KOOPERATION MIT

Ebracher Musiksommer
Bayerisches Fernsehen
Bayerischer Rundfunk - Studio Franken

KlangFest Ebrach

Abteikirche Ebrach - 22. Juli und 29. Juli 2012

KlangFest Ebrach

„MISSA“

22. Juli 2012

„SYMPHONIE“

29. Juli 2012

Ebracher Musiksommer

Bayerisches Fernsehen

Bayerischer Rundfunk - Studio Franken

KOOPERATION MIT

BR KLASSIK

Liebe Musikfreunde,

ich möchte Sie herzlich zum KlangFest Ebrach willkommen heißen.

Dieses KlangFest, das im Rahmen des seit nunmehr 22 Jahren bestehenden Ebracher Musiksommers veranstaltet wird, verdankt seine Existenz nicht zuletzt dem Ort seines Stattfindens: Mitten in den urwüchsigen Buchenwäldern des Steigerwaldes trifft man auf den Markt Ebrach mit dem eindrucksvollen Bau eines ehemaligen Zisterzienserklosters aus dem 12. Jahrhundert. Diese erste rechtsrheinische Zisterziensergründung vermag mit ihrer enormen Gesamtanlage und den herrlichen Details ihrer Architektur und Ausstattung auch heutige Besucher uneingeschränkt zu begeistern - und verfügt vor allem auch über eine Kathedralkirche mit einer ganz hervorragenden und außergewöhnlichen Akustik.

Mit dem KlangFest Ebrach möchte ich Ihnen dieses Jahr ein Festival im Festival anbieten, das speziell konzipiert wurde, um die verschiedenen Aspekte dieser Akustik mit zwei ganz gegensätzlichen Werken auszuloten. Die facettenreich instrumentierte, klanglich ungemein farbige Missa pro defunctis von Franz von Suppé ist ein sehr selten aufgeführtes, aber umso hörenswerteres Meisterwerk für Soli, Chor und Orchester. Mit einem Quartett aus international renommierten Solisten, dem Philharmonischen Chor München und der Philharmonie Festiva können Sie bei der Ebracher Aufführung Interpreten erleben, die dieser Vielfarbigkeit hervorragend gerecht werden. Die 8. Symphonie Anton Bruckners, die von seinem Schüler Hugo Wolf als „die Schöpfung eines Giganten“ bezeichnet wurde, beeindruckt dagegen vor allem durch ihre harmonische und melodische Kühnheit, ihre oft registerartig angelegte Instrumentierung und ihre überwältigenden Tuttiklänge. In Ebrach hören Sie - ebenfalls gespielt von der Philharmonie Festiva - die Welt-Erstaufführung einer von William Carragan neu edierten Fassung von 1888. Damit möchte ich Ihnen nach den Erstaufführungen der 9. Symphonie Bruckners mit von Carragan neu komplettiertem Finale und der Dritten in der Fassung von 1874 in den letzten beiden Jahren heuer wiederum Gelegenheit geben, eine neue Facette dieses wunderbaren Komponisten kennen zu lernen.

So lade ich Sie herzlich ein, sich an diesem besonderen Ort mit seiner einzigartigen Atmosphäre auf ein intellektuell und emotional ansprechendes Hörerlebnis einzulassen - und in prachtvoller Umgebung diese beiden beeindruckenden Kompositionen zu genießen.

Ihr

Gerd Schaller

Liebe Freunde des Ebracher Musiksommers,

als langjährige Kooperationspartnerin und Wegbegleiterin des Ebracher Musiksommers freue ich mich ganz besonders auf die kontinuierliche Fortführung unserer erfolgreichen und preisgekrönten Zusammenarbeit gerade auch in diesem Jahr. Seit vielen Jahren ist der Bayerische Rundfunk – Studio Franken mit seinem Programm BR-Klassik Partner dieses ebenso engagierten wie ambitionierten Festivals rund um die malerische Zisterze Ebrach. Inzwischen bilden zahlreiche Konzertmitschnitte und CD-Produktionen einen wichtigen Stamm in unseren Archiven und Sendungen. Was Gerd Schaller hier in der zauberhaften Abgeschiedenheit des oberfränkischen Marktes Jahr für Jahr an ausgefeilten Programmkonzeptionen und erstklassigen Interpretationen in außergewöhnlichen Musikerlebnissen Gestalt annehmen lässt, ist immer wieder beeindruckend und eine Bereicherung unseres Programms. Die Verleihung des Echo Klassik Preises im Jahr 2010 für unsere Co-Produktion der Oper Merlin von Carl Goldmark bestätigt den eindrucksvollen Weg dieses oberfränkischen Festivalkleinods und dessen internationales Format auf bemerkenswerte Weise!

Im Jahr 2012 nun steht für mich persönlich ein ganz besonderes Werk im Mittelpunkt: Die Missa pro defunctis von Franz von Suppé, die im Rahmen des KlangFests Ebrach aufgeführt wird. Endlich wird damit eine professionelle Einspielung dieses weithin immer noch völlig zu Unrecht unbekannten Werks vorliegen, das man bis heute so ganz und gar nicht mit dem Klischee des Komponisten von Operetten und „Leichter Kavallerie“ in Verbindung bringen mag.

Dabei ist es keinem Geringeren als diesem Franz von Suppé zu verdanken, mit seinem Requiem den Schritt zur kirchenmusikalischen Hochromantik auf deutschsprachigem Boden vollzogen zu haben. Und wenn man ganz genau hinhört, dann entdeckt man – nicht nur - in der Sequenz des Dies irae stilistische und kompositorische Mittel, die ein Giuseppe Verdi 20 Jahre später in seinem weitaus berühmter gewordenen Requiem mit größerer Publikumswirksamkeit aufgegriffen hat. Freuen wir uns also auf das „Original“!

Herzlichst Ihre

Dr. Ursula Adamski-Störmer
Musikredaktionsleitung Bayerischer Rundfunk – Studio Franken

KOOPERATION MIT

BR KLASSIK

Sonntag, 22. Juli 2012 - 17.00 Uhr
Ebrach - Abteikirche

Franz von Suppé (1819-1895)
Missa pro defunctis d-Moll
für Soli, Chor und Orchester

Requiem aeternam - Dies irae - Tuba mirum - Recordare - Confutatis - Lacrimosa - Domine Jesu
Hostias - Sanctus - Benedictus - Agnus Dei - Libera me

Marie Fajtová, Sopran
Franziska Gottwald, Alt
Tomislav Mužek, Tenor
Albert Pesendorfer, Bass

Philharmonischer Chor München
Einstudierung: Andreas Herrmann

Philharmonie Festiva
Dirigent: Gerd Schaller

KOOPERATION MIT

BR KLASSIK

Das Konzert wird vom Bayerischen Fernsehen und vom Bayerischen Rundfunk - Studio Franken aufgezeichnet und auf BR-Klassik live gesendet.

Franz von Suppés Requiem – keine kirchenmusikalische Petitesse
Von Ursula Adamski-Störmer

Ein Requiem vom König der Operette, ein Requiem von Franz von Suppé? Was wird das schon sein? Leichte Kavallerie in ein liturgisches Korsett gepresst? Eine kirchenmusikalische Petitesse ohne weitere Bedeutung? Es ist nach wie vor verblüffend und völlig unverständlich, dass dieses 1855 komponierte Requiem in d-Moll für Soli, Chor und Orchester auf eine gewisse Art und Weise immer noch aus dem Repertoire gefallen zu sein scheint. Zwar gibt es inzwischen vereinzelte sporadische Aufführungen und eine kleine Anzahl von CD-Einspielungen – gerecht aber wird diese marginale Rezeption dem Werk nicht. Warum?

Der am 18. April 1819 im heutigen kroatischen Split geborene Franz von Suppé, eigentlich Francesco Ezechiele Ermenegildo Cavaliere Suppè (ursprünglich mit accent grave!) Demelli, wird in eine aus Belgien stammende Staatsbeamtenfamilie hineingeboren. Für musikalisch-künstlerische Berufungen herrscht hier wenig Verständnis. Es ist Suppés aus Wien stammende Mutter, die die musikalische Begabung ihres Sohnes erkennt. Beharrlich setzt sie sich gegen den erklärten Widerstand ihres Mannes durch und überzeugt ihn schließlich, Franz eine systematische Musikausbildung angedeihen zu lassen, u.a. bei dem Kirchenmusiker Giovanni Cigala und dem Militärkapellmeister Giuseppe Ferrari. Hier beginnt gewissermaßen bereits der Spagat zwischen kirchenmusikalischer und populärer Musikausbildung – ein Spagat, den Franz von Suppé schlussendlich zugunsten der „leichten Muse“ entschied. Seine Ausbildung jedoch schloss er 1835 mit der Komposition einer Messe in F-Dur ab, die er noch viele Jahrzehnte später, 1877, als Missa Dalmatica veröffentlichte. Offenkundig hatte sein Erstlingswerk vor dem längst professionell-erfahrenen und gefeierten Komponisten immer noch Bestand.

