

BRSD
TICCIATI
GERHAHER
SCHUBERT
MAHLER
BRAHMS

Freitag 5.2.2021

Herkulesaal

20.30 – ca. 22.00 Uhr

MITWIRKENDE

ROBIN TICCIATI

Leitung

CHRISTIAN GERHAHER

Bariton

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 5. Februar 2021

20.05 Uhr René Gröger im Gespräch mit Christian Gerhaher

20.30 Uhr Konzertübertragung

VIDEO-LIVESTREAM

auf www.br-klassik.de/concert

Freitag, 5. Februar 2021

20.30 Uhr

Präsentation: Maximilian Maier

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf www.br-klassik.de als Audio und Video abrufbar.

PROGRAMM

FRANZ SCHUBERT

Trauermarsch f-Moll aus der Oper »Adrast«, D 137

- Andantino

GUSTAV MAHLER

»Kindertotenlieder« für Singstimme und Orchester

- »Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n!«
Langsam und schwermütig; nicht schleppend
- »Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen«
Ruhig, nicht schleppend
- »Wenn dein Mütterlein«
Schwer, dumpf
- »Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!«
Ruhig bewegt, ohne zu eilen
- »In diesem Wetter!«
Mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck

JOHANNES BRAHMS

Serenade Nr. 1 für großes Orchester D-Dur, op. 11

- Allegro molto
- Scherzo. Allegro non troppo – Trio. Poco più moto
- Adagio non troppo
- Menuetto I – Menuetto II
- Scherzo. Allegro – Trio
- Rondo. Allegro

TRAGISCH VERUNGLÜCKT

Zu Franz Schuberts Trauermarsch aus *Adrast*

Jörg Handstein Acht Singspiele, komplett
oder fragmentarisch, hatte
der junge Franz Schubert schon vergeblich geschrieben, bis es *Die Zwillingbrüder* 1820 endlich auf die Bühne schafften. Die Posse, in der ein einziger Sänger lustigerweise zwei grundverschiedene Brüder verkörpert, wurde sogar recht freundlich aufgenommen. Nur merkten die Kritiker an, die Vertonung sei »ein wenig zu ernst gehalten«, und Schubert habe »mehr Fähigkeit zum Tragischen als zum Komischen«. Tatsächlich arbeitete er zwischen 1819 und 1820 gerade an einer ernsten, wirklich tragischen Oper. Schubert wohnte zu dieser Zeit bei Johann Mayrhofer, dem bedeutendsten Dichter in seinem Freundeskreis. Rund 50 Lieder komponierte Schubert auf Texte von ihm. Da lag es nahe, dass Mayrhofer, dessen Gedichte sich durch tiefgründigen Ernst auszeichnen, hier das Libretto beisteuerte. Zudem hatte er eine Vorliebe für die antike Mythologie, die eine Menge Stoff für Tragödien bietet. *Adrast* beruht auf einer Geschichte um den sagenhaft reichen König Krösus, der nicht nur sein Gold, sondern auch seinen edlen und tapferen Sohn Atys sehr liebt. Als Krösus träumt, Atys werde durch einen Speer getötet, sieht er das als Warnung und versucht, seinen Sohn künftig von jeder Gefahr fernzuhalten. Nachdem aber ein wilder Eber das Land verwüstet, kann er Atys nicht von der Jagd auf das Untier abhalten. Wenigstens soll sein bester Freund, Adrast, ihn begleiten und beschützen. Adrast hatte schon einmal versehentlich einen ihm teuren Menschen, seinen Bruder, getötet, und jetzt will es das Schicksal, dass sein auf den Eber geschleuderter Speer ausgerechnet Atys trifft. Der böse Traum wird wahr. In verzweifelter Trauer will sich Krösus

Entstehungszeit

1819/1820

Uraufführung

Unbekannt

Lebensdaten des

Komponisten

31. Januar 1791 am
Himmelpfortgrund in Wien
(heute im Gemeindebezirk
Alsergrund) – 19. November
1828 in Wien



Franz Schubert
Zeichnung von Leopold
Kupelwieser (1821)

an Adrast rächen, dann aber erkennt er seine tiefe, tragische Mitschuld. Hätte er seinen Sohn nicht fortgelassen, wäre das Unglück nicht geschehen: »Ihr Götter, [...] ihr warntet mich, doch achtete ich nicht der Warnung!«

An dieser Stelle brach Schubert die Partitur ab. Entweder fand eine geplante Aufführung nicht statt, oder er hatte sich von Beginn an Illusionen über mögliche Aufführungschancen gemacht. Man weiß es nicht genau, aber so oder so ähnlich verunglückten fast alle seine Opern. *Adrast* blieb ein Torso von acht vollständigen Nummern. Der Trauermarsch in f-Moll war wohl für die Szene bestimmt, in der der tote Atys in den väterlichen Hof getragen wird. Kompositorisch verfährt Schubert hier sehr schlicht, in nobler, klassizistischer Ausdruckshaltung, wie in den Opern seines Idols Christoph Willibald Gluck. Der Hörer soll von der stillen Größe des Schmerzes ergriffen werden. Aber trotz dieser Verhaltenheit lässt Schubert die lastende, tragische Stimmung intensiv spüren: Das Thema, geprägt von schwer fallenden Intervallschritten, wirkt förmlich herabziehend. Das rhythmische Hauptmotiv, Schuberts »Wanderer-Rhythmus« (bekannt aus den Liedern *Der Wanderer* und *Der Tod und das Mädchen*) weckt Trauermarsch-Assoziationen. Neben der in der Klassik seltenen, stets mit besonderer Tragik verbundenen Tonart f-Moll trägt auch die Instrumentierung zu der schwermütigen Stimmung bei. Posaunen-Chöre, sogenannte »Aequale«, kannten die Zeitgenossen von echten Begräbnissen. Im Zusammenspiel mit den Holzbläsern schafft Schubert ein farbenreiches Klangbild von Kontrasten und feinen Mischungen. Ursprünglich, so zeigt das Manuskript, sollten auch die Streicher von Beginn an mitspielen, dann aber spart sie Schubert ganz für den Schluss auf. Der überraschende Streicher-Einsatz transzendiert den kernigeren, herberen Bläserklang: Obwohl die Musik in Moll verbleibt, schwebt nun ein sanfter Schimmer über der düsteren Szene – ein poetisches Bild von Trost und Versöhnung.

