

**HAIT INK**

**BRAHMS**

**REQUIEM**

**Donnerstag 8.3.2018**  
**Freitag 9.3.2018**  
**6. Abo A**  
**Philharmonie**  
**20.00 – ca. 21.30 Uhr**  
**(ohne Pause)**

**17/18**

BERNARD HAITINK  
Leitung

CAMILLA TILLING  
Sopran  
HANNO MÜLLER-BRACHMANN  
Bariton

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS  
Einstudierung: Howard Arman

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
18.45 Uhr  
Moderation: Yolanda Collado-Meißner,  
Antonia Platzdasch, Alexandra Zey und Nina Fischl,  
Schülerinnen des Rupprecht-Gymnasiums in München  
unter Anleitung von Uta Sailer

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 9.3.2018

VIDEO-LIVESTREAM  
auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de)  
Freitag, 9.3.2018

ON DEMAND  
Das Konzert ist in Kürze auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de)  
als Audio und Video abrufbar.

# PROGRAMM

## Johannes Brahms

»Ein deutsches Requiem«, op. 45  
für zwei Solostimmen, Chor und Orchester  
nach Worten der Heiligen Schrift

- I. Selig sind, die da Leid tragen. Ziemlich langsam und mit Ausdruck
- II. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras. Langsam, marschmäßig
- III. Herr, lehre doch mich. Andante moderato
- IV. Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth. Mäßig bewegt
- V. Ihr habt nun Traurigkeit. Langsam
- VI. Denn wir haben hie keine bleibende Statt. Andante
- VII. Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben. Feierlich

## »Wärme und Tiefe des Gemüts bei vollendeter technischer Meisterschaft«

### Zu Johannes Brahms' *Ein deutsches Requiem*

Susanne Schmerda

#### Entstehungszeit

1854–1868

#### Uraufführung

10. April 1868 im Bremer Dom unter der Leitung des Komponisten (sechssätzliche Fassung);  
18. Februar 1869 in einem Leipziger Gewandhauskonzert unter Carl Reinecke (siebensätzliche Endfassung)

#### Lebensdaten des Komponisten

7. Mai 1833 in Hamburg – 3. April 1897 in Wien

Im Mittelpunkt seines Requiems, in dem uns der 33-jährige Brahms tief in seine Seele schauen lässt, stehen nicht die Toten, nicht das Gedenken und die Bitte um die ewige Ruhe, vielmehr strebte er nach einer »Trauermusik als Seeligpreisung der Leidtragenden«. So beschrieb er es Carl Reinthaler, dem befreundeten Organisten am Bremer Dom, wo am Karfreitag 1868 Brahms' bedeutendstes und wohl bekanntestes Werk, *Ein deutsches Requiem*, seine Erstaufführung in der ursprünglichen Fassung mit sechs Sätzen unter der Leitung des Komponisten erlebte. Die Uraufführung der endgültigen siebensätzigen Fassung, ergänzt um den V. Satz (»Ihr habt nun Traurigkeit«), leitete am 18. Februar 1869 in Leipzig Carl Reinecke. Brahms, der in der Hamburger Michaelis-Kirche lutherisch getauft worden war, wollte in seinem Requiem nicht den lateinischen Text der katholischen Liturgie verwenden, sondern seine eigene Auswahl treffen »nach Worten der heiligen Schrift«. Er selbst war zwar ein profunder Kenner der Bibel, wahrte aber Distanz zur Kirche und aller Dogmatik – »ein so großer Mann, eine so große Seele, doch er glaubt an nichts«, urteilte Antonín Dvořák einst über seinen Komponistenfreund. Clara Simrock dagegen, die Frau von Brahms' Verleger, berichtete: »Brahms war kein Kirchgänger und doch war er eine tiefreligiöse Natur. Das Neue Testament hatte er stets in der Tasche.« Und Brahms selbst bekannte 1882 in einem Brief: »Den Theologen aber kann ich nicht los werden!« Tatsächlich kannte er die Bibel sehr genau, sein eigenes Exemplar, eine Luther-Bibel aus seinem Geburtsjahr 1833, zeigt Spuren intensiven Gebrauchs, »sowohl Altes als auch Neues Testament sind durchfurcht von fast unzähligen Anstreichungen in rot, blau, Bleistift und Tinte«, zudem führte er ein »Notizbuch mit Bibelstellen«, so Jan Brachmann in seiner Studie *Kunst – Religion – Krise. Der Fall Brahms* von 2003. Brahms' Bibelfestigkeit, mit der er jedem Theologen das Wasser reichen konnte, fand ihren Niederschlag in seinen Werken – kein Komponist seines Ranges hat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts derart viele Bibeltexte vertont wie er.

