MÜNCHNER PHILHARMONIKER

MAHLER

»Auferstehungssymphonie«

Antrittskonzert von Valery Gergiev

GERGIEV, Dirigent
SCHWANEWILMS, Sopran
BORODINA, Mezzosopran
PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN

Donnerstag
17_09_2015 20 Uhr
Freitag
18_09_2015 20 Uhr
Sonntag
20_09_2015 11 Uhr

Von uns für München!

Alle, die München lieben, werden sich für diese Schmuck-Idee begeistern: Der München Stadtring und die dazu passenden Anhänger, gefertigt aus Silber 925/– mit zauberhaften typischen Münchner Motiven in vielen Farben aus hochwertiger Hightech Ceramic.

Jeder Ring € 129,–
Jeder Anhänger € 89,–
Ledercollier € 25,–

Fridrich
JUWELIER SEIT 1864

TRAURINGHAUS · SCHMUCK · JUWELEN · UHREN · MEISTERWERKSTÄTTEN
J. B. FRIDRICH GMBH & CO. KG · SENDLINGER STRASSE 15 · 80331 MÜNCHEN
TELEFON 089 260 80 38 · WWW.FRIDRICH.DE

GUSTAV MAHLER
Symphonie Nr. 2 (c-Moll) in fünf Sätzen
für großes Orchester, Sopran- und Alt-Solo und gemischten Chor

»Auferstehungssymphonie«

1. Allegro maestoso: Mit durchaus ernstem, feierlichem Ausdruck
2. Andante moderato: Sehr gemächlich, nie eilen
3. In ruhig fließender Bewegung
4. »Urlicht«: Sehr feierlich, aber schlicht (choralmäßig)
5. Im Tempo des Scherzo, wild herausfahrend – Langsam, misterioso

VALERY GERGIEV
Dirigent

ANNE SCHWANEWILMS
Sopran

OLGA BORODINA
Mezzosopran

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN
Einstudierung: Andreas Herrmann

Antrittskonzert von Valery Gergiev

Das dritte und letzte Konzert dieser Aufführungsserie
wird vom Bayerischen Rundfunk am Sonntag, dem 20. September 2015,
ab 11.00 Uhr live auf BR-KLASSIK übertragen

118. Spielzeit seit der Gründung 1893

VALERY GERGIEV, Chefdirigent
PAUL MÜLLER, Intendant

Gustav Mahler zur Entstehungszeit seiner »Auferstehungssymphonie« (1893)

»Sterben werd' ich, um zu leben !«

KLAUS DÖGE

GUSTAV MAHLER
(1860-1911)

Symphonie Nr. 2 (c-Moll) in fünf Sätzen für großes Orchester, Sopran- und Alt-Solo und gemischten Chor

»Auferstehungssymphonie«

1. Allegro maestoso: Mit durchaus ernstem, feierlichem Ausdruck
2. Andante moderato: Sehr gemächlich, nie eilen
3. In ruhig fließender Bewegung
4. »Urlicht«: Sehr feierlich, aber schlicht (choralmäßig)
5. Im Tempo des Scherzo, wild herausfahrend – Langsam, misterioso

LEBENSDATEN DES KOMPONISTEN

Geboren am 7. Juli 1860 in Kalischt in der Nähe von Iglau / Böhmen (heute: Kalište / Tschechien); gestorben am 18. Mai 1911 in Wien.

TEXTVORLAGEN

4. Satz: »Urlicht«, Gedicht eines unbekannten Verfassers aus der von Ludwig Achim von Arnim und Clemens Brentano herausgegebenen Textsammlung »Des Knaben Wunderhorn« (1806-1808); 5. Satz: »Die Auferstehung«, Ode von Friedrich Gottlieb Klopstock aus seiner Textsammlung »Geistliche Lieder, Erster Theil« (1758): Diese Vorlagen hat Mahler seiner Gewohnheit entsprechend nicht textgetreu übernommen, sondern unter Hinzufügung eigener Texte für seine Komposition zum Teil massiv verändert bzw. neu geschrieben.

ENTSTEHUNG

Bereits 1888 in Leipzig und Prag hatte sich Mahler mit einer frühen Fassung des 1. Satzes seiner späteren c-Moll-Symphonie befasst, die er »Todtenfeier« betitelte und noch 1891 in Hamburg Hans von Bülow als »symphonische Dichtung« vorspielte. Nach 5-jähriger Pause entstanden im Sommer 1893 in Steinbach am Attersee (Salzkammergut) zunächst das Scherzo (3. Satz), das »Wunderhorn«-Lied »Urlicht« (4. Satz) und zuletzt das bereits Anfang 1888 in

Leipzig begonnene Andante (2. Satz). Während des Trauergottesdienstes für Hans von Bülow kam Mahler am 29. März 1894 in Hamburg die formale Idee für den 5. Satz: ein monumentales Finale mit Chor und Solostimmen unter freier Benutzung des bei Bülows Trauerfeier gesungenen Klopstock-Textes, das er am 18. Dezember 1894 in Hamburg beendete.

URAUFFÜHRUNG

Am 13. Dezember 1895 in Berlin (Berliner Philharmonisches Orchester unter Leitung von Gustav Mahler); bereits am 4. März 1895 hatte Mahler in Berlin auf Einladung seines Komponistenkollegen Richard Strauss, der damals Chefdirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters in der Nachfolge von Hans von Bülow war, eine Voraufführung der rein instrumentalen Sätze 1, 2 und 3 dirigiert.

VERSCHLUNGENE WEGE DER ENTSTEHUNG

Im symphonischen Schaffen Gustav Mahlers gibt es kein anderes Werk, das eine ähnlich lange und derart facettenreiche Entstehungsgeschichte aufzuweisen hätte wie die 2. Symphonie. Nur kurze Zeit nach dem Kompositionsabschluss seiner 1. Symphonie im März 1888, den der Komponist mit den Worten beschrieb, dass jetzt »wie mit einem Schlag alle Schleußen in mir geöffnet« seien, begann Mahler noch in Leipzig mit der Skizzierung des 1. Satzes seiner c-Moll-Symphonie. Die Ausarbeitung des Satzes schritt zügig voran, und schon am 10. September 1888 konnte Mahler in Prag, wo er mehrere Aufführungen seiner Bearbeitung der »Drei Pintos« von Carl Maria von Weber zu dirigieren hatte, die Partitur abschließen. Folgt man den Erinnerungen der mit Mahler befreundeten Bratscherin Natalie Bauer-Lechner, so müssen in dieser Anfangsphase der Arbeit an der 2. Symphonie auch bereits Entwürfe zum späteren 2. Satz niedergeschrieben worden sein.

Ende September 1888 trat Mahler seine Stelle als Kapellmeister an der Budapester Oper an. Der Theaterbetrieb mit seinen zahlreichen Dirigierverpflichtungen und organisatorischen Aufgaben verhinderte indessen jegliche größere kompositorische Arbeit und damit auch die Weiterführung des neuen symphonischen Werks. Erst drei Jahre später in Hamburg, in jener Stadt, die nach Budapest vom Frühjahr 1891 an zum neuen Wirkungsfeld Mahlers geworden war, wurde für ihn die unvollendet gebliebene Symphonie in c-Moll wieder aktuell. Mitte Oktober 1891 bot er die fertige Partitur des 1. Satzes zusammen mit mehreren anderen Kompositionen dem Musikverlag Schott zur Veröffentlichung an. Überraschend dabei ist, dass Mahler diesen Satz jetzt nicht mehr als Symphonie-Satz, sondern als »Symphonische Dichtung« bezeichnete – dass er diesen Satz also nicht mehr als Teil eines mehrsätzigen symphonischen Werks, sondern als eigenständige, »programmatische« Komposition verstand. Dokumentiert ist dieses neue Werkverständnis auch auf dem Titelblatt der Partitur: Hieß es dort 1888 ursprünglich noch »Symphonie in C-moll / I.Satz.«, so ist jetzt die Angabe »Symphonie in C-moll« gestrichen und die Überschrift »Todtenfeier« hinzugefügt – eine Überschrift, die Bezug nimmt auf das gleichnamige Epos des pol-

nischen Dichters Adam Mickiewicz, das Mahler in der deutschen Übersetzung seines Freundes Siegfried Lipiner kennen gelernt hatte. Beide Quellen – der Brief an den Schott-Verlag ebenso wie das überarbeitete Titelblatt – deuten an, dass Mahler den Gedanken, weitere Sätze zu dem bereits vollendeten 1. Satz hinzuzukomponieren und so die anfängliche Werkidee einer »Symphonie« weiterzuführen, fallengelassen haben muss. Wann genau diese Entscheidung erfolgt ist und zu welchem Zeitpunkt die Änderung auf dem Titelblatt vorgenommen wurde, lässt sich nicht exakt feststellen. Denkbar aber ist ein zeitlicher Zusammenhang mit Mahlers Bülow-Erlebnis.

ABLEHNUNG DURCH HANS VON BÜLOW

Hans von Bülow, weltberühmter Dirigent und künstlerischer Leiter der neuen Hamburger Abonnementskonzerte sowie der legendären Philharmonischen Konzerte in Berlin und bekannt als einflussreiche Größe des damaligen Musiklebens, lebte seit 1887 in Hamburg. Schon Anfang der 1880er Jahre war er auf den jungen und aufstrebenden Kapellmeister Gustav Mahler aufmerksam geworden, den er als Dirigent rasch zu schätzen begann. In der Hoffnung, von Bülow in Hamburg eines seiner Werke aufgeführt zu sehen, spielte Mahler Ende September oder Anfang Oktober 1891 dem berühmten Dirigenten seinen 1888 komponierten 1. Satz der c-Moll-Symphonie vor, den er Bülow gegenüber, der wohl kaum eine unvollständige Komposition in seine Konzertprogramme aufgenommen hätte, vermutlich als eigenständige symphonische Dichtung mit dem Titel »Todtenfeier« ausgegeben hat. Das Verhalten und die schockierte Reaktion Bülows bei diesem Vorspiel hat Mahler mehreren Personen geschildert. An Richard Strauss schrieb er beispielsweise: »Vor 8 Tagen hat Bülow beinahe seinen Geist aufgegeben, während ich ihm daraus vorspielte.« Seinem Freund Friedrich Löhr berichtete er wenige Wochen danach: »Als ich ihm meine ›Todtenfeier‹ vorspielte, geriet er in nervöses Entsetzen und erklärte, dass ›Tristan‹ gegen mein Stück eine Haydn'sche Symphonie ist, und gebärdete sich wie ein Verrückter.« Der Prager Komponist Josef Bohuslav Foerster schließlich, der wie Mahler damals in Hamburg lebte und in engem persönlichen Kontakt zu ihm stand, erhielt die wohl detaillierteste Schilderung der Ereignisse:

»Ich spielte. Es fiel mir ein, Bülow anzusehen, und da sehe ich, wie er sich mit beiden Händen die Ohren zuhält. Ich halte im Spiel inne. Der am Fenster stehende Bülow bemerkt es sofort und fordert mich auf, fortzufahren. Ich spiele. Nach einiger Zeit wende ich mich wieder um. Bülow sitzt mit zugestopften Ohren am Tisch [...]. Als ich zu Ende war, wartete ich schweigend das Urteil ab. Aber mein einziger Zuhörer verharrte an seinem Tisch lange und regungslos. Plötzlich deutete er eine energische Ablehnung an und sagte: ›Wenn das noch Musik ist, dann verstehe ich überhaupt nichts von Musik.‹ Wir schieden dann in voller Freundschaft voneinander, ich freilich mit der Überzeugung, dass Bülow mich für einen fähigen Dirigenten, aber für einen hoffnungslosen Komponisten hält.«