Zunächst jedoch wird über ein Vierteljahrhundert lang Kirchenmusik sein kompositorisches Denken und Wirken bestimmen. In diesem Genre schafft er zwar nur wenige, dennoch ernsthafte und ernst zu nehmende Werke. Es folgen noch zwei weitere Messen, die Vertonung eines groß angelegten Psalms, ein „Alla vergine“ sowie einige weitere geistliche Kompositionen. Vermutlich hängt die geringe Anzahl der Werke auch damit zusammen, dass sein Vater weiterhin auf einem „angesehenen“ Studium und ergo einem „qualifizierten“ Abschluss bestand, was der Sohn mit jeweils abgebrochenen Jura-, Technik- und Medizinstudien quittierte.

Erst in den 60er Jahren beginnen, hervorgerufen durch einen Wink seiner biographischen Situation, Operetten den kompositorischen Lebensmittelpunkt des bereits über 40jährigen Künstlers für sich einzunehmen. Nach dem Tod seines Vaters war er mit seiner Mutter nach Wien gezogen mit dem festen Entschluss, nun endgültig den Beruf des Musikers zu ergreifen. Bei dem Salieri-Schüler und Kompositionsprofessor am Konservatorium der Musikfreunde, Simon Sechter sowie dem Bühnenkomponisten am Theater an der Wien, Ignaz von Seyfried ließ er sich den „letzten Schliff“ geben. Seyfried ist es auch, der ihm ein zunächst unbezahltes Engagement als dritter Kapellmeister am Theater in der Josefstadt vermittelt. Dort sammelt Suppé erste Bühnenerfahrungen, die dem Dirigenten Franz Pokorny imponieren. Gemeinsam mit ihm wechselt er 1845 als Chefdirigent und Chefkomponist an das Theater an der Wien. Das Tor zum Schöpfer hunderter Opern, Operetten, Singspiele, Possen, Lebens-, Charakter- und Zeitbilder, Zauberstücke, Märchenspiele, Melodramen war weit geöffnet.

Warum also ein Aufhebens um sein Requiem in d-Moll machen? Um den zeitüberdauernden Besonderheiten dieses Werks gerecht zu werden, lohnt sich ein Ausflug in dessen Entstehungszeit. Anlass zur Komposition gab der Tod seines großen Gönners und Freunds Pokorny, gewidmet jedoch hat es Franz Suppé keinem Geringeren als „Seiner Heiligkeit, Papst Pius IX.“, ein Anspruch, der sich in der künstlerischen Autonomie und repräsentativen Souveränität im Rahmen einer fundierten Kenntnis der liturgischen Funktion des Requiems vollkommen erfüllt. „Seine unglaubliche Gewandtheit in weltlichen Dingen verdankt er eigentlich seinen geistlichen Kompositionen. Er hatte etwas gelernt!“. So formulierte kein geringerer als Johannes Brahms 1895 seinen Nachruf auf den Tod Franz von Suppés.

Klares Bekennntnis zu einer dienenden katholischen Kirchenmusik

Dass Papst Pius IX. das ihm gewidmete Werk huldvoll annahm, dokumentiert eindrücklich, auf welch festem kirchenmusikalischem Fundament dieses Requiem steht. Keine Kleinigkeit, denn durch die Ereignisse der Sä-

kularisation und der Gefangennahme Papst Pius VII. im Jahr 1809 durch die napoleonischen Truppen war das zentralistische System der katholischen Kirche in seinen Grundfesten erschüttert und war daher sehr darauf bedacht, diese wieder zu festigen und zu stärken. Wenn Suppé also sein am 22. November 1855 in der Josefstädter Piaristenkirche in Wien uraufgeführtes Requiem der päpstlichen Gruft mit Genehmigung von Papst Pius IX. widmete, legte er damit auch ein klares Bekenntnis zum katholischen Zentralismus ab und zugleich zu einer Kirchenmusik, die sich als Dienerin der durch den Papst vertretenen und verkörperten kirchenmusikalischen Ordnung versteht.

Das diesem Verständnis innewohnende Bekenntnis zu festlicher Repräsentation spiegelt sich schon allein in der Besetzung wider. Neben den vier Solisten verlangt Suppé einen mindestens 64 Sängerinnen und Sänger umfassenden, geteilten Chor. „Wenn es die Räumlichkeit erlaubt“, so vermerkt Suppé in seinem Autograph, kann der Chor gerne „verdoppelt werden“. Und auch die Orchesterbesetzung ist auf festliche Majestas getrimmt: 24 Violinen, 8 Bratschen, 6 Celli, 6 Kontrabässe, doppelt besetztes Holz, 2 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen für ein ergreifendes Tremendum in der Sequenz des Dies irae sowie Pauken - ein für damalige Verhältnisse opulenter Orchesterapparat, der den letzten Dingen, die in der liturgischen Missa pro defunctis behandelt werden, jenen würdigen Rahmen gibt, in dem der Verstorbene die Schrecken des Jüngsten Gerichts überwinden und zu ewiger Ruhe finden kann.

Obgleich Suppé in der formalen Anlage des Requiems im wesentlichen Wolfgang Amadeus Mozart folgt, weist er zugleich weit über ihn hinaus. Mozart war es, der Ende des 18. Jahrhunderts in seinem Requiemfragment zum ersten Mal barocke kontrapunktische Elemente mit der im Neapolitanertum fußenden kantablen, berührenden Melodik kombiniert hatte. Mit dieser stilistischen Neuerung hatte Mozart den Grundstein gelegt für eine subjektive, humanistische Interpretation des Requiemtextes. An dieses „Erfolgsmodell“ knüpfte Franz von Suppé beinahe 60 Jahre später an und führte es durch neue harmonische, instrumentale und dynamische Möglichkeiten in die Zukunft. Was das für die Geschichte der nachfolgenden Requiem-Kompositionen bis zur Schwelle des 20. Jhdts. bedeutete, ist musikgeschichtlich gar nicht hoch genug einzuschätzen.

Zwischen Tremendum und Erlösungszuversicht

Sein Requiem in d-Moll beginnt mit einem ruhigen, jedoch durch kleine Pausen immer wieder ins Stocken gelangenden Vorspiel, das sofort die Assoziation an einen Trauermarsch aufkommen läßt. Dieser „aus dem Tritt“ gekommene Bewegungsablauf war bereits in der Barockzeit eine bekannte und beliebte rhythmische Metapher zur Darstellung des Affekts der Trauer. In Suppés Introitus bildet er die Keimzelle - Bewegung und Stillstand zeichnen ein rhythmisch ausdifferenziertes Bild, in dem die Ebene des Verstorbenen mit seiner Sehnsucht nach Ruhe und ewigem Frieden immer wieder parallel geführt wird mit der Ebene der trauernden Hinterbliebenen, die dem Verstorbenen ihr stockendes letztes Geleit geben. In demselben Introitus gleich zu Beginn in den Streichern auch noch den Tritonus einzusetzen, jenes als „Diabolus in musice“ verpönte Intervall dreier Ganztöne, zeugt von der kühn-intelligenten Konzeption Suppés, die Atmosphäre der Zerrissenheit zwischen Diesseitigem und Jenseitigem in aller Dissonanz bildhaft darstellen zu wollen.

Ganz im Gegensatz zu dieser wirkungs- und effektvollen dramatischen Einleitung verzichtet Suppé im nachfolgenden Kyrie auf solch differenzierte Rhythmik zugunsten einer komplexen, durch alle Stimmen laufenden Doppelfuge und setzt damit auf ein eher persönliches repräsentatives Element, mit dem er nach allen Regeln der Kunst auf sein solides kontrapunktisches Können als Komponist hinweist.
Opulenz zeigt sich in der umfänglichen Vertonung der Sequenz des Dies irae, in der Suppé mit der Untergliederung in sechs Nummern an die formal gleiche Unterteilung Mozarts anknüpft. Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis und Lacrimosa werden jeweils als eigenständige Abschnitte vertont, in der sich Tutti mit Baß-, Tenor- und Altsoli abwechseln. Auffallend ist die starke und konsequente Einbindung des Chores, der den apokalyptischen Dimensionen des Dies irae gleichberechtigt zu den Solostimmen eine latent wirksame Präsenz verleiht. Suppé nutzt auch hier alle ihm zur Verfügung stehenden musikdramatischen Mittel und entwirft eine kolorierende Partitur voller Furor und Chaos des Jüngsten Tages.

Interessant ist dabei ein Mittel, das kurioserweise 20 Jahre später in Giuseppe Verdis Messa da Requiem ebenfalls auftaucht. Immer wieder zerreißt Suppé die Strophen eins und zwei durch den bedrohlich hinein-

fahrenden Einwurf des „Dies irae, dies illa“ - ein Beginn, überzogen von unausweichlichen Todesschatten, die im weiteren Verlauf zu einem wuchtigen, monumentalen Block anschwellen. 16 mal wiederholt er diesen ersten Sequenzvers und schafft so die Stimmung erdrückender Todesmacht. Es folgt ein Wechselspiel zwischen letzter Posaune, unheimlicher schwarzer Grabesromantik im Andante funebre des Mors stupebit, angstzerfahrenen dynamischen crescendi im Quid sum miser. Und dann - plötzlich bricht das Tremendum ab und der Rex tremendae majestatis taucht hier eben nicht als furchteinflößender Rachegott auf. Kein erschreckendes fortissimo des gesamten Klangapparats ist zu hören, stattdessen reduziert Suppé den Orchesterapparat auf beinahe kammermusikalische Transparenz, die gemessenen Schrittes im Maestoso pesante und erstmalig im gesamten Verlauf in einer Dur-Tonart komponiert, einen würdevollen, einen gnädigen Gott präsentiert. Damit schafft er die kompositorische Vorbereitung eines Gottesbildes der Gnade in der nachfolgenden Fürbitte Salva me. Ab diesem Moment kehrt Suppé nicht mehr zur endzeitlichen Dramatik zu Beginn der Sequenz zurück, indem er konsequent auf die Wucht des Tutti-Orchesterapparats verzichtet. Selbst im Oro supplex et acclinis verzichtet er in seiner musikalischen Umsetzung auf die klangmalerische Ausstaffierung eines „schuldgebeugt zu Gott Schreienden“. Auch wenn er das vollständige Tuttiorchester immer wieder aufbaut, so geschieht dies wohl dosiert unter einem weit gespannten Bogen der letztlich bis ins piano verstummenden Partitur des Lacrimosa.