Die Uraufführung des Requiems bedeutete für Brahms den endgültigen Durchbruch als Komponist: »Seit Bachs h-Moll-Messe und Beethovens ›Missa solemnis‹ ist nichts geschrieben worden, was auf diesem Gebiete sich neben Brahms' ›deutsches Requiem‹ zu stellen vermag«, urteilte Eduard Hanslick. Der angesehene Wiener Kritiker, dessen Wort als maßgeblich galt, nahm den Komponisten damit in die Reihe der beiden Giganten der Musikgeschichte auf. Mit seiner chorsymphonischen Klangmacht, seiner gewaltigen Konzeption und kompositorischen Treffsicherheit, die den Dramatiker Brahms erkennen lassen, hat diese Trauermusik für Soli, Chor und Orchester weltweit einen bis heute anhaltenden Siegeszug angetreten. Vor allem aber der innige, zu Herzen gehende Ton, mit dem Brahms Trost und Zuversicht spendet, hat erheblich zum Ruhm des Werks beigetragen und ein Publikum vom einfachen Hörer bis zum Musikkenner erreicht. Auf unnachahmliche Weise mischt sich dabei die persönliche Ansprache mit der monumentalen, diffizil ausgeklügelten Architektur des Werks, das von letzten Dingen ebenso kündigt wie von Hoffnung. Individuelle Ergriffenheit und allgemeines Frömmigkeitsgefühl gehen einen engen und einzigartigen Verbund ein. Davon legt besonders der 1868 nachkomponierte V. Satz Zeugnis ab (»Ihr habt nun Traurigkeit«), der unter dem Eindruck des Todes seiner geliebten Mutter Christina drei Jahre zuvor entstanden war.

Zugleich ist das Werk auch ein Befreiungsschlag für Brahms gewesen: Der Tod seines Mentors und Förderers Robert Schumann 1856 dürfte in ihm nachgewirkt haben, außerdem die nie eingelöste Liebe zu Clara Schumann und nicht zuletzt seine Zweifel an den eigenen kompositorischen Fähigkeiten, denn noch immer rang er mit der Komposition einer Ersten Symphonie. Schon 1860 sollen erste Vorarbeiten zum Requiem abgeschlossen gewesen sein, im Sommer 1866 nahm Brahms die Arbeit in Lichtenthal bei Baden-Baden wieder auf.

Leid und Trost, Leben und Tod, Vergänglichkeit und Ewigkeit – zwischen diesen Polen, die Brahms als Einheit begreift, bewegt sich seine Musik. »Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden«, ist vielleicht der zentrale Gedanke im Requiem. In Brahms' sorgfältiger Textauswahl steigen die Bibeltexte aus der Einsamkeit der Verzweiflung über die Vergänglichkeit alles Fleischlichen bis hin zur Sphäre der Jenseitshoffnung und Heilsgewissheit stufenweise empor: »Selig sind, die da Leid tragen« (I. Satz, Chor) – »Denn alles Fleisch, es ist wie Gras« (II. Satz, Chor) – »Herr, lehre doch mich« (III. Satz, Bariton-Solo und Chor) – »Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth« (IV. Satz, Chor) – »Ihr habt nun Traurigkeit« (V. Satz, Sopran-Solo und Chor) – »Denn wir haben hier keine bleibende Statt« (VI. Satz, Chor und Bariton-Solo) – »Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben« (VII. Satz, Chor). Brahms offenbart dabei eine überkonfessionelle, subjektive Religionssicht. Christus, der Erlöser, hat hier keinen Platz, die Sünde ist ausgeklammert, der Mensch ohne Schuld. Der nüchterne Protestant findet zu einer tröstlichen Botschaft an die Hinterbliebenen und vollendet seine Trauermusik im letzten Satz mit einem hoffnungsvollen Ausblick durch die Seligpreisung der Leidtragenden. Dabei schlägt er den Bogen zurück zum Anfangssatz, so dass das Requiem zyklisch geschlossen ist – »Selig sind die Toten«, lässt er den Chor im letzten Satz auf das Thema des ersten Satzes singen: »Selig sind, die da Leid tragen«. Auch mit der gemeinsamen Tonart F-Dur ist harmonisch ein Rahmen gegeben.

Jeder der sieben achsensymmetrisch angelegten Sätze hat einen eigenen Charakter, überrascht mit einer individuellen Satzform und instrumentatorischen Feinheiten. Formal sind die Sätze zweigeteilt und folgen inhaltlich einem Gegensatzpaar (Trauer/Freude, irdisches Jammertal/himmliche Freude etc.). Ein volksliedhafter Tonfall und ein klar strukturierter Satzbau stehen neben streng gearbeiteten Sätzen, die einer dichten musikalischen Rhetorik im Stile eines Heinrich Schütz folgen. Unüberhörbar hat sich hier Brahms' Beschäftigung mit der Vokalpolyphonie des 16. bis 18. Jahrhunderts und mit der oratorischen Chortechnik niedergeschlagen. Alte Satzformen wie die barocke Chorfüge etwa beschließen die Sätze III und VI. In ihnen zeigt sich die an Händel und Bach geschulte polyphone Meisterschaft des großen Fugen-Architekten Brahms. Die Sätze II und VI sind die komplexesten des Werks und stehen beide in Moll, die drei Mittelsätze sind als lyrische Intermezzi gehalten.