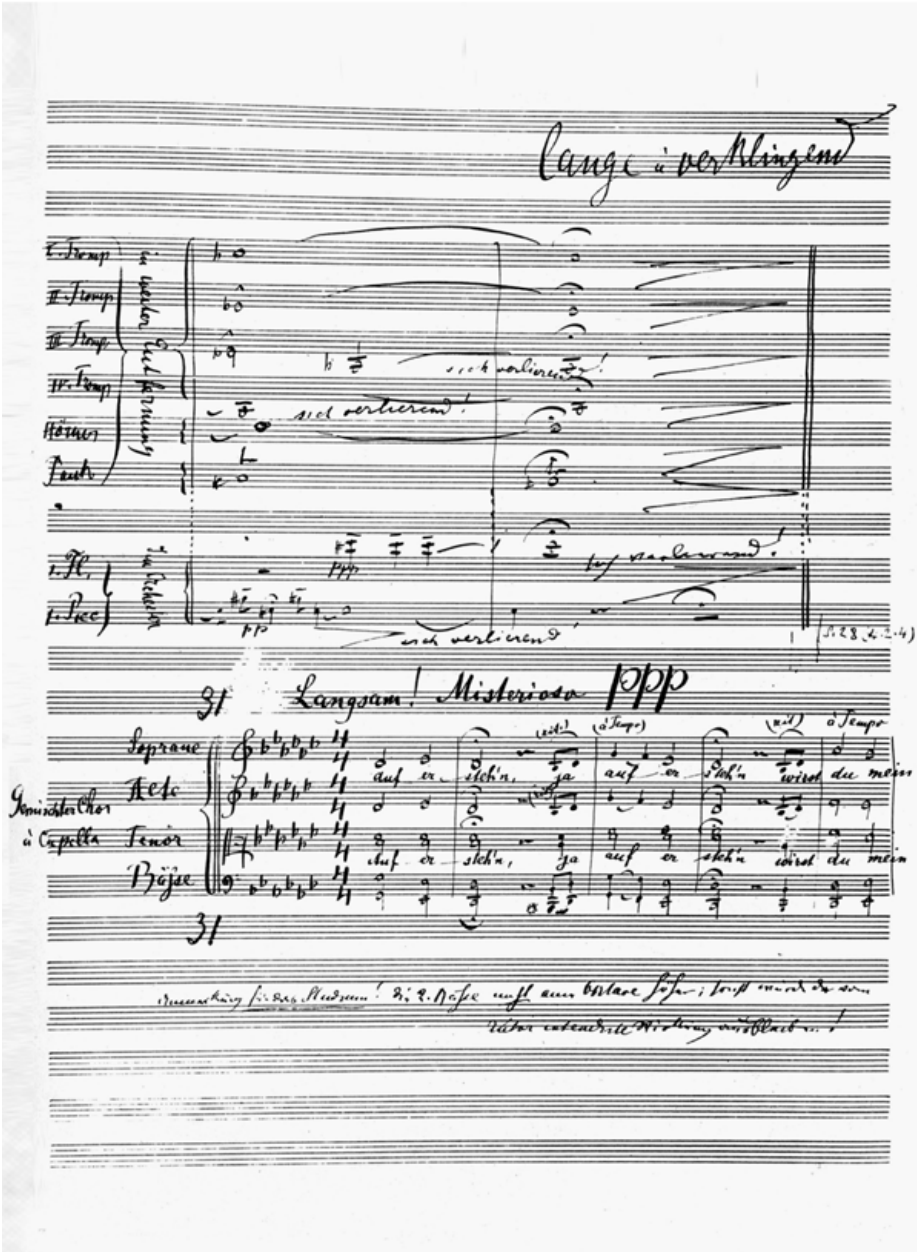
NEUBEGINN MIT »DES KNABEN WUNDERHORN«

Bülows vernichtendes Urteil muss Mahler tief getroffen haben. Im bereits zitierten Brief an Strauss heißt es dazu: »Sie haben so was nicht durchgemacht und können nicht begreifen, dass man anfängt, den

Glauben daran zu verlieren. Mein Gott ! Die Weltgeschichte wird auch ohne meine Compositionen weitergehen !« Und an Friedrich Löhr schrieb Mahler: »Du siehst, ich beginne es bereits selbst zu glauben: Entweder sind meine Sachen abstruser Unsinn – oder – na ! Ergänze Dir's und wähle selbst. Ich bin dessen schon müde !« Dass Mahlers auf Bülows Verdikt zurückgehende Selbstzweifel damals zur Entscheidung führten, die Komposition der Symphonie nicht weiter fortzusetzen, ist mehr als vorstellbar.

Erst knapp zwei Jahre später wendet sich Mahler dem bewusst liegengelassenen Projekt seiner Symphonie wieder zu, und zwar in den Monaten Juli und August 1893 in Steinbach am Attersee. Hier verbrachte der Komponist seine Sommerferien, befreit von den Lasten des widrigen Theateralltags und ausgestattet mit genügend Zeit und Ruhe für seine Arbeit. Sie galt zunächst dem Lied »Des Antonius von Padua Fischpredigt«, mit dem Mahler die Reihe seiner um 1892 begonnenen Vertonungen von Texten aus der berühmten Lyrik-Anthologie »Des Knaben Wunderhorn« fortsetzte. Am 8. Juli 1893 wurde die Klavierfassung dieses Lieds abgeschlossen, das der Komponist Natalie Bauer-Lechner gegenüber einmal als »Satire auf das Menschenvolk« bezeichnete. Und am 16. Juli beendete er eine rein orchestrale Fassung desselben Liedes, die er mit dem Vermerk »2. Satz« versah. Nur wenige Tage später – am 30. Juli 1893 – schloss er den Partiturentwurf zu einem »Andante« ab, das auf noch in Leipzig notierten Skizzen beruhte. Und möglicherweise war damals in Steinbach auch schon die Idee aufgekommen, das am 19. Juli 1893 komponierte Lied »Urlicht« in das wieder aktuell gewordene symphonische Projekt in c-Moll mit einzubeziehen.

INSPIRATION DURCH FRIEDRICH GOTTLIEB KLOPSTOCK

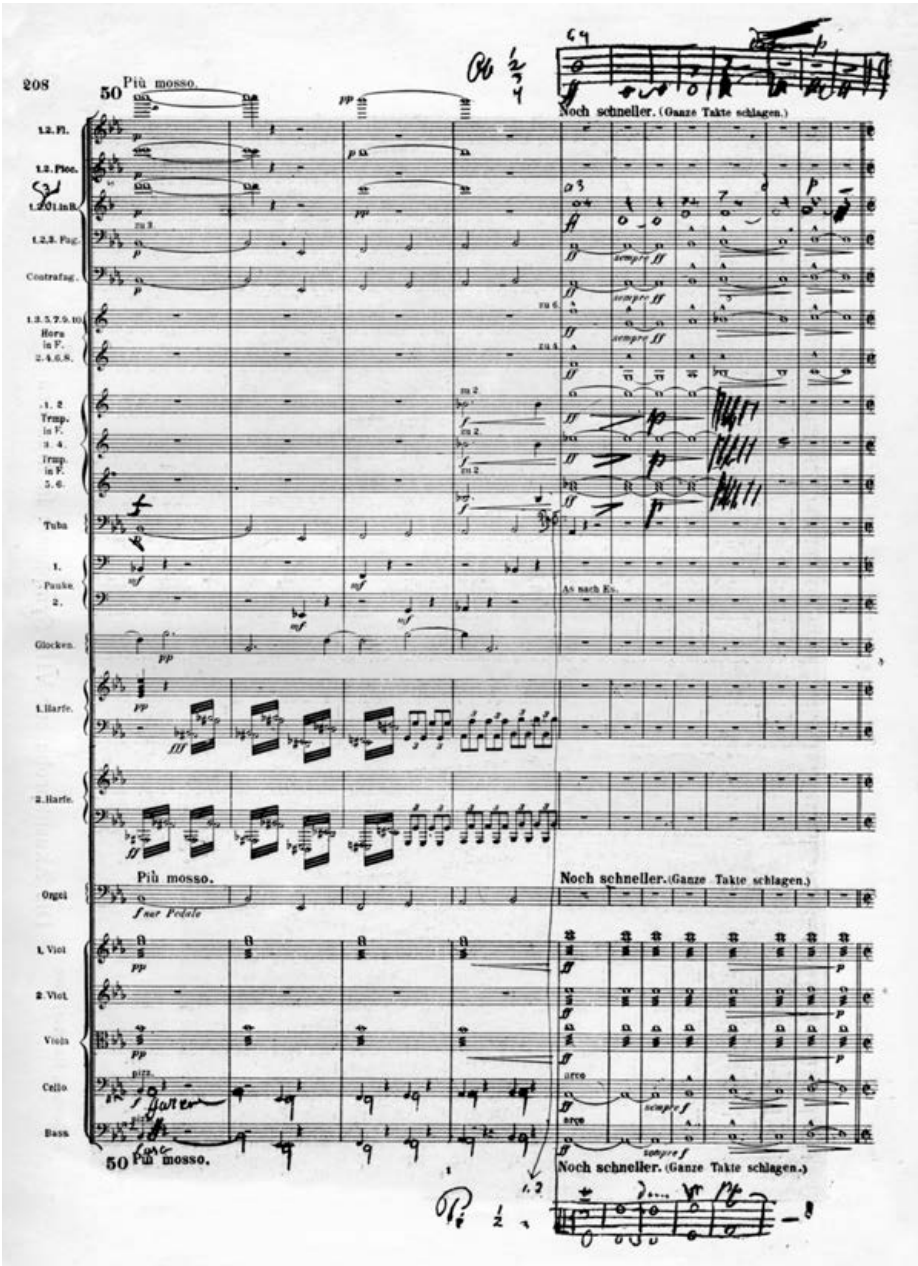
Am Anfang der Endphase der Arbeit Mahlers an seiner 2. Symphonie stand wiederum Hans von Bülow – genauer gesagt: sein in der Musikwelt mit großer Trauer aufgenommener Tod am 12. Februar 1894 in Kairo. Die Trauerfeierlichkeiten für den verstorbenen Dirigenten fanden am 29. März 1894 in Hamburg statt. Josef Bohuslav Foerster nahm daran Teil und berichtete darüber ausführlich in seinen Erinnerungen: »Die Trauerfeier hatte nachstehendes Programm: ein Vorspiel von Johann Sebastian Bach, der Choral ›Wenn ich einmal muss scheiden‹ aus Bachs ›Matthäus-Passion‹, eine Lesung aus der Heiligen Schrift, dann der Choral ›Auferstehen, ja, auferstehen wirst du nach kurzem Schlaf‹. Den Choral sang der Knabenchor der Michaeliskirche. Hauptpastor Behrmann hielt die Trauerrede; mit Bachs Choral ›Ruhet wohl, ihr teuren Gebeine‹ wurde die Trauerfeier beschlossen. Mahler und ich waren bei dem ergreifenden Abschied zugegen. Aber die Kirche war überfüllt, und mein Platz war von dem Platz Mahlers sehr weit entfernt, so dass wir einander nicht sahen. Der Trauerzug setzte sich in Bewegung. Am Stadttheater, in dem der Meisterdirigent so oft die verwöhnten Hamburger hingerissen hatte, grüßte ihn die ›Trauermusik‹ aus Wagners ›Götterdämmerung‹. Mahler fand ich auch vor dem Theater nicht; doch am Nachmittag konnte ich vor Unrast nicht mehr an mich halten – wie von einem ›Befehl‹ angetrieben, eilte ich zu ihm. Ich öffne die Türe und sehe ihn am Schreibpult sitzen; das Haupt ist gesenkt, die Hand hält die Feder über dem Notenpapier. Noch stehe ich in der Tür. Mahler wendet sich um und sagt: ›Lieber Freund, ich hab's !‹ Ich begriff. Wie von einer geheimnisvollen Macht erleuchtet ant-