TRANSZENDENZ DER TRAUER

Zu Gustav Mahlers *Kindertotenliedern*

Vera Baur Die biographische Logik ist unverrückbar: Zwischen Mahlers Vertonung von fünf der mehr als 400 *Kindertotenlieder* von Friedrich Rückert und dem Tod seiner erstgeborenen Tochter Maria Anna gibt es keinerlei Zusammenhang, auch wenn Gattin Alma geneigt war, hier mehr hineinzugeheimnissen. Als Mahler 1904 während des Sommeraufenthaltes der Familie in Maiernigg am Wörthersee seinen fünfteiligen Liederzyklus vollendete, zeigte sich Alma befremdet, wie es ihm möglich war, in den glücklichen Wochen nach der Geburt der zweiten Tochter Anna Justine (15. Juni 1904) sich einem solch grausamen Gegenstand zuzuwenden. »Ich kann es [...] nicht verstehen, dass man den Tod von Kindern besingen kann, wenn man sie eine halbe Stunde vorher, heiter und gesund, geherzt und geküsst hat. Ich habe damals sofort gesagt: ›Um Gottes willen, du malst den Teufel an die Wand!‹« Noch einmal im Zusammenhang mit den Hammerschlägen im *Finale* der Sechsten Symphonie sprach Alma davon, dass Mahler sein Leben »anticipando musiziert« habe – die drei Hammerschläge verstand sie als Vorwegnahme der drei Schicksalsschläge, die ihn in den folgenden Jahren treffen sollten: der Tod der Tochter und die Diagnose seines lebensbedrohlichen Herzleidens im Sommer 1907 sowie die durch Almas Ehebruch ausgelöste Nervenkrise des Jahres 1910. Was die *Kindertotenlieder* betrifft, muss nüchtern festgehalten werden, dass Mahler, als er die Arbeit an ihnen aufnahm, kinderloser Junggeselle war. Drei der Lieder (vermutlich die Nrn. 1, 3 und 4) entstanden im Sommer 1901, also einige Monate vor der schicksalhaften ersten Begegnung mit Alma (am 7. November 1901) und über ein Jahr vor der Geburt von Tochter Maria Anna

Entstehungszeit

1901–1904

Uraufführung

29. Januar 1905 im Kleinen Musikvereinsaal in Wien mit dem Bariton Friedrich Weidemann unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des

Komponisten

7. Juli 1860 in Kalischt (Böhmen) – 18. Mai 1911 in Wien



Gustav Mahler (1903)

(3. November 1902). Während Rückert mit seiner »unsäglichen Masse von Todtenliedern« den eigenen Verlust zweier Kinder verarbeitete und seine Gedichte als rein private, nicht für eine Veröffentlichung bestimmte Schöpfungen betrachtete, gab es für Mahler keinen aus seiner Lebenssituation resultierenden Anlass, sich in die traurige Poesie dieser Gedichte zu vertiefen. Die *Kindertotenlieder* dienten ihm vielmehr als Quelle für eine allgemeine geistige Auseinandersetzung mit dem Thema Tod, um das er ein Leben lang rang. »Mahler war Mystiker, Gottsucher. Seine Fantasie kreiste unablässig um die letzten Dinge, um Gott und Welt, um Leben und Tod, Geist und Natur«, berichtete etwa der Musikkritiker und Komponist Ferdinand Pfohl, Mahlers Wegbegleiter der Hamburger Jahre. »Jenseits und Unsterblichkeit standen im Mittelpunkt seines Denkens. [...] In dem Glauben an das Jenseits fand er Trost; in der dauernden Betrachtung der letzten Dinge wurde es [das Leben nach dem Tod] ihm zur vollkommenen Gewissheit und war endlich das Alpha und Omega seines Lebens, seiner Kunst.« Mahlers Überlegungen zu Fragen des Glaubens wurden aus den unterschiedlichsten Quellen genährt. Neben



Mahlers Haus in Maiernigg am Wörthersee

dem Christentum spielte u. a. Goethes Vorstellung von der Entelechie eine Rolle, vor allem aber übte schon früh die Transzendentalphilosophie Theodor Fechners (1801–1887) einen entscheidenden Einfluss auf den Komponisten aus. Und in diesen Zusammenhang ist wohl auch Mahlers Interesse an Rückert einzuordnen. Schon Fechner betonte seine Nähe zu Rückert: »Unter den neuern Dichtern weiß ich keinen, der den Gedanken eines in allen individuellen Geistern und in aller Natur lebendig waltenden Gottes öfter, schöner und mit dem Gepräge tiefergehender Ueberzeugung [...] ausgesprochen als Rückert.« Und auch Mahler sah die beiden, sich ihnen anschließend, ganz auf einer Linie: »Merkwürdig, wie Fechner Rückertisch empfindet und schaut; es sind 2 sehr verwandte Menschen und – eine Seite meines Wesens ist der 3. im Bunde. Wie Wenige wissen was von den Beiden!« Zwar vertonte Mahler außer den *Kindertotenliedern* nur fünf weitere Gedichte Rückerts, doch bildet Rückert für sein Liedschaffen die – neben *Des Knaben Wunderhorn* – wichtigste literarische Quelle.

Was den musikalischen Ton der *Kindertotenlieder* in besonderer Weise ausmacht, ist die in »serene Milde« (Jens Malte Fischer) getauchte Trauer. Bis auf das Schlusslied (das in jeder Hinsicht hervorsteht) äußert sich der Schmerz verhalten und ruhig, ohne eruptive Heftigkeit. »Klagend«, »ausdruckslos«,

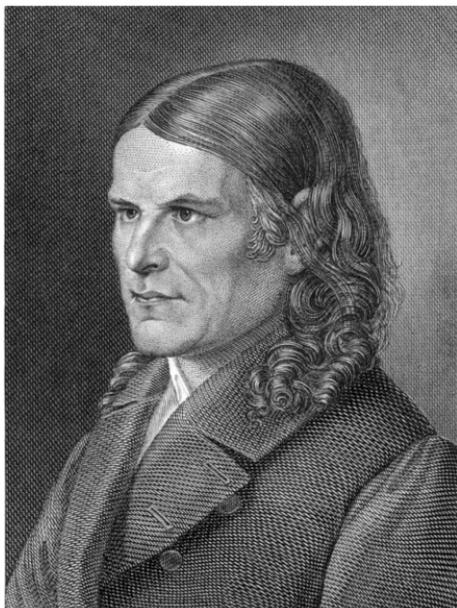


Alma Mahler mit ihren
beiden Töchtern Maria
Anna (links) und Anna
Justine (rechts)