Suppés persönliche Sicht der Apokalypse

Mit dieser formalen Gliederung der Sequenz gewährt uns Suppé einen Einblick in seine ganz persönliche Sicht der Apokalypse, die durchaus auch tonmalerische und damit im Kern eigentlich unliturgische Momente umfasst, wie z.B. den Einsatz von vier Hörnern im Oro supplex, die der Bitte um ewige Ruhe für die Toten eine geradezu naturalistische Waldromantik verleihen. In der Tradition liturgischer Requiemvertonungen stand eine solche Instrumentierung gewiss nicht. Und dennoch erklang Suppés Requiem in einem liturgisch gebundenen, offiziellen Trauergottesdienst, nicht zu vergessen die päpstliche Widmung des Werks. In der Tat ist in der kompositorischen Behandlung dieser zentralen Partie innerhalb des Requiems eine deutliche Zweiteilung auszumachen, die Suppé tief in der katholischen Liturgie verankert sieht: anfangs jene von Tod, Sühne und Schuld definierte, üppig ausgemalte „weltliche“ Ebene, die nach dem Wechsel zu einer verwandelten, „himmlischen“ Ebene mit Gott als Gnadenrichter endgültig verlassen und für immer überwunden ist.
Nur einmal noch greift er auf die Düsternis des Dies irae, Dies illa zurück, doch da ist das Werk bereits im nicht mehr zur Liturgie gehörenden Teil des ursprünglich direkt am Grabe zu singenden Libera me angekommen. Ein kurzes Aufflackern noch, eine kurze Reminiszenz an Furor und Angst, bevor sein d-Moll-Requiem mit stehenden Klängen endgültig Ruhe findet. Der Kreis hat sich geschlossen.

Kein Verdi ohne Suppé

Angesichts dieser musikdramaturgisch komplexen Anlage auf der Grundlage sicheren kompositorischen Sachverstands beantwortet sich die eingangs gestellte Frage wie selbstverständlich. Dieses Werk des 36jährigen Franz von Suppé ist alles andere als eine kirchenmusikalische Petitesse, keine Gelegenheitskomposition ohne weitreichende Bedeutung. Unverkennbar ist die an Mozart angelehnte Konzeption der sechsteiligen Sequenz, die er wie Mozart mit dem Lacrimosa beendet und (noch) nicht, wie Verdi 20 Jahre später mit der letzten Fürbitte Huic ergo parce, Deus. Auch die Verwendung etlicher kompositorischer Mittel wie Imitation oder das Einfügen homophoner, einstimmiger Partien lassen Mozarts Geist erkennen. Die italianitá seiner Melodik jedoch, instrumentale Vorimitationen etwa durch Bläsersoli und belcantoartige Passagen, die eines Bellini würdig sind, dokumentieren, dass Suppé in der Gattung der Totenmesse einen wesentlichen Schritt weiter gegangen ist.

Man weiß heute längst, dass Mozarts Requiem Ende des 18. Jahrhunderts nicht zuletzt aufgrund seiner kompositorischen Details Ausgangspunkt ist für eine Wende auch einer soziokulturellen Bedeutung der Totenmesse. Das Individuum meldet sich zu Wort, höchst subjektiv, mit seinen Ängsten, Schauern aber auch mit seiner Glaubenszuversicht. Ein halbes Jahrhundert später hat Franz von Suppé diese Individualisierung des liturgischen Requiems behutsam zwar und mit großer dramatischer Transparenz auf die Spitze getrieben und damit den Weg bereitet für die großen außerliturgischen Konzert-Requien unserer Musikliteratur. Giuseppe Verdi fällt einem da als erster großer Name ein...

Introitus & Kyrie

Requiem aeternam dona eis, Domine
et lux perpertua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion
et tibi redetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam;
ad te omnis caro veniet.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe
Und das ewige Licht leuchte ihnen.
O Gott, Dir gebührt ein Loblied in Sion,
Dir erfülle man sein Gelübde in Jerusalem
Erhöre mein Gebet,
Zu Dir kommt alles Fleisch.

Kyrie eleison!
Christe eleison!
Requiem aeternam dona eis, Domine
et lux perpertua luceat eis.
In memoria aeterna erit justus,
ab auditione mala non timebit.

Herr, erbarme Dich unser.
Christus, erbarme Dich unser.
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Dem Gerechten soll ewiges Gedenken zuteil werden,
Und vom Verhör muss er kein Übel fürchten.

Dies irae

Dies irae, dies illa,
Solvet saeclum in favilla,
Teste David cum Sibylla.

Tag des Zornes, Tag der Klage,
Wird die Welt in Asche zünden,
Wie Sibyll und David künden.

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus.

Welch ein Graus wird sein und Zagen,
Wenn der Richter kommt, mit Fragen
Streng zu prüfen alle Klagen!

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Laut wird die Posaune klingen,
Durch der Erde Gräber dringen,
Alle hin zum Throne zwingen.

Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.

Schaudernd sehen Tod und Leben,
Sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.

Liber scriptus proferetur.
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.

Und ein Buch wird aufgeschlagen,
Treu darin ist eingetragen
Jede Schuld aus Erdentagen.

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit.
Nil inultum remanebit.

Sitzt der Richter dann zu richten,
Wird sich das Verborgne lichten;
Nichts kann von der Strafe flüchten.

Dies irae, dies illa,
Solvet saeclum in favilla,
Teste David cum Sibylla.

Tag des Zornes, Tag der Klage
Wird die Welt in Asche zünden,
Was Sibyll und David künden.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus.
Cum vix justus sit securus?

Weh! Was werd` ich Armer sagen?
Welchen Anwalt mir erfragen.
Wenn Gerechte selbst verzagen?

Rex tremandae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.

König schrecklicher Gewalten.
Frei ist Deiner Gnade Schalten
Gnadenquell, laß Gnade walten.

Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae:
Ne me perdas illa die.

Quaerens me, sedisti lassus;
Redemisti crucem passus,
Tantus labor non sit cassus.

Juste Judex ultionis.
Donum fac remissionis
Ante Diem rationis.

Ingemisco tamquam reus:
Culpa rubet vultus meus:
Supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

Preces meae nun sunt dignae,
Sed tu, bonus, fac benigne,
Ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
Et ab haedis me sequestra,
Statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis,
Gere curam mei finis.

Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.

Huic ergo parce, Deus:
Pie Jesu Domine:
Dona eis requiem. Amen.

Milder Jesus, sollst erwägen.
Daß Du kamest meinetwegen.
Schleudre mir nicht Fluch entgegen.

Bist mich suchend müd` gegangen.
Mir zum Heil am Kreuz gehangen.
Mög` dies Müh`n zum Ziel gelangen.

Richter Du gerechter Rache,
Nachsicht üb` in meiner Sache,
Eh` ich zum Gericht erwache.

Seufzend steh ich, schuldbefangen,
Schamrot glühen meine Wangen,
Laß mein Bitten Gnad` erlangen.

Hast vergeben einst Marien,
Hast dem Schächer dann verziehen,
Hast auch Hoffnung mir verliehen.

Wenig gilt vor Dir mein Flehen;
Doch aus Gnade laß geschehen,
Daß ich mög` der Höll` entgehen.

Bei den Schafen gib mir Weide,
Von der Böcke Schar mich scheide,
Stell mich auf die rechte Seite.

Wird die Hölle ohne Schonung
Den Verdammten zur Belohnung,
Ruf mich zu der Sel`gen Wohnung.

Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,
Tief zerknirscht in Herzenstreue,
Sel`ges Ende mir verleihe.

Tag der Tränen, Tag der Wehen,
Da vom Grabe wir erstehen
Zum Gericht der Mensch voll Sünden.

Laß ihn, Gott, Erbarmen finden,
Milder Jesus, Herrscher Du,
Schenk den Toten ew`ge Ruh. Amen.

Offertorium

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
Libera animas omnium fidelium
defunctorum de poenis inferni
et de profundo lacu.

Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
bewahre die Seelen aller verstorbenen
Gläubigen vor den Qualen der Hölle und
vor den Tiefen der Unterwelt.

Libera eas de ore leonis;
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum.
Sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam.
Quam olim Abrahae promisisti
Et semini ejus.
Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus.
Tu suscipe pro animabus illis
Quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.