Im ersten Satz findet sich gleich zu Beginn, exponiert vom Chor-Sopran, mit dem Terz-Sekund-Motiv f-a-b (»Selig sind«) die Keimzelle der Komposition. Sie erklingt am Anfang von Satz II dann in ihrer Umkehrung (ges-f-des). Auffallend ist generell die Dreiklangsstruktur, auf der viele Themen

basieren – möglicherweise ein Rückgriff von Brahms auf das archaische Symbol für die Dreifaltigkeit in der Musik. Die Intervallfolge f-a-b ist von entscheidender Bedeutung für die Gesamtform: »Auf noch höherer Ebene hat die Intervallkonfiguration große Terz – kleine Sekunde Konsequenzen: nämlich für den Zusammenhang der Tonarten aller sieben Sätze, d. h. für ein wesentliches Moment der Gliederung des ganzen Stückes«, so der Brahms-Forscher Christian Martin Schmidt. F – B – D – Es – G – C – F liegen den sieben Sätzen als Tonarten zugrunde, eine Tonartendisposition, die »zwei ineinander verschränkte, abwärts gerichtete Quintfolgen erkennen« lässt, so C. M. Schmidt weiter: »Die eine geht von F aus: F – B – Es, die andere zielt auf F: D – G – C. An den Nahtstellen der beiden ineinander verschränkten Quintfolgen finden sich ausschließlich Varianten jener Intervallfolge aus großer Terz und kleiner Sekunde.« Eine gedämpfte Instrumentierung – neben den Violinen sind im ersten Satz auch Klarinetten, Trompeten und Piccolo-Flöte ausgespart – liefert auf dem Orgelpunkt F eine dunkel-grundierte Klangfärbung, über der die Chorstimmen aufblühen und den Kontrast von Trauer und Trost thematisieren.

Der zweite Satz, in dem Alt, Tenor und Bass gespenstisch-fahl von der Sterblichkeit des Menschen künden, »Denn alles Fleisch, es ist wie Gras«, bildet die älteste Schicht und klangliche Urzelle des Werks. Er geht zu-rück auf das »langsame Scherzo« der Sonate für zwei Klaviere von 1854, aus der später das Erste Klavierkonzert wurde. Im Requiem nun ist dieser Satz ein düster dahinschreitender Trauermarsch über unerbittlichen Paukenschlägen, der sich erst zu den Worten »Freude und Wonne« lichtet.

Auf das Solo des Baritons mit seinem energischen »Herr, lehre doch mich«, antwortet der Chor psalmodierend, bevor eine mächtige, kunstvolle Fuge den dritten Satz beschließt: »Der gerechten Seelen sind in Gottes Hand«.

Völlig gewandelt, entrückt und überirdisch erscheint dieses Fugenthema nun im zentralen vierten Satz, »Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth«, Brahms' Vision vom Paradies in zarten Orchesterfarben.

Eine Idylle jenseits aller Erden schwere entwirft auch der nachkomponierte fünfte Satz mit einem der schönsten Sopran-Soli von Brahms überhaupt: »Ihr habt nun Traurigkeit«, das über dem beschwichtigenden Chor-Wiegenlied »Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet« angestimmt wird. In diesem Satz mit seinen reichen subtilen Motivverflechtungen und seinem ergreifenden Solo-Lied manifestiert sich eine Grundhaltung von Brahms' Schaffen, die man deuten könnte »als lebenslange Meditation über die Möglichkeit, ein Wiegenlied zu schreiben« (Gustav Falke). Hier, in dieser Idee eines Wiegenliedes, so deutet es Jan Brachmann, »bündeln sich verschiedene Motivationen des Komponierens, die für Brahms zentral gewesen sind: das Heimweh, die Sehnsucht nach der Kindheit und das Spenden von Trost«.

Von dieser entrückten Sphäre hebt sich – nach einem Abschnitt der unruhigen Suche einer zwischen Dur und Moll pendelnden Tonalität (»Denn wir haben hie keine bleibende Statt«) – umso wirkungsvoller die Vorstellung des Jüngsten Gerichts in Satz VI ab. Allerdings fehlen in dieser Vision vom Tod, »verschlungen in den Sieg«, alle apokalyptischen Schrecken. Zumal Brahms die Frage »Hölle, wo ist dein Sieg?« in eine C-Dur-Kadenz von grandioser Helligkeit und Kraft münden lässt, bevor eine Doppelfuge folgt: »Herr, Du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft.« Der Schlusssatz mit seiner zweiten Seligpreisung verspricht ewiges Leben und schließt musikalisch und textlich an den Eröffnungssatz an. Feierlich heißt es: »Selig sind die Toten«. Die Auferstehung und Wende zum Licht, die aus der Dunkelheit führen soll, geben dem Menschen Zuversicht, die Schrecken des Jüngsten Gerichts bleiben unerwähnt.

Brahms' *Deutsches Requiem* ist »ein Werk von hohem Seelenadel, eine Totengedenkfeier voller Hoffnung« (Heinz Becker). Dass Brahms in ihm einen derart innigen Ton traf, macht das Werk so persönlich und glaubwürdig. Wenn er den Chor klagen lässt »Denn wir haben hie keine bleibende Statt« (Nr. VI), der zuvor verklärend singt »Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth« (Nr. IV), dann geschieht hier »eine emphatische Beschwörung von Heimat« aus dem »Wissen um die eigene Heimatlosigkeit heraus« (Jan Brachmann). Brahms war selbst einer, der Trost suchte, der unbehaust und lebenslang von Heimweh geplagt war. Als er sein Requiem schrieb, lebte er nicht mehr in seiner Geburtsstadt Hamburg, wo man ihm die erhoffte Anstellung als Musikdirektor verwehrt hatte. Und in Wien, wo er später, obgleich wohlhabend, lebenslang zur Untermiete wohnte, hatte er nie recht Fuß gefasst. »Ich bin kein Kosmopolit, sondern hänge, wie an einer