»schwermütig« lauten die Vortragsbezeichnungen, die Tempi sind langsam und getragen, und viele Melodielinien schleppen sich gequält in kleinen, kreisenden Intervallen voran. Das vielleicht wichtigste musikalische Moment der Klage ist jedoch die Instrumentation: Die ausgesprochen kammermusikalische Behandlung des Orchesters lässt einzelne Instrumente, vor allem die Bläser, einsam hervortreten. Völlig isoliert und – wie der Vater der gestorbenen Kinder – in unendlicher Verlassenheit blasen sie ihre traurigen Melodien, Oboe und Horn gleich zu Beginn des ersten Liedes, das Englischhorn im dritten Lied, und auch den anderen Holzbläsern fällt Entscheidendes zu – doch ist in den *Kindertotenliedern* die Oboe eindeutig das hervorgehobene Instrument des Schmerzes. Expressive Ausbrüche bleiben in diesen ersten vier Liedern die Ausnahme, nur das »mit leidenschaftlichem Ausdruck« vorzutragende Orchesterzwischenstück vor der letzten Strophe des ersten Liedes verlässt die Bahnen gedämpfter Trauer, und einmal, zu den Worten »O du, des Vaters Zelle« im dritten Lied, bäumt sich die Singstimme »mit ausbrechendem Schmerz« auf. Ansonsten sind Erregtheit und Aufbegehren dem ersten Teil des letzten Liedes vorbehalten. Hier wird der Umstand des Todes der Kinder erstmals in ein konkretes Bild gefasst. »In diesem Wetter, in diesem Graus / [...] / Man hat sie hinaus getragen, / Ich durfte nichts dazu sagen.« Ihre Leichname werden aus dem Haus getragen, und

der beschützende Impuls, sie nicht in den tobenden Orkan ziehen zu lassen, läuft ins Leere. Das Unwetter wird so zum Spiegel der inneren Schmerzstürme des Vaters, und beides – den realen Sturm vor der Haustür und den der gequälten Seele – fasst Mahler in eine unerbittlich auf den Hörer einpeitschende Musik. Expressive Triller, gespenstische Pizzicato-Figuren, scharf akzentuierte, weite Intervallsprünge und gestopfte Hörner sorgen für eine nahezu unerträgliche Atmosphäre, bevor das Lied und mit ihm der ganze fünfteilige Zyklus eine andere Wendung nimmt.

Die Transzendenz der Trauer und des Todes, die mit dem Schluss dieses letzten Liedes (»Langsam. Wie ein Wiegenlied«) eintritt, ist in den vorhergehenden Liedern in vielen Schritten vorbereitet. Bis auf das dritte Lied, in dem Bilder der Hoffnung gänzlich fehlen, bergen die Lieder Nr. 1, 2 und 4 zahlreiche Momente von Zuversicht und Glaubensgewissheit. Mahler orientiert sich hier ganz an den religiösen Schlüsselbegriffen der Textvorlage: Das »ew'ge Licht«, das »Freudenlicht der Welt« (Lied 1), die Heimkehr »dorthin, von wannen alle Strahlen stammen«, die Augen der Kinder, die in »künft'gen Nächten« zu »Sternen« werden (Lied 2), »Sie sind uns nur vorausgegangen« und »Wir holen sie ein auf jenen Höh'n / Im Sonnenschein« (Lied 4) – in der Musik zu all diesen Stellen offenbart sich eine magische Intensität, die die Bedeutung der Worte noch einmal überhöht. Wie sehr der gesamte Zyklus, den Mahler als ein »einheitliches, untrennbares Ganzes« verstand, von Beginn an auf diese Transzendierung ausgerichtet ist, zeigt sich auch darin, dass die allererste musikalische Aufhellung erfolgt, noch bevor der Text diese Richtung vorgibt. Der erste Wechsel nach Dur und der mit Licht und Wärme assoziierte Einsatz der Harfe ereignen sich gleich nach den ersten zehn Takten des ersten Liedes zu den Worten »als sei kein Unglück die Nacht geschehen«. Das Ziel einer Überwindung des Unglücks ist dem Zyklus also von Beginn an eingeschrieben. Und so wie alle Symphonien Mahlers Final-Symphonien sind, erweisen sich auch die *Kindertotenlieder* als ein zum letzten Lied hinstrebender Zyklus. Die ersten drei Lieder schließen in Moll, die Mittelachse bildet das trostausparende dritte Lied, danach folgt mit dem durch und durch friedlichen vierten Lied, dem einzigen reinen Dur-Lied (Es-Dur), eine höhere Erkenntnisstufe, bevor das Schlusslied die endgültige Wendung nach Dur bringt. Welches Gewicht Mahler diesem letzten Lied gab, wird deutlich, wenn man sich die formale Ausdehnung und den instrumentalen Aufwand betrachtet: Das Lied ist deutlich länger als die vorherigen, und das Orchester wird nach dem kammermusikalischen Ton der Lieder 1 bis 4 erstmals ins Symphonische geweitet – Piccoloflöte, Kontrafagott, zwei weitere Hörner, Tamtam und Celesta treten neu hinzu. Diese Stimmenfülle und die durch sie bedingte Vehemenz der sich »stetig steigern-



Friedrich Rückert, Stahlstich von Carl Barth (1826)

den« Sturmmusik sind deshalb von so großer Bedeutung, weil sie den denkbar schärfsten Kontrast zu dem verklärenden Ende bilden. Alle zuvor angeklungenen Antagonismen von Tragik und Hoffnung sind hier ins Extreme gesteigert. Nur so wird der Eintritt des Wiegenliedes zum entscheidenden Erlebnis. Die versöhnende Musik bricht – wie so oft bei Mahler – wie von oben, wie aus einer anderen Sphäre kommend, durch: Das Orchestertoben verebbt, ein silberheller Klang aus Flöte, Glockenspiel und Harfe öffnet den Blick für das »Andere«, und von da an herrscht nur noch Frieden. Mit herzbewegender Sanftmut und Entrücktheit umspielen Flöte, Violinen und Celesta die Singstimme, die hier zu ihrem abschließenden Bekenntnis findet: »In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus, / Sie ruh'n als wie in der Mutter Haus, / Von keinem Sturm erschreckt / Von Gottes Hand bedeckt.« Der für das ganze Schaffen Mahlers so wichtige Ausdruck absoluter Erdenferne ist hier wie in wenigen Werken konkret religiös konnotiert, das Schöne meint hier nicht einfach nur die »Gegenwelt« im Elend der Menschheit, sondern bezeichnet explizit das Glück des Ewigen.