Autographe Partiturseite aus dem 5. Satz mit dem Chor-Einsatz »Aufersteh'n« nach dem Text von Friedrich Gottlieb Klopstock (1894)

worte ich: ›Auferstehen, ja, auferstehen wirst du nach kurzem Schlaf‹ ! Mahler sieht mich mit dem Ausdruck höchster Überraschung an. Ich hatte sein noch keiner einzigen Menschenseele anvertrautes Geheimnis erraten: Klopstocks Gedicht, das wir am Vormittag aus Kindermündern vernommen haben, wird die Grundlage für den Schluss-Satz der 2. Symphonie sein.«

Den Kern von Foersters Erinnerungen, nämlich dass die Anregung zum Finalsatz von Mahlers c-Moll-Symphonie von den im Trauergottesdienst für Bülow gesungenen Klopstock-Worten »Auferstehen, ja, auferstehen« ausging, hat der Komponist rückwirkend bestätigt, als er an einen Freund schrieb: »Ich trug mich damals lange Zeit schon mit dem Gedanken, zum letzten Satz den Chor herbeizuziehen, und nur die Sorge, man möchte dies als äußerliche Nachahmung Beethovens empfinden, ließ mich immer und immer wieder zögern ! Zu dieser Zeit starb Bülow, und ich wohnte seiner Totenfeier bei. Die Stimmung, in der ich da saß und des Heimgegangenen gedachte, war so recht im Geiste des Werkes, das ich damals mit mir herumtrug. Da intonierte der Chor von der Orgel den Klopstock-Choral ›Aufersteh'n‹ ! – Wie ein Blitz traf mich dies, und alles stand klar und deutlich vor meiner Seele ! Auf diesen Blitz wartet der Schaffende, dies ist ›die heilige Empfängnis‹ !« Gehört hatte Mahler das 5-strophige Gedicht in der gerade in Hamburg sehr beliebten Vertonung von Carl Heinrich Graun. Für seine Komposition übernahm Mahler allerdings nur die ersten beiden Strophen, und diese wiederum mit kleinen Veränderungen: Klopstocks Worte in Strophe 1 »der dich schuf« lauteten bei Mahler zunächst »der dich liebt«, in der Endfassung dann »der dich rief«; und in Strophe 2 wird der Klopstock-Vers »Wieder aufzublühn werd ich gesät« von Mahler verwandelt zu »Wieder aufzublüh'n, wirst du gesä't«. Alle übrigen Verse seiner Textvorlage hat Mahler, sich in Stil und Duktus an Klopstocks Vorbild anlehnend, selbst hinzugedichtet.

»MIT MUSIKALISCHEN MITTELN EINE WELT AUFBAUEN«

Am 18. Dezember 1894, nachdem er im April des Jahres den 1. Satz überarbeitet hatte, schloss Gustav Mahler die autographe Partitur des Finalsatzes seiner c-Moll-Symphonie ab und beendete damit eine kompositorische Arbeit, die sich immerhin über sechseinhalb Jahre hingezogen hatte und damit über eine Zeitspanne, die auf Mahlers Komponieren nicht ohne Auswirkungen geblieben war. Richard Strauss gegenüber hat Mahler dies deutlich zu verstehen gegeben, als er schrieb: »In der That verhält sich mein neues Werk zu dem Ihnen bekannten [die 1. Symphonie] wie ein Mann zu einem Säugling. Es liegen ja auch sieben Jahre dazwischen – und das will was heißen in unserem Alter.« Das Neuartige an der 2. Symphonie, in der Mahler den Werkumfang und die zeitliche Ausdehnung gegenüber der Vorgänger-Symphonie nahezu verdoppelte und den orchestralen Rahmen durch Einbezug von Solo-Gesang und Chor wesentlich erweiterte, bedeutete aber auch, dass der Komponist seinem musikphilosophischen Ideal wieder einen Schritt näher gekommen war: »›Symphonie‹ heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine ›Welt‹ aufbauen !«

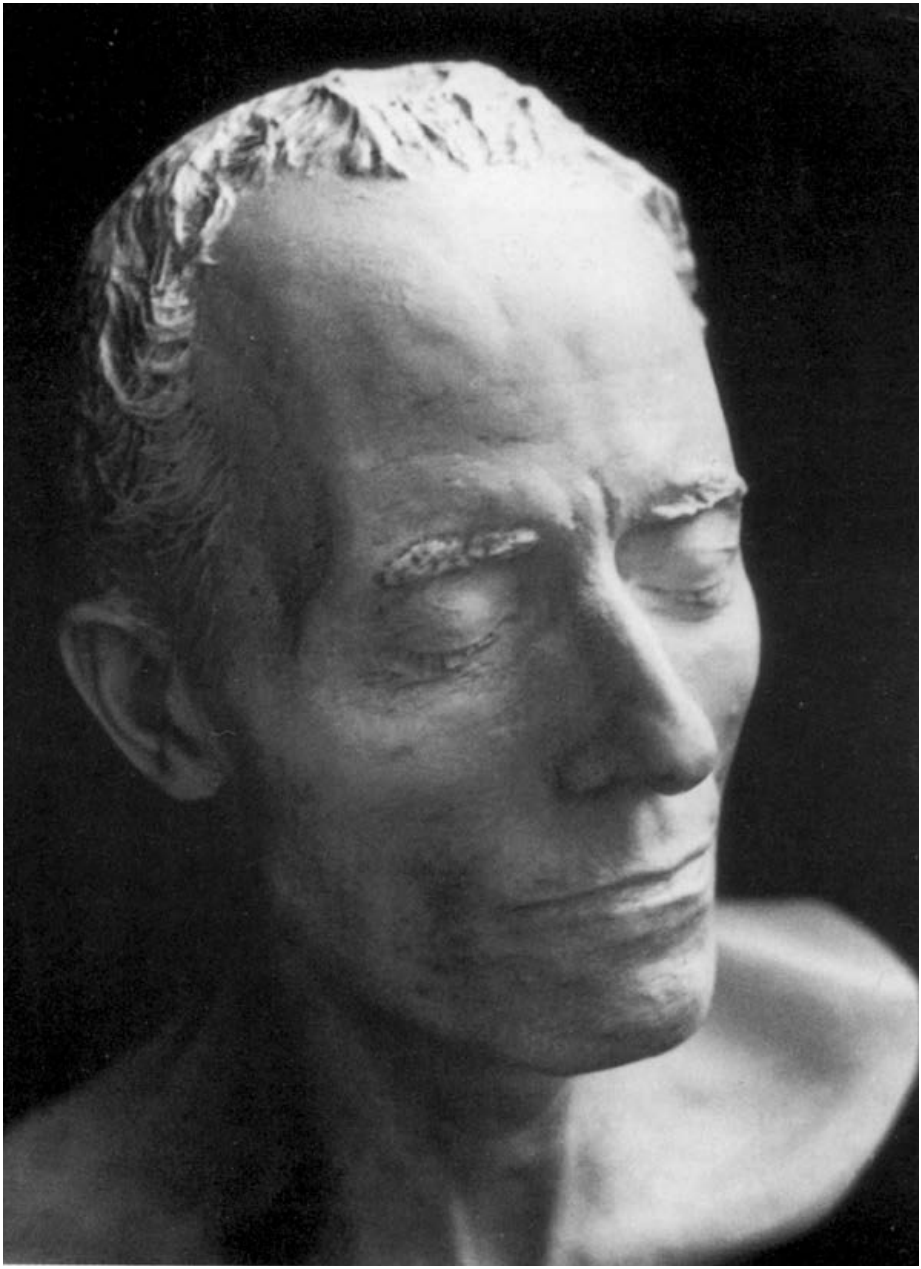
Dieses Neuartige hatte die Musikkritik schon bei der von Richard Strauss organisierten und von Gustav Mahler selbst dirigierten Teil-Uraufführung der rein instrumentalen Sätze 1–3 am 4. März 1895 in Berlin gespürt: »Wenn man die innere Nothwendig-

Die letzte Seite der gedruckten Partitur mit handschriftlichen Korrekturen Gustav Mahlers (nach 1895)

keit und den Werth eines neuen Kunstwerkes danach beurtheilt, ob sein Schöpfer etwas Neues zu sagen und ob dieses Neue auch Bedeutung habe, so glaube ich, ist die Mahler'sche Symphonie, soweit man sie gestern kennen lernen konnte, nothwendig und von hervorragendem Werth. Aber da sie wirklich neu ist, neu in der Art, in der Schilderung, im Empfinden, so wird sie, wie die Kunstwerke solcher Gattung zu allen Zeiten, zunächst auf viel mehr Widerspruch als Anerkennung stossen.«

DURCH ENDZEITSTIMMUNG ZU WISSENDEM SEIN

Um Missverständnissen zu begegnen, wie sie denn auch in Kritiken zur ersten vollständigen Aufführung der Symphonie am 13. Dezember 1895 in Berlin laut wurden, hat Mahler im Nachhinein diverse Erklärungen zu seinem Werk abgegeben. In ihnen ist, was den 1. Satz betrifft, immer wieder vom Ringen mit dem Schicksal, vom Tod und von der Frage »Warum hast du gelebt, gelitten ?« die Rede. Den 2. Satz sah Mahler als »seligen Augenblick«, erfüllt von Sonnenschein und Liebe. Der 3. Satz, dem, wie bereits erwähnt, das »Wunderhorn«-Lied »Des Antonius von Padua Fischpredigt« mit seinem »Geist des Unglaubens« zugrunde liegt, gebärde sich – so Mahler – wie ein wirrer Spuk und ende schließlich mit einem Aufschrei der Verzweiflung. Die rührende Stimme des naiven Glaubens und sein Fragen nach Gott und dem Jenseits kämen im 4. Satz zum Ausdruck. Die Antworten darauf würden dann im Finale gegeben: Man hört die Stimme des »Rufers«, das Jüngste Gericht kündigt sich an, es ertönt der »große Appell«. Doch was folgt, ist nicht Verdammnis oder Erlösung, nicht Strafe oder Lohn, sondern »allmächtiges Liebesgefühl mit seligem Wissen und Sein«.