Mutter, an meiner Vaterstadt«, schilderte er Clara Schumann seine Seelennot, »wie selten findet sich für unsereinen eine bleibende Stätte.«

Auf Brahms' Zeitgenossen hat sein Requiem tiefen Eindruck gemacht und war außerordentlich erfolgreich, in dutzenden Aufführungen erklang es in Konzertsaal und Kirche, einstudiert von Profis wie Laien. Für die Jahre zwischen 1869 und 1876 lassen sich nicht weniger als 97 Aufführungen in ganz Europa nachweisen. Auch in einer eigens von Brahms eingerichteten Bearbeitung für Vokalstimmen und zwei Klaviere fand das Werk im kleinen Rahmen zunehmende Verbreitung – eine Popularität, die der Komponist offenbar vorausgeahnt hatte, denn er teilte seinem Verleger Fritz Simrock ironisch mit: »Ich habe mich der edlen Beschäftigung hingegeben, mein unsterbliches Werk auch für die vierhändige Seele genießbar zu machen. Jetzt kann's nicht mehr untergehen.« Dies hatte schon Eduard Hanslick in Wien erkannt, als er 1875 den singulären Rang dieser grandiosen Trauermusik mit folgenden Worten auf den Punkt brachte: »In Brahms' Requiem sehen wir mit den reinsten Kunstmitteln das höchste Ziel erreicht. Wärme und Tiefe des Gemüts bei vollendeter technischer Meisterschaft, nichts sinnlich blendend und doch alles ergreifend; keine neuen Orchester-Effekte, aber neue, große Gedanken und bei allem Reichtum, aller Originalität die edelste Natürlichkeit und Einfachheit.«

## GESANGSTEXT

### Johannes Brahms

#### »Ein deutsches Requiem«

##### I. Chor

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

*Matthäus 5, 4*

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

*Psalms 126, 5/6*

##### II. Chor

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras  
und alle Herrlichkeit des Menschen  
wie des Grases Blumen.  
Das Gras ist verdorret  
und die Blume abgefallen.

*1. Brief des Petrus 1, 24*

So seid nun geduldig, lieben Brüder,  
bis auf die Zukunft des Herrn.  
Siehe, ein Ackermann wartet  
auf die köstliche Frucht der Erde  
und ist geduldig darüber,  
bis er empfahe den Morgenregen  
und Abendregen.

*Brief des Jacobus 5, 7*

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras  
und alle Herrlichkeit des Menschen  
wie des Grases Blumen.  
Das Gras ist verdorret  
und die Blume abgefallen.  
Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.  
*1. Brief des Petrus 1, 24/25*

Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen,  
und gen Zion kommen mit Jauchzen;  
ewige Freude wird über ihrem Haupte sein;  
Freude und Wonne werden sie ergreifen,  
und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.  
*Jesaja 35, 10*

### **III. Bariton-Solo und Chor**

Herr, lehre doch mich,  
dass ein Ende mit mir haben muss,  
und mein Leben ein Ziel hat,  
und ich davon muss.  
Siehe, meine Tage sind einer Hand breit vor dir,  
und mein Leben ist wie nichts vor dir.

Ach, wie gar nichts sind alle Menschen,  
die doch so sicher leben.  
Sie gehen daher wie ein Schemen,  
und machen ihnen viel vergebliche Unruhe,  
sie sammeln und wissen nicht,  
wer es kriegen wird.  
Nun Herr, wes soll ich mich trösten?  
Ich hoffe auf dich.

*Psalm 39, 5–8*

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

### **IV. Chor**

Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!  
Meine Seele verlanget und sehnet sich  
nach den Vorhöfen des Herrn;  
mein Leib und Seele freuen sich  
in dem lebendigen Gott.  
Wohl denen, die in deinem Hause wohnen,  
die loben dich immerdar.

*Psalm 84, 2–3/5*

### **V. Sopran-Solo und Chor**

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

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

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

#### **VI. Bariton-Solo und Chor**

Denn wir haben hie keine bleibende Statt,  
sondern die zukünftige suchen wir.  
*Brief an die Hebräer 13, 14*

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:  
Wir werden nicht alle entschlafen,  
wir werden aber alle verwandelt werden;  
und dasselbige plötzlich in einem Augenblick  
zu der Zeit der letzten Posaune.  
Denn es wird die Posaune schallen,  
und die Toten werden auferstehen unverweslich,  
und wir werden verwandelt werden.  
Dann wird erfüllet werden das Wort,  
das geschrieben steht:  
Der Tod ist verschlungen in den Sieg.  
Tod, wo ist dein Stachel!  
Hölle, wo ist dein Sieg!  
*1. Brief an die Korinther 15, 51–52/54–55*

Herr, du bist würdig zu nehmen  
Preis und Ehre und Kraft,  
denn du hast alle Dinge erschaffen,  
und durch deinen Willen haben sie das Wesen  
und sind geschaffen.  
*Offenbarung des Johannes 4, 11*

#### **VII. Chor**

Selig sind die Toten, die in dem Herren  
sterben von nun an.  
Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von  
ihrer Arbeit,  
denn ihre Werke folgen ihnen nach.  
*Offenbarung des Johannes 14, 13*



## Von Pult zu Pult (5)

Februar / März 2018

**Die gleiche Instrumentengruppe und doch so kontrastierende Musiker: Die Unterschiede arbeitete Renate Ulm mit zwei Flötisten des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks heraus – Henrik Wiese und Ivanna Ternay. Das Gespräch fand im Werksviertel in der ehemaligen Latino's-Bar statt.**

**RU Das Material der Flöte scheint eine immer größere Bedeutung zu bekommen: Gold oder Silber?**

**IT** Ich empfinde das nicht so. Meine Flöten-Suche endete vor zwölf Jahren: Damals habe ich dieses Instrument – eine Goldflöte – ausprobiert und bin seither wunschlos glücklich.

**HW** Es gibt schon so eine Art Wettrüsten unter den Flötisten: Das Instrument muss möglichst teuer sein. Ich bemerke bei Studenten, dass sie das Gefühl haben, wenn sie keine Goldflöte besitzen, seien sie schlechter ausgestattet und hätten bei Wettbewerben oder Probespielen geringere Chancen. Das steckt in den Köpfen. Natürlich sind Goldflöten wunderbare Instrumente mit hervorragenden Eigenschaften, aber Silberflöten sind deswegen nicht prinzipiell unterlegen.

**RU Wenn man Ivanna Ternay beobachtet, stellt man fest, dass sie ihr Flöten-Putztuch immer dabei hat.**

**HW** Wir sind da wirklich extrem unterschiedlich. Ivanna ist in den Proben immer am Putzen, wenn sie nicht spielt, und ich habe schon ein schlechtes Gewissen, weil ich meine Flöte seit ihrer Generalüberholung vor einem Jahr nicht mehr geputzt habe. Hier sind meine Fingerabdrücke von zwölf Monaten zu sehen (*lacht*).

**IT** Ich würde sterben. Ich mag nicht, wenn die Flöte einen Film hat, der Resonanz und Klang behindern könnte. Sie klingt einfach besser, wenn sie sauber ist.

**HW** (*zögerlich*) Die Erfahrung hab ich noch nicht gemacht.

**IT** Ich putze mal deine Flöte, und du wirst es hören!

**HW** Du würdest das machen? Mit deinem Tuch?

**IT** Das Tuch kann ich bei 60 Grad wieder waschen (*lacht*).

**RU Gibt es Werke, die man eher auf einer Gold- oder Silberflöte spielen würde?**

**HW** Ich würde das nicht vom Material abhängig machen, weil ja die Luft und nicht die feste Materie schwingt. De facto ist es aber so, dass Flöten unterschiedlich klingen. Goldflöten sind auch nicht exakt so gebaut wie Silberflöten. Sie haben eine andere Mensur, das verändert den Klang. Goldflöten sind für Orchester-Soli nicht besser geeignet als Silberflöten. Manchmal werden im Orchester auch Holzflöten gespielt, aber mich hat noch keine im Orchester überzeugen können. Bemerkenswert ist, dass es von Edgard Varèse ein Solo-Stück für Flöte gibt, das *Density 21,5* heißt, das ist die physikalische Dichte von Platin. Dieses Stück ist speziell für eine Platinflöte komponiert.

**RU Ivanna Ternay, wäre es eine Umstellung, auf Henrik Wieses Flöte zu spielen?**

**IT** Mich würde es schon sehr interessieren, wie sich sein Instrument spielen lässt. Aber ich glaube nicht, dass Henrik seine Flöte hergeben würde. Das ist sein Geheimnis. Jeder fragt sich, ob diese Flöte etwas Besonderes ist, weil seine Spielart so fantastisch ist. Das muss doch auch am Instrument liegen ...

**HW** Ich gebe meine Flöte ungern zum Ausprobieren her, weil das Instrument anders zurückkommt. Ich merke das immer wieder. Wenn andere Flötisten nur zwei oder drei Minuten auf dem Instrument spielen, fühlt es sich für mich ganz fremd an, und es verändert in diesen wenigen Minuten seinen Klang. Ich brauche im Prinzip dann die gleiche Zeit, um wieder meinen eigenen Klang auf der Flöte zu finden und mich auf dem Instrument wieder zu Hause zu fühlen.

**IT** Das kann ich hundertprozentig nachvollziehen. Das geht mir mit der Piccoloflöte ähnlich. Ich brauche Tage, bis das Instrument wieder so klingt, wie ich es gewohnt bin.

**RU Was für ein Verhältnis hat man zu seinem Instrument? Baut man eine Beziehung auf?**

**IT** Auf jeden Fall! Es ist tatsächlich meine beste Freundin. Ich schimpfe sie, ich liebe sie, ich verfluche sie, wenn etwas nicht klappt. Aber dann wünsche ich ihr wieder einen guten Morgen, frage sie, ob wir noch mal beginnen sollen, und bitte sie, mir eine neue Chance zu geben. Sie ist für mich wirklich wie ein Mensch. Eigentlich ist sie ja nur ein Medium, denn das Instrument reagiert ja darauf, wie ich so drauf bin, körperlich und von der Luft her, aber sie gibt mir tatsächlich sehr viel mehr, eben wie eine wahre Freundin.

**HW** Für mich ist das komplett anders. Ich sehe mich nicht in so einer engen Beziehung. Ich habe eher ein nüchternes Verhältnis zu meinem Instrument, auf dem ich jetzt fast 20 Jahre spiele. Ich habe mich daran gewöhnt, wie sich ein Handwerker an sein Werkzeug gewöhnt hat, das er noch aus der Lehre mit in seinen Meister genommen hat. Die meisten Flötisten wären wahrscheinlich enttäuscht, wenn sie auf meinem Instrument spielen würden. Es ist ein gutes und sehr preiswertes Instrument. Die Studenten, mit denen ich zu tun habe, spielen oft teurere Flöten.

**RU Sie waren beide beim ARD-Musikwettbewerb sehr erfolgreich – Henrik Wiese 2000 und Ivanna Ternay 2010. Danach sind Sie ins Symphonieorchester gekommen. War der Preis ausschlaggebend?**

**IT** Henrik kannte ich schon vor dem Wettbewerb. Er kam im Frühjahr 2004 nach Leipzig, daran erinnere ich mich noch ganz genau. Ich war wie vom Blitz getroffen, denn ich habe noch nie jemanden so Flöte spielen hören. Ich war völlig sprachlos. Zwei Tage lang musste ich das verarbeiten. Ich hätte nie gewagt, davon zu träumen, seine Kollegin zu werden. Aber mit dem Wettbewerb kam das dann doch.

**HW** Du hast dich phänomenal präsentiert, ich habe dich damals in der Finalrunde gehört: mit dem Penderecki-Konzert. Also Hut ab. Viele aus dem Orchester hatten damals das Finale gehört, und unser Kollege Philippe Boucly war in der Jury. Bei mir war es eher ein Zufall: Ich war elf Jahre im Bayerischen Staatsorchester, und während dieser Zeit nahm ich am Wettbewerb teil. Und 2006 wechselte ich, weil mich das Symphonieorchester so faszinierte.

**RU Was macht man im Orchester, wenn ein Flötist ein Solo spielt, und es gelingt ihm außerordentlich gut? Zwinkert man ihm zu?**

**IT** Natürlich gibt man kleine Zeichen. Aber ich bewundere meine Kollegen sowieso! Ich sage in den Proben und zwischendurch mal, dass mir das Spiel meiner Kollegen so gut gefällt, wie wichtig sie mir sind und wie viel Wert ich auf diese Zusammenarbeit lege.

**HW** Aber es sind ja nicht nur die Solo-Bläser, die ihre Soli zu spielen haben, sondern auch alle anderen Positionen. Wir hören tagein tagaus beachtliche Leistungen, eben auch von Ivanna. Ich lächle dann zu ihr rüber. Außerdem gibt es noch die Geste, sich über das Bein zu streichen, als ob man ein Staubkörnchen wegwischen würde. Das heißt: höchstes Lob.

## **RU Was macht man, wenn man nach einem anstrengenden Probenstag nach Hause kommt?**

**IT** Meine Arbeit empfinde ich wie Urlaub, weil ich zu Hause zwei kleine Kinder habe. Das ist viel anstrengender, und die Abende sind die schwerste Zeit für mich. Aber ich fange gerade wieder mit Aikido an. Das hilft mir, mich körperlich und geistig zu zentrieren. Denn der Weg ist das Ziel, nicht das Ziel selbst. Das ist ein guter Ausgleich zu Familie und Musik. Es ist eine Art Selbstverteidigung: Negative Energie, die auf dich zukommt, lenkst du ab. Du flüchtest nicht vor ihr, sondern lernst, mit ihr umzugehen. Das formt einen und hilft enorm.

**HW** Ich empfinde meinen Beruf immer noch als Berufung und als Hobby, nicht als Arbeit. Musik als Arbeit wäre mir als Vorstellung fremd. Zum Ausgleich laufe ich an der Isar. Für mich ist das Wichtigste, zu mir selbst zu kommen, daher laufe ich mit allen Sinnen. Ich will die Geräusche hören, das Vogelgezwitscher oder das Rauschen der Bäume. Auch Gerüche will ich wahrnehmen, wenn es im Sommer geregnet hat und in der Hitze das Regenwasser aus dem Boden verdunstet. Diesen Geruch von Erde mag ich, ebenso ein ganz besonderes Licht oder, wenn es geschneit hat, über den noch unberührten Schnee zu laufen. Also es gibt ganz viele Aspekte, die ich genieße, wenn ich in der Natur bin.

## **BIOGRAPHIEN**

### **Camilla Tilling**

Das Magazin *Opera Now* schrieb im vergangenen Jahr begeistert über Camilla Tilling: »Ihre Stimme ist so frisch und wunderbar, geschmeidig durch alle Register, und sie singt mit einer natürlichen Direktheit, die die Musik für sich sprechen lässt.« Die Sopranistin, seit Jahren an der Weltspitze, ist an allen bedeutenden Opernhäusern zu erleben und präsentiert sich auch als Konzert- und Liedsängerin weltweit. Eine reiche Diskographie dokumentiert ihre enorme Vielseitigkeit, die sich von den Sopran-Soli in Bachs *Matthäus-Passion* bis hin zur Partie des Engels (L'ange) in Olivier Messiaens geistlicher Oper *Saint François d'Assise* spannt. Weiterhin umfasst das Repertoire von Camilla Tilling Belinda in Purcells Oper *Dido and Aeneas*, Sophie in Strauss' *Rosenkavalier*, Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro*, Mélisande in Debussys *Pelléas et Mélisande*, Dorinda in Händels *Orlando*, Nannetta in Verdis *Falstaff*, die Gouvernante in Britten's *The Turn of the Screw*, Ilia in Mozarts *Idomeneo* und die Prinzessin in Ravels *L'enfant et les sortilèges*. Unter ihren Veröffentlichungen findet sich auch eine CD mit skandinavischen Liedern, eine Reverenz Camilla Tillings an ihr Geburtsland Schweden. Dort studierte sie zunächst an der Universität Göteborg, später wechselte sie an das Royal College of Music in London. 1999 debütierte die Sopranistin als Corinna in Rossinis *Il viaggio a Reims* an der New York City Opera: Dies war zugleich der Beginn ihrer außergewöhnlichen Karriere. Zuletzt war sie beim Los Angeles Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Esa-Pekka Salonen in Henri Dutilleux' *Correspondances*, bei den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle mit Bachs *Matthäus-Passion* und den Wiener Philharmonikern unter Philippe Jordan mit Bachs h-Moll-Messe zu Gast. Die Sopran-Partie in Johannes Brahms' *Ein deutsches Requiem* hat sie schon mehrfach mit bedeutenden Partnern gestaltet: bei den New Yorker Philharmonikern mit Christoph von Dohnányi, dem Tonhalle-Orchester Zürich mit Bernard Haitink, dem Boston Symphony Orchestra mit Andris Nelsons und dem Dänischen Radio-Symphoniorkestret mit Herbert Blomstedt. Camilla Tillings sängerischen Erfolg fasste das *BBC Music Magazine* anlässlich ihrer CD mit Mozart-Arien folgendermaßen zusammen: Was auch immer sie singt, sie zeigt »unangreifbare technische Meisterschaft, eine außerordentliche Atemkontrolle bei leicht fließender Melodieführung, selbst bei den extremen Sprüngen in Fiordiligis ›Come scoglio‹«. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks wirkte Camilla Tilling bisher in Cherubinis *Messe solennelle Nr. 2* und Haydns *Te Deum* unter Riccardo Muti, in Mendelssohns Oratorium *Elias* unter Thomas Hengelbrock und in Haydns *Die Schöpfung* unter Bernard Haitink mit.

## Hanno Müller-Brachmann

Hanno Müller-Brachmann, aufgewachsen in Südbaden und in der Knabenkantorei Basel musikalisch früh geschult, studierte bei Ingeborg Most in Freiburg und Rudolf Piernay in Mannheim, außerdem besuchte er die Liedklasse von Dietrich Fischer-Dieskau. Noch während seiner Ausbildung holte Daniel Barenboim den 27-Jährigen an die Berliner Staatsoper, deren Ensemble er 13 Jahre angehörte. Hier wurden ihm die großen Mozart-Partien zu Paraderollen, daneben war er in vielen anderen wichtigen Partien wie Orest (*Elektra*), Amfortas (*Parsifal*), Golaud (*Pelléas et Mélisande*) und Wotan (*Das Rheingold*) sowie in den Uraufführungen von Elliott Carters *What Next?* und Pascal Dusapins *Faustus, the Last Night* zu hören. Gastspiele führen ihn u. a. nach New York, San Francisco, Madrid, Sevilla und Modena sowie an die Staatsoper in Hamburg, Wien und München. Auch im Konzert- und Liedfach genießt Hanno Müller-Brachmann einen hervorragenden Ruf und gastiert mit führenden Orchestern weltweit. »Kultiviert, textbezogen und differenziert«, bezeichnete *Die Presse* 2012 sein Lieddebüt im Wiener Konzerthaus. Der Bassbariton gibt Liederabende an der Seite von Hartmut Höll, Eric Schneider, Malcolm Martineau und Daniel Barenboim. Er hat u. a. Otfried Büsings Liederzyklus *Lieder von einer Insel* und Wolfgang Rihms *Requiem-Strophen* uraufgeführt, letztere mit Mojca Erdmann, Anna Prohaska, Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Mariss Jansons im Rahmen der *musica viva* und dann – als Schweizerische Erstaufführung – bei den Osterfestspielen in Luzern. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet ihn mit András Schiff und dessen Capella Andrea Barca.

Bei Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks debütierte Hanno Müller-Brachmann im Dezember 2013 unter Franz Welser-Möst mit Schuberts *Es-Dur-Messe*. Kurz darauf folgten Auftritte in Haydns *Schöpfung* und in Beethovens *Missa solemnis* – beides unter Bernard Haitink. Mit Haydns *Schöpfung* wirkte er 2014 auch beim Eröffnungskonzert der Salzburger Festspiele mit. Vergangenen Herbst sang Hanno Müller-Brachmann in Leoš Janáčeks Oper *Das schlaue Fuchslein* die Partie des Harašta mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Simon Rattle, Regie führte Peter Sellars. Weitere Höhepunkte in dieser Saison waren Gustav Mahlers *Lieder aus des Knaben Wunderhorn* mit dem Chamber Orchestra of Europe im Concertgebouw Amsterdam und in Luxemburg. Hanno Müller-Brachmann ist seit 2011 Professor an der Musikhochschule Karlsruhe und setzt sich leidenschaftlich für den Erhalt und die Verbesserung der musikalischen Bildung in Deutschland ein.

## Chor des Bayerischen Rundfunks

Der Chor wurde 1946 gegründet. Sein künstlerischer Aufschwung verlief in enger Verbindung mit dem Symphonieorchester, deren beider Chefdirigent seit 2003 Mariss Jansons ist. Die Künstlerische Leitung hatte von 2005 bis Sommer 2016 Peter Dijkstra inne. Inzwischen hat Howard Arman diese Position beim Chor übernommen. Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs umfasst, genießt das Ensemble höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten den Chor nach Japan sowie zu den Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker, das Concertgebouworkest Amsterdam und die Sächsische Staatskapelle Dresden, schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Bernard Haitink, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati und Christian Thielemann. In den Reihen *musica viva* und *Paradisi gloria* sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche hochrangige Preise, darunter den ECHO Klassik 2014. Dem Chor wurde 2015 der Bayerische Staatspreis für Musik zuerkannt. Im Januar 2017 wirkte der Chor an den Eröffnungskonzerten der Elbphilharmonie Hamburg unter Thomas Hengelbrock mit.

## Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournéen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit einem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

### Bernard Haitink

Seit mehr als sechs Jahrzehnten steht der uneitle und stets dem größten künstlerischen Ernst verpflichtete niederländische Altmeister im Dienste der Musik an den Pulten der renommierten Orchester und Opernhäuser in aller Welt. Nach einem ersten Festengagement beim Radio Filharmonisch Orkest begann die steile Karriere von Bernard Haitink 1956, als er, gerade 27-jährig, erstmals das Orchester dirigierte, mit dem ihn später eine langjährige, höchst erfolgreiche Zusammenarbeit verbinden sollte: das Concertgebouworkest Amsterdam. Von 1961 bis 1988, die ersten Jahre noch zusammen mit Eugen Jochum, war er Musikalischer Direktor und Chefdirigent des traditionsreichen Orchesters. Weitere Positionen als Musikalischer Direktor bzw. Chefdirigent hatte er beim London Philharmonic Orchestra (1967–1979), bei der Glyndebourne Festival Opera (1978–1988), am Londoner Royal Opera House Covent Garden (1988–2002), bei der Staatskapelle Dresden (2002–2004) sowie beim Chicago Symphony Orchestra (2006–2010) inne. Zudem ist er »Conductor Emeritus« des Boston Symphony Orchestra, »Patron« des Radio Filharmonisch Orkest und Ehrenmitglied der Berliner Philharmoniker und des Chamber Orchestra of Europe.

Mit Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks verbindet ihn seit seinem ersten Auftritt 1958 eine regelmäßige und herzliche Zusammenarbeit, aus der auch einige hochgelobte Plattenveröffentlichungen hervorgingen. Die zwischen 1988 und 1991 entstandene Gesamteinspielung von Wagners *Ring des Nibelungen* gilt bis heute als Meilenstein. In den letzten Jahren erschienen Bruckners Fünfte Symphonie, Mahlers Neunte Symphonie (ausgezeichnet mit dem ECHO Klassik und dem »Toblacher Komponierhäuschen«), Haydns *Schöpfung*, Beethovens *Missa solennis*, Mahlers Dritte und Bruckners Sechste Symphonie. Mit großem Engagement widmet sich Bernard Haitink auch der Förderung junger Dirigenten-Talente. Beim Lucerne Festival zu Ostern gibt er jedes Jahr eine Meisterklasse, außerdem leitet er in dieser Saison Meisterkurse an der Zürcher Hochschule der Künste und Konzerte mit dem Orchester des Royal College of Music. Bernard Haitink trägt den Titel »Knight of the British Empire« und ist »Companion of Honour« des United Kingdom. 1991 wurde ihm der »Erasmus«-Preis, die höchste kulturelle Auszeichnung der Niederlande, verliehen, und 2007 kürte ihn die Zeitschrift *Musical America* zum »Musiker des Jahres«. Außerdem ist er Träger des Ordens von Oranien-Nassau und, seit Februar 2017, des Ordens vom Niederländischen Löwen (Kommandeur). 2015 wurde Bernard Haitink mit dem Gramophone's Lifetime Achievement Award geehrt.

# **IMPRESSUM**

## **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS  
Chefdirigent  
NIKOLAUS PONT  
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk  
Rundfunkplatz 1  
80335 München  
Telefon: (089) 59 00 34 111

### **PROGRAMMHEFT**

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK  
Publikationen Symphonieorchester  
und Chor des Bayerischen Rundfunks

### **REDAKTION**

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)  
Dr. Vera Baur

### **GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT**

Bureau Mirko Borsche

### **UMSETZUNG**

Antonia Schwarz

### **TEXTNACHWEIS**

Susanne Schmerda: Originalbeitrag; Gesangstexte nach der Partitur; Biographien: Renate Ulm (Tilling); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Müller-Brachmann, Chor, Symphonieorchester, Haitink); Interview Ivanna Ternay und Henrik Wiese: Renate Ulm.

### **AUFFÜHRUNGSMATERIAL**

© Edition Peters, Frankfurt, Leipzig, London, New York

br-so.de  
fb.com/BRSO  
twitter.com/BRSO  
instagram.com/BRSOchestra