Bewahre sie vor dem Rachen des Löwen,
daß sie die Hölle nicht verschlinge,
daß sie nicht hinabstürzen in die Finsternis.
Vielmehr geleite sie Sankt Michael,
der Bannerträger, in das heilige Licht.
Das Du einstens dem Abraham verheißen
und seinen Nachkommen.
Opfergaben und Gebete bringen wir
zum Lobe Dir dar, o Herr: nimm sie an
für jene Seelen, deren wir heute gedenken.
Herr, laß sie vom Tode hinübergehen zum
Leben.

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Heilig, Heilig, Heilig.
Herr, Gott der Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt
von Deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.

Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen
des Herrn. Hosanna in der Höhe!

Agnus Dei

Agnus Dei qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem.
Agnus Dei qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem sempiternam.

Lamm Gottes. Du nimmst hinweg die Sünden
der Welt: gib ihnen die Ruhe.
Lamm Gottes. Du nimmst hinweg die Sünden
der Welt: gib ihnen die ewige Ruhe.

Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum Sanctis tuis in aeternum:
quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Das ewige Licht leuchte ihnen, o Herr,
bei Deinen Heiligen in Ewigkeit:
denn Du bist mild.
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Libera me

Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda;
quando coeli movendi sunt et terra;
dum veneris judicare
saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego et timeo,
cum discussio venerit atque ventura ira.
Dies irae, dies illa
calamitatis et miseriae;
dies magna et amara valde.

Befreie mich, Herr, vom ewigen Tode
an jenem Schreckenstage,
wo Himmel und Erde wanken,
wenn Du erscheinen wirst,
die Menschen durch Feuer zu richten.
Zittern und Zagen erfaßt mich
vor Deinem künftigen Gericht und Zorn.
Tag des Zornes, Tag der Klage,
furchtbarer Schreckenstag,
wenn Du erscheinen wirst, zu richten.

Requiem aeternam dona eis, Domine
et lux perpetua luceat eis.
Libera me, Domine.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Befreie mich, Herr.

MARIE FAJTOVÁ

studierte am Prager Konservatorium zunächst Klavier bei Jan Novotný (1992-1998) und später Operngesang bei Jiří Kotouč (1998-2003). 1994 gewann sie den 1. Preis im Internationalen Friedrich Smetana Klavierwettbewerb und 2004 wurde sie Finalistin des Internationalen Anton Dvořák Gesangswettbewerbs, bei dem sie den FOK-Preis gewann, einen Auftritt mit dem Symphonieorchester des Nationaltheaters Prag. Eine enge Zusammenarbeit verbindet Marie Fajtová mit dem Ensemble Musica Bohemica und den Philharmonien in Pilsen und Hradecká, aber auch mit dem Collegium 1704, Collegium Marianum oder Camerata Nova. Im Rahmen des Festivals Prager Frühling 2004 trat sie in der Partie des Primislao im Barockpasticcio *Praga Nascente da Libussa e Primislao* auf, im Rahmen einer Produktion des Nationaltheaters in Prag sang sie in der Oper *Orlando furioso* die Rolle der Angelica. Im Prager Nationaltheater sang sie die Donna Elvira im *Don Giovanni*. In der Rolle der Norina *(Don Pasquale)* gastierte sie in der Oper des J. K. Tyl Theaters in Pilsen. Seit der Saison 2007/2008 ist Marie Fajtová als Solistin am Nationaltheater Prag engagiert und erarbeitete sich dort eine große Zahl von Partien ihres Fachs, wie Donna Elvira *(Don Giovanni)*, Esmeralda *(Die verkaufte Braut)*, Susanna *(Le Nozze di Figaro)*, Pamina *(Zauberflöte)* oder Frasquita *(Carmen)*. Neben den Auftritten in ihrem Heimatland ist Marie Fajtová aber auch international zunehmend gefragt, trat in Deutschland, Finnland und Frankreich auf, aber auch in Japan, Spanien, Polen oder den Niederlanden.

FRANZISKA GOTTWALD

gewann den Internationalen Bachwettbewerb Leipzig 2002. Sie erhielt ihren ersten Gesangsunterricht bei Eugen Rabine, und studierte danach in Saarbrücken, Hannover und Weimar. Am Weimarer Deutschen Nationaltheater begann sie auch ihre Karriere mit u.a. Partien von Humperdinck, Mozart und Rossini. Seit 2006 war sie regelmäßig zu Gast bei den Göttinger Händelfestspielen in Produktionen mit Konrad Junghänel und Nicholas McGegan. Sie sang eine Tournee mit *Montezuma* von Vivaldi unter Alan Curtis und - am Teatro La Fenice in Venedig - die Partie der Licida in *L'Olimpiade* von Galuppi, sowie in Basel die Alcina in Vivaldis *Orlando Furioso* unter Andrea Marcon. Die Sängerin arbeitete mit Dirigenten wie Ton Koopman, Reinhard Goebel, Fabio Luisi, Andrea Marcon, Umberto Benedetti Michelangeli und vielen anderen und war auf zahlreichen Festivals in Europa, Südostasien und Südafrika zu hören. Werke von Monteverdi, Bach und Händel gehören dabei ebenso zu ihrem Repertoire, wie solche von Mozart, Mendelssohn, Verdi, Debussy oder Hindemith. Aus ihren zahlreichen Einspielungen sei ihre Mitwirkung an der CD mit der jüngst entdeckten *Matthäus Passion* von C.P.E. Bach unter Ton Koopman genannt und bei dessen Gesamteinspielung der Kantaten Bachs, sowie die Aufnahme von Händels *Samson* unter Nicholas McGegan, oder Werke von Salieri und Mendelssohn unter Christoph Spering. Außerdem nahm sie mit Letizia Scherrer und Ferenz Bognar am Klavier alle Brahms-Duette für Frauenstimmen auf. Franziska Gottwald wurde im Magazin Opernwelt als Nachwuchskünstlerin des Jahres 2006 vorgeschlagen.

TOMISLAV MUŽEK

wurde in Siegen geboren, lebt aber bereits seit seinem sechsten Lebensjahr in Kroatien. Von 1994 bis 2000 studierte er Gesang, unter anderem an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. 1999 gewann er einen ersten Preis beim Ferruccio-Tagliavini-Wettbewerb in Deutschlandsberg (Österreich) und wurde anschließend als jüngster Solist an die Wiener Staatsoper engagiert. Von 2000 bis 2002 war er Ensemblemitglied des Bremer Theaters, wo er Partien wie Ferrando *(Così fan tutte)*, Rodolfo *(La Bohème)*, und Tamino *(Die Zauberflöte)* sang. Seither gastiert er national und international an zahlreichen Opernhäusern. Gastspiele mit Partien wie Arbace *(Idomeneo)*, Don Ottavio *(Don Giovanni)* oder Nemorino *(L'elisir d'amore)* führten ihn unter anderem an die Hamburger und Berliner Staatsoper, Opéra Nationale de Paris, Volksoper Wien, Teatro Communale Florenz, Théâtre du Capitole Toulouse, Semperoper Dresden, Scala in Mailand und zu den Bayreuther Festspielen, wo er 2003 den Steuermann *(Der fliegende Holländer)* sang, sowie zur Ruhrtriennale, wo er die Rolle des Jonathan in einer Neuproduktion des *Saul* innehatte. An der Bayerischen Staatsoper in München übernahm er die Partien des Erik *(Der fliegende Holländer)*, und des Rodolfo *(La Bohème)*. 2007 führte Tomislav Mužek mit den Berliner Philharmonikern unter Bernhard Haitink Beethovens *Missa Solemnis,* sowohl in der Philharmonie Berlin, als auch bei den Salzburger Osterfestspielen auf.

ALBERT PESENDORFER

geboren in Oberösterreich, studierte zunächst Querflöte an der Bruckner-Universität Linz und an der Musikuniversität Wien. Anschließend absolvierte er ein Gesangsstudium, ebenfalls in Linz und Wien. Meisterkurse belegte er unter anderem bei Brigitte Fassbaender, Gundula Janowitz, Walter Berry und Kurt Widmer. Neben einer regen Tätigkeit als Flötist (Ensemble HALIL, ensemble aktuell unter F.W. Möst, Landestheater Linz) unterrichtete Albert Pesendorfer im Oberösterreichischen Landesmusikschulwerk. 1997-99 war der Sänger im Wiener Staatsopernchor engagiert. Festengagements als Solist führten ihn 2002-05 an die Oper Erfurt, 2005-06 an das Tiroler Landestheater Innsbruck und seit 2006 an die Staatsoper Hannover. Daneben gastierte er etwa an der Staatsoper Stuttgart, der Oper Köln, der Oper Leipzig, den Staatstheatern Wiesbaden, Darmstadt und Nürnberg, der Wiener Volksoper, der Vlaamse Opera Antwerpen, der Grazer Oper sowie bei den Wiener Festwochen, den Bregenzer Festspielen und den Opernfestspielen St. Margarethen. Mit seinem umfangreichen Lied- und Konzertrepertoire stand er bereits auf den Podien des Wiener Musikvereins, des Wiener Konzerthauses, der Berliner Philharmonie, des Brucknerhauses Linz, sowie auf Konzertbühnen in Japan und den USA. In dieser Spielzeit singt er an Häusern wie dem Aalto-Theater Essen, dem Staatstheater Wiesbaden und der Deutschen Oper Berlin, sowie am Theater Erfurt, der Staatsoper Budapest und der Staatsoper Stuttgart. Ab der Saison 2012/13 wird Albert Pesendorfer Ensemblemitglied an der Deutschen Oper Berlin sein.

Die Philharmonie Festiva ist ein Symphonieorchester, das 2008 von dem Dirigenten Gerd Schaller ins Leben gerufen wurde, um die große symphonische Literatur der Klassik, Romantik und Moderne auf höchstem Niveau zu interpretieren. Die Kernbesetzung bilden die Musiker der Münchner Bachsolisten und verschiedener Münchner Spitzenorchester, die Schaller je nach Repertoire mit jeweils speziell ausgewählten Instrumentalisten diverser renommierter Klangkörper aus ganz Deutschland und darüber hinaus zur Philharmonie Festiva ergänzt.

Als solche können die Musiker bereits auf eine Reihe sehr erfolgreicher Projekte zurückblicken. So erhielt das Orchester 2010 für die Welt-Ersteinspielung der romantischen Oper *Merlin* von Carl Goldmark den renommierten ECHO Klassik Musikpreis in der Kategorie *Operneinspielung des Jahres (19. Jahrhundert).* 2011 wurde eine hochgepriesene CD mit Carl Goldmarks Symphonie *Ländliche Hochzeit* veröffentlicht, und auch die 2011 auf CD erschienenen Einspielungen der 4. und 7. Symphonie Anton Bruckners, und der Ersteinspielung von dessen 9. Symphonie mit dem von William Carragan ergänzten Finalsatz in revidierter Version fanden begeisterte Aufnahme bei Publikum und Kritik im In- und Ausland.

Die Wiener Zeitung beispielsweise lobte die „makellos musizierende Philharmonie Festiva unter dem Dirigenten Gerd Schaller“ auf der Merlin-CD, und im Westdeutschen Rundfunk hieß es über diese Aufnahme: „die Musiker spielen präzise und sauber auch noch in filigransten Verflechtungen, dabei farbig und mit schönen musikalischen Spannungsbögen“. Über die Bruckner‘schen Symphonien 4, 7 und 9 schrieb das britische Bruckner Journal: „Die spieltechnische Umsetzung ist makellos; Schallers beständige Konzentration hypnotisiert den Hörer im positiven Sinne und man wird von Wellen um Wellen strahlender Klänge mitgerissen“.

Doch nicht nur enthusiastische Kritiken, sondern auch regelmäßige Rundfunkübertragungen von Konzerten zeugen von der großen Anerkennung, die das Orchester trotz der erst kurzen Dauer seines Bestehens bereits genießt.

Der Philharmonische Chor München ist einer der führenden Konzertchöre Deutschlands und Partnerchor der Münchner Philharmoniker. Er wurde 1895 von Franz Kaim, dem Gründer der Philharmoniker, ins Leben gerufen. Seit 1996 wird er von Chordirektor Andreas Herrmann, Professor für Chorleitung an der Hochschule für Musik und Theater München, geleitet. Das Repertoire erstreckt sich über die gesamte Chorliteratur: Von barocken Oratorien über A-cappella- und chorsymphonische Literatur bis hin zu konzertanten Opern und den großen Chorwerken der Gegenwart.
Der Chor, der in der Münchner Gasteig-Philharmonie zu Hause ist, musizierte zusammen mit den Münchner Philharmonikern unter der Leitung so bedeutender Komponisten und Dirigenten wie Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Krzysztof Penderecki, Herbert von Karajan, Rudolf Kempe, Sergiu Celibidache, Zubin Mehta, Mariss Jansons, James Levine, Christian Thielemann und Lorin Maazel. Erfolge gab es aber auch außerhalb der Gasteig-Mauern zu feiern: Die Einspielung von Karl Goldmarks romantischer Oper *Merlin* mit dem Philharmonischen Chor München und der Philharmonie Festiva unter Gerd Schaller gewann Ende 2010 den Echo Klassik in der Kategorie *Operneinspielung des Jahres (19. Jahrhundert).* Mit derselben Besetzung steht beim KlangFest Ebrach nun die Einspielung und TV-Produktion von Franz von Suppés selten gespieltem Requiem auf dem Programm, das im kommenden Jahr in Zusammenarbeit mit BR Klassik auf CD erscheinen wird. Der Philharmonische Chor München ist gern gesehener Gast bei Konzertereignissen und Festivals in ganz Deutschland, sowie im europäischen und außereuropäischen Ausland. Auf CD ist der Chor bei allen großen Labels (Deutsche Grammophon, EMI, Sony) vertreten.

Der 1963 in München geborene Dirigent und Chorleiter Andreas Herrmann schloss sein Studium an der Münchner Musikhochschule mit dem Meisterklassen-Diplom ab und ergänzte seine Ausbildung durch zahlreiche 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 Chordirigieren. Zehn Jahre, von 1996 bis 2006, leitete er den Hochschulchor 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. 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, Thomas Hengelbrock, Ton Koopman und 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: Konzertreisen als Chor- und Oratoriendirigent führten ihn durch Europa, nach Ägypten und in die Volksrepublik China. Zahlreiche, auch preisgekrönte CD-Produktionen, sowie die erfolgreiche Zusammenarbeit mit verschiedensten Orchestern, Ensembles und Rundfunkchören (RIAS-Kammerchor Berlin, Rundfunkchor Sofia) dokumentieren auch international den Ruf seiner musikalischen Arbeit.

wurde in Bamberg geboren. Nach einem Dirigierstudium und Stationen an verschiedenen deutschen Staatstheatern arbeitet er seit 2006 als Gastdirigent mit zahlreichen bekannten Klangkörpern im In- und Ausland.

Mit seinem ausgeprägten Wissensdrang und seinem Interesse für Neues und Unbekanntes begeistert sich der Dirigent insbesondere für die Wiederentdeckung vergessener Opern und Raritäten des Konzertrepertoires, wie etwa Carl Goldmarks Oper *Die Königin von Saba*, oder die *Fedra* von Johann Simon Mayr. Großen Beifall von Publikum und Kritik erhielt seine Interpretation der Oper *Merlin* von Carl Goldmark mit der Philharmonie Festiva, die 2009 beim Label Profil Günter Hänssler auf CD erschien, und 2010 mit dem renommierten ECHO Klassik-Preis in der Kategorie *Operneinspielung des Jahres (19. Jahrhundert)* ausgezeichnet wurde.
Darüber hinaus machte sich Gerd Schaller in der Oper vor allem mit den Werken von Richard Wagner, Richard Strauss und Giuseppe Verdi einen hervorragenden Namen. Zum breiten Spektrum seiner Arbeit zählen neben den bekannten Titeln des Repertoires aber auch selten zu hörende Opern, angefangen von Alban Bergs *Wozzeck*, den er mehrfach an der Staatsoper Warschau dirigierte, über Jules Massenets *Hérodiade*, Erich Wolfgang Korngolds *Die tote Stadt* bis hin zu Francesco Cileas' *Adriana Lecouvreur*.

Auch im Konzertbereich erarbeitete sich Schaller im Laufe seiner Karriere ein sehr vielfältiges Repertoire, das Musik vom Barock bis in die Gegenwart umfasst. Speziell seine fundierten Interpretationen spätromantischer Werke sowie der Moderne des 20. Jahrhunderts erhielten immer wieder glänzende Kritiken. Ein Schwerpunkt liegt hier auf den Symphonien Anton Bruckners, die er mit der Philharmonie Festiva im Laufe der nächsten Jahre sämtlich auf CD einspielen wird. Als erste Teile dieser Gesamteinspielung erschienen 2011 Bruckners 4., 7. und 9. Symphonie (mit von William Carragan ergänztem Finale) und 2012 die 1., 2. und 3. Symphonie beim Label Profil Günter Hänssler.

Gerd Schaller ist außerdem Gründer und künstlerischer Leiter des Ebracher Musiksommers, eines Festivals, dem in den letzten Jahren vor allem dank Schallers fundierter Brucknerinterpretationen in der idealen Akustik der Ebracher Abteikirche auch international immer mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde.

Sonntag, 29. Juli 2012 - 17.00 Uhr
Ebrach - Abteikirche

Anton Bruckner (1824-1896)
Symphonie Nr. 8 c-Moll
in der Fassung von 1888
(Edition: William Carragan)

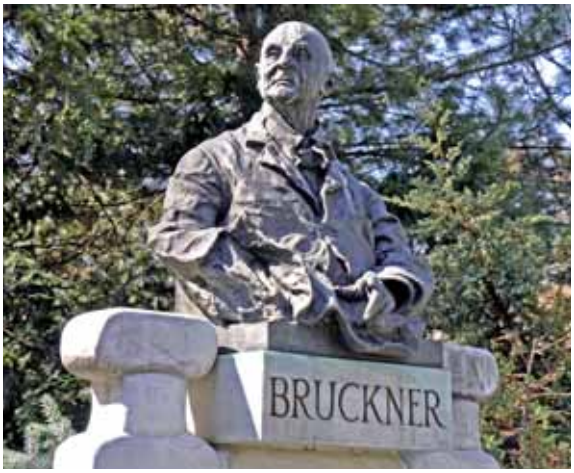
Welt-Erstaufführung

Philharmonie Festiva
Dirigent: Gerd Schaller

Das Konzert wird für eine CD-Veröffentlichung bei Profil Edition Hänssler aufgezeichnet.

„...die Schöpfung eines Giganten..."

Die Entstehung von Bruckners 8. Symphonie
Von Andrea Braun



„Hallelujah! Endlich ist die Achte fertig und mein künstlerischer Vater muss der erste sein, dem diese Kunde wird...", so schrieb Anton Bruckner am 4. September 1887, seinem 63. Geburtstag, aus St. Florian an den (übrigens 15 Jahre jüngeren!) Münchner Hofkapellmeister Hermann Levi.

Über drei Jahre Arbeit an dieser Symphonie lagen zum Zeitpunkt dieser enthusiastischen Äußerung hinter dem Komponisten: Nachdem er im September 1883 die 7. Symphonie, und im März 1884 das Te Deum abgeschlossen hatte, begann er im Juli 1884 mit den ersten Entwürfen der Achten. Und wenn ihn auch seine diversen Lehrverpflichtungen, sowie gelegentliche Reisen seines Erachtens viel zu häufig vom Komponieren abhielten, so befand sich Bruckner doch in diesen Jahren - nach zwei Jahrzehnten der Nichtachtung, ja der Anfeindung seines Werkes vor allem in Wien - endlich in einer so komfortablen äußeren Situation, dass er sich intensiv mit seinen Kompositionen beschäftigen konnte, ohne sich Sorgen über sein ökonomisches Überleben und allzuviele Gedanken über seine Stellung und Anerkennung machen zu müssen.

Den Auftakt zu dieser Phase des Erfolgs brachten die umjubelte Uraufführung seiner 7. Symphonie unter Arthur Nikisch in Leipzig am 30. Dezember 1884, und vor allem ein Konzert mit dieser Symphonie unter Hermann Levi am 10. März 1885 in München, über das Bruckner an seinen Freund Moritz von Mayfeld berichtete: „Der Erfolg in München war der höchste meines Lebens. Ein solcher Enthusiasmus war in München nie, wie man mir sagte. Kritiken ausgezeichnet." Der Wagner-Mäzen und -Freund König Ludwig II. von Bayern höchstselbst nahm kurz darauf gnädig die Widmung des Werkes an, und in der Folge interessierten sich immer mehr Dirigenten und Orchester für die Siebte, zunehmend aber auch für die früheren Symphonien Bruckners, so dass im Laufe der nächsten anderthalb Jahre Aufführungen in Köln, Graz, Karlsruhe, Amsterdam, New York, Boston und anderen Städten stattfanden.
In Wien wollte der Komponist die Siebte zunächst noch zurückhalten, da er fürchtete, die ihm beinahe schon traditionell feindlich gesonnene Kritik in dieser Stadt würde gewohnheitsgemäß darüber herfallen und damit seinem gerade aufblühenden Ruhm im Ausland schaden. Als die Symphonie aber im März 1886 doch von den Philharmonikern unter Hans Richter gespielt wurde, sprach der Wiener Kritikerpapst Eduard Hanslick zwar erwartungsgemäß von einer „symphonischen Riesenschlange", doch konnte Bruckner nichtsdestotrotz an Levi übermitteln: „Die Aufnahme ward unbeschreiblicher Jubel. Schon nach dem I. Satze 5 bis 6 stürmische Hervorrufe und so gings fort, nach dem Finale endloser, stürmischer Enthusiasmus und Hervorrufe, Lorbeerkränze vom Wagner-Verein und Festtafel."
Auch das Te Deum, das im Mai 1885 mit zwei Klavieren, im Januar 1886 dann in der symphonischen Version mit den Wiener Philharmonikern erklang, wurde sofort zu einem vollen Erfolg, und half als Konzertstück vielerorts Dirigenten, Orchester und Publikum auch für das symphonische Werk seines Schöpfers zu interessieren.
Als hohe Anerkennung wurde Bruckner außerdem im Juli 1886 das Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens verliehen, er empfing eine „Personalzulage" von 300 Gulden, und im September wurde er gar zur Audienz bei Kaiser Franz Joseph I. gebeten. Im Juni 1887 schließlich berichtete er entzückt an seinen Freund Mayfeld: „Seine Majestät geruhen mir wissen zu lassen, daß meine Kunstreisen etc. mein allergenädigster Kaiser und Herr bezahlen werde, und wenn es Tausende sein sollten."

Ein negativer Aspekt all dieser Anerkennungen jedoch bestand vielleicht in der Tatsache, dass sie für den Komponisten auch einen gewissen Erfolgsdruck mit sich brachten. Dieser mag der Grund dafür gewesen sein, dass Bruckner an der ersten Fassung der 8. Symphonie mehr als drei Jahre schrieb - länger als an allen vorigen, die nämlich nach jeweils ein bis zwei Jahren vollendet gewesen waren (nur mit der Neunten sollte er er sich noch länger befassen; allerdings mit Unterbrechungen).

Doch insgesamt kann man wohl sagen, dass es recht glückliche Jahre für Bruckner waren, in denen die 8. Symphonie entstand - Jahre, die Bruckner offenbar auch selbst als Wende seines Lebens zum Besseren hin wahrnahm, schrieb er doch im Mai 1885 an Levi, er habe das Te Deum Gott gewidmet „zur Danksagung für so viel überstandene Leiden in Wien".

Mit der Vollendung der Achten jedoch hatte diese Phase der Euphorie erst einmal ein Ende. Bruckner schickte die Partitur im September 1887 mit den Worten an Levi: „Möge sie Gnade finden! Die Freude über die zu hoffende Aufführung durch hochdesselben Meisterhand ist allgemein eine unbeschreibliche.", und machte sich - im Arbeitstaumel verbleibend - direkt an die ersten Skizzen zu seiner 9. Symphonie.
Doch die Achte fand keine Gnade. Hermann Levi, der damals 47 Jahre zählte, bekannte am 30. September unglücklich in einem Brief an Bruckners Schüler und Freund Josef Schalk: „Ich kann mich in die 8te Sinfonie nicht finden, und habe nicht den Muth, sie aufzuführen. (...) Tagelang habe ich studirt, aber ich kann mir das Werk nicht zu eigen machen. Fern sei es von mir, ein Urtheil aussprechen zu wollen - es ist ja sehr möglich, daß ich mich täusche - daß ich zu dumm oder zu alt bin - aber ich finde die Instrumentation unmöglich, und was mich besonders erschreckt hat, ist die große Ähnlichkeit mit der 7ten, das fast Schablonenmäßige der Form...".
Eine Woche später schließlich schrieb er dann - die deprimierende Wirkung seiner Worte vorausahnend - an Bruckner persönlich: „Also: es ist mir unmöglich, die 8te in dieser Form zur Aufführung zu bringen. Ich kann sie mir nicht zu eigen machen (...) Ich kann mir gar nicht vorstellen, daß mir plötzlich alles Verständniß für Sie abhanden gekommen s(ein) sollte, bin vielmehr geneigt anzunehmen, daß in den letzten Jahren der Isolirung und des fortwährenden Kampfes mit der Welt Ihr Sinn für Schönheit und Ebenmaß und Wohlklang sich einigermaßen getrübt habe. Wie wäre sonst Ihre Behandlung der Trompeten und Tuben (überhaupt der Bläser) zu erklären! (...) Verlieren Sie nicht den Muth, nehmen Sie Ihr Werk noch einmal vor, berathen Sie sich mit Ihren Freunden, mit Schalk, vielleicht läßt sich durch eine Umarbeitung viel erreichen."
Auf Bruckner wirkte dieser Bescheid niederschmetternd. Schalk berichtete an Levi zurück, der Freund sei „sehr hart betroffen. Er fühlt sich noch immer unglücklich und ist keinem Trosteswort zugänglich" - trotzdem aber lobt er Levis Ehrlichkeit, um Bruckner „vor herberen Enttäuschungen zu bewahren". Die Treffsicherheit dieser Einschätzung, selbst in damaliger Zeit, mag dahingestellt bleiben, doch versicherte er Levi im gleichen Brief auch, dass Bruckner bereits mit einer Umarbeitung des Werks begonnen habe (näheres dazu im Text William Carragans zur Edition der Fassung 1888).

Und wie es scheint, half die neuerliche Arbeit an der Symphonie Bruckner aus seinem Stimmungstief heraus, denn im Februar 1888 schrieb er schon wieder ganz optimistisch - und selbstkritisch - an Levi: „Freilich habe ich Ursache, mich zu schämen - wenigstens für dieses Mal - wegen der 8. Ich Esel!! Jetzt sieht sie schon ganz anders aus". Dennoch konnte sich Levi auch für diese 2. Fassung, die im Frühjahr 1890 abgeschlossen war, nicht recht erwärmen und schlug vor, das Stück von Felix Weingartner in Mannheim uraufführen zu lassen.
Vielleicht um gerade Weingartner, der Liszt und dessen Symphonische Dichtungen sehr schätzte, den Zugang zur Achten zu erleichtern, teilte Bruckner ihm im Januar 1891 brieflich unter Heranziehung einiger der in diesen Jahren aktuellen politischen Themen eine Art Programm für diese Symphonie mit: „Im 1. Satze ist der Tromp. und Cornisatz aus dem Rhythmus des Thema: die Todesverkündigung, die immer sporadisch stärker endlich sehr stark auftritt, am Schluß: die Ergebung. Scherzo: Hauptthema: deutscher Michel genannt; in der 2. Abtheilung will der Kerl schlafen, u. träumerisch findet er sein Liedchen nicht; endlich klagend kehrt es selbes um. Finale. Unser Kaiser bekam damals den Besuch des Czaren in Olmütz; daher Streicher: Ritt der Kosaken; Blech: Militärmusik; Trompeten: Fanfare, wie sich die Majestäten begegnen. Schließlich alle Themen; (komisch), wie bei Tannhäuser im 2. Akte der König kommt, so als der deutsche Michel von seiner Reise kommt, ist Alles schon im Glanz. Im Finale ist auch der Todtenmarsch u. dann (Blech) Verklärung." Den Freunden in Wien soll er außerdem erklärt haben, das Thema zum Adagio sei ihm eingefallen, als er in Steyr

„einem Mädchen tief in die Augen geblickt“ habe - eine Aussage, die immerhin deutlich glaubhafter erscheint, als die Geschichte von Todesverkündigung, Michel und Kaiser. Denn dass dieses Programm ihm zumindest bei der Komposition der ersten Fassung der Achten noch nicht vorgeschwebt haben dürfte, lässt sich schon aus dem ursprünglichen Schluss des ersten Satzes in seiner triumphal-glanzvollen Pracht ersehen, der kaum mit der im Programm angeführten „Ergebung“ vereinbar gewesen wäre.
Doch trotz Programm und allen vom Komponisten zugestandenen Freiheiten hinsichtlich der Tempi fand das Konzert in Mannheim nicht statt: Felix Weingartner wurde kurz vor dem geplanten Termin nach Berlin abberufen. So waren es am Ende doch die Wiener Philharmoniker unter Hans Richter, die am 18. Dezember 1892 die Uraufführung spielten; übrigens mit einem von Josef Schalk noch poetisch aufgeblasenen Programmtext, der für heutige Ohren einer gewissen Komik nicht entbehrt. Zum Adagio etwa stand da: „Wie das stille Walten der Gottheit, weit oben tronend über allem Erdenweh und aller Erdenlust, die zu ihm gleich Wolken qualmenden Opferrauches ununterscheidbar emporsteigen, so breitet sich die Fülle seiner Klänge dahin...“.
Das zeitgenössische Publikum ließ sich von diesen Ergüssen jedoch nicht weiter anfechten. Es schien Bruckners Musik weit weniger unverständlich zu finden, als die diversen Dirigenten, und so gestaltete sich diese Uraufführung zu einem der größten Triumphe, die Bruckner jemals erlebte: Tosender Jubel und Lorbeerkränze für den Komponisten nach jedem Satz, sowie frenetischer und anhaltender Schlussapplaus wurde dieser Symphonie zuteil. Und zwar urteilte der Kritiker Eduard Hanslick in bewährter Ablehnung, alles fließe „unübersichtlich, ordnungslos, gewaltsam in eine grausame Länge zusammen“, doch musste selbst er zugestehen: „Jeder der vier Sätze, am häufigsten der erste und der dritte, reizt durch irgend einen interessanten Zug, ein geniales Aufleuchten - wenn nur daneben alles Übrige nicht wäre! Es ist nicht unmöglich, daß diesem traumverwirrten Katzenjammerstyl die Zukunft gehört; - eine Zukunft, die wir nicht darum beneiden“.
Sein Kollege Max Kalbeck schrieb, ähnlich hin- und hergerissen, und mit dezenten Seitenhieben auf Schalk & Co: „Ein Drittel der umfangreichen Partitur wäre über Bord zu werfen, um den stattlichen Segler für seine Reise um die musikalische Welt flott zu machen. Und mit einer solchen, schon aus praktischen Gründen gebotenen Reduction hätten die berathenden Freunde des Componisten sich wahrhaft größere Verdienste um ihn und sein Werk erworben, als mit dem mystischen Halbunsinn einer der Symphonie nachträglich angehängten verdunkelnden Erläuterung, aus welcher sehr zur Unzeit der Schalk blickt. (...) Ob sich Bruckner bei dem Scherzo des deutschen Michel oder überhaupt etwas gedacht hat, ist uns sehr gleichgiltig. Sein Scherzo braucht keinen besonderen Helden, seine Symphonie kein Programm, um genau so zu wirken, wie es in den musikalischen Intentionen des Componisten lag. Wir nehmen Bruckner gegen seine Freunde und gegen sich selbst in Schutz.“

Der Erfolg tat dem inzwischen zunehmend unter Herzschwäche, Atemnot und Wassersucht leidenden Bruckner gut, und motivierte ihn, mit neuem Schwung die mehrfach unterbrochene Arbeit an der 9. Symphonie wieder aufzunehmen, die er freilich nicht mehr vollenden sollte.

Die Achte blieb also Bruckners letzte vollständige Symphonie. Sie ist außerdem, von der Erstfassung der Dritten abgesehen, seine längste, und zweifelsohne seine monumentalste Komposition - vielleicht eines der überwältigendsten Werke des 19. Jahrhunderts überhaupt.
Ein Faktum, das offensichtlich auch von den hellsichtigeren unter den Zeitgenossen so wahrgenommen wurde; so schrieb Bruckners Schüler, der Komponist Hugo Wolf, über ihre Uraufführung: „Diese Sinfonie ist die Schöpfung eines Giganten und überragt an geistiger Dimension, an Furchtbarkeit und Größe alle andern Sinfonien des Meisters. Der Erfolg war trotz der unheilvollsten Kassandrarufe, selbst von Seiten Eingeweihter, ein fast beispielloser. Es war ein vollständiger Sieg des Lichtes über die Finsternis, und wie mit elementarer Gewalt brach der Sturm der Begeisterung aus, als die einzelnen Sätze verklungen waren. Kurz, es war ein Triumph, wie ihn ein römischer Imperator nicht schöner wünschen konnte.“

Bruckners 8. Symphonie: Die Edition der Fassung von 1888
Von William Carragan

Bereits vor den bemerkenswerten Erfolgen der 7. Symphonie unter Arthur Nikisch im Dezember 1884 und Hermann Levi im März 1885 hatte Bruckner mit der Arbeit an einer gigantischen neuen Symphonie begonnen, in der er viele der neuen Techniken, die er in der relativ kompakten und lyrischen Siebten entwickelt hatte, nun in einer Symphonie einsetzte, die so umfangreich und ambitiös wie die Fünfte werden sollte. Die vier Sätze waren schon im August 1885 fertig skizziert, die Orchestrierung wurde im August 1887 vollendet. Drei Wochen später schickte er die Partitur zu Levi, der sie bereits gespannt erwartete. Doch als Levi sie dann durchblätterte, erschien sie ihm unverständlich und er glaubte nicht, sie angemessen dirigieren zu können, wie er am 30. September in einem Brief an Josef Schalk bekannte. Er wusste, dass diese Nachricht Bruckner furchtbar enttäuschen würde und er bat Schalk um seine Vermittlung, doch kurz darauf schrieb er selbst an den Komponisten. Keiner der Briefe gibt irgendeinen Hinweis darauf, was konkret Levi nun eigentlich so problematisch fand, doch laut Schalk hatte Bruckner bereits begonnen, die Symphonie zu überarbeiten, bevor er überhaupt von Levis Ablehnung wusste.

Zunächst ging er dabei den ersten Satz an, was aus Bleistift-Notizen in einer Partitur dieses Satzes alleine ersichtlich ist, die als Mus.Hs. 6083 in der Österreichischen Nationalbibliothek vorliegt, und passte eine neue, 41-taktige Passage in die Durchführung des Satzes ein, heute katalogisiert als Mus.Hs. 6041. Gleichzeitig modifizierte er mit ebensolchen Bleistifteintragungen auch das Scherzo, wie aus Mus.Hs. 6084 zu ersehen ist. An diesem Punkt scheint Bruckner die Revision der Achten fallen gelassen zu haben, um sich auf die neuen Fassungen der Dritten und Vierten Symphonie zu konzentrieren, und so existieren keine vergleichbaren frühen Partituren für die Revision des Adagio und des Finale der Achten; in der Tat schuf er die Form des Adagio in der Revision von 1890, der heute meistgespielten Fassung, von März bis Mai 1889. Es gibt jedoch noch ein weiteres Manuskript, Mus.Hs. 34.614/1, mit einer anderen Version des Adagio in der Handschrift eines unbekannten Kopisten und Anmerkungen von Bruckners eigener Hand. Diese höchst interessante Fassung, die heute als die „Intermediärfassung“ oder „Fassung von 1888“ bekannt ist, ist noch nicht in der Ausgabe der Gesammelten Werke erschienen, wurde jedoch im Jahr 2004 von Dermot Gault und Takanobu Kawasaki vollständig ediert.