Es sind verbale »Erklärungen«, um deren Problematik Mahler wusste. Aber sie formulieren im Großen und Ganzen bestimmte Grundhaltungen, die in der Musik in vielem nachvollziehbar sind. So wird man im 1. Satz das ständige Gegenüber von aggressivem und »schönem« Ton vernehmen (»Ringen mit dem Dasein«), das »dies irae«-Zitat hören (»Endzeitstimmung und Tod«) und sich durch die entsprechenden musikalischen Signale an Choral, an Fanfaren, an Natur und Schalmeiengesang erinnert fühlen; so wird man bei der unbeschwerten Musik des ländlerartigen 2. Satzes an Behäbiges und Gemütvolles denken; man wird die musikalische Ironie und den bitteren Sarkasmus des sich nach Außen hin so »gefällig« gebenden 3. Satzes spüren und im 4. Satz mit seiner Choralfaktur und seinem orgelartigen Begleitsatz »Religion« assoziieren; und man wird schließlich im Finalsatz, der mit seinen neuerlichen »dies irae«-Zitaten und thematischen Bezügen zum Kopfsatz eine zyklische Brücke zum Werkanfang schlägt, jenen dramatischen, durch tonmalerische Unterstreichungen verdeutlichten Weg dieser Symphonie »per aspera ad astra« (durch Nacht zum Licht) nachvollziehen können. Das Nachdenken über Sinn und Zweck des Daseins, über Leben und Tod, sowie der explizite Sprachcharakter der Musik, ihr Umgang mit unmittelbar verstehbaren Idiomen, Gesten, Vokabeln und Zitaten, haben der »Auferstehungssymphonie« Gustav Mahlers nach anfänglicher Ablehnung zu immer größerer Wertschätzung verholfen und sie zu dem Werk werden lassen, wie Theodor W. Adorno überzeugt war, »an dem wohl die meisten Mahler lieben lernten«.



Mahlers Totenmaske, die sein Antlitz wiedergibt, wie es Gustav Klimt am Morgen nach der durchkämpften Todesnacht sah: »Feierlich ruhig und erhaben schön« (1911)

»URLICHT«

»DES KNABEN WUNDERHORN«

(mündlich überliefert)

O Röschen roth,
Der Mensch liegt in gröster Noth,
Der Mensch liegt in gröster Pein,
Je lieber mögt ich im Himmel seyn.
Da kam ich auf einen breiten Weg,
Da kam ein Engellein und wollt mich abweisen,
Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen.
Ich bin von Gott, ich will wieder zu Gott,
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben.

»Des Knaben Wunderhorn«,
Alte deutsche Lieder gesammelt
von Ludwig Achim von Arnim und
Clemens Brentano, Heidelberg 1806 ff.

4. SATZ: »URLICHT«

GUSTAV MAHLER

(frei nach »Des Knaben Wunderhorn«)

O Röschen roth !
Der Mensch liegt in grösster Noth !
Der Mensch liegt in grösster Pein !
Je lieber möcht' ich im Himmel sein,
je lieber möcht' ich im Himmel sein !
Da kam ich auf einen breiten Weg;
da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen.
Ach nein ! Ich ließ mich nicht abweisen !
Ach nein ! Ich ließ mich nicht abweisen:
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott !
Der liebe Gott, der liebe Gott wird mir
ein Lichtchen geben,
wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben !

»DIE AUFERSTEHUNG«

FRIEDRICH GOTTLIEB KLOPSTOCK

(zu singen nach der Melodie
»Jesus Christus, unser Heiland,
der den Tod überwand«)

**Auferstehn, ja, auferstehn wirst du,
Mein Staub, nach kurzer Ruh !
Unsterblichs Leben
Wird, der dich schuf, dir geben !
Halleluja !**

**Wieder aufzublühn werd ich gesät !
Der Herr der Ernte geht
Und sammelt Garben
Uns ein, uns ein, die starben !
Halleluja !**

**Tag des Danks ! Der Freudenthränen Tag !
Du meines Gottes Tag !
Wenn ich im Grabe
Genug geschlummert habe,
Erweckst Du mich !**

**Wie den Träumenden wirds dann uns seyn !
Mit Jesu gehn wir ein
Zu seinen Freuden !
Der müden Pilger Leiden
Sind dann nicht mehr !**

5. SATZ: »AUFERSTEH'N«

GUSTAV MAHLER

(frei nach Friedrich Gottlieb Klopstock)

Sopran-Solo und Chor
**Auferstehʼn, ja auferstehʼn wirst du,
mein Staub, nach kurzer Ruhʼ !
Unsterblichʼ Leben ! Unsterblichʼ Leben
wird der dich rief, dich rief, dir geben !**

**Wieder aufzublühʼn, wirst du gesäʼt !
Wieder aufzublühʼn, wirst du gesäʼt !
Der Herr der Ernte, der Herr der Ernte geht
und sammelt Garben uns ein, die starben !**

Alt-Solo
**O glaube ! Mein Herz, o glaube:
Es geht dir nichts verloren !
Dein ist, Dein ja Dein, was du gesehnt !
Dein, was du geliebt, was du gestritten !**

Sopran-Solo
**O glaube: Du wardst nicht umsonst geboren !
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten !**

Ach ins Allerheiligste führt mich
Mein Mittler dann; lebt' ich
Im Heiligthume
Zu seines Namens Ruhme !
Halleluja !

Friedrich Gottlieb Klopstock:
»Geistliche Lieder. Erster Theil«,
Kopenhagen / Leipzig 1758

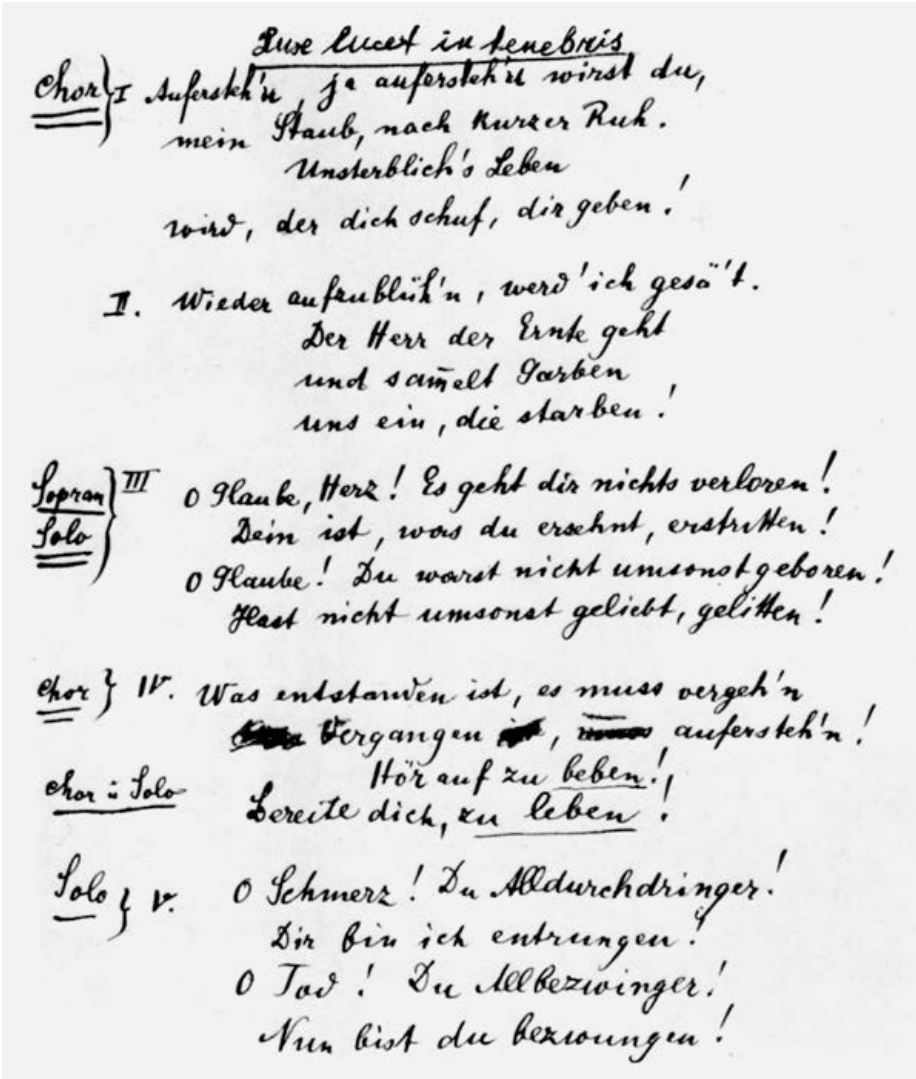
Alt-Solo und Chor
Was entstanden ist, das muss vergehen !
Was vergangen, auferstehen !
Hör' auf zu beben ! Hör' auf zu beben !
Bereite dich ! Bereite dich zu leben !

Alt-Solo und Sopran-Solo
O Schmerz ! Du Alldurchdringer !
Dir bin ich entrungen !
O Tod ! Du Allbezwinger !
Nun bist du bezwungen !

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
in heissem Liebesstreben
werd' ich entschweben
zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen !

Chor
Mit Flügeln, die ich mir errungen,
werde ich entschweben !
Mit Flügeln, die ich mir errungen,
werde ich entschweben !
(noch mehrmals wiederholt)
Sterben werd' ich, um zu leben !
Sterben werd' ich, um zu leben !

Auferstehn, ja auferstehn
wirst du, mein Herz, in einem Nu !
Was du geschlagen, was du geschlagen,
zu Gott, zu Gott, zu Gott wird es dich tragen !


Ruse lucet in tenebris

Chor } I Auferstehn, ja auferstehen wirst du,
mein Staub, nach kurzer Ruh.
Unsterblich's Leben
wird, der dich schuf, dir geben!

II. Wieder aufblühn, werd' ich gesä't.
Der Herr der Ernte geht
und sammelt Garben
uns ein, die starben!

Sopran Solo } III O Glaube, Herz! Es geht dir nichts verloren!
Dein ist, was du ersehnt, erstritten!
O Glaube! Du warst nicht umsonst geboren!
Hast nicht umsonst geliebt, gelitten!

Chor } IV. Was entstanden ist, es muss vergehn
[illegible] vergangen [illegible], [illegible] auferstehn!
Chor : Solo Hör auf zu beben!
Bereite dich, zu leben!

Solo } V. O Schmerz! Du Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen!
O Tod! Du Allbezwinger!
Nun bist du bezwungen!