Gustav Mahler »Kindertotenlieder«

1. Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n

Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n,
Als sei kein Unglück die Nacht gescheh'n!
Das Unglück geschah nur mir allein!
Die Sonne, sie scheint allgemein!

Du musst nicht die Nacht in dir
verschränken,
Musst sie ins ew'ge Licht versenken!
Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt!
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!

2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen

Nun seh' ich wohl, warum so dunkle
Flammen
Ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke.
O Augen! Gleichsam, um voll in einem
Blicke
Zu drängen eure ganze Macht zusammen.

Dort ahnt' ich nicht, weil Nebel mich
umschwammen,
Gewoben vom verblendenden Gesckice,
Dass sich der Strahl bereits zur Heimkehr
schicke,
Dorthin, von wannen alle Strahlen
stammen.

Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen:
Wir möchten nah dir bleiben gerne!
Doch ist uns das vom Schicksal
abgeschlagen.
Sieh' uns nur an, denn bald sind wir dir
ferne!
Was dir nur Augen sind in diesen Tagen:
In künft'gen Nächten sind es dir nur
Sterne.

3. Wenn dein Mütterlein

Wenn dein Mütterlein
Tritt zur Tür herein,
Und den Kopf ich drehe,
Ihr entgegen sehe,
Fällt auf ihr Gesicht
Erst der Blick mir nicht,
Sondern auf die Stelle,
Näher nach der Schwelle,
Dort, wo würde dein
Lieb' Gesicht sein,
Wenn du freudenhelle
Trätest mit herein,
Wie sonst, mein Töchterlein!

Wenn dein Mütterlein
Tritt zur Tür herein,
Mit der Kerze Schimmer,
Ist es mir, als immer
Kämst du mit herein,
Huschtest hinterdrein,
Als wie sonst ins Zimmer!
O du, des Vaters Zelle,
Ach, zu schnell
Erlosch'ner Freudenschein!

4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!
Bald werden sie wieder nach Hause
gelangen!
Der Tag ist schön! O, sei nicht bang!
Sie machen nur einen weiten Gang!

Jawohl, sie sind nur ausgegangen
Und werden jetzt nach Hause gelangen!
O, sei nicht bang, der Tag ist schön!
Sie machen nur den Gang zu jenen Höh'n!

Sie sind uns nur vorausgegangen
Und werden nicht wieder nach Hause
verlangen!
Wir holen sie ein auf jenen Höh'n
Im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf
jenen Höh'n!

5. In diesem Wetter, in diesem Braus

In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie getragen hinaus,
Ich durfte nichts dazu sagen!

In diesem Wetter, in diesem Saus,
Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,
Ich fürchtete, sie erkrankten;
Das sind nun eitle Gedanken.

In diesem Wetter, in diesem Graus,
Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,
Ich sorgte, sie stürben morgen,
Das ist nun nicht zu besorgen.

In diesem Wetter, in diesem Graus!
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus,
Man hat sie hinaus getragen,
Ich durfte nichts dazu sagen!

In diesem Wetter, in diesem Saus, in
diesem Braus,
Sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,
Von keinem Sturm erschreckt,
Von Gottes Hand bedeckt.

Friedrich Rückert

»ICH WERDE NIE EINE SYMPHONIE KOMPONIEREN!«

Zu Johannes Brahms' Serenade Nr. 1 D-Dur, op. 11

Wolfgang Stähr Im September 1857 traf Johannes Brahms mit der Postkutsche in der lippischen Residenzstadt Detmold ein. Der Fürst, Leopold III., hatte ihn als Chorleiter des wiederbegründeten Singvereins beufen. Überdies sollte Brahms als Pianist an den Hof- und Abonnementskonzerten und in den kammermusikalischen Soireen mitwirken. Es war seine erste feste Anstellung, die, obgleich bis Ende Dezember befristet, so ausreichend gut bezahlt wurde, dass Brahms ein ganzes Jahr davon leben konnte. Deshalb nahm er auch die weniger verlockenden Pflichten dieses Engagements in Kauf, die Klavierstunden für die Prinzessin Friederike, des Fürsten Schwester. Mit seinem geradlinigen und undiplomatischen, zwischen Schüchternheit und Schroffheit schwankenden Auftreten verstieß Brahms nicht selten gegen die höfische Etikette. Bei den Chorübungen, an denen auch die fürstliche Familie teilnahm, liebte er es, die Sänger anzubrüllen (um seine eher hohe und heisere Stimme zu festigen, wie er entwaffnend freimütig eingestand). Mit Befremden bemerkte man, dass Brahms nach einem Hofkonzert noch stundenlang in Frack und Lackstiefeln durch den nächtlichen Teutoburger Wald spazierte. Brahms seinerseits fühlte sich in Detmold »wie ausgewandert«. Den hohen praktischen Nutzen seiner Tätigkeit hat er gleichwohl zu schätzen gewusst. Und die glücklichen Abende, die er beim gemeinsamen privaten Musizieren mit den Mitgliedern der Hofkapelle, etwa dem Konzertmeister Carl Bargheer, einem Schüler von Joseph Joachim, oder dem Cellisten Julius Schmidt, verlebte, konnten ihn für so manche langatmige

Entstehungszeit

1857–1859

Uraufführung

28. März 1859 in einer Extrakonzert-Soirée im Wörmerschen Konzertsaal zu Hamburg (Fassung für kleines Orchester)

3. März 1860 im 7. Abonnementskonzert im Konzertsaal des Königlichen Hoftheaters in Hannover (Fassung für großes Orchester)

Lebensdaten des

Komponisten

7. Mai 1833 in Hamburg –

3. April 1897 in Wien



Johannes Brahms (um 1857)

Unterrichts- oder Probenstunde entschädigen. Hier, in Detmold, im Herbst 1857, begann Brahms mit der Arbeit an seiner D-Dur-Serenade op. 11. Max Kalbeck, Freund und Biograph des Komponisten, berichtet, dass Brahms ursprünglich »eine Kassation, d. h. eine Musik leichteren Genres [...] nach dem Vorbilde der zahlreichen Mozartschen Divertimenti« in Angriff nehmen wollte, ein Vorhaben, das angesichts der künstlerischen Krise, in der sich Brahms damals befand, durchaus einleuchtet. Mit dem ehrgeizigen Projekt, seine d-Moll-Sonate für zwei Klaviere in eine Symphonie umzuarbeiten, war Brahms gescheitert. Das deprimierende Gefühl, vor den eigenen Ambitionen nicht bestanden zu haben, lag nun wie ein Schatten über jeder kompositorischen Aktivität des 24-Jährigen. Die demoralisierende Überzeugung »Ich werde nie eine Symphonie komponieren!« verband sich mit einer Art Beethoven-Komplex, wie unschwer den um Verständnis werbenden Worten zu entnehmen ist, mit denen sich Brahms dem Dirigenten Hermann Levi anvertraute: »Du hast keinen Begriff davon, wie



Das Schloss der Fürsten zu Lippe-Detmold, hier wirkte Brahms in den Wintermonaten der Jahre 1857 bis 1859

es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen (Beethoven) hinter sich marschieren hört.« War es da nicht naheliegend, die Flucht in die Vergangenheit anzutreten, auf ein Terrain gehobener Unterhaltungsmusik zumal, das eine ruhige kompositorische Selbstvergewisserung erlaubte? Schlug also in jener Krisensituation die Stunde der Serenade, des »leichteren Genres«?

»Der Symphoniker aber regte sich in ihm und durchkreuzte seinen Plan«, schreibt Kalbeck weiter. In der Tat: Bei näherem Hinsehen stellt sich heraus, dass der unverfängliche Titel »Serenade« in die Irre führt und bestens geeignet ist, Brahms' wirkliche Anstrengungen zu verschleiern. Da er sich der Aufgabe einer Symphonie »nach Beethoven« noch nicht gewachsen fühlte, vertiefte er sich konsequenterweise erst einmal in die Symphonik »vor Beethoven«. Eingehend studierte er in Detmold die Orchesterpartituren Joseph Haydns: Das inspirierende Vorbild des Klassikers lässt sich in der D-Dur-Serenade op. 11, im konkreten Detail wie im abstrahierten kompositorischen Verfahren, aufschlussreich nachweisen. Brahms' Erste Serenade beginnt in ihrem einleitenden Satz dort, wo Haydns letzte Symphonie D-Dur Hob. I:104 (1795) in ihrem Finale aufhört. In beiden Sätzen wird über statischen Borduntönen (die unweigerlich Assoziationen an Volksmusik, an Dudelsack und Drehleier wachrufen) ein liedhaft-ländliches Thema exponiert, das sich aus komplementären Motiven zusammensetzt: Einer rufartigen, gesanglichen, legato zu spielenden und abwärts gerichteten Phrase antwortet hier wie dort eine signalhafte, staccato vorzutragende,

aufsteigende Tonfolge. Das Hauptthema des Brahms'schen *Allegro molto* kommt dem *Spiritoso* Haydns so nahe, dass sich der Anfang der Serenade am Rande des Zitats bewegt.

Aber natürlich ging es Brahms nicht um ein vordergründiges Déjà-vu-Erlebnis. Seine Haydn-Studien waren keine epigonale Suche nach bestimmten nachahmenswerten Themen, sondern die Erkenntnis eines allgemeinen Prinzips der Themenkonstruktion, das über das Einzelbeispiel hinausweist. Von dem Symphoniker Haydn konnte Brahms lernen, ein Thema aus dem Kontrast vielfältig entgegengesetzter Motive zu bilden, ein Grundsatz, den er im *Allegro molto* seines Opus 11 exemplarisch verwirklichte. Der in der Nusschale eines prägnanten Themas eingeschlossene Motivgegensatz strahlt auf die gesamte Exposition aus: Das Seitenthema – mit seinen für Brahms so typischen Synkopierungen und den 3/2-Triolen im Alla-breve-Takt – übernimmt das Moment der Kantabilität; und im rhythmischen Elan der Schlussgruppe entfaltet sich kraftvoll und fanfarengleich das signalartige Staccato, der zweite Aspekt des Hauptthemas.

Unter dem »Decknamen« Serenade spielte sich somit eine erneute, in diesem Rahmen jedoch unverbindliche Auseinandersetzung des jungen Komponisten mit der Gattung der Symphonie ab. Unverkennbar fesselte Brahms vor allem das vorrangige Problem der Sonatensatzform. Während im eröffnenden *Allegro molto* das Hauptthema den Satz nahezu refrainartig beherrscht und ihm damit eine Tendenz zum Rondo eingibt, wird das *Finale*, das nun ausdrücklich als *Rondo* bezeichnet ist, vom Sonatensatz-Schema überlagert. Auch für das erste *Scherzo* – geheimnisvolle, schattenhafte Musik, die wie eine Vorahnung des späteren *Allegro appassionato* aus dem B-Dur-Klavierkonzert anmutet – und das in jeder Hinsicht zentrale *Adagio non troppo* wählte Brahms die insgesamt also viermal erprobte Sonatenform. Im *Adagio* entwickelte er in einem ununterbrochenen Verwandlungsprozess einen Gedanken aus dem anderen – und gründete das ganze vielgestaltige Satzgeschehen auf die thematischen Anfangstakte. Um es mit einem vielzitierten Schönberg-Wort zu sagen: »Ökonomie und dennoch: Reichtum.«

Wie Franz Schubert, der sich mit seinem F-Dur-Oktett D 803 »den Weg zur großen Sinfonie bahnen« wollte, begab sich auch Brahms auf einen eher unbelasteten Nebenschauplatz, als er sich der krönenden Gattung der Instrumentalmusik mit der Komposition einer Serenade vorsichtig tastend näherte. Namentlich die heterogene Vielsätzigkeit dieses traditionell »leichteren Genres« eröffnete dem kompositorischen Experiment einen über-



Johannes Brahms und Joseph Joachim (um 1855)

aus ergiebigen Freiraum: Außer der Sonatenform konnte Brahms mit den *Scherzi* und den ineinander verschränkten *Menuetten I* und *II* auch Typen des symphonischen Binnensatzes ausprobieren. Und der Vergleich mit Schuberts »Strategie« erscheint umso plausibler, als Brahms seine Serenade zunächst ebenfalls für ein Oktett aus Streichern und Bläsern komponierte. In dieser – nicht erhaltenen – Urversion ließ er das Werk im Sommer 1858 in Göttingen vor Freunden (darunter auch Clara Schumann) musizieren. Ende September fand er überdies die Gelegenheit, sein neues Opus Joseph Joachim am Klavier vorzustellen. Joachim nahm die Partitur der damals noch viersätzigen D-Dur-Serenade mit nach Hannover, und Brahms reiste wieder für drei Monate nach Detmold, wo er die weiteren Sätze der schließlich sechsteiligen Komposition schrieb. Die Briefe, die Johannes Brahms in jenem Herbst 1858 erhielt – von Joachim, der das Oktett als »sehr Sinfonieverkündend« empfand, und von Clara Schumann, die der Ansicht war, das Stück bedürfe »durchaus eines vollen Orchesters« –, mussten ihn zutiefst verunsichern, war er doch selbst über die Besetzungstärke und die Gattungszugehörigkeit seines Werkes in heftigste Zweifel geraten. Kam-

mer- oder Orchestermusik? Serenade oder Symphonie? Am 8. Dezember 1858 schrieb Brahms aus Detmold an Joachim: »Ich bitte Dich, mir mit der Serenade ein halbes oder doch ein ganzes Buch Notenpapier, quer Format mit 16 (oder 14) Linien und etwa ein 4tel enges mit 20-24 zu schicken. [...] Das Papier brauche ich, um nun doch schließlich die Ite Serenade in eine Sinfonie zu verwandeln. Ich sehe es ein, daß das Werk so eine Zwittergestalt, nichts Rechtes ist.« Und im Tonfall der Resignation fügte er hinzu: »Ich hatte so schöne, große Idee von meiner ersten Sinfonie, und nun!«

So schuf Brahms aus seinem Oktett eine Partitur für kleines Orchester. Aber seine D-Dur-Serenade der Öffentlichkeit auch als »Symphonie« zu präsentieren, dazu konnte er sich letztlich doch nicht entschließen. Selbst den engen Vertrauten Joseph Joachim, der in seinen Briefen wiederholt von der »Sinfonie-Serenade« sprach, wies Brahms ostentativ zurecht: »Serenade«, wenn ich bitten darf.« Kalbeck erzählt außerdem von einer symptomatischen Begebenheit: Der Geiger Carl Bargheer besuchte Brahms, als der Komponist gerade mit der Orchesterfassung beschäftigt war: »Alles in seinem Zimmer, Flügel, Bett, Tische und Stühle, war mit Partiturbögen bedeckt, die Brahms, der sehr früh aufzustehen pflegte, am Morgen vollgeschrieben hatte. ›Ich bin dabei«, sagte er, ›die Serenade für Orchester zu setzen, sie wird sich so besser machen.‹ Als ihm Bargheer darauf erwiderte, dann wäre es ja eine Symphonie, meinte Brahms: ›Ach, Gott, wenn man wagt, nach Beethoven noch Symphonien zu schreiben, so müssen sie ganz anders aussehen!«

In jener – leider ebenfalls verschollenen – Version für kleines Orchester (Flöte, zwei Klarinetten, Horn, Fagott und Streicher), die Brahms zu Beginn des Jahres 1859 einrichtete, kam die D-Dur-Serenade op. 11 unter der Leitung von Joachim am 28. März 1859 in Hamburg zur Uraufführung. Doch damit war noch immer nicht das Ziel erreicht: Brahms erweiterte die Besetzung im Winter 1859/1860 noch einmal zu einer Größenordnung (doppeltes Holz, vier Hörner, zwei Trompeten, Pauken und Streicher), die nun auch äußerlich das mit dem Namen »Serenade« verschwiegene symphonische Format des Werkes verrät. In dieser uns heute vertrauten Fassung wurde es am 3. März 1860 in Hannover zum ersten Mal gespielt. Der Dirigent war wiederum Joseph Joachim.



CHRISTIAN GERHAHER

Neben einem Medizinstudium studierte Christian Gerhaher privat Gesang bei Raimund Grumbach und Paul Kuën sowie, zusammen mit Gerold Huber, Liedgesang bei Friedemann Berger an der Opernschule der Münchner Musikhochschule. Zudem besuchte er Meisterkurse bei Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Schwarzkopf und Inge Borkh. Derzeit unterrichtet er selbst gelegentlich an der Münchner Musikhochschule sowie an der Royal Academy of Music in London. Gemeinsam mit seinem festen Klavierpartner Gerold Huber widmet sich Christian Gerhaher seit nun 30 Jahren der Liedinterpretation. Das Duo ist auf den Bühnen der internationalen Liedzentren und Festivals zuhause und wurde für seine Aufnahmen mit zahlreichen bedeutenden Preisen geehrt. Auf CD liegen u. a. die Zyklen von Schubert, Schumann und Mahler vor. Neben dem Liedrepertoire widmet sich Christian Gerhaher mit namhaften Dirigenten und Orchestern dem Konzertgesang. Besonders eng verbunden ist er dem London Symphony Orchestra, dem Concertgebouworkest Amsterdam, den Berliner Philharmonikern, dem Schwedischen Rundfunk-Sinfonieorchester sowie dem BRSO, dessen Artist in Residence er 2012/2013 war. Auch auf der Opernbühne ist Christian Gerhaher ein gesuchter Darsteller, ausgezeichnet etwa mit dem Laurence Olivier Award oder dem Theaterpreis »Der Faust«. Zu seinen Partien zählen u. a. Eisenstein, Posa, Amfortas, Lenau in Heinz Holligers 2018 uraufgeführten Lenau-Szenen *Lunea*, Figaro, Graf Almaviva sowie die Titelpartien in *Don Giovanni*, *Pelléas et Mélisande* und in Henzes *Der Prinz von Homburg*. Die Schlüsselrolle des Wolfram in *Tannhäuser* führt ihn regelmäßig an die Häuser von Berlin, Wien, London und München. Ein Meilenstein in Christian Gerhahers Opernlaufbahn war sein Debüt als Wozzeck 2015 in Andreas Homokis gefeierter und auf DVD festgehaltener Inszenierung am Opernhaus Zürich. Im Dezember 2020 gab er dort sein Rollendebüt als Simon Boccanegra, erneut in der Regie von Andreas Homoki und unter Fabio Luisi. An seinem Stammhaus, der Bayerischen Staatsoper, stehen die Wiederaufnahme des *Tannhäusers* sowie im Mai 2021 die Neuproduktion von Aribert Reimanns *Lear* auf dem Programm. Ein herausragendes Projekt der letzten Jahre ist die Gesamtaufnahme aller Lieder von Robert Schumann bei Sony Classical, die in Zusammenarbeit mit BR-KLASSIK und dem Heidelberger Liedzentrum entsteht. Für das 2018 erschienene erste Album *Frage* wurde Christian Gerhaher mit dem Gramophone Award und dem Opus Klassik als Sänger des Jahres ausgezeichnet. 2019 folgte das Album *Myrthen*, die Veröffentlichung der Gesamtaufnahme ist für Frühjahr 2021 geplant. Beim BRSO war Christian Gerhaher zuletzt im vergangenen Oktober mit Berlioz' *Les nuits d'été* unter der Leitung von Stéphane Denève zu erleben.

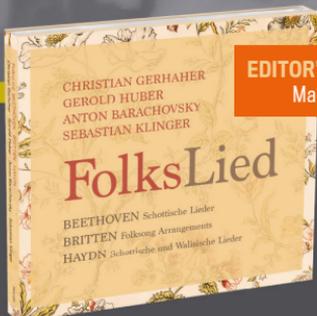
Schumann Szenen aus Goethes Faust

„Es geht um Liebe,
es geht um sinnliche
Erkenntnis (...), es geht um
die höchste Schönheit (...),
es geht um Politik und
Macht, sogar um Land-
gewinn. Kurz: den ganzen
Horizont menschlicher
Gier und Neugier muss
Faust abschreiten.
(...) Man kann in diesem
Faust-Bild schwelgen.“
Christian Gerhaher



Christian Gerhaher · Christiana Karg · Alastair Miles · Mari Eriksmoen
Bernarda Fink · Andrew Staples · Kurt Rydl · Tareq Nazmi

Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks · Daniel Harding



EDITOR'S CHOICE
Mai 2016

EBENFALLS ERHÄLTLICH:

Christian Gerhaher · FolksLied

Christian Gerhaher im Spannungsfeld
von Volksmusik und Kunstlied.

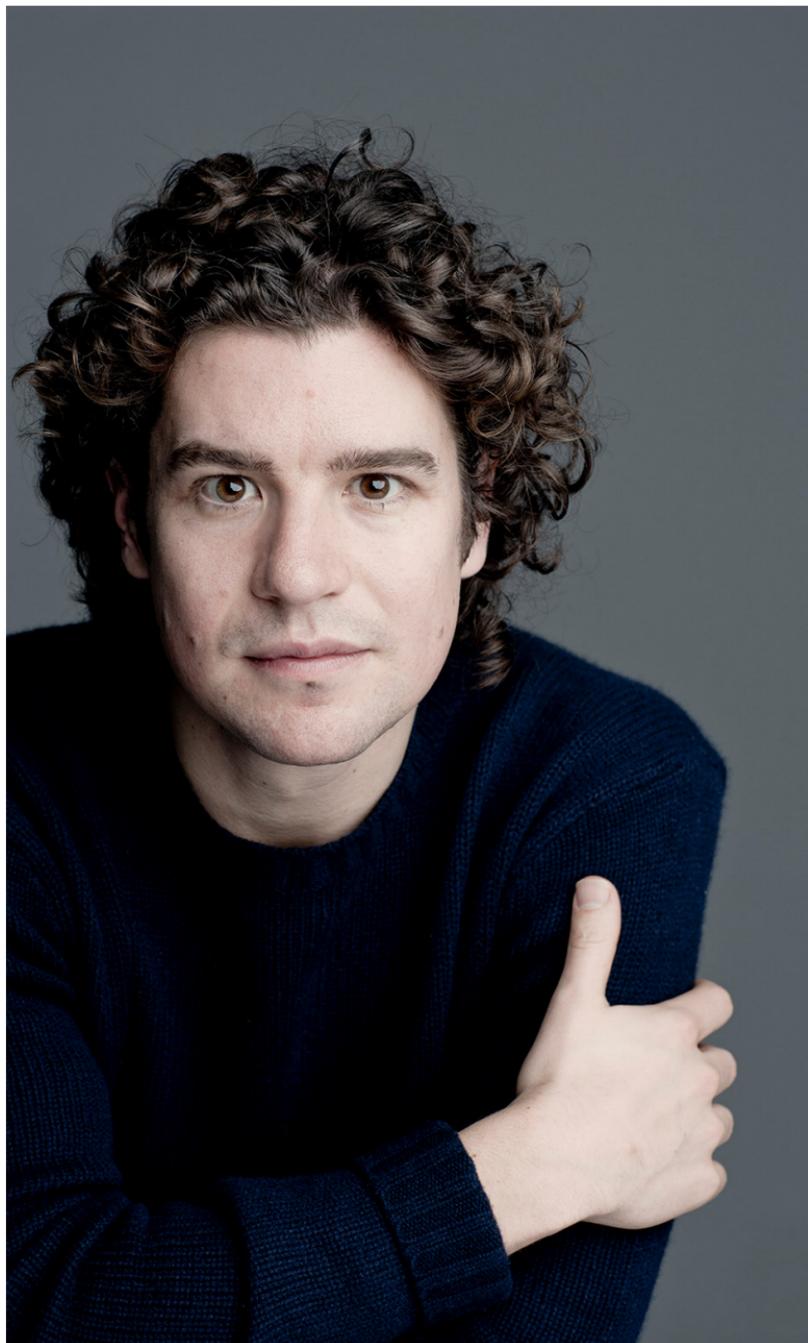
Lieder von Beethoven, Britten und Haydn.

CD 9 00131



SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.



ROBIN TICCIATI

Schnell eroberte sich der gebürtige Londoner Robin Ticciati die Konzertpodien und Opernbühnen der Welt und gilt als eines der interessantesten Dirigentalente der jüngeren Generation. Der ausgebildete Geiger, Pianist und Schlagzeuger entdeckte im Alter von 15 Jahren das Dirigieren, als er Mitglied im National Youth Orchestra von Großbritannien war. Dabei wurde er von Colin Davis und Simon Rattle gefördert. Die Royal Academy of Music in London ernannte ihn 2014 zum »Sir Colin Davis Fellow of Conducting«. Von 2009 bis 2018 leitete Robin Ticciati als Chefdirigent das Scottish Chamber Orchestra. Eine wichtige Station auf seinem Weg an die Weltspitze war seine Zeit als Erster Gastdirigent der Bamberger Symphoniker von 2010 bis 2013. Hier arbeitete er auch erstmals mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks zusammen. Für die gemeinsam vorgelegte CD mit Werken von Brahms wurde der Brite 2011 mit einem Echo Klassik als »bester Nachwuchsdirektant des Jahres« ausgezeichnet, und 2014 folgte eine Einspielung von Bruckners f-Moll-Messe. Seit 2014 ist Robin Ticciati Music Director der Glyndebourne Festival Opera, wo er Neuinszenierungen von *La damnation de Faust*, *Pelléas et Mélisande*, *Der Rosenkavalier*, *Die Entführung aus dem Serail* und *La clemenza di Tito* leitete. Mit Beginn der Spielzeit 2017/2018 übernahm er die Position des Chefdirigenten und Künstlerischen Leiters beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. Als Gastdirigent feiert Robin Ticciati Erfolge am Pult renommierter Klangkörper, darunter das London Symphony Orchestra, das London Philharmonic Orchestra, das Leipziger Gewandhausorchester, die Dresdner Staatskapelle, das Concertgebouworkest Amsterdam, das Swedish Radio Symphony Orchestra, das Orchestre National de France, die Tschechische Philharmonie, das Cleveland und das Philadelphia Orchestra sowie die Wiener Philharmoniker. Seine Operndirigate führten ihn an die Metropolitan Opera New York und an das Londoner Royal Opera House Covent Garden (*Evgenij Onegin*), an die Mailänder Scala (*Peter Grimes*) sowie zu den Salzburger Festspielen (*Le nozze di Figaro*). Robin Ticciati hat zahlreiche CDs veröffentlicht, die begeistert aufgenommen und mehrfach ausgezeichnet wurden, u. a. Berlioz' *L'enfance du Christ* und *Roméo et Juliette* mit dem Swedish Radio Symphony Orchestra, Werke von Haydn, Schumann, Berlioz und Brahms mit dem Scottish Chamber Orchestra sowie von Debussy, Duruflé, Duparc, Fauré, Ravel und Bruckner mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. Mit Christian Tetzlaff und dem DSO spielte er die Violinkonzerte von Beethoven und Sibelius ein, erst kürzlich erschienenen Tondichtungen und Lieder von Strauss. Am Pult des BRSO dirigierte Robin Ticciati zuletzt im Januar 2020 Auszüge aus Wagners *Parsifal*, George Benjamins *Sudden Time* und Sibelius' Siebte Symphonie.

LASSEN SIE UNS FREUNDE WERDEN!



Freunde sind wichtig im Leben eines jeden von uns. Diese Überlegung machten sich musikbegeisterte und engagierte Menschen zu eigen und gründeten den gemeinnützigen Verein »Freunde des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks e.V.«. Seine heute 1.300 Mitglieder fördern die herausragende künstlerische Arbeit des Symphonieorchesters und seiner Akademie nach Kräften. Der Verein trägt dazu bei, den Ruf dieses weltweit berühmten Orchesters weiterhin zu mehren. Mit der finanziellen Unterstützung der »Freunde« werden Instrumente finanziert, Kompositionsaufträge erteilt, Kammermusikurse abgehalten und jungen Talenten in der Akademie eine erstklassige Ausbildung an ihren Instrumenten ermöglicht. Den »Freunde«-Mitgliedern werden zahlreiche attraktive Vergünstigungen angeboten, von exklusiven Besuchen ausgewählter Proben über bevorzugte Kartenbestellungen bis hin zu Reisen des Orchesters zu Sonderkonditionen.* Helfen Sie mit als Freund und lassen Sie sich in die Welt der klassischen Musik entführen!

Kontakt:

Freunde des Symphonieorchesters
des Bayerischen Rundfunks e.V.
Geschäftsstelle: Ingrid Demel, Sabine Hauser
c/o Labor Becker und Kollegen
Führichstraße 70
81671 München
Telefon: 089 49 34 31
Fax: 089 450 91 75 60
E-Mail: fso@freunde-brso.de
www.freunde-brso.de

* Rechtsverbindliche Ansprüche bestehen jeweils nicht



FSO

Freunde des Symphonieorchesters
Bayerischer Rundfunk

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE

Designierter Chefdirigent

ULRICH HAUSCHILD

Orchestermanager

(Nikolaus Pont in Elternzeit)

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 34 111

IMPRESSUM

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, München

TEXTNACHWEIS

Jörg Handstein: Originalbeitrag für dieses Heft; Vera Baur: aus den Programmheften des BRSO vom 20./21. Mai 2010; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des BRSO vom 6./7. November 1997; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

BILDNACHWEIS

Wikimedia Commons (Schubert, Rückert);
© The Kaplan Foundation, New York 1995
(Mahler); Jens Malte Fischer: *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, Wien 2003 (Haus in Maiernigg); Österreichische Nationalbibliothek (Alma Mahler mit Töchtern); Siegfried Kross: *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, Bonn 1997 (Brahms); Christiane Jacobsen (Hrsg.): *Johannes Brahms. Leben und Werk*, Hamburg 1983 (Detmold); Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin (Brahms und Joachim); © Gregor Hohenberg / Sony Music (Gerhaher); © Astrid Ackermann (BRSO); © Marco Borggreve (Ticciati); Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Bärenreiter, Kassel (Schubert)

© C. F. Kahnt, Leipzig (Mahler)

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Brahms)

brso.de



BR
KLASSIK