Daraus ergibt sich natürlich sofort die Frage: Wenn diese Version des Adagio gespielt wird - welche Fassung sollte man dann für die anderen Sätze wählen, die von 1887 oder von 1890? Ich persönlich würde sagen: Keine von beiden. Stattdessen erscheint es mir wünschenswert herauszufinden, wie die anderen Sätze zur Zeit der Entstehung der Intermediärfassung des Adagios aussahen. Dank der Handschriften 6083, 6041 und 6084 kann man die Änderungen, die in diesen Partituren mit Bleistift notiert sind, vollständig erschließen, woraus sich der Zustand der Sätze zur Zeit der Adagio-Fassung von 1888 ergibt. Was das Finale betrifft, so gibt die Partitur Mus.Hs 19.480/4, die sich aus einer Kopie des Finale von 1887, in der bereits Revisionen in Richtung auf das Endergebnis von 1890 eingetragen sind, eine Vorstellung vom Fortschreiten der Überarbeitung dieses Satzes zum Zeitpunkt ihrer Entstehung. Die Ergebnisse dieser Forschungen, mit denen ich mich von August 2011 bis Januar 2012 befasste, liegen in dieser Version der Achten vor, die nun zum ersten Mal erklingt.

Im ersten Satz sind einige Details verändert, unter anderem wurden in einer bestimmten Passage die Trompeten gestrichen - eine Änderung, deren Ursache in einem beiläufigen Kommentar aus einem Brief von Levi liegen mag. Die wichtigste Änderung ist jedoch die bizarre, dünn besetzte Musik aus Mus.Hs. 6041, die Bruckner in die Durchführung einfügte. Wir wissen, dass die Orchestrierung vollständig ist, denn in jedem Takt, in dem keine Noten stehen, sind ausdrücklich Pausen notiert. Doch zeigt diese Orchestrierung, dass die emotionalen Unterströmungen dieses Werks sehr tiefgründig und ziemlich mysteriös sind. Außerdem ist ersichtlich, dass in 6083 noch nicht zu erahnen ist, dass der laute Schluss dieses Satzes eliminiert werden sollte, wie das in der Version 1890 schließlich geschah. Was das Scherzo betrifft, so führen die Bleistiftnotizen dieses ungefähr bis auf den halben Weg zwischen 1887 und dem Stand von 1890, inklusive des Tonartenwechsels am Anfang vom ursprünglichen Es-Dur nach Ges-Dur oder es-Moll von 1890. Doch das Trio beginnt noch eindeutig in As-Dur und es sind noch keine Harfen verlangt.

Die Revisionen am Adagio beginnen schon am Ende des ersten Teils der fünfteiligen Form, wo ein Solo des ersten Horns - prachtvoll erweitert im Vergleich zu 1887 und schon dicht an der Version von 1890 - zur wunderschönen Melodie des zweiten Teils überleitet. In der meditativen Passage dann, nach dem Höhepunkt des dritten Abschnitts, sind vier Takte mit einer Reihe von Wiederholungen herausgestrichen, doch der Choral der Tuben und die Harfen sind - im Gegensatz zur Fassung 1890 - noch vorhanden. Etwas später, im vierten Abschnitt, fehlen vier, dann sechs Takte, und die 16-taktige Schlusspassage ist die der Version von 1890 mit den schaurigen Pizzicati. Die deutlichsten Änderungen dieser Intermediärfassung des Adagio finden sich jedoch im fünften Abschnitt, in dem der Aufbau der Hauptklimax gänzlich umgearbeitet wurde: Insbesondere gibt es da sechs Takte vor dem ersten Schlag des Beckens eine Passage der vier unbegleiteten Hörner, die sich gänzlich von allem unterscheidet, was sich in den anderen Quellen findet. Danach wurden die Akkorde mit den großen Beckenschlägen in das Es-Dur und Ces-Dur geführt, wie es auch 1890 beibehalten wurde, weg vom C-Dur und As-Dur von 1887, und es gibt nur zwei Beckenschläge, nicht sechs. Danach verlaufen die drei Versionen genau gleich, obwohl das Ende der Coda von 1890 schon 1888 geschrieben wurde, wie Nowak in seinem Vorwort zur Edition von 1887 betont. Es scheint fast überflüssig zu erwähnen, dass sich die willkürlich gemischte Ausgabe von Haas aus dem Jahr 1939 als gänzlich untauglich für all diese Versionen herausgestellt hat.

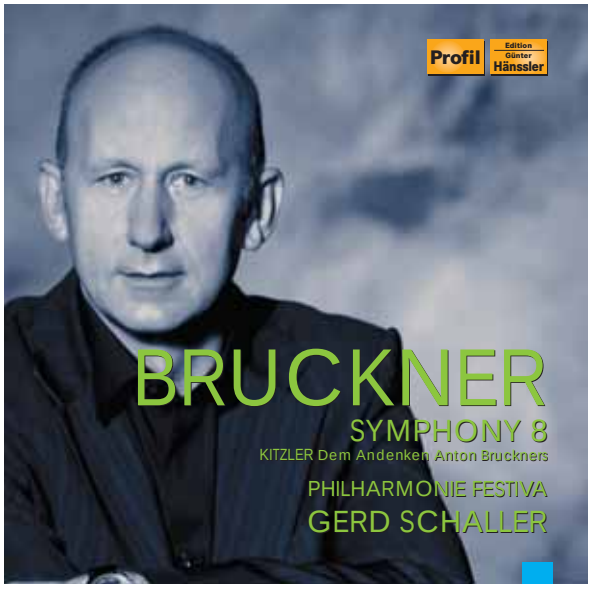
Im Finale gibt es vor allem zwei Änderungen, die früheren Datums zu sein scheinen, und die in der Partitur von 1887 für die Intermediärfassung notiert wurden. Eine davon ist die neue, kürzere und dramatischere Passage der ersten Violine kurz vor Ende des zweiten Themas. Die andere ist eine Kürzung und Bearbeitung in der Steigerung zum finalen Höhepunkt der ersten Themengruppe der Reprise. Die so wichtigen Metronomangaben sind selbstverständlich vorhanden, doch die unentbehrlichen Ritardandi und der zentrale Höhepunkt der Reprise, der an das Finale der Siebten erinnert, sind noch nicht präsent, und sollten es auch bis zum ersten Druck des Werks im Jahr 1892 nicht sein.

Diese Fassung der Achten Symphonie basiert auf einzelnen Manuskripten, und nicht auf einer vollständigen Kopie, wie die Version 1866 der Ersten oder die Version 1874 der Dritten Symphonie, die in Ebrach im vergangenen Jahr zu hören waren. So muss diese Fassung der Achten immer als experimentell angesehen werden, und nicht auf dem selben editorischen Niveau stehend, wie die relativ wohlbegründeten Manuskriptfassungen von 1887 und 1890, oder die gedruckte Fassung von 1892. Dennoch ergibt sich aus der hier gespielten Intermediärfassung ein faszinierender Blick auf Bruckners work-in-progress - die Suche des ewigen Überarbeiters nach der ausdrucksstärksten Verwirklichung seiner erhabenen Gedanken und melodischen Inspiration. Und das Adagio dieser Intermediärfassung, das wir unverändert in der von Gault und Kawasaki herausgegebenen Partitur verwenden, ist ein Juwel. Hornisten werden den drängenden Wunsch verspüren, aufzustehen und zu jubeln!
Mein besonderer Dank gebührt vor allem Dermot Gault, der die Änderungen an den ersten beiden Sätzen im Detail durchsah, und Takanobu Kawasaki, der freundlicherweise ebenfalls gestattete, dass ich seine und Dr. Gaults Arbeit am Adagio der Intermediärfassung in dieser Form verwendete, sowie Paul Hawkshaw für seine unverzichtbare Hilfe.

Übersetzung: Andrea Braun

Die Symphonien Nr. 1, 2, 3, 4, 7 und 9
sind bereits bei Profil Edition Günter Hänssler
erschienen.

Die CDs sind im Fachhandel
und nach dem
Konzert erhältlich.



Die Symphonie Nr. 8 wird 2013 erscheinen.

IMPRESSUM

Veranstalter:
Ebracher Musiksommer, Marktgemeinde Ebrach
Rathausplatz 2, 96157 Ebrach
Tel.: 09553/9220-0
www.ebrach.de

Kooperationspartner:
Bayerischer Rundfunk - Studio Franken
Dr. Ursula Adamski-Störmer (Musikredaktionsleitung)
Wallensteinstraße 115, 90431 Nürnberg
www.br.de/franken

Bayerisches Fernsehen
Jürgen Seeger
Angelika Ponnath
Nicola Bauer
www.br.de/fernsehen

Bild- und Fotonachweis, Copyright:
Ebracher Musiksommer

Redaktion:
Andrea Braun

Grafik:
Karin Schmitt

Druck:
Safner Druck u. Verlags GmbH
Mittelgrundstr. 24/28, 96170 Priesendorf
Tel.: 09549/9888-0
www.safner-druck.de

Das KlangFest wird gefördert durch:

OBERFRANKEN STIFTUNG

Stiftung der Sparkasse Bamberg
zur Förderung von Kunst - Kultur - Denkmalpflege

Buch und Musik
BARTELS NOTEN
Bremen & Hamburg
www.bartelsnoten.de