In Steinbach am Attersee niedergeschriebene Textskizzen zum Chorfinale der Symphonie (1894)

Der Gesangstext

Mit Gott gegen »thönerne Götzen«

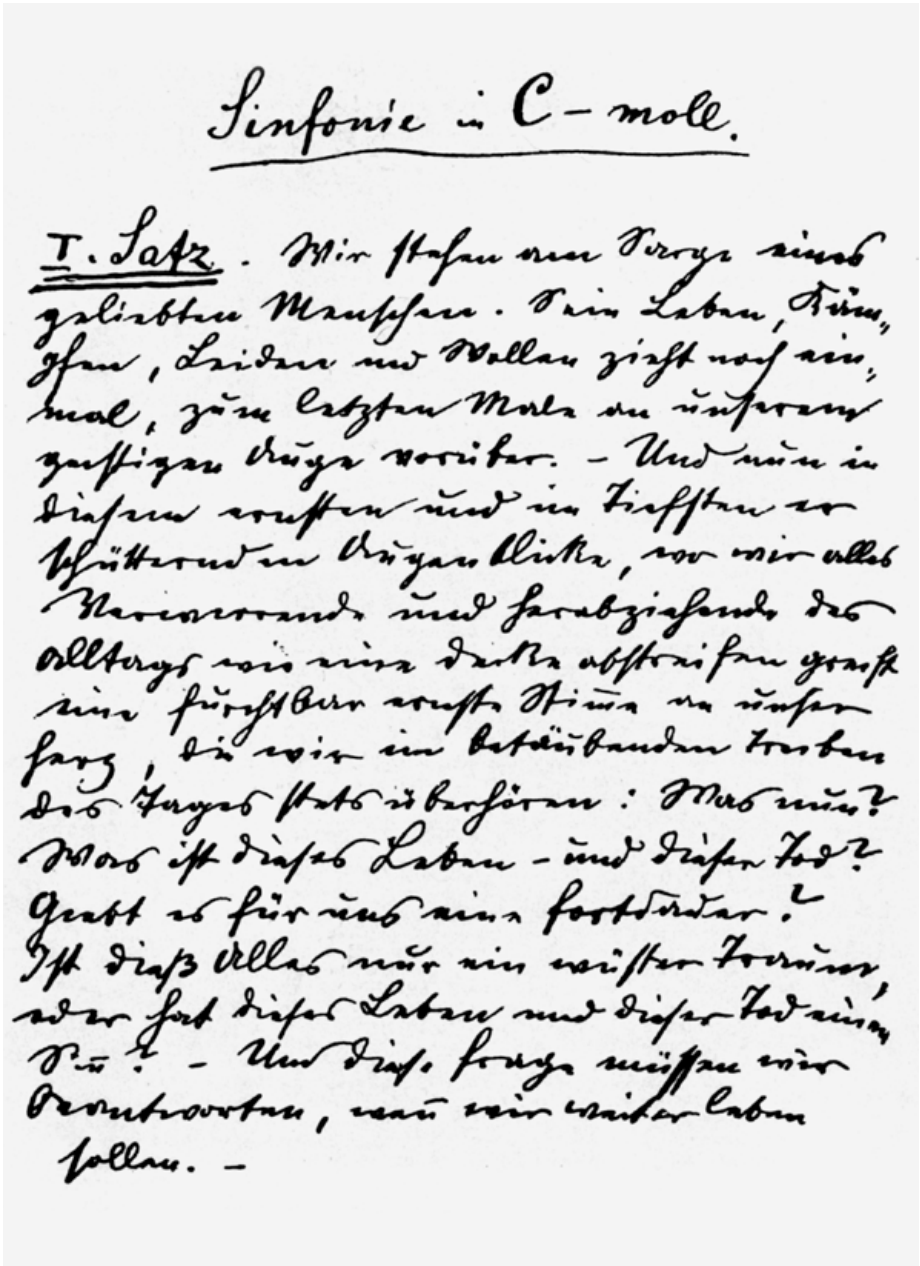
STEPHAN KOHLER

»DIE KUNST ZU HÖREN«

Dass die seinerzeit wie obszöne Pamphlete gehandelten Texte Friedrich Nietzsches, der am 25. August 1900 in geistiger Umnachtung in Weimar starb, nicht nur die Theologen, Philosophen und Schriftsteller, sondern auch die Musiker des Fin-de-Siècle faszinierten, hat einen besonderen, wenn auch nicht sofort und für jedermann einsehbaren Grund. Er ist in ihrer immanenten Musikbezogenheit zu suchen, die die Musiker der vorletzten Jahrhundertwende oft unfreiwillig in ihren Bann zog, zuweilen buchstäblich hypnotisierte. Die vielgerühmte Musikalität vor allem des »Zarathustra« hatte schon Nietzsche selbst hervorgehoben. In einem Brief an seinen komponierenden Vertrauten Peter Gast heißt es: »Unter welche Rubrik gehört eigentlich dieser ›Zarathustra‹ ? Ich glaube beinahe, unter die Symphonien !« In »Ecce Homo« wiederholt Nietzsche den synästhetischen Zuordnungsversuch, indem er angesichts der Silbenkatarakte seines entfesselten Sprachflusses anheimstellt: »Man darf vielleicht den ganzen ›Zarathustra‹ unter die Musik rechnen !« Vorausbedingung für die richtige Lektüre seiner »Sprachsymphonien« sei allerdings eine höchst fällige »Wiedergeburt in der Kunst zu hören...«

LATENTE MUSIK

Außer Richard Strauss, der im Sommer 1896 eine Tondichtung »Also sprach Zarathustra (frei nach Friedrich Nietzsche)« vollendete, komponierten »Zarathustra«-Texte im selben Zeitraum Oscar Fried, Frederic Delius, Siegmund von Hausegger und vor allem Gustav Mahler, der noch zehn Jahre später in einem Interview die unbewusste Duplizität seiner und Strauss' Nietzsche-Vertonungen damit erklärte, »dass wir beide als Musiker die sozusagen latente Musik in dem gewaltigen Werke Nietzsches herausgefühlt haben«. Mahler bezieht sich hier auf seine monumentale 3. Symphonie, in deren zahlreichen, poetisch bis programmatisch angelegten Satzüberschriften sich seine jahrelange Beschäftigung mit Nietzsches Schriften spiegelt – neben »Zarathustra« vor allem »Die fröhliche Wissenschaft«. Vor Drucklegung ließ er jedoch alles auf Nietzsche Zurückweisende tilgen, so dass heute nur noch das Altsolo »0 Mensch ! Gib acht !« Mahlers Ringen um Nietzsches Philosophie verrät.



Sinfonie in C-moll.

I. Satz. Wir stehen an der Leiche eines geliebten Menschen. Sein Leben, Kämpfen, Ringen, Leiden und Vollendung zieht noch einmal, zum letzten Male an unserem geistigen Auge vorüber. – Und nun in diesen ernsten und in tiefsten erschütternden Augenblicke, wo wir alles Nebensächliche und Herabziehende des Alltags wie eine dicke abstreifen gerade eine fürchterlich ernste Stimme an unser Herz, die wir in betäubendem Treiben des Lebens stets überhören: Was nun? Was ist dieses Leben – und dieser Tod? Gibt es für uns eine Fortdauer? Ist dies Alles nur ein wüster Traum, oder hat dieses Leben und dieser Tod einen Sinn? – Und diese Frage müssen wir beantworten, wenn wir weiter leben sollen. –

Programmatische Erläuterung Gustav Mahlers
zum 1. Satz seiner »Auferstehungssymphonie« (1901)

MORAL ODER UNMORAL ?

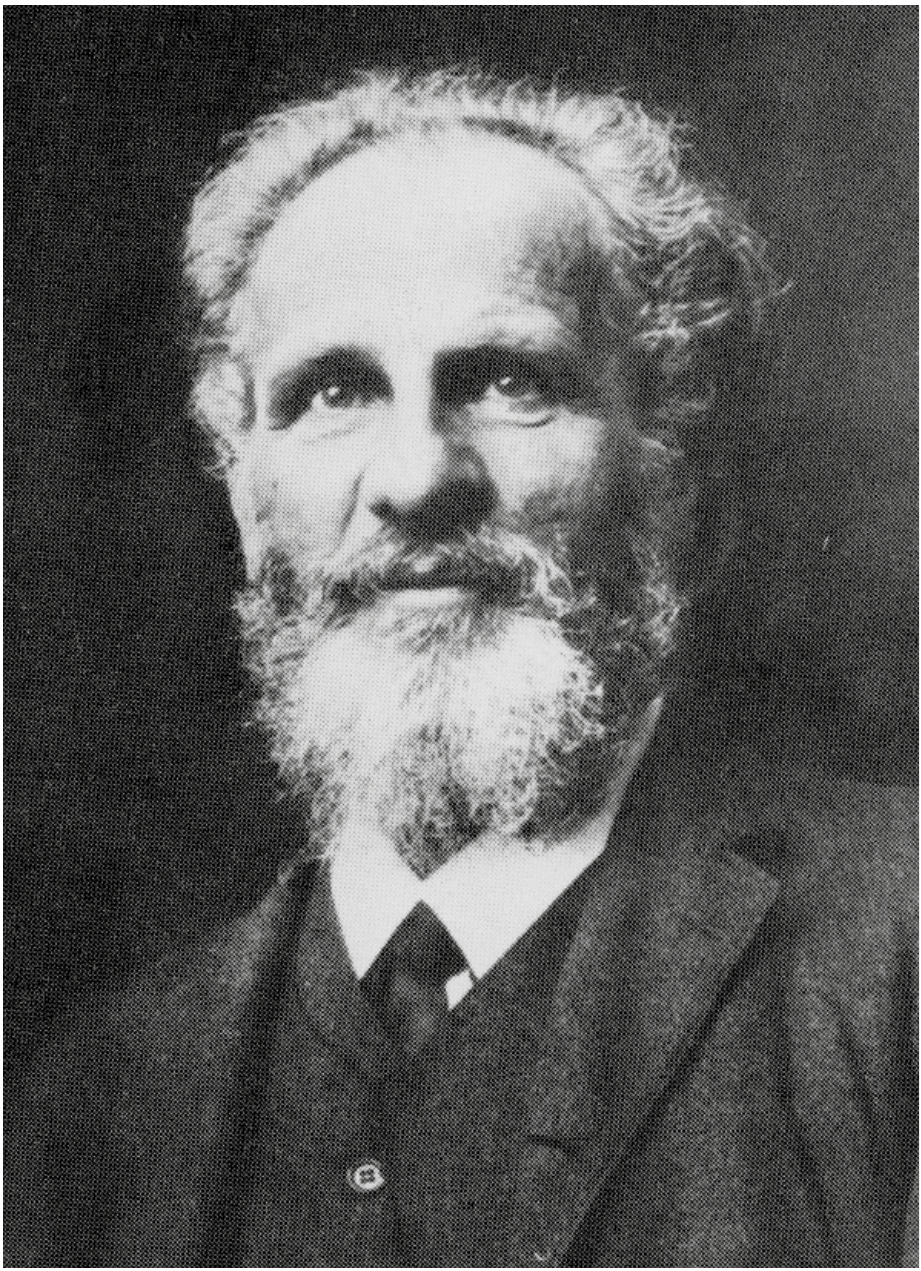
Warum musste Mahler überhaupt »ringen« um Nietzsche, während Strauss sich den Verfasser des skandalumwitterten »Antichrist« im Handumdrehen als bequemen »Hausphilosophen« eroberte ? Im Februar 1893 hatte Strauss an seinen Jugendfreund Ludwig Thuille geschrieben, die Zeit der »Moralpredigten« sei nun vorbei. Spielte er damit auf Nietzsches Selbstinterpretation in »Ecce Homo« an, wo die Verweigerung jedwelchen Verkündens von »Moral« als besondere Errungenschaft von »Also sprach Zarathustra« gepriesen wird ? Nietzsche sagt dort über sein »Für Alle und Keinen« geschriebenes Buch: »Hier redet kein ›Prophet‹, keiner jener schauerlichen Zwitter von Krankheit und Willen zur Macht, die man Religionsstifter nennt. Hier redet kein Fanatiker, hier wird nicht ›gepredigt‹, hier wird nicht Glauben verlangt !« Was Strauss als Freibrief für weltanschaulichen Liberalismus deutete, musste Mahlers christliches »Missionsgefühl« (so Gattin Alma) zutiefst verstören, obwohl anfangs auch für ihn – den zum Katholizismus konvertierten Juden – Nietzsche das »Dithyrambische« als Lebensform verkörperte, den artistisch geträumten, gedichteten Daseinsrausch, in dem man ein Fanal der Befreiung von gründerzeitlichen Zwängen erblickte. Zumal aus antiklerikaler, freigeistiger Perspektive ließ sich Nietzsches sensualistischer Subjektivismus zu einer Metaphysik der Diesseitigkeit überhöhen, der im Kampf gegen das »Ewig-Gestrige« deutliche Überbau-Funktion zukam. Mit anderen Worten: Was für den kränklichen Philosophen mitunter kompensatorische Bedeutung gehabt haben mochte – für viele seiner Zeitgenossen war es ein willkommenes Mittel affirmativer Selbstbestätigung.

FORMALE BEDENKEN

Nicht so für Mahler ! Er bewunderte zwar das sprachliche Feuer von Nietzsches Prosa, die Sogwirkung seiner von größter Musikalität bestimmten Deklamationskunst, die ihn über diametrale weltanschauliche Gegensätze hinweglesen ließ. Doch wie es scheint, dürften »formale« Bedenken gegen Nietzsches fragmentarische, sprunghafte Zitier- und Formulierungskunst am Anfang von Mahlers »Umkehr« gestanden haben: Der Symphoniker, der mithilfe struktureller Vernetzungstechnik große tektonische Zusammenhänge stiften wollte, beanstandete an Nietzsche eine epigrammatisch-aphoristische Denkweise, die seinem Streben nach formaler Geschlossenheit widersprach: Im Gegensatz zu Nietzsche war es Mahler immer darum zu tun, »Leben« als »gewahrte Form« zu definieren. Wenn Nietzsche modernste, quasi »filmische« Techniken vorwegnahm wie Montage, Überblendung oder Schnitt, lehnte Mahler eine Optik, die sich auf einzelne Bilder oder fragmentarische Einsprengsel konzentrierte, zugunsten eines Formverständnisses, das »Form« als »Zusammenhang« deutet, entschieden ab.

MYSTIK CONTRA LIBERALITÄT

Mahlers Beschäftigung mit Nietzsche begann vermutlich um 1891, also im Jahr seines Abschieds von Budapest, wo er seit 1888 die Position eines Operndirektors bekleidete. Vermittelt hatte die damals nicht selbstverständliche, in konservativen Kreisen verpönte Lektüre Mahlers um vier Jahre älterer, aus Galizien stammender Mentor Siegfried Salomo Lipiner (1856–1911), der hauptberuflich Bibliothekar des Österreichischen Reichsrates war, aber in seiner



Siegfried Lipiner, der mit seiner jüdisch-christlichen Religionsphilosophie das Weltbild Mahlers prägte (1911)

freiberuflichen Tätigkeit als Übersetzer des polnischen Nationaldichters Adam Mickiewicz und Verfasser religiöser Mysterienspiele seine eigentliche Bestimmung erblickte. In engem Gedankenaustausch und zahlreichen Gesprächen mit Mahler, den Ehefrau Alma einen »Juden-Christen« und zutiefst »christgläubig« genannt hat, entwarf Lipiner eine großangelegte, als Mysterienspiel konzipierte »Christus«-Trilogie; sie ist zwar über weitschweifige Pläne nicht hinaus gediehen, dürfte aber Mahlers Religiosität nicht unwesentlich beeinflusst haben. Derselbe Lipiner, der bei Mahler den Grundstein für seine anfängliche Nietzsche-Begeisterung gelegt hatte, war offensichtlich auch Wegbereiter für seine spätestens um 1900 einsetzende, radikale Abwendung vom Autor des »Antichrist«.

»MEINE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT«

Trotz seiner Ablehnung von Nietzsches »Fluch auf das Christenthum«: Mit dem notorischen Querdenker teilt Mahler das »Ekstatische« als überwältigende Qualität seines Schaffensdrangs. Bruno Walter schwärmte nach einem Besuch in Steinbach am Attersee von Mahlers »vormittägigen Ekstasen«, solange er um die Realisierung seines »symphonischen Weltentraumes« rang. Seiner langjährigen Freundin Anna von Mildenburg erklärte der Komponist im gleichen Zeitraum: »Man ist sozusagen nur ein Instrument, auf dem das Universum spielt…!« Schon rein sprachlich wirkt hier der Duktus von Nietzsches Prosa nach, die am Attersee neben Cervantes' »Don Quijote« zu Mahlers bevorzugter Ferienlektüre zählte. Im Sommer 1895 schließlich münden die »vormittägigen Ekstasen« in die Textwahl »eines herrlichen Gedichts von Nietzsche« als Grundlage für den 4. Satz der 3. Symphonie, die damals noch nach Nietzsches gleichnamigem Buch »Die fröhliche Wissenschaft« betitelt war. An der später vorgenommenen Änderung in »*Meine* fröhliche Wissenschaft« ist Mahlers Kurskorrektur und fortschreitende Distanzierung vom Autor der »Gaya scienza« abzulesen: Der »Übermensch« als Produkt eines elitären Sozialdarwinismus oder – noch schlimmer – »rassischer Auslese« war dem »Juden-Christen« Mahler begreiflicherweise nicht zugänglich. Er sah den Menschen als Produkt der »Mitte«, nicht des »Darüber« – als »Primus inter pares« eingebettet in eine von pansophischem Ganzheitsdenken geprägte Ahnung des Allzusammenhangs jeglicher Natur.

FRÜHSTÜCK MIT NIETZSCHE

Der Steit um die »richtige« Bewertung Nietzsches gehörte auch zum Alltag von Mahlers Ehe mit Alma. Kaum 17 Jahre alt, berichtet sie, habe sich ihr »irrlichternder Geist« an Nietzsche geklammert; als »wilde Nietzscheanerin« stimmte sie ihre »Lebensmusikalität« mit Nietzsche »auf gleichen Ton«. Sie muss entsetzt gewesen sein, als ihr Mahler in einem Brief vom Dezember 1901 »die ganz verlogene, schlimm-freche Herren-›Unmoral‹ Nietzsches« vorhielt und empfahl, ihre Nietzsche-Gesamtausgabe »ins Feuer« zu werfen. Wenn es in einem Brief Mahlers vom 1. April 1903 heißt: »Dieses dumme Volk ! Ich bin sicher, dass sie alle Nietzsche schon zum Frühstück herunterfressen…!«, scheint der vom Saulus zum Paulus Mutierte vergessen zu haben, dass Nietzsche neben Goethe und »Des Knaben Wunderhorn« noch im Herbst 1896 in Hamburg, wo ihn seine Freundin Natalie Bauer-Lechner aus nächster Nähe beobachten

konnte, zur bevorzugten »morgendlichen Lektüre nach dem Frühstück« gehörte.

WORTGEWALTIGE FEIER DES NICHTS

Nicht nur die 8. Symphonie mit ihrem im Dreifaltigkeitsdenken verankerten Pfingsthymnus und dem christlich verklärten Erlösungsschluss von »Faust II« feiert metaphysische Ideale in unmittelbarer Nähe zu Glaubensinhalten des Katholizismus. Auch die »Auferstehungssymphonie« und die Vokalteile der 3. und 4. Symphonie bewegen sich in Textauswahl und inhaltlicher Strategie auf eine Religiosität zu, die der sog. »Theothanatologie« diametral entgegengesetzt ist. Die »Gott ist tot«-Theologie beruft sich nicht umsonst auf den berüchtigten Aphorismus 125 (»Der tolle Mensch«) von Nietzsches »Fröhlicher Wissenschaft«, den Mahler bei seiner mehrfachen Lektüre dieses Buches wohl kaum übersehen haben kann: »Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts ? Haucht uns nicht der leere Raum an ? Ist es nicht kälter geworden ? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht ? Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden ? Hören wir noch nichts von dem Lärm der Totengräber, welche Gott begraben ? Riechen wir noch nichts von der göttlichen Verwesung ? Auch Götter verwesen ! Gott ist tot ! Gott bleibt tot !«

MAHLER ALS MISSIONAR

Wen wundert es, dass sich der Komponist der »Auferstehungssymphonie«, in deren Schlussversen Gott als Garant und Inbegriff eines ewigen, unauslöschlichen Lebens fungiert, immer mehr von Nietzsche abgewandt hat ? »Ich bin von Gott und will wieder zu Gott«: Die schlichte, aber unerschütterliche Glaubensgewissheit, die in der »Wunderhorn«-Vertonung »Urlicht« so berührt, könnte als spirituelles Motto über Mahlers ganzem Leben stehen. Dass es ihm nach seiner Abwendung von Nietzsche nicht um eine »poetische Disqualifizierung« des »Zarathustra«-Autors ging, betonte er am 5. Dezember 1901 in einem Brief an seine Braut Alma. Dort erklärt er seine immer ausgeprägtere Aversion gegen den Apologeten der institutionalisierten »Freigeistigkeit« mit seinem »Missionsgefühl« für ein christlich definiertes Weltbild. Er bittet, ja er wirbt geradezu – wenn auch vergebens – um Almas Verständnis für sein »so eifervolles Bestreben, *meinen* Gott an die Stelle der ›thönernen Götzen‹ zu stellen…«

Valery Gergiev

DIRIGENT

Valery Gergiev leitet seit mehr als zwei Jahrzehnten das legendäre Mariinskij-Theater in St. Petersburg, das in dieser Zeit zu einer der wichtigsten Pflegestätten der russischen Opernkultur aufgestiegen ist. Darüber hinaus ist er Leiter des 1995 von Sir Georg Solti ins Leben gerufenen „World Orchestra for Peace“, mit dem er ebenso wie mit dem Orchester des Mariinskij-Theaters regelmäßig Welttourneen unternimmt. Von 2007 an war Gergiev außerdem Chefdirigent des London Symphony Orchestra, mit dem er zahlreiche Aufnahmen für das hauseigene Label des Orchesters einspielte.

In Moskau geboren, studierte Valery Gergiev zunächst Dirigieren bei Ilya Musin am Leningrader Konservatorium. Bereits als Student war er Preisträger des Herbert-von-Karajan-Dirigierwettbewerbs in Berlin. 1978 wurde Valery Gergiev 24-jährig Assistent von Yuri Temirkanov am Mariinskij-Theater, wo er mit Prokofjews Tolstoi-Vertonung „Krieg und Frieden“ debütierte. 2003 dirigierte Gergiev als erster russischer Dirigent seit Tschaikowskij das Saisoneröffnungskonzert der New Yorker Carnegie Hall.

Valery Gergiev präsentierte mit seinem Mariinskij-Ensemble weltweit Höhepunkte des russischen Ballett-und Opernrepertoires, Wagners „Ring“ sowie sämtliche Symphonien von Schostakowitsch und Prokofjew. Mit dem London Symphony Orchestra trat er regelmäßig im Barbican Center London, bei den Londoner Proms und beim Edinburgh Festival auf. Zahlreiche Auszeichnungen begleiteten seine Dirigentenkarriere, so z. B. der Polar Music Prize und der Preis der All-Union Conductor’s Competition in Moskau. Ab der Spielzeit 2015/16 ist Valery Gergiev neuer Chefdirigent der Münchner Philharmoniker.

Anne Schwanewilms

SOPRAN

Die deutsche Sopranistin wird auf den großen Opernbühnen weltweit als eine der wichtigsten Strauss-Interpretinnen unserer Zeit bejubelt, wobei sowohl „ihr unfehlbares Gespür für die feinsten Details der Phrasierung und des Timings“ („The Guardian“, 2004) als auch „der Glanz, die Wärme, die Geschmeidigkeit“ ihrer Stimme und ihre „technische Expertise“ („Die Presse“, 2009) gepriesen werden. Das Repertoire von Anne Schwanewilms geht aber weit über die weiblichen Hauptgestalten der Opern von Richard Strauss hinaus und umfasst u. a. auch Elsa („Lohengrin“), Elisabeth („Tannhäuser“), Madame Lidoine („Dialogues des Carmélites“), Marie („Wozzeck“) und Desdemona („Otello“). Darüber hinaus ist Anne Schwanewilms als „wahrhafte Tonmalerin“ („MusicWeb International“, 2012) und überaus kundige Liedsängerin auf den Konzertpodien dieser Welt mit Liederabenden und chorsymphonischen Werken zu Gast. 2002 hat sie die Zeitschrift „Opernwelt“ zur „Sängerin des Jahres“ ernannt.

Olga Borodina

MEZZOSOPRAN

Die russische Mezzosopranistin singt an den weltweit renommiertesten Opernhäusern wie u. a. an der Metropolitan Opera New York, an der Lyric Opera Chicago, an der Wiener Staatsoper, an der Opéra de Paris, am Teatro alla Scala in Mailand sowie bei den Salzburger Festspielen und an ihrem legendären Stammhaus, dem Mariinskij-Theater in St. Petersburg. Ihr West-Debüt gab Olga Borodina 1992 am Londoner Royal Opera House Covent Garden, wo sie später u. a. auch die Titelrolle in „La Cenerentola“ sowie Marguérite („La damnation de Faust“), Marina („Boris Godunow“), Amneris („Aida“) und die Principessa de Bouillon („Adriana Lecouvreur“) sang. Zu Olga Borodinas Repertoire gehören außerdem Rollen wie Gräfin Eboli („Don Carlo“), Giulietta („Les Contes d’Hoffmann“), Laura („La Gioconda“) sowie die Titelpartien in „Carmen“ und „L’Italiana in Algeri“. Auf dem Konzertpodium tritt Olga Borodina in zahlreichen chorsymphonischen Werken und mit Orchesterliedern der europäischen Spätromantik auf.

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 und feiert somit in diesem Jahr seinen 120. Geburtstag. Seit 1996 wird er von Chordirektor Andreas Herrmann geleitet.

Das Repertoire erstreckt sich von barocken Oratorien über a-cappella- und chorsymphonische Literatur bis zu konzertanten Opern und den großen Chorwerken der Gegenwart. Das musikalische Spektrum umfasst zahlreiche bekannte und weniger bekannte Werke von Mozart über Verdi, Puccini, Wagner und Strauss bis hin zu Schönbergs „Moses und Aron“ und Henzes „Bassariden“. Der Chor pflegt diese Literatur ebenso wie die Chorwerke der Komponisten Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Reger, Strawinsky, Orff oder Penderecki. Er 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 und Lorin Maazel.

In den vergangenen Jahren hatten Alte und Neue Musik an Bedeutung gewonnen: Nach umjubelten Aufführungen Bach’scher Passionen unter Frans Brüggen folgte die Einladung zu den Dresdner Musikfestspielen. Äußerst erfolgreich wurde auch in kleineren Kammerchor-Besetzungen unter Dirigenten wie Christopher Hogwood und Thomas Hengelbrock gesungen. Mit Ton Koopman entwickelte sich eine enge musikalische Freundschaft, die den Chor auch zu den „Europäischen Wochen“ in Passau führte. Im Bereich der Neuen Musik war der Philharmonische Chor München mit seinen Ensembles bei Ur- und Erstaufführungen zu hören. So erklang in der Allerheiligen-Hofkirche die Münchner Erstaufführung der „Sieben Zaubersprüche“ von Wolfram Buchenberg unter der Leitung von Andreas Herrmann. Ende 2014 gestaltete der Chor die Uraufführung von „Egmonts Freiheit – oder Böhmen liegt am Meer“ unter der Leitung des Komponisten Jan Müller-Wieland.

Der Philharmonische Chor ist auch ein gefragter Interpret von Opernchören und setzt nachdrücklich die unter James Levine begonnene Tradition konzertanter Opernaufführungen fort, die auch unter Christian Thielemann mit großem Erfolg gepflegt wurde. Zu den CD-Einspielungen der jüngeren Zeit zählen Karl Goldmarks romantische Oper „Merlin“, die 2010 den ECHO-Klassik in der Kategorie „Operneinspielung des Jahres – 19. Jahrhundert“ gewann, und eine Aufnahme von Franz von Suppés „Requiem“, die für den International Classical Music Award (ICMA) 2014 nominiert wurde.

www.philchor.net

Andreas Herrmann

CHORDIREKTOR

Der 1963 in München geborene Dirigent und Chorleiter schloss sein Studium an der Münchner Musikhochschule mit dem Meisterklassen-Diplom ab. Seine Ausbildung ergänzte er durch zahlreiche internationale Chorleitungsseminare und Meisterkurse bei renommierten Chordirigenten wie Eric Ericson und Fritz Schieri.

Als Professor an der Hochschule für Musik und Theater in München unterrichtet Andreas Herrmann seit 1996 vorwiegend im Hauptfach Chordirigieren. Zehn Jahre, von 1996 bis 2006, leitete er den Hochschulchor, daneben zeitweise auch den Madrigalchor der Hochschule, und betreute in dieser Zeit Oratorienkonzerte, Opernaufführungen und a-cappella-Programme aller musikalischen Stilrichtungen. Pädagogische Erfolge erzielt Herrmann weiterhin mit der Ausbildung professioneller junger Chordirigenten aus ganz Europa, wie etwa in einem Spezialworkshop über neue a-cappella-Musik.

1996 übernahm Andreas Herrmann als Chordirektor die künstlerische Leitung des Philharmonischen Chores München. Mit ihm realisierte er zahlreiche Einstudierungen für Dirigenten wie Lorin Maazel, Zubin Mehta, Christian Thielemann, James Levine, Mariss Jansons, Krzysztof Penderecki, Manfred Honeck, Andrew Manze, Ton Koopman und viele andere. Mit dem Philharmonischen Chor und anderen professionellen Chören, Orchestern und Ensembles entfaltet Herrmann auch über sein Engagement bei den Münchner Philharmonikern hinaus eine rege Konzerttätigkeit, die auch CD-Produktionen einschließt. Konzertreisen als Chor- und Oratoriendirigent führten ihn durch Europa, nach Ägypten und in die Volksrepublik China.

Verwechslung ausgeschlossen

DIE DNS DER MÜNCHNER PHILHARMONIKER

BEWAHRUNG DES FEUERS STATT ANBETUNG DER ASCHE

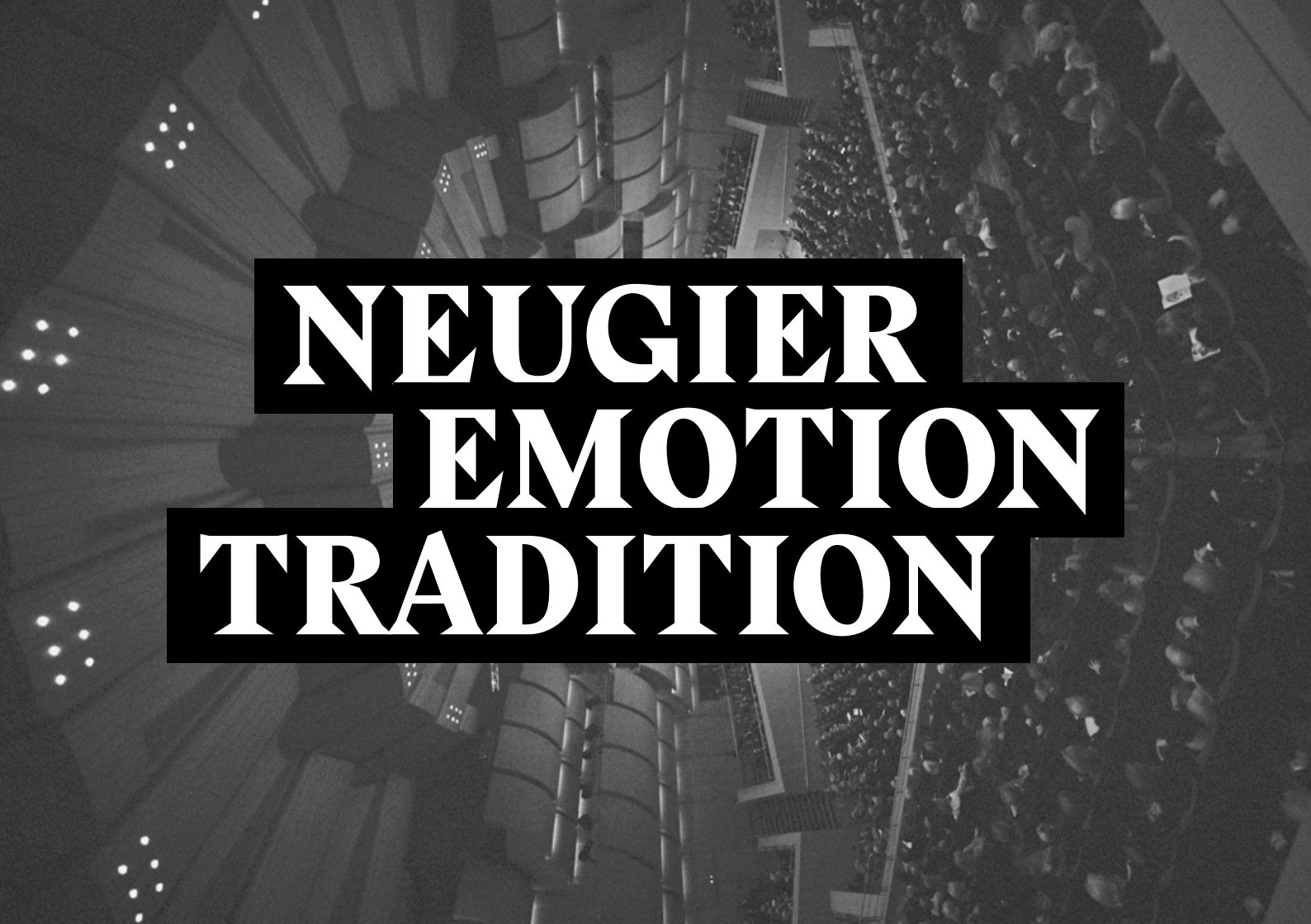
Wir stehen zu dem, was wir sind; zu unserem Repertoire und zu unserem Klang. Manche sagen, er ist einzigartig. Fest steht: er ist in über hundert Jahren gereift. Die legendären Uraufführungen Gustav Mahlers, eine lange Bruckner-Tradition, große Dirigentenpersönlichkeiten wie Sergiu Celibidache – die Begeisterung für dieses historische Erbe steckt in jedem einzelnen unserer Konzerte. Und das hört man.

AUS ZUHÖREN WIRD ERLEBEN

Wir wollen, dass jedes Konzert zu einem einzigartigen Erlebnis wird – für Sie und für uns. Einzigartigkeit beinhaltet immer auch Ecken und Kanten. Und die sind menschlich. Erst dadurch, dass jeder Musiker seine eigene Persönlichkeit in das Orchester einbringt, entstehen Emotionen und letztlich ein Klang, der unverwechselbar ist. Wir sind stolz auf diesen eigenen Charakter. Und das fühlt man.

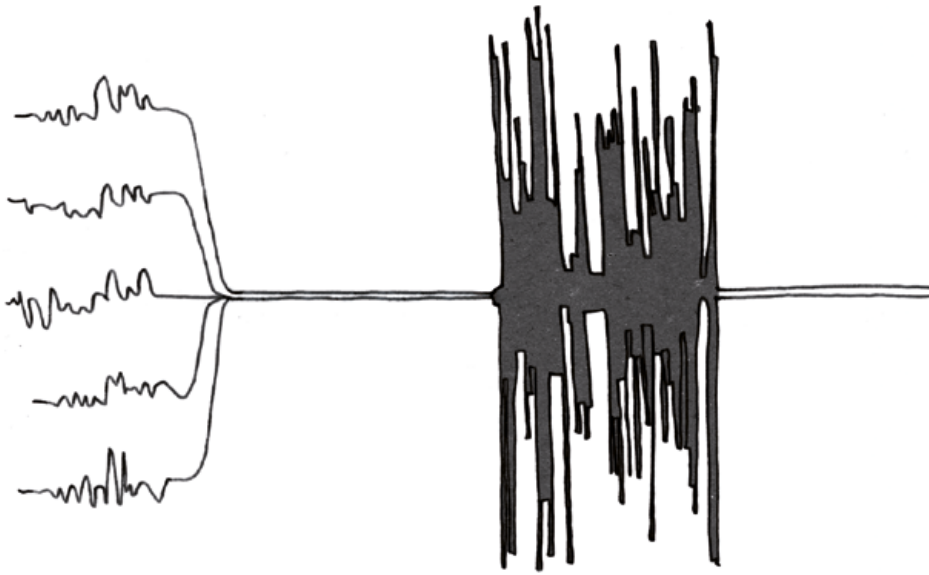
HEUTE SCHON HUNGRIG AUF MORGEN

Wir sind offen für Neues. Die Lebendigkeit und Frische in der Pflege des symphonischen Repertoires ist unser ständiger Anspruch. Denn wer als Orchester wachsen will, muss aufgeschlossen sein gegenüber neuen Formen musikalischer Praxis und Veranstaltungsformaten abseits gelernter Wege. Neues entdecken und die Begeisterung fürs Alte immer wieder zu entfachen – das ist unser Auftrag. Überall in der Stadt. Und das sieht man.


NEUGIER
EMOTION
TRADITION

Alles bleibt neu

DIE MÜNCHNER PHILHARMONIKER IM NEUEN GEWAND



Jeder einzelne Ton in einem Stück erzeugt Schallwellen

Alle Töne zusammen ergeben ein komplettes Stück (in unserem Beispiel Gustav Mahlers 8. Symphonie)

Sicher haben Sie sich auch schon gefragt, was die Form auf dem Cover unseres Programmheftes bedeutet. Die Antwort: Alles. Was sich zunächst etwas merkwürdig anhört, lässt sich ganz einfach erklären. Auf der Suche nach einem moderneren Erscheinungsbild stößt man irgendwann immer auf einen entscheidenden Punkt: Was unterscheidet uns eindeutig von anderen Orchestern? Was ist das Besondere an den Münchner Philharmonikern? Die Antwort ist eigentlich ganz simpel: unser Klang. Was also wäre naheliegender als unser Logo einfach selbst zu spielen?

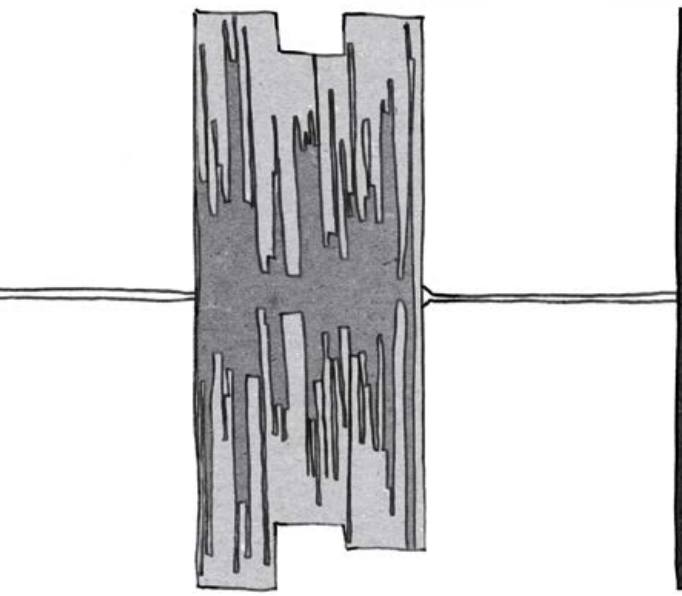
Doch wie wird aus Klang ein Bild? Um das zu erklären, braucht es etwas Physik, einen Computer und eine einfache aber effektive Idee.

Töne sind Schallwellen. Spielt man mit einem Instrument einen Ton, so wird die Luft um das Instrument in Schwingung versetzt. Diese wellenförmige Druckänderung gelangt bis an unser Trommelfell, was dann auch wieder in Schwingungen versetzt wird. So können wir den Ton »hören«.

Will man diese Schwingungen sichtbar machen, geht es nicht ohne Technik: ein Oszilloskop übersetzt die Schwingungen in ein Bild mit Wellenlinien. Wir nehmen dazu einfach einen Computer. Programme ermöglichen dann eine bildliche Darstellung eines ganzen Musikstücks. (Abb. 1 & 2)

Leider eignet sich diese komplexe und zackige Form nicht wirklich als Logo mit hohem Wiedererkennungswert. Vereinfachen wir das ganze ein wenig – allerdings ohne den ursprünglichen Kern zu verlieren.

Teilen wir also unser Gebilde – analog zu Tradition, Emotion, Neugier – in drei Teile. (Abb. 3)



Analog zu unseren Grundwerten »Tradition, Emotion & Neugier« teilen wir das Stück in drei Teile

Die stark vereinfachte Form des Stückes ergibt die neue Logo-Form der Münchner Philharmoniker

»TRADITION, EMOTION & NEUGIER – AUCH IM LOGO«

Anschließend »füllt« man diese 3 Teile komplett aus und erhält so eine extrem reduzierte Version der ursprünglichen Wellenform – die neue Logo-Form der Münchner Philharmoniker. (Abb. 4)

Bleibt eigentlich nur noch eine Frage zu klären: Welches Stück der Münchner Philharmoniker eignet sich am besten für das Logo? Was wird gespielt? Auch hier war die Antwort schnell gefunden: ebenfalls alles.

Die Vielfältigkeit im Repertoire des Orchesters ermöglicht ein variables Logo. Und obwohl sich die Form je nach gespieltem Stück immer neu gestaltet, bleibt das Logo dennoch vor allem eins: einzigartig!

Gustav Mahler
Symphonie Nr. 8

Ludwig van Beethoven
Symphonie Nr. 9

Anton Bruckner
Symphonie Nr. 4

Sergei Prokofiew
»Romeo & Julia«

Maurice Ravel
»La Valse«

Gustav Mahler
Symphonie Nr. 2

IMPRESSUM

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

Lektorat:
Stephan Kohler

Corporate Design:
HEYE GmbH
München

Graphik:
dm druckmedien gmbh
München

Druck:
Color Offset GmbH
Geretsrieder Str. 10
81379 München

MEDIENPARTNER BR KLASSIK

TEXTNACHWEISE

Klaus Döge schrieb seinen Text als Originalbeitrag für die Programmhefte der Münchner Philharmoniker. Stephan Kohler stellte dem Orchester seinen Text zum Abdruck in diesem Programmheft zur Verfügung; er verfasste auch die lexikalischen Werkangaben und Kurzkommentare zu Mahlers »Auferstehungssymphonie«. Künstlerbiographien (Gergiev, Schwanewilms, Borodina): Nach Agenturvorlagen. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

Abbildungen zu Gustav Mahler und seiner »Auferstehungssymphonie«: Gilbert Kaplan (Hrsg.), Das Mahler Album, New York / Wien 1995; Hermann Danuser, Gustav Mahler und seine Zeit, Laaber 1996; Kurt Blaukopf (mit Beiträgen von Zoltán Román), Mahler – Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten, Wien 1976. Sammlung Stephan Kohler, München. Künstlerphotographien: Marco Borggreve (Gergiev); Javier del Real (Schwanewilms); Agenturmaterial (Borodina); Archiv der Münchner Philharmoniker.

TITELGESTALTUNG

„Musik in ein Bild umzusetzen ist, glaube ich, unmöglich. Zu stark spielt hier die Zeit gegen den Moment. Was in der Fotografie der Augenblick ist, wird in der Musik nur Baustein der Entwicklung. Also habe ich mein Hören in einen Moment verwandelt. Denn der Moment ist am ehrlichsten, wenn er keine Planung hat. Im unmittelbaren Augenblick kann Zeit überwunden sein und Ewigkeit werden. Unfassbar schön, wie Mahler das nutzt und in der 'Auferstehung' die Zeit zur Ewigkeit spannt.“ (Hubertus Hamm, 2015)

DER KÜNSTLER

Hubertus Hamm wurde 1950 in Werdohl/Westfalen geboren. Seit 1975 arbeitet er in seinem Atelier in München. Hamm arbeitete viel in der Werbung, aber zugleich auch als Künstler. Ausgangspunkt ist sein Verständnis, Bilder als Objekte zu verstehen, also dreidimensional, nicht als Ablichtung, sondern als fassbare Eigenständigkeiten, als Welt(en)verbindung. Immer wieder hat er so die Grenzen von Werbung und Kunst überschreiten können.
www.hubertushamm.de

Dienstag
22_09_2015 20 Uhr f
Mittwoch
23_09_2015 20 Uhr e4

JOHANNES BRAHMS
Konzert für Violine und Orchester
D-Dur op. 77
ANTON BRUCKNER
Symphonie Nr. 4 Es-Dur
»Romantische«

VALERY GERGIEV
Dirigent
JANINE JANSEN
Violine

Donnerstag
24_09_2015 20 Uhr b

SERGEJ PROKOFJEW
Auszüge aus »Romeo und Julia« op. 64
RICHARD STRAUSS
»Don Juan« op. 20
PJOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKIJ
Symphonie Nr. 6 h-Moll op. 74
»Pathétique«

VALERY GERGIEV
Dirigent

Sonntag
27_09_2015 11 Uhr
1. KAMMERKONZERT

»Vier im Wechsel«

JOSEPH HAYDN
Streichquartett d-Moll op. 76 Nr. 2
Hob. III:76 »Quintenquartett«
GABRIEL FAURÉ
Klavierquartett Nr. 1 c-Moll op. 15
ROBERT SCHUMANN
Klavierquintett Es-Dur op. 44

PHILIP MIDDLEMAN
Violine
FLORENTINE LENZ
Violine
KONSTANTIN SELLHEIM
Viola
HERBERT HEIM
Violoncello
YURIKO NAKANO
Klavier

DAS ORCHESTER DER STADT

In freundschaftlicher Zusammenarbeit mit

WEITER HÖREN

MPHIL 360°

FR 13_11
SA 14_11
SO 15_11
—
GASTEIG

3 TAGE MUSIK FÜR ALLE

’15
’16

DAS ORCHESTER DER STADT