

Münchener Philharmoniker

Konzertprogramme 1988/89

Programmhefte der Münchener Philharmoniker

Herausgegeben von der
Direktion der Münchener Philharmoniker
Redaktion und für den Inhalt verantwortlich:
Dietmar Holland
Umschlagentwurf: Helmut und Regina Rohrer
Gesamtherstellung: Druckhaus Fritz König GmbH, München

Freitag, 16. Juni 1989
20.00 Uhr

8. Abonnementkonzert B

Samstag, 17. Juni 1989
20.00 Uhr

1. Konzert des „Münchner Musiksommers“

Leitung Peter Schneider
Solistin Hildegard Behrens

Richard Wagner
(1813–1883)

Ouvertüre zu „Tannhäuser“

Arie der Elisabeth „Dich teure Halle“
aus „Tannhäuser“ (2. Akt)

Ouvertüre zu Ernst Raupachs Trauerspiel
„König Enzo“ (1832)

Elsas Traum aus „Lohengrin“ (1. Akt)

Vorspiel und „Liebestod“
aus „Tristan und Isolde“

Pause

Sieglinde Erzählung aus „Die Walküre“
(1. Akt, 3. Szene)

Auszüge aus „Götterdämmerung“:

1. Siegfrieds Rheinfahrt
2. Trauermusik
3. Brünnhildes Schlußgesang



Programmatische Erläuterung der Tannhäuser-Ouvertüre

Im Beginn führt uns das Orchester allein den Gesang der Pilger vor; er naht, schwillt dann zum mächtigen Ergüsse an, und entfernt sich endlich. – Abenddämmerung: letztes Verhalten des Gesanges. – Beim Einbruche der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein rosig erdämmernder Duft wirbelt auf, wollüstige Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes lassen sich gewahren. Dies sind die verführerischen Zauber des „Venusberges“, die in nächtlicher Stunde denen sich kundgeben, in deren Brust ein kühnes, sinnliches Sehnen brennt. – Von der verlockenden Erscheinung angezogen, naht sich eine schlanke männliche Gestalt: es ist Tannhäuser, der Sänger der Liebe. Er läßt sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den üppigen Zauber zu sich herzu-zwingen. – Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet: dichter umgibt ihn das rosige Gewölk, entzückende Dünste hüllen ihn ein und berauschen seine Sinne. Im verführerischsten Dämmerlicht vor ihm ausgegossen, gewahrt sein wundersichtiger Blick jetzt eine unsäglich reizende Weibesgestalt; er hört die Stimme, die in süßem Erbeben ihm den Sirenenruf zutönt, der dem Kühnen die Befriedigung seiner wildesten Wünsche verheißt. Venus selbst ist es, die ihm erschienen. – Da brennt es ihm durch Herz und Sinne; ein glühend zehrendes Sehnen entzündet das Blut in seinen Adern: mit unwiderstehlicher Gewalt treibt es ihn näher, und vor die Göttin selbst tritt er mit seinem Liebesjubelliede, das er jetzt in höchstem Entzücken zu ihrem Preise ertönen läßt. – Wie auf seinen Zauberruf tut sich nun das Wunder des Venusberges in hellster Fülle vor ihm auf; ungestümes Jauchzen und wilder Wonneruf erheben sich von allen Seiten; in trunkenem Jubel brausen die Bacchantinnen daher und reißen in ihrem wütenden Tanze Tannhäuser fort bis in die heißen Liebesarme der Göttin selbst, die ihn, den in Wonne Ertrunkenen, mit rasender Glut umschlingt, und in unnahbare Fernen, bis in das Reich des Nichtmehrseins, mit sich fortzieht. Es braust davon wie das wilde Heer, und schnell legt sich dann der Sturm. Nur ein wollüstig klagendes Schwirren belebt noch die Luft, ein schaurig üppiges Säuseln wogt, wie der Atem unselig sinnlicher Liebeslust, über die Stätte, auf der sich der entzückende unheilige Zauber kundtat,

und über die sich nun wieder die Nacht ausbreitet. – Doch bereits dämmt der Morgen herauf: aus weiter Ferne läßt sich der wieder nahende Pilgergesang vernehmen. Wie dieser Gesang sich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schauriges Klagegetöse Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge, so daß endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht, und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt und allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigen Rauschen erhabener Entzückung anschwillt. Es ist der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesänge der Erlösung; und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe.

(Aus: Ges. Schriften, hrsg. von Julius Kapp, 9. Bd., Verlag Hesse und Becker, o. J.)

Arie der Elisabeth aus „Tannhäuser“ (2. Akt)

ELISABETH

(tritt freudig bewegt ein)

Dich, teure Halle, grüß' ich wieder,
froh grüß' ich dich, geliebter Raum!
In dir erwachen seine Lieder
und wecken mich aus düstrem Traum.

Da er aus dir geschieden,
wie öd' erschienst du mir!
Aus mir entfloh der Frieden,
die Freude zog aus dir.

Wie jetzt mein Busen hoch sich hebet,
so scheinst du jetzt mir stolz und hehr.
Der dich und mich so neu belebet,
nicht länger weilt er ferne mehr.
Sei mir gegrüßt! Sei mir gegrüßt!
Du teure Halle, sei mir gegrüßt!

hovenschen Coriolan-Ouvertüre fußte, glücklich vonstatten gegangen, vom Publikum freundlich aufgenommen war und mir das erste Hoffnungslächeln meiner Mutter eingebracht hatte, trat ich mit einer zweiten Ouvertüre in C-dur hervor, welche wirklich mit einem »Fugato« schloß, wie ich es meinem neuen Vorbilde zu Ehren um jene Zeit nicht glaubte besser zustand bringen zu können.

Auch diese Ouvertüre ward bald darauf in einem Gastkonzert der beliebten Sängerin *Palazzesi* (von der Dresdener italienischen Oper) aufgeführt. Vorher schon hatte ich sie in einem Konzert der Privatmusikgesellschaft *Euterpe* zu Gehör gebracht und selbst dirigiert. Ich entsinne mich des sonderbaren Eindrucks, den ich bei dieser Gelegenheit durch eine Bemerkung meiner Mutter erhielt; diese Arbeit, im kontrapunktischen Stile gehalten, ohne eigentliche leidenschaftliche Bewegtheit, hatte auf sie einen befremdenden Eindruck gemacht; sie gab mir ihre Verwunderung hierüber durch besonders lebhaftere Anerkennung der in dem gleichen Konzerte zuvor aufgeführten *Egmont-Ouvertüre* kund, von der sie behauptete, »daß diese Art Musik doch mehr ergriffe als so eine dumme Fuge«. Nun schrieb ich auch noch (wie gesagt: als drittes Opus) eine Ouvertüre zu *Raupachs* Drama *König Enzo*, in welcher sich das Beethovensche Element wieder stärker geltend machte. Durch die Bemühung meiner Schwester *Rosalie* erlangte ich die Zulassung derselben zur Aufführung vor dem Stücke im Theater: aus Vorsicht ward sie bei der ersten Aufführung jedoch nicht angekündigt, wohl aber vom Musikdirektor *Dorn* dirigiert. Da die Aufführung ohne Widerspruch ablief und das Publikum durchaus nicht gestört hatte, ward bei den späteren Vorstellungen des eine Zeitlang beliebten Trauerspiels meine Ouvertüre mit voller Namens-Nennung des Komponisten öfter zu Gehör gebracht.

Richard Wagner über seine frühen Ouvertüren

(Aus der Autobiographie „Mein Leben“)

Namentlich hatten meine kontrapunktischen Studien mich dahin gebracht, Mozarts leichte und fließende Behandlung der schwierigsten technischen Probleme der Musik mit wohlthuendem Behagen anzuerkennen, und hierin galt mir namentlich der letzte Satz seiner großen C-dur-Symphonie als nachahmungswürdigstes Muster. Nachdem meine d-moll-Ouvertüre, welche noch stark auf der *Beet-*

Die Ouvertüre e-moll (beendet am 3. Februar 1832) und die (verschollene) Theatermusik zu Ernst Raupachs (1784–1852) historischem Trauerspiel wurde am 17. Februar 1832 im Königlich Sächsischen Hoftheater zu Leipzig unter dem Dirigenten Heinrich Dorn zur Uraufführung gebracht. Wagners Schwester Rosalie spielte eine der Hauptrollen des Stücks. An seine andere Schwester Ottilie schrieb Wagner am 3. März 1832, daß die Ouvertüre zu Raupachs Trauerspiel allgemein gefalle und bei jeder Aufführung des Schauspiels aufgeführt werde.

Elsas Traum („Lohengrin“ 1. Akt, 2. Szene)

ELSA

(in ruhiger Verklärung vor sich hinblickend).

Einsam in trüben Tagen
hab' ich zu Gott gefleht,
des Herzens tiefstes Klagen
ergoß ich im Gebet –
Da drang aus meinem Stöhnen
ein Laut so klagevoll,
der zu gewalt'gem Tönen
weit in die Lüfte schwoh: –
Ich hört' ihn fernhin hallen,
bis kaum mein Ohr er traf;
mein Aug' ist zugefallen,
ich sank in süßen Schlaf.

In lichter Waffen Scheine
ein Ritter nahte da,
so tugendlicher Reine
ich keinen noch ersah:
ein golden Horn zu Hüften,
gelehnet auf sein Schwert –
so trat er aus den Lüften
zu mir, der Recke wert;
mit züchtigem Gebaren
gab Tröstung er mir ein; –
(Mit erhobener Stimme.)
des Ritters will ich wahren,
(schwärmerisch)
er soll mein Streiter sein!

(Sie hat Stellung und schwärmerische Miene nicht verlassen, alles blickt mit Gespanntheit auf sie; fest).

Des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein!
(Ohne sich umzublicken.)
Hört, was dem Gottgesandten
ich biete für Gewähr;
In meines Vaters Landen
die Krone trage er;
mich glücklich soll ich preisen,
nimmt er mein Gut dahin –
will er Gemahl mich heißen,
geb' ich ihm, was ich bin!

Friedrich Nietzsche über „Tristan und Isolde“ (1888)

Alles erwogen, hätte ich meine Jugend nicht ausgehalten ohne Wagnersche Musik. Denn ich war *verurteilt* zu Deutschem. Wenn man von einem unerträglichen Druck loskommen will, so hat man Haschisch nötig. Wohlan, ich hatte Wagner nötig. Wagner ist das Gegengift gegen alles Deutsche par excellence – Gift, ich bestreite es nicht . . . Von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des *«Tristan»* gab – mein Kompliment, Herr von Bülow! –, war ich Wagnerianer. Die älteren Werke Wagners sah ich unter mir – noch zu gemein, zu „deutsch“ . . . Aber ich suche heute noch nach einem Werke von gleich gefährlicher Faszination, von einer gleich schauerlichen und süßen Unendlichkeit, wie der *«Tristan»* ist – ich suche in allen Künsten vergebens. Alle Fremdheiten Leonardo da Vincis entzaubern sich beim ersten Tone des *«Tristan»*. Dies Werk ist durchaus das non plus ultra Wagners; er erholte sich von ihm mit den *«Meistersingern»* und dem *«Ring»*. Gesünder werden – das ist ein Rückschritt bei einer Natur wie Wagner . . . Ich nehme es als Glück ersten Rangs, zur rechten Zeit gelebt und gerade unter Deutschen gelebt zu haben, um reif für dies Werk zu sein: so weit geht bei mir die Neugierde des Psychologen. Die Welt ist arm für den, der niemals krank genug für diese „Wollust der Hölle“ gewesen ist: es ist erlaubt, es ist fast geboten, hier eine Mystiker-Formel anzuwenden. – Ich denke, ich kenne besser als irgend jemand das Ungeheure, das Wagner vermag, die fünfzig Welten fremder Entzückungen, zu denen niemand außer ihm Flügel hatte; und so wie ich bin, stark genug, um mir auch das Fragwürdigste und Gefährlichste noch zum Vorteil zu wenden und damit stärker zu werden, nennen ich Wagner den großen Wohltäter meines Lebens. Das, worin wir verwandt sind, daß wir tiefer gelitten haben, auch aneinander, als Menschen dieses Jahrhunderts zu leiden vermöchten, wird unsre Namen ewig wieder zusammenbringen; und so gewiß Wagner unter Deutschen bloß ein Mißverständnis ist, so gewiß bin ich's und werde es immer sein. – Zwei Jahrhunderte psychologische und artistische Disziplin *zuerst*, meine Herrn Germanen! . . . Aber das holt man nicht nach.

(Aus: „Warum ich so klug bin“ in „Ecce homo“, 1888)

Tauke

Schluss zum Vorspiel
von
Friedau auf Golde.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and dynamic markings such as *dim.*, *espresso*, *molto rallent.*, *piu p.*, *piu tranquillo*, *piu p.*, *piu lento*, and *conno*. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and expressive phrasing. The piece concludes with a final cadence marked with a double bar line and a fermata.

Paris. 1859.

Wagners Erläuterung des Tristan-Vorspiels

Ein altes, unerlöschlich neu sich gestaltendes, in allen Sprachen des mittelalterlichen Europas nachgedichtetes Ur-Liebesgedicht sagt uns von Tristan und Isolde. Der treue Vasall hatte für seinen König diejenige gefreit, die selbst zu lieben er sich nicht gestehen wollte, Isolden, die ihm als Braut seines Herrn folgte, weil sie dem Freier selbst machtlos folgen mußte. Die auf ihre unterdrückten Rechte eifersüchtige Liebesgöttin rächt sich: den, der Zeitsitte gemäß für den nur durch Politik vermählten Gatten von der vorsorglichen Mutter der Braut bestimmten Liebestrank läßt sie durch ein erfindungsreiches Versehen dem jugendlichen Paare kredenzen, das, durch seinen Genuß in hellen Flammen auflodernd, plötzlich sich gestehen muß, daß nur sie einander gehören. Nun war des Sehns, des Verlangens, der Wonne und des Elendes der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft – alles wie wesensloser Traum zerstoßen; nur eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Dürsten und Schwächen; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrwerden!

Der Musiker, der dieses Thema sich für die Einleitung seines Liebesdramas wählte, konnte, da er sich hier ganz im eigensten, unbeschränktesten Elemente der Musik fühlte, nur dafür besorgt sein, wie er sich beschränkte, da Erschöpfung des Themas unmöglich ist. So ließ er denn nur einmal, aber im lang gegliederten Zuge, das unersättliche Verlangen anschwellen, von dem schüchternsten Bekenntnis, der zartesten Hingezogenheit an, durch banges Seufzen, Hoffen und Zagen, Klagen und Wünschen, Wonne und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Mühe, den Durchbruch zu finden, der dem grenzenlos begehrlichen Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonne eröffnete. Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, um in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, da jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen ist, bis im letzten Ermatten dem brechenden Blicke die Ahnung des Erreichens höchster Wonne aufdämmert: es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischster Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtliche Wunderwelt, aus der, wie die Sage uns meldet, ein Efeu und eine Rebe in inniger Umschlingung einst auf Tristans und Isoldes Grabe emporwachsen?

Ernst Bloch

Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde“

Nun schreiten wir so leise als tief in uns selber. Die anderen sind bewegt und führen immer wieder nach außen. Tristan und Isolde sind dem lauten Tag entronnen, handeln nicht. Es ist unser eigenes tieferes Träumen, dort zu finden, wo die Worte und die Schritte nicht mehr eilen. Wir sind es, die mitgehen, wir trüben uns chromatisch, wir bewegen uns in Sehnsucht und schwimmen dem Traum entgegen, der in der vorrückenden Nacht sich bildet.

Das ist schon am Vorspiel zu sehen, wie es zeitlos entführt. Denn es spinnt nur das eine geschichtslose, abstrakte Sehnsuchtsmotiv, völlig berührunglos, freischwebend, jedoch bereit, zu fallen und sich zu verkörpern. Sein Ort wird hell, aber gleich dahinter wieder bleibt alles fern und ruhig. Nur der erste Akt ladet, er führt die beiden Menschen vom Tag hinweg. Hier geht es noch schrill und höhrend zu, allzu bewußt, und der Todestrank bringt vor das falsche Tor. Aber weder Isolde noch auch Tristan bedürfen dieses Tranks, um sich zu finden. Sie gehen nur scheinbar aneinander vorüber, äußerlich, im ungewissen Schimmer des Tags, der ihnen, den Nachtsichtigen, das allbereits Erschienene noch verschleiert. Isolde glaubt zu hassen, wo nichts als verratene Liebe durchbricht, und Tristan ist so starr, so ungemäß auf Sitte bedacht, so sonderbar weich, dabei ungelent und verstellt, daß den beiden der Trank nur das gibt, was sie längst besaßen, was Schicksal ist und nun auch in die Zeit einbricht, Geschick wird, vermittelt durch ein Symbol des Sprungs. Hier biegt sich nichts nur wieder zusammen wie im «Ring», wo Hagen für Siegfried den umgekehrten Trank würtzt, damit ihm Fernes nicht entfalle; als ein Fernes, das in der Handlung liegt, das wiederholt werden kann und nur deshalb Wiedererinnerung ist, weil der Siegfried der Handlung die Stelle kennt, wo Waldvögelin, Brünhildenstein und Feuerzauber wirken. Aber das, was an oder hinter dem irischen Trank geschieht, ist niemals Handlung; er ist nicht einmal ein Schlüssel, nicht einmal ein Katalysator, nicht einmal jener Zufall, der keiner ist und den die tragische Notwendigkeit als Helfershelfer des Schicksals einbezieht, sondern, wenn anders auch dieses, wo man niemals war, Heimat sein kann, nur ein zeitlicher Anblick, eine zeitliche Distraktion dessen, was ewig geschieht, im Überzeitlichen, Mythischen der Liebe geschieht. Zwei Menschen schreiten hier in die Nacht; sie gehen von einer

Welt in die andere über, sonst begibt sich nichts, schließlich auch im ersten und vollkommen in den beiden letzten Akten erkennbar, und nichts erklingt als die Musik dieses Schreitens und schließlich Entschwindens. Das wollte Wagner zu erkennen geben, als er *«Tristan»* eine bloße „Handlung“ nannte; es ist ein namenloser Zug, ein ungeheures Adagio, in das kaum ein Gegensätzliches von außen in der Weise hereindringt, daß es Tristan und Isolde überhaupt als Konflikt, als Katastrophe bewußt werden könnte; und dieses eben ist der Sinn der „Handlung“ auf dem Titelblatt, nicht als ob sie eine wäre, sondern nur zum Unterschied von der eigentlich dramatischen Bewegtheit und Wichtigkeit, von den Tagesgeschicken des antithetischen, symphonischen Satzes oder auch Musikdramas.

Nur die letzten Bilder sind noch bewegt, sich äußerlich sichtbar beendend. Vielleicht ist das bühnentechnisch notwendig, aber man kann sich mit Pfitzner des Eindrucks nicht erwehren, daß damit wieder Tag hereinfällt, und zwar gerade dort, wo man am empfindlichsten dagegen geworden ist. Es ist überdies nach dem Gesagten klar, daß hier die Wiederholung nicht diejenige Wirkung ausübt, die ihr sonstwie symphonisch sicher ist. Man fühlt, wie es hier zu sinken beginnt, wie hier der reine Seelenweg verlassen wird, der nichts wiederkehren lassen kann, und daß man dieses alles im großen Schlußduett des zweiten Aktes schon um so vieles schöner gehört hat als im Orchestersatz am Schluß des dritten Aktes, der eben unterwegs nichts erlebt haben kann, sofern jedes eigentliche Fortschreiten fehlte, und der deshalb auch nicht als das wiedererreichte Jetzt, als Reprise und Schlußstück einer symphonischen Durchführung zu figurieren vermag. Wie denn überhaupt bei aller Verehrung gesagt werden muß, daß das so sehr bewußt und finalehaft, gleichsam transportierbar eingefügte Orchesterstück „Isoldens Liebestod“ in ein unleidlich Weiches, in ein amystisch Süßes zu sinken beginnt, das ähnlich wie bei den aufgelösten Dreiklängen, bei der sechzigfachen, nicht enden wollenden Feierlichkeit am Schluß des *«Parsifal»* um so jäh von der ungeheuren Höhe herabzufallen droht, je schwieriger sich der gute Theaterschluß mit dem ganz anders Definierten einer Geburt der Erlösung aus dem Geist der Musik verbinden will. Es wurde so wenig mehr gesprochen und die Nacht der Liebe ist im zweiten Akt so welterlösend tief über uns hereingebochen, daß wir nicht mehr das Sterben selber auf der Bühne zu sehen wünschen, als welches uns dort Leichen und Umstehende und gerührte Einsegnung zu bewundern gibt, wo das freilich undarstellbare sich Begegnen in der Weltennacht seinen Ort hätte. Wenn Siegfried stirbt und die Mannen seine Leiche über die Felsen-

höhen langsam davontragen, dann klingt so lange Trauermusik, als der Zug noch sichtbar ist. Aber bald steigen Nebel auf aus dem Rhein, die uns die Szene verhüllen, und nun erklingt der merkwürdige, überschwängliche Jubel eines Zwischenspiels, das mit dem Herkömmlichen eines Trostgesangs oder sonstiger Trauerkategorien nicht das geringste gemein hat. Erst wenn sich die Nebel wieder verteilen, wenn es zu uns, den Zurückgebliebenen, zu unserer Welt wieder zurückgeht, kehrt auch die Trauermusik wieder, furchtbarer und drückender als zuvor, sofern eben die bloße untere sichtbare Welt um Siegfrieds Leiche statt des undarstellbaren, schlechthin nur musikalisch zu wahrenden Paradoxes erscheint. Gewiß steigen die Nebel nur deshalb auf, damit der Akt nicht durch Szenenwechsel unterbrochen werde; aber gerade indem Wagner einen Schleier gestaltet, der unseren Augen, jedoch nicht unserem Ohr und Herzen vor dem Jubel hängt, ist eine Keuschheit am Werk, die gerade dem Wagnerschen Verlangen nach einer steigenden Depotenzenierung des Gesichtssinns gemäß der Steigerung der Musik besser als am *«Tristan»*-Ende entspricht.

(Aus: „Geist der Utopie“, Fassung 1973, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1973)

Isoldes „Liebestod“ („Tristan und Isolde“ 3. Akt, 3. Szene)

ISOLDE

Mild und leise
wie er lächelt,
wie das Auge
hold er öffnet –
seht ihr's, Freunde?
Seht ihr's nicht?
Immer lichter
wie er leuchtet,
sternumstrahlet,
hoch sich hebt?
Seht ihr's nicht?
Wie das Herz ihm
mutig schwillt,
voll und hehr
im Busen ihm quillt?
Wie den Lippen,
wonnig mild,
süßer Atem
sanft entweht –
Freunde! Seht!
Fühlt und seht ihr's nicht?
Hör' ich nur
diese Weise,
die so wunder-
voll und leise,
Wonne klagend,
alles sagend,
mild versöhnend
aus ihm tönend,
in mich dringet,
auf sich schwinget,
hold erhallend
um mich klinget?
Heller schallend,
mich umwallend,
sind es Wellen
sanfter Lüfte?
Sind es Wogen
wonniger Düfte?
Wie sie schwellen,
mich umrauschen,
soll ich atmen,
soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen,
untertauchen?

Süß in Düften
mich verhauchen?
In dem wogenden Schwall,
in dem tönenden Schall,
in des Welt-Atems
wehendem All –
ertrinken,
versinken –
unbewußt –
höchste Lust!
*(Isolde sinkt, wie verklärt, in Brangänes Armen sanft auf
Tristans Leiche. Rührung und Entrücktheit unter den Um-
stehenden. Marke segnet die Leichen. Der Vorhang fällt
langsam.)*

Sieglindes Erzählung („Walküre“ 1. Akt, 3. Szene)

Der Männer Sippe
saß hier im Saal,
von Hunding zur Hochzeit geladen.
Er freite ein Weib,
das ungefragt
Schächer ihm schenkten zur Frau.
Traurig saß ich,
während sie tranken;
ein Fremder trat da herein:
ein Greis in blauem Gewand;
tief hing ihm der Hut,
der deckt' ihm der Augen eines;
doch des andren Strahl,
Angst schuf er allen,
traf die Männer
sein mächt'iges Dräu'n:
mir allein
weckte das Auge
süß sehnenenden Harm,
Tränen und Trost zugleich.
Auf mich blickt' er
und blitzte auf jene,
als ein Schwert in Händen er schwang;
das stieß er nun
in der Esche Stamm,
bis zum Heft haftet es drin:
dem sollte der Stahl geziemen,
der aus dem Stamm es zög'.

Der Männer alle,
so kühn sie sich mühten,
die Wehr sich keiner gewann;
Gäste kamen
und Gäste gingen,
die stärksten zogen am Stahl –
keinen Zoll entwich er dem Stamm:
dort haftet schweigend das Schwert.
Da wußt' ich, wer der war,
der mich Gramvolle begrüßt;
ich weiß auch,
wem allein
im Stamm das Schwert er bestimmt.
O fänd' ich ihn heut
und hier, den Freund;
käm' er aus Fremden
zur ärmsten Frau:
was je ich gelitten
in grimmigem Leid,
was je mich schmerzt
in Schande und Schmach –
süßeste Rache
sühnte dann alles!
Erjagt hätt' ich,
was je ich verlor,
was je ich beweint,
wär' mir gewonnen,
fänd' ich den heiligen Freund,
umfing' den Helden mein Arm!

Gabriele Kolber

Wagner im Konzertsaal?

Die Trauermusik aus der „Götterdämmerung“

Der „Ring des Nibelungen“, dieses nicht nur etliche Stunden, sondern ganze vier Abende dauernde Opernereignis, dieser Superlativ an Oper – ausgerechnet ein Orchesterstück daraus tritt aus dem Orchestergraben des Theaters heraus hinauf auf das Konzertpodium?

Die Trauermusik aus dem dritten Akt der „Götterdämmerung“ ist ein zentrales Stück innerhalb der „Ring“-Tetralogie. Siegfried ist tot. Im Trauerzug bringen Gunther, Hagen und dessen Mannen die Leiche Siegfrieds zurück zur Gibichungenhalle am Rhein. Mit dem Tod Siegfrieds ziehen in der Musik noch einmal die wichtigsten Stationen der ganzen Handlung an uns vorbei, die von Anfang an besiegelten Schicksale, die gegenseitigen Verstrickungen, die Heldentaten, die unabwendbaren Konsequenzen. Im Rückblick auf die Anfänge der Geschichte, an dessen Ende mit dem Tod Siegfrieds der Niedergang der Götter eingeleitet wird, hören wir zum Beispiel das *Wälsungenmotiv*, also das Motiv von jenem Zwillingsspaar Siegmund und Sieglinde, das Wotan als der „Wälse“ in die Welt setzte und das nach Jahren, in denen beide getrennt voneinander heranwachsen, in Liebe zueinander fällt. Das strahlende *Schwertmotiv* erinnert daran, daß Siegmund als einziger die Kraft besaß, das bis zum Schaft in der Esche steckende Schwert aus dem Baumstamm herauszulösen, und daß sein Sohn Siegfried als einziger die Kraft besaß, das im Kampf zwischen Siegmund und Hunding durch Wotan zersplitterte Schwert wieder neu zusammenzufügen. Die musikalischen Motive führen unseren Blick auf Siegfried selbst und seine Heldentaten, auf seine Mutter Sieglinde und schließlich auf Brünnhilde, die er heldenhaft aus dem Schlaf vom feuermoloderten Felsen erweckte, in heftigster Liebe zu ihr entbrannte, schließlich aber durch Hagens Verschwörung tiefsten Verrat an ihr übte.

Dieser *Trauerzug* – es ist kein „Trauermarsch“, denn ein Marschrhythmus ist nicht vorhanden – steht, was den Tonarten-Kontext angeht, ganz in der Tradition einer echten *Trauermusik*. Zweimal erklingt das *Todesmotiv* – unmittelbar nach Siegfrieds letzten Worten, und so beginnt auch das Konzertstück – mit seinen leisen Paukenschlägen und den chromatischen Aufwärtstriolen in den tiefen Streichern, bevor der mächtige, eigentliche forte-Beginn des

Trauerzuges in c-moll einsetzt: c-moll – die Trauer-Tonart schlechthin.

Wie ist es nun möglich, daß ein Ausschnitt aus dem „Ring“, und zwar losgelöst von der Bühne, im Orchesterkonzert aufgeführt werden kann? Und es ist nicht einmal eine Ouvertüre, auch nicht eine einzelne Arie, von denen Beispiele aus der Opernliteratur durchaus in gängiges Konzertrepertoire Eingang gefunden haben. Es hat mit Wagners *symphonischer Opernkonzeption* zu tun. Der instrumentale Satz ist das primäre musikalische Medium der Komposition, dem die Singstimmen dann sekundär eingefügt werden. Wie anders bei dem gleichaltrigen Verdi! Dort kann der Gesang, der der Träger der musikalischen Substanz, der Melodie ist, mit einer minimalen, auf die wesentlichen harmonischen und rhythmischen Bestandteile reduzierten Orchesterbegleitung auskommen. Bei Wagner hingegen vollzieht sich das komplexe melodisch-harmonische Geschehen auf allen Ebenen des Orchesters. Die Melodie einer Gesangsstimme liegt häufig auch in einer ganzen Gruppe von weiteren Instrumenten. Und so ist es auch durchaus möglich, daß beispielsweise der „Walkürenritt“ in der Oper mit Gesang, als Konzertstück hingegen ohne Gesang aufgeführt werden kann, ohne einen Verlust an musikalischer Substanz oder klanglichem Ergebnis erleiden zu müssen. „Wagners symphonischer Ehrgeiz“ – so der Titel einer Studie von Egon Voss über die Instrumentalwerke Wagners – bestand weniger darin, Symphonien oder andere reine Instrumentalmusik zu komponieren. Diese Bestrebungen waren zwar da, und im Gesamt-Œuvre finden sich auch etliche Instrumentalkompositionen, aber ihr Rang bleibt doch zweitklassig.

Wagners zentrales Interesse galt der *Instrumentation*. Seine Opernpartituren sind Meisterwerke an Instrumentation. Die Auswahl der Instrumente, die Art der Notation (vor allem die der transponierenden Blasinstrumente), die Partituranordnung der Stimmen stehen immer in direktem Zusammenhang mit dem kompositorischen Satz, nehmen auf die Situation und die momentanen szenisch-kompositorischen Gegebenheiten direkten Bezug. Darüber hinaus ist jede der Opern Wagners klanglich individuell gestaltet, das heißt die instrumentale Besetzung und ihre Behandlung unterscheiden sich von Werk zu Werk. Das „Ring“-Orchester erreicht mit seiner enormen Fülle des Instrumentariums eine Verdichtung des Gesamtklangs. Instrumente, die die mittlere Lage auffüllen beziehungsweise tiefe Lagen um weitere Klangfarben bereichern, sind beispielsweise das Englischhorn (Alt-Oboe), die Baßklarinette oder die Ring- oder Wagnertuben (in Tenor- und Baßlage, klanglich zwischen Horn und Posaune).

Richard Strauss hat in seiner Überarbeitung der Instrumentationslehre von Hector Berlioz nicht nur die neu entwickelten Instrumente aufgenommen, sondern auch die Notenbeispiele ergänzt, hat dabei vielfach auf Wagners Opern zurückgegriffen. Den größten Teil der Notenbeispiele in der Berlioz-Strauss'schen Instrumentationslehre bildet ohnehin Musik von Richard Wagner; ein deutliches Zeichen dafür, wie meisterlich Wagner Instrumentation betrieb und beherrscht hat.

Über allem Lob der Instrumentation soll aber nicht der Eindruck entstehen, gute Musik für Orchester sei keine gute Opernmusik. Die Anforderungen an die Sänger Wagnerscher Musik, ihre „unsängerische“ Haltung sind hinlänglich bekannt. Nicht nur Lautstärke und Stimmvolumen, vor allem die differenzierte Einfügung in den Orchestersatz verleiht aber der Gesangsstimme einen wichtigen Platz im kompositorischen Kontext der Partitur.

Der verbindende Faktor zwischen rein instrumentalen Stellen und Abschnitten mit Gesang bei Wagner ist aber stets der enge Bezug zur Szene. So sind für den Verlauf der Trauermusik eine Vielzahl von szenischen Anweisungen gegeben, deren assoziative Vorstellungsinhalte jedoch in die musikalische Komposition miteingegangen sind. Aufgrund der aussagekräftigen, bildhaften, ja suggestiven Musiksprache Wagners bleibt dieser szenische Bezug auch erhalten, wenn eine Aufführung fern der Bühne, im Konzertsaal stattfindet.

Das musikalische „Beziehungsfest“ in der „Totenklage um Siegfried“

Gewiß, man konnte zum Tode des „hehrsten Helden der Welt“ und zu seinem Trauergeleit eine erschütternde Musik schreiben, die aus dem tragischen Moment geboren war und beziehungslos aus sich selber lebte. Aber würde das nicht sein wie bei den alten Opernkomponisten, die Nummern schreiben, und deren Erfindung immer nur *einer* Szene galt, ohne Beziehung auf das Ganze und seine dichterische Absicht? Wie, wenn er seine Methode, das Themen-Gewebe sich nicht nur über eine Szene, sondern über das ganze Drama ausbreiten zu lassen, ungeheuer erweiterte und sie nicht nur auf *ein* Drama, sondern auf eine ganze epische Folge von Dramen anwandte, in denen alles von Anbeginn aufgeführt würde? Das gäbe ein Beziehungsfest, eine ganze Welt von geistvoll-tiefsinnigen Anspielungen, eine Rührung und Großartigkeit des musikalischen Gedenkens zuweilen, daß niemand die Tränen der Begeisterung würde zurückhalten können, – der Begeisterung, die er selbst bei der bloßen Vorstellung empfand, und von der er Liszt berichtete. Dann würde die Totenklage um Siegfried, der sogenannte Trauermarsch, etwas anderes werden als eine noch so eindrucksvolle Opern-pompe funèbre. Dann würde es eine überwältigende Feier des Gedankens und des Gedenkens sein. Die Sehnsuchtsfrage des Knaben nach der Mutter; das Heroenmotiv seiner Sippe, die ein unfreier Gott sich zeugte zu gottlos freier Tat; das Liebesmotiv seiner geschwisterlichen Eltern wunderbar heraufgeführt; das mächtig aus der Scheide fahrende Schwert; die große Fanfarenformel seines eigenen Wesens, vorzeiten als Verkündigung zuerst aus dem Munde der Walküre vernommen; der Klang seines Hornes, in ungeheure Rhythmen ausgedehnt; die holde Musik seiner Liebe zu der einst Erweckten; die alte Klage der Rheintöchter um das geraubte Gold und das düstere Tonmal für Alberichs Fluch: all diese erhabenen, gefühlsschweren, schicksalsvollen Mahnungen würden unter Erdstößen und Wetterschlägen mit der hochgebarhten Leiche vorüberziehen, – und das war nur ein Beispiel für all die geistige Feierlichkeit und mythische Hochstimmung, die sich verhielt, wenn das Drama zum szenischen Epos würde.



Die letzte Partiturseite der „Götterdämmerung“
in Wagners Autograph

(Zitiert aus: Th. Mann, *Wagner und unsere Zeit*, hrsg. von Erika Mann, Verlag S. Fischer, Frankfurt/Main 1963)

Brünnhildes Schlußgesang („Götterdämmerung“ 3. Akt, 3. Szene)

BRÜNNHILDE

(allein in der Mitte; nachdem sie lange, zuerst mit tiefer Erschütterung, dann mit fast überwältigender Wehmut das Angesicht Siegfrieds betrachtet, wendet sie sich mit feierlicher Erhebung an die Männer und Frauen).

(Zu den Mannen.)

Starke Scheite
schichtet mir dort
am Rande des Rheins zuhauf!
Hoch und hell
lodre die Glut,
die den edlen Leib
des hehrsten Helden verzehrt.
Sein Roß führet daher,
daß mit mir dem Recken es folge;
denn des Helden heiligste
Ehre zu teilen,
verlangt mein eigener Leib.
Vollbringt Brünnhildes Wunsch!

(Die jüngeren Männer errichten während des Folgenden vor der Halle nahe am Rheinufer einen mächtigen Scheiterhaufen, Frauen schmücken ihn mit Decken, auf die sie Kräuter und Blumen streuen.)

BRÜNNHILDE

(versinkt von neuem in die Betrachtung der Leiche Siegfrieds. Ihre Mienen nehmen immer sanftere Verklärung an).

Wie Sonne lauter
strahlt mir sein Licht:
der Reinste war er,
der mich verriet!
Die Gattin trügend,
treu dem Freunde,
von der eignen Trauten,
einzig ihm teuer,
schied er sich durch sein Schwert.
Echter als er
schwur keiner Eide;
treuer als er
hielt keiner Verträge;
lautrer als er
liebte kein andrer:
und doch, alle Eide,
alle Verträge,
die treueste Liebe

trog keiner wie er!
Wißt ihr, wie das ward?

(Nach oben blickend.)

O ihr, der Eide
heilige Hüter!
Lenkt euren Blick
auf mein blühendes Leid,
erschaut eure ewige Schuld!
Meine Klage hör,
du hehrster Gott!
Durch seine tapferste Tat,
dir so tauglich erwünscht,
weihtest du den,
der sie gewirkt,
dem Fluche, dem du verfieltest:
mich mußte
der Reinste verraten,
daß wissend würde ein Weib!
Weiß ich nun, was dir frommt?
Alles, alles,
alles weiß ich,
alles ward mir nun frei!
Auch deine Raben
hör' ich rauschen;
mit bang ersehnter Botschaft
send' ich die beiden nun heim.
Ruhe, ruhe, du Gott!

(Sie winkt den Mannen, Siegfrieds Leiche auf den Scheiterhaufen zu tragen; zugleich zieht sie von Siegfrieds Finger den Ring und betrachtet ihn sinnend.)

Mein Erbe nun
nehm' ich zu eigen.
Verfluchter Reif!
Furchtbarer Ring!
Dein Gold fass' ich
und geb' es nun fort.
Der Wassertiefe
weise Schwestern,
des Rheines schwimmende Töchter,
euch dank' ich redlichen Rat.
Was ihr begehrt,
ich gab es euch:
aus meiner Asche
nehmt es zu eigen!
Das Feuer, das mich verbrennt,
rein'ge vom Fluche den Ring!
Ihr in der Flut
löset ihn auf,
und lauter bewahrt
das lichte Gold,
das euch zum Unheil geraubt.

(Sie hat sich den Ring angesteckt und wendet sich jetzt zu dem Scheiterhaufen, auf dem Siegfrieds Leiche ausgestreckt liegt. Sie entreißt einem Manne den mächtigen Feuerbrand, schwingt diesen und deutet nach dem Hintergrund.)

Fliegt heim, ihr Raben!
Raunt es eurem Herren,
was hier am Rhein ihr gehört!
An Brünnhildes Felsen
fährt vorbei.
Der dort noch lodert,
weist Loge nach Walhall!
Denn der Götter Ende
dämmert nun auf.
So – werf' ich den Brand
in Wallhalls prangende Burg.

(Sie schleudert den Brand in den Holzstoß, der sich schnell hell entzündet. Zwei Raben sind vom Felsen am Ufer aufgefliegen und verