen, sie

werden nicht unnützlich sein. Meine Sachen sind ja übermäßig unpraktisch geschrieben.« Doch das sollte sich bald ändern. Die Arbeit mit den verschiedenen Vokalensembles trug maßgeblich zu seinem tiefen Verständnis für Chormusik bei.

VOM ERFOLG ANGESTACHELT

Und es war auch ein Chorwerk, das Brahms seinen ersten, überragenden künstlerischen Triumph bescherte: Nach der Uraufführung seines »Deutschen Requiems« 1868 hatte er sich endgültig als einer der großen deutschen Komponisten etabliert. Ermutigt von dem Erfolg vollendete er weitere Vokalwerke: seine Kantate »Rinaldo« op. 50, die »Alt-Rhapsodie« op. 53, das »Schicksalslied« op. 54 und das »Triumphlied« op. 55. Zum »Schicksalslied« wurde Brahms durch das gleichnamige Gedicht aus Friedrich Hölderlins »Hyperion oder Der Eremit in Griechenland« ange-regt, auf das er während eines Besuchs bei seinen Freunden Albert Dietrich und Carl Reinthaler stieß. Dietrich schreibt in seinen Erinnerungen: »Eines Morgens fuhren wir nach Wilhelmshaven. [...] Unterwegs war der sonst so muntere Freund still und ernst. Er erzählte, er habe am Morgen [...] im Bücherschrank Hölderlin's Gedichte gefunden und sei von dem Schicksalslied auf das Tiefste ergriffen. Als wir später [...] am Meer saßen, entdeckten wir bald Brahms in weiter Entfernung, einsam am Strand sitzend und schreibend. Es waren die ersten Skizzen.«

Hölderlin stellt in seinem Gedicht die konträren Welten des göttlichen und des menschlichen Daseins gegenüber. Während die Götter selig und schicksalslos in elysischen Gefilden weilen, sind die Menschen

einem ungewissen, ruhelosen und grausamen Schicksal ausgesetzt. An diesem extremen Gegensatz, den Hölderlin in plastischen, poetischen Bildern beschreibt, entzündete sich Brahms' kreative Fantasie.

GÖTTER- VERSUS MENSCHENWELT

Für jede dieser beiden verschiedenen Sphären eine eigene Klangwelt zu schaffen, reizte Brahms: Es-Dur und 4/4-Takt für den Bereich der Götter, c-Moll und 3/4-Takt für den der Menschen. Über einem ostinaten, triolischen Rhythmus der Pauken erhebt sich zart und *expressivo* in den Geigen ein emporstrebendes Motiv. Die Instrumente vereinen sich zu einem hellen, lichten strahlenden Klanggewebe, das die himmlischen Seligkeiten beschreibt. »Ihr wandelt droben im Licht«, intoniert der Alt leise und einschmeichelnd mit einer schlichten Melodie, bevor der gesamte Chor einsetzt. Der ganze erste Teil symbolisiert musikalisch die ruhige, klare Erhabenheit der Götterwelt. Wie anders dagegen gibt sich die irdische Welt des zweiten Teils: Unruhige, tremolierende Streicher schaffen eine bedrohliche, angstvolle Atmosphäre. Verzweifelt klagt der Chor an: »Doch uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhn«. Auffahrend, unruhig, drängend ist der Orchestersatz und unterstreicht somit die Ausweglosigkeit des menschlichen Daseins. Einen kontemplativen Moment enthält dieser bewegte Satz: Bevor der Chor den gesamten Text vollständig wiederholt, meditiert er kurz über die Feststellung, nirgendwo ruhen zu können. Mit dieser Stelle zeichnet Brahms die tiefe Erschöpfung, die der unerbittliche Lebenskampf bei den Menschen hinterlässt.

GRIFF IN DIE SAITEN, STURZ VON DEN KLIPPEN

Egal, ob himmlisches Elysium oder irdische Hölle, der Text Hölderlins inspirierte Brahms mehrfach zu verschiedenen Tonmalereien. Im ersten Teil umspielen die Altstimmen die Worte »Auf weichem Boden, selige Genien !« mit »weichen« Achtelfiguren. Das Bild der Künstlerfinger, die in »heilige Saiten« greifen, versinnbildlicht der Komponist, eine Harfe imitierend, durch arpeggierende Akkorde in den Streichern. Um im zweiten Teil die leidenden Menschen, die »Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe« geworfen werden, klanglich darzustellen, lässt er in den Gesangsstimmen den Text in abgehackten Silben skandieren, während die ersten Violinen das Hin- und Hertaumeln durch fallende Quartsprünge nachzeichnen. Der Text schließt mit dem düsteren Bild, dass das Schicksal die Menschen ins Ungewisse hinabzieht – musikalisch korrespondierend steigen dabei die Stimmen stufenweise nach unten. Ein apokalyptisches Bild, das Brahms nicht so stehen lassen wollte. Aus diesem Grund lässt er das Stück mit einem instrumentalen Adagio ausklingen, das thematisch auf die Orchestereinleitung des Anfangs zurückgreift. Er bietet somit einen hoffnungsvollen Ausklang, der eklatant im Widerspruch zu der pessimistischen Aussage Hölderlins steht. Brahms war sich – wie er in einen Brief an Carl Reinthaler bemerkt – dieser Eigenmächtigkeit durchaus bewusst: »Ich sage eben etwas, was der Dichter nicht sagt, und freilich wäre es besser, wenn ihm das Fehlende die Hauptsache gewesen wäre.«

Nänie – Gesang der Parzen – Schicksalslied

NÄNIE

Auch das Schöne muß sterben !
 Das Menschen und Götter bezwinget,
 Nicht die eherne Brust rührt es des
 stygischen Zeus.
 Einmal nur erweichte die Liebe den
 Schattenbeherrscher,
 Und an der Schwelle noch, streng, rief er
 zurück sein Geschenk.
 Nicht stillt Aphrodite dem schönen
 Knaben die Wunde,
 Die in den zierlichen Leib grausam der
 Eber geritzt.
 Nicht errettet den göttlichen Held die
 unsterbliche Mutter,
 Wenn er, am skäischen Tor fallend, sein
 Schicksal erfüllt.
 Aber sie steigt aus dem Meer mit allen
 Töchtern des Nereus,
 Und die Klage hebt an um den
 verherrlichten Sohn.

Siehe ! Da weinen die Götter, es weinen
 die Göttinnen alle,
 Daß das Schöne vergeht, daß das
 Vollkommene stirbt.
 Auch ein Klaglied zu sein im Mund der
 Geliebten ist herrlich;
 Denn das Gemeine geht klanglos zum
 Orkus hinab.

Friedrich Schiller (1759–1805)
 »Nänie« (1800)

GESANG DER PARZEN

Es fürchte die Götter
 Das Menschengeschlecht !
 Sie halten die Herrschaft
 In ewigen Händen,
 Und können sie brauchen,
 Wie's ihnen gefällt.

Der fürchte sie doppelt
 Den je sie erheben !
 Auf Klippen und Wolken
 Sind Stühle bereitet
 Um goldene Tische.

Erhebet ein Zwist sich,
 So stürzen die Gäste,
 Geschmäht und geschändet
 In nächtliche Tiefen,
 Und harren vergebens,
 Im Finstern gebunden,
 Gerechten Gerichtes.

Sie aber, sie bleiben
 In ewigen Festen
 An goldenen Tischen.
 Sie schreiten vom Berge
 Zu Bergen hinüber:

Aus Schlünden der Tiefe
 Dampft ihnen der Atem
 Erstickter Titanen,
 Gleich Opfergerüchen,
 Ein leichtes Gewölke.

Es wenden die Herrscher
 Ihr segnendes Auge
 Von ganzen Geschlechtern
 Und meiden, im Enkel
 Die ehemals geliebten,
 Still redenden Züge
 Des Ahnherrn zu seh'n.

So sangen die Parzen;
 Es horcht der Verbannte
 In nächtlichen Höhlen,
 Der Alte, die Lieder,
 Denkt Kinder und Enkel
 Und schüttelt das Haupt.

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832),
 »Das Lied der Parzen« aus »Iphigenie auf
 Tauris« (1779)

SCHICKSALS LIED

Ihr wandelt droben im Licht
 Auf weichem Boden, selige Genien !
 Glänzende Götterlüfte
 Rühren Euch leicht,
 Wie die Finger der Künstlerin
 Heilige Saiten.
 Schicksallos, wie der schlafende
 Säugling, atmen die Himmlischen;
 Keusch bewahrt
 in bescheidener Knospe,
 Blühet ewig
 Ihnen der Geist,
 Und die seligen Augen
 Blicken in stiller
 Ewiger Klarheit.
 Doch uns ist gegeben,
 Auf keiner Stätte zu ruhn;
 Es schwinden, es fallen
 Die leidenden Menschen
 Blindlings von einer
 Stunde zur andern,
 Wie Wasser von Klippe
 Zu Klippe geworfen,
 Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Friedrich Hölderlin (1770–1843),
 »Hyperions Schicksalslied« aus »Hyperion
 oder Der Eremit in Griechenland« (1798)

SALVADOR Dali

BIBLIA SACRA



Münchner Künstlerhaus

Lenbachplatz 8 München
www.dalimuenchen.de

11.7. - 3.9.2017

Andrew Manze

DIRIGENT



Andrew Manze, der seit September 2014 Chefdirigent der NDR Radiophilharmonie ist, wird regelmäßig als Gastdirigent zu bedeutenden Orchestern eingeladen. So verbindet ihn eine enge Zusammenarbeit mit Orchestern wie dem Gewandhausorchester, dem London Philharmonic Orchestra, den Sinfonieorchestern des BBC, dem Orchester der Königlichen Philharmonie Stockholm, dem New York Philharmonic oder dem Los Angeles Philharmonic. 2015 gastierte er bereits das vierte Mal in Folge beim Mostly Mozart Festival in New York. Im Oktober 2017 wird Andrew Manze beim Amsterdamer Concertgebouw Orchester debütieren.

Von 2006 bis 2014 stand Andrew Manze als Chefdirigent dem schwedischen Helsingborg Symphony Orchestra vor; zudem war

er Assoziierter Gastdirigent des BBC Scottish Symphony Orchestra in der Saison 2010/11 und von 2008 bis 2011 Erster Gastdirigent des norwegischen Radiosinfonieorchesters.

Nach dem Studium der Altphilologie an der Universität Cambridge wandte sich Andrew Manze dem Violinstudium zu und wurde schnell zu einem der führenden Spezialisten auf dem Gebiet der historischen Aufführungspraxis. Bereits 1996 wurde er Direktor der Academy of Ancient Music und anschließend von 2003 bis 2007 künstlerischer Leiter von The English Concert. Als Geiger hat Andrew Manze eine Vielzahl an CDs veröffentlicht, viele davon preisgekrönt.

Auch als Lehrer ist Andrew Manze aktiv. Als Gastprofessor unterrichtet er an der Royal Academy of Music und an der Oslo Academy. Zudem war er an den neuen Editionen der Sonaten und Konzerte von Mozart und Brahms beteiligt, die von Bärenreiter und Breitkopf & Härtel herausgebracht wurden.

Im November 2011 wurde Andrew Manze in Stockholm der »Rolf Schock Preis« verliehen. In den Jahren zuvor hatten Mauricio Kagel und Gidon Kremer diesen Preis erhalten.

Philharmonischer Chor München

Der Philharmonische Chor München ist einer der führenden Konzertchöre Deutschlands und Partnerchor der Münchner Philharmoniker. Er wurde 1895 von Franz Kaim, dem Gründer der Münchner Philharmoniker, ins Leben gerufen. Seit 1996 wird er von Chordirektor Andreas Herrmann geleitet.

Sein Repertoire erstreckt sich von barocken Oratorien über a cappella- und chorsymphonische Literatur bis hin zu konzertanten Opern und den großen Chorwerken der Gegenwart. Der Philharmonische Chor München musizierte u. a. unter der Leitung von Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Krzysztof Penderecki, Herbert von Karajan, Rudolf Kempe, Sergiu Celibidache, Zubin Mehta, Mariss Jansons, James Levine, Christian Thielemann, Lorin Maazel und Valery Gergiev.

In den vergangenen Jahren haben Alte und Neue Musik an Bedeutung gewonnen: Nach umjubelten Aufführungen Bach'scher Passionen unter Frans Brüggen folgte die Einladung zu den Dresdner Musikfestspielen mit Bachs h-Moll-Messe. Äußerst erfolgreich wurde auch in kleineren Kammerchor-Besetzungen unter Dirigenten wie Christopher Hogwood, Thomas Hengelbrock und zuletzt Ton Koopman gesungen. Im Bereich der Neuen Musik war der Philharmonische Chor München mit seinen Ensembles bei Ur- und Erstaufführungen zu hören, wie zum Beispiel der Münchner Erstaufführung

der »Sieben Zaubersprüche« von Wolfram Buchenberg und der Uraufführung von Jan Müller-Wielands »Egmonts Freiheit – oder Böhmen liegt am Meer«, eine Auftragskomposition der Münchner Philharmoniker, unter der Leitung des Komponisten. Neben dem Spektrum des gesamten Konzertchorrepertoires ist der Chor auch ein gefragter Interpret von Opernchören und setzt die mit James Levine begonnene Tradition konzertanter Operaufführungen nun auch unter dem neuen Chefdirigenten der Münchner Philharmoniker, Valery Gergiev, fort.

Neben zahlreichen Radio und TV-Übertragungen ist die Arbeit des Chores in vielen Einspielungen bei allen großen Labels dokumentiert. Die Veröffentlichung von Karl Goldmarks romantischer Oper »Merlin« mit der Philharmonie Festiva unter Gerd Schaller gewann Ende 2010 den »Echo Klassik« in der Kategorie »Operneinspielung des Jahres – 19. Jahrhundert«. In den Jahren 2014 und 2016 war der Chor jeweils mit den CD-Einspielungen von Franz von Suppés »Requiem« und Johann Ritter von Herbecks »Große Messe e-Moll« für den International Classical Music Award (ICMA) nominiert. Zuletzt wirkte im September 2015 der Philharmonische Chor München bei der Aufnahme des Antrittskonzertes von Valery Gergiev als Chefdirigent der Münchner Philharmoniker mit Gustav Mahlers 2. Symphonie mit.

Andreas Herrmann

CHORDIREKTOR



Andreas Herrmann unterrichtet als Professor an der Hochschule für Musik und Theater in München im Hauptfach Chordirigieren. Zehn Jahre lang dirigierte er den Hochschulchor und leitete in dieser Zeit Oratorienkonzerte, Opernaufführungen und a cappella-Programme in allen musikalischen Stilrichtungen. Seine vielfältigen Konzertprogramme, von Alter Musik bis hin zu Uraufführungen mit zeitgenössischem Repertoire, wurden festgehalten in Rundfunk-, CD- und TV-Aufnahmen.

Pädagogische Erfolge erzielt Andreas Herrmann weiterhin mit der Ausbildung junger Chordirigenten in verschiedenen Meisterkursen, sowie im Herbst 2016 als Gastprofessor am College Conservatory of Music der University of Cincinnati, Ohio, USA.

Als künstlerischer Leiter des Philharmonischen Chores München realisierte Andreas Herrmann zahlreiche Einstudierungen für Dirigenten wie Valery Gergiev, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Kent Nagano, Christian Thielemann, James Levine und viele andere. Über sein Engagement bei den Münchner Philharmonikern hinaus entfaltet Andreas Herrmann eine rege Konzerttätigkeit: Konzertreisen als Chor- und Oratoriendirigent führten ihn u. a. nach Österreich, Frankreich, Italien, Bulgarien, Ägypten, in die Schweiz, die USA und die Volksrepublik China.

Die mit dem »Echo Klassik« ausgezeichnete BR-Klassik-Produktion »Merlin« von Carl Goldmark, bei der Andreas Herrmann für die Choreinstudierung verantwortlich war, viele weitere Aufnahmen sowie die erfolgreiche Zusammenarbeit mit verschiedensten Orchestern, Ensembles und Rundfunkchören dokumentieren die internationale Reputation seiner musikalischen Arbeit.

Altlasten der Vergangenheit

Herbert von Karajans verhindertes Gastspiel bei den Münchner Philharmonikern

GABRIELE E. MEYER

Neben dem Bühneneingang zum großen Konzertsaal im Gasteig hängt ein kaum zu übersehendes Plakat der Münchner Philharmoniker, worauf in großen Lettern der Name Herbert von Karajan prangt. Der schon damals gefeierte Dirigent hatte für sein Münchner Debüt 1948 Werke von Mozart, Debussy und Brahms gewählt. Die drei Auftritte sollten in der Aula der Universität, dem Konzertsaal der Münchner Philharmoniker nach 1945, stattfinden; die Tonhalle war am 25. April 1944 bei einem verheerenden Bombenangriff auf die Innenstadt zerstört worden. Am 26. November 1948 veröffentlichte auch der »Münchner Merkur« unter der Rubrik »Veranstaltungen« die genauen Daten der drei Termine: »Die Münchener Philharmoniker, Aula der Universität. Konzert. Freitag, 3. 12. (1. Auff. i. Abonn.), Samstag, 4. 12. (2. Auff. i. Abonn.), jew. 18.30, Sonntag, 5. 12. (auß. Abonn.), 17 U.: 5. Philharmonisches Konzert. Ltg.: Herbert v. Karajan, Mozart: Haffner-Symph.; Debussy: La mer; Brahms: 1. Symph. c-moll.« Man kann sich lebhaft vorstellen, wie gespannt Musik-

freunde und Kritiker hierzulande dem Ereignis entgegenfieberten.

Umso größer mag die Enttäuschung für die Münchner gewesen sein, als sie erfuhren, dass das »V. Philharmonische Konzert am 3., 4. und 5. Dez. wegen Einreiseschwierigkeiten Herbert von Karajans verlegt werden mußte«. Die hektische Aktivität hinter den Kulissen hatte offenbar nichts ausrichten können. Zwei Tage später informierte der »Merkur« seine Leser über die Verlegung auf einen späteren Zeitpunkt und das Recht zur Kartenrückgabe. »Die außer Abonn. gekauften Eintrittskarten werden bis spätestens Montag, 6. 12., mittags 12 Uhr an der Kasse der Philh. (Rathaus-Stadthauptkasse) zurückgenommen.« Damit war klar, dass mit einem Auftritt Karajans in absehbarer Zeit nicht zu rechnen war.

Am 6. Dezember 1948 war, wiederum im »MM« und unter dem Namenskürzel »gl«, ein inzwischen eingegangener, möglicherweise lancierter, Brief mit der Überschrift »Fragen um Karajan« an die Öffentlichkeit

DIE MÜNCHENER PHILHARMONIKER

AULA der **UNIVERSITÄT**

(Eingang Ludwigstraße)

Freitag 3. Dezember, 18.30 Uhr (1. Aufführung im Abonn.)

Samstag 4. Dezember, 18.30 Uhr (2. Aufführung im Abonn.)

Sonntag 5. Dezember, 17.00 Uhr (außer Abonnement)

5. Philharmonisches Konzert

Leitung:

**Herbert
v. Karajan**

W. A. Mozart: Haffner-Symphonie

Cl. Debussy: La mer

Joh. Brahms: Erste Symphonie in c-moll

Vorverkauf ab Montag 29. November 1948 - Karten an der Tageskasse der Philharmoniker, Rathaus-Stadthauptkasse, bei den bekannten Vorverkaufsstellen und 1 Std. vor Beginn an der Saalkasse - Preise: 7.50, 6.-, 5.-, 4.-, 3.- DM

Veranstaltet unter Sondergenehmigung Nr. 21 des Musikrats, Mitzugsbeitrag für Bayern

München Philharmoniker-Werk, Rosenmühlstr. 11

Das Ankündigungsplakat zu Karajans Gastdirigaten bei den Münchner Philharmonikern

gelangt, in dem über die Gründe von Karajans Einreiseverbot Mutmaßungen angestellt wurden: »Wir lesen mit Erstaunen, daß das kommende Abonnemerkonzert der Münchner Philharmoniker verschoben werden muß, weil sich Einreiseschwierigkeiten für den Dirigenten Herbert von Karajan ergeben haben. Wir können nicht begreifen, daß es dreieinhalb Jahre nach Kriegsende nicht möglich sein soll, einen in Österreich zugelassenen Dirigenten über die deutsche Grenze zu bringen. Das Programm der Konzerte mit Karajan liegt seit Monaten fest, es ist seit Wochen plakatiert. Viele Deutsche schätzen Karajan sehr hoch, manche stellten ihn über Furtwängler. In einer der größten amerikanischen Zeitschriften lasen wir kürzlich, daß man in Amerika Karajan als den gegebenen Nachfolger Toscaninis ansieht. Warum darf er nicht nach Deutschland? Sind es grenztechnische Schwierigkeiten oder politische? Wir möchten bei dieser Gelegenheit sagen, daß wir schon lange nicht begreifen, weswegen es leichter ist, auf legalem Wege nach der Schweiz oder Großbritannien oder nach den Vereinigten Staaten zu gelangen als nach Österreich? Oder sollte man es Karajan mehr verübeln, daß er während des Dritten Reiches mit der Berliner Staatskapelle [öfter] im Ausland konzertiert hat, als Furtwängler [mit] den Philharmonikern?«

Der Brief ist in mehrfacher Hinsicht interessant, scheint er doch von einem Kenner der damaligen Musikszene verfasst worden zu sein. So gab es den indirekt angesprochenen Konflikt zwischen Furtwängler und Karajan in der Tat, wobei möglicherweise der Umstand eine Rolle gespielt haben dürfte, dass Karajan 1935 sich nochmals um Aufnahme in die NSDAP bemüht hatte, Furtwängler aber nie Mitglied gewesen

war. Karajans erster Parteieintritt am 8. April 1933 in Ulm blieb zwar formell gültig, ruhte aber wegen des ab Juni 1933 geltenden Verbotes der NSDAP in Österreich. 1939 erfolgte dann doch die Rückdatierung auf den 1. Mai 1933. In Furtwänglers Augen ließ sich Karajan nur allzu bereitwillig von den Nationalsozialisten manipulieren, was angesichts der zahlreichen, auch parteinahen Konzerte nicht von der Hand zu weisen ist. Und noch im Dezember 1944 begann er mit dem Reichs-Bruckner-Orchester in Linz mit dem erklärten Ziel zu arbeiten, es zum besten Orchester des Reiches zu formen. Nach seinem letzten Konzert im Februar 1945 mit der Berliner Staatskapelle setzte sich Karajan nach Oberitalien ab. – Die bereits in der amerikanischen Presse formulierte Überlegung zu einer Toscanini-Nachfolge durch Karajan hingegen kam viel zu früh, weil der italienische Dirigent und glühende Antifaschist weder Furtwängler noch Karajan als seinen Nachfolger akzeptiert hätte. »Ich will nichts mit Furtwängler, Karajan und anderen zu tun haben, die im Dienste Hitlers und der Nazis gestanden haben.«

Dank der Vermittlung eines britischen Offiziers konnte Karajan sehr bald nach Kriegsende wieder auftreten. Die im Herbst 1945 von den Amerikanern anberaumten Befragungen nach Parteizugehörigkeit und seinen Beziehungen zu den nationalsozialistischen Machthabern wurde zunächst ohne schriftliche Belege beiseite gelegt. Karajan habe »genug gelitten«, hieß es. Schon am 12. Januar 1946 gab er in Wien sein erstes Konzert. Nun aber war es die sowjetische Besatzungsmacht, die ihn wegen seiner NSDAP-Mitgliedschaft mit Berufsverbot belegte; die Aufhebung erfolgte erst 1947. Karajan scheint die Unterbrechung nicht sonderlich angefochten



Herbert von Karajan (1938)

zu haben, hatte er doch inzwischen Walter Legge kennengelernt, der ihm sogleich eine Reihe von Schallplattenaufnahmen bei Columbia Records (später EMI) mit seinem neu gegründeten »Philharmonia Orchestra« ermöglichte. Warum also die geplante Konzertserie mit den Münchner Philharmonikern im letzten Moment wegen angeblicher Einreisebeschränkungen abgesagt wurde, bleibt rätselhaft. Zwar kam es in den Nachkriegswirren und bei den ob der Masse an auszuwertenden Fragebögen und anderem Informationsmaterial teilweise

überforderten Siegermächten auch zu widersprüchlichen Entscheidungen, doch war Karajans Entnazifizierung zu diesem Zeitpunkt schon abgeschlossen. Vielleicht haben spontane politische Animositäten auf lokaler Ebene die Einreise verhindert, vielleicht die amerikanische Besatzungsmacht in Bayern ein unvermitteltes Veto ausgesprochen. Die drei Konzerte mit den Münchner Philharmonikern wurden allerdings ebensowenig nachgeholt wie Karajan auch später nie mehr für ein Gastspiel zu gewinnen war.

Münchner Klangbilder

TITELGESTALTUNG ZUM
HEUTIGEN KONZERTPROGRAMM

» Auch das Schöne muss sterben.« Mit diesen Worten beginnt das Gedicht ›Die Nänie‹ von Schiller. Brahms vertonte es zu Ehren von Anselm Feuerbach (1829–1880), einem von ihm sehr verehrten und bedeutenden Maler des 19. Jahrhunderts. Nicht einmal die Götter können den Tod aufhalten. Alles, was ihnen bleibt, ist den Tod zu beweinen. Doch mit der Musik erwachen Leiden und Tod wieder zu spürbarem Leben. In meinem Plakat wird beides miteinander vereint. Denn ohne das Leben würde es keinen Tod geben und umgekehrt. Die Lilie ist ein Zeichen der Auferstehung und Reinheit der Seele. Der Tod lässt sich nicht aufhalten, aber wir können lernen mit der Trauer umzugehen und darin Trost zu finden.« (Eva Wik, 2017)

DIE KÜNSTLERIN

Mein Name ist Eva Wik. Ich bin 1992 in Rosenheim geboren und aufgewachsen. Nach einer Ausbildung zur Produktdesignerin habe ich mich dazu entschlossen, mein Wissen in einem zweiten Studium im Bereich Grafikdesign zu vertiefen. Seit zweieinhalb Jahren studiere ich an der Designschule München. Was ich nach meinem Abschluss im Sommer mache, steht noch nicht fest. Eines aber ist sicher: Dem Grafikdesign bleibe ich treu.

Sonntag**16_07_2017 20 Uhr****KLASSIK AM ODEONSPLATZ****JOHANNES BRAHMS**Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1
d-Moll op. 15**MODEST MUSSORGSKIJ**

»Bilder einer Ausstellung«

(Instrumentierung: Maurice Ravel)

VALERY GERGIEV, Dirigent**YUJA WANG, Klavier****Donnerstag****21_09_2017 20 Uhr k4****ANTON BRUCKNER**

Symphonie Nr. 1 c-Moll

Symphonie Nr. 3 d-Moll (Endfassung 1889)

VALERY GERGIEV, Dirigent**Freitag****22_09_2017 20 Uhr c****FRANZ SCHUBERT**

Symphonie Nr. 7 h-Moll D 759

»Unvollendete«

ANTON BRUCKNERSymphonie Nr. 4 Es-Dur »Romantische«
(Endfassung 1880/81)**VALERY GERGIEV, Dirigent****Samstag****07_10_2017 19 Uhr d****Sonntag****08_10_2017 11 Uhr m****Montag****09_10_2017 20 Uhr f****GEOFFREY GORDON**

Konzert für Trompete und Orchester

»Chase« (Auftragswerk der

Münchner Philharmoniker)

GUSTAV MAHLER

Symphonie Nr. 6 a-Moll »Tragische«

JAMES GAFFIGAN, Dirigent**GUIDO SEGERS, Trompete**

Die Münchner Philharmoniker

CHEFDIRIGENT VALERY GERGIEV

EHRENDIRIGENT ZUBIN MEHTA

1. VIOLINEN

Sreten Krstič, Konzertmeister
Lorenz Nasturica-Herschcowici,
Konzertmeister
Julian Shevlin, Konzertmeister
Odette Couch, stv. Konzertmeisterin
Claudia Sutil
Philip Middleman
Nenad Daleore
Peter Becher
Regina Matthes
Wolfram Lohschütz
Martin Manz
Céline Vaudé
Yusi Chen
Iason Keramidis
Florentine Lenz
Vladimir Tolpygo
Georg Pfirsich

2. VIOLINEN

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

Bernhard Metz
Namiko Fuse
Qi Zhou
Clément Courtin
Traudel Reich
Asami Yamada

BRATSCHEN

Jano Lisboa, Solo
Burkhard Sigl, stv. Solo
Max Spenger
Herbert Stoiber
Wolfgang Stingl
Gunter Pretzel
Wolfgang Berg
Beate Springorum
Konstantin Sellheim
Julio López
Valentin Eichler

VIOLONCELLI

Michael Hell, Konzertmeister
Floris Mijnders, Solo
Stephan Haack, stv. Solo
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

Sławomir Grenda, Solo
Fora Baltacigil, Solo
Alexander Preuß, stv. Solo
Holger Herrmann
Stepan Kratochvil
Shengni Guo
Emilio Yepes Martinez
Ulrich von Neumann-Cosel

FLÖTEN

Michael Martin Kofler, Solo
Herman van Kogelenberg, Solo
Burkhard Jäckle, stv. Solo
Martin Belič
Gabriele Krötz, Piccoloflöte

OBOEN

Ulrich Becker, Solo
Marie-Luise Modersohn, Solo
Lisa Outred
Bernhard Berwanger
Kai Rapsch, Englischhorn

KLARINETTEN

Alexandra Gruber, Solo
László Kuti, Solo
Annette Maucher, stv. Solo
Matthias Ambrosius
Albert Osterhammer, Bassklarinetten

FAGOTTE

Raffaele Giannotti, Solo
Jürgen Popp
Johannes Hofbauer
Jörg Urbach, Kontrafagott

HÖRNER

Jörg Brückner, Solo
Matias Piñeira, Solo

Ulrich Haider, stv. Solo
Maria Teiwes, stv. Solo
Robert Ross
Alois Schlemmer
Hubert Pilstl
Mia Aselmeyer

TROMPETEN

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

POSAUNEN

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

TUBA

Ricardo Carvalhoso

PAUKEN

Stefan Gagelmann, Solo
Guido Rückel, Solo

SCHLAGZEUG

Sebastian Förschl, 1. Schlagzeuger
Jörg Hannabach
Michael Leopold

HARFE

Teresa Zimmermann, Solo

ORCHESTERVORSTAND

Stephan Haack
Matthias Ambrosius
Konstantin Sellheim

INTENDANT

Paul Müller

IMPRESSUM

Herausgeber:
 Direktion der Münchner
 Philharmoniker
 Paul Müller, Intendant
 Kellerstraße 4
 81667 München
 Redaktion:
 Christine Möller
 Corporate Design:
 HEYE GmbH
 München
 Graphik:
 dm druckmedien gmbh
 München
 Druck:
 Gebr. Geiselberger GmbH
 Martin-Moser-Straße 23
 84503 Altötting

TEXTNACHWEISE

Nicole Restle und Gabriele E. Meyer schrieben ihre Texte als Originalbeiträge für die Programmhefte der Münchner Philharmoniker. Künstlerbiographien: nach Agenturvorlagen. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

Abbildungen zu Johannes Brahms: wikimedia commons; Christian Martin Schmidt, Johannes Brahms und seine Zeit, Laaber 1998; Christiane Jacobsen (Hrsg.), Johannes Brahms – Leben und Werk, Wiesbaden / Hamburg 1983. Künstlerphotographien: Benjamin Ealovega (Manze), privat (Herrmann).

Gedruckt auf holzfreiem und FSC-Mix zertifiziertem Papier der Sorte LuxoArt Samt



DAS
ORCHESTER
DER
STADT

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Regenbogen- Konzert

09_07_2017

19 Uhr

Alter Rathaussaal



Quartett der Münchner Philharmoniker:

JULIAN SHEVLIN, Violine

SIMON FORDHAM, Violine

VALENTIN EICHLER, Viola

DAVID HAUSDORF, Violoncello

RAINBOW SOUND ORCHESTRA MUNICH

Werke von

SIBELIUS, BRITTEN, HENZE,

HAYDN, VAUGHAN WILLIAMS

u.a.

mphil.de

089 54 81 81 400



'16
'17



DAS ORCHESTER DER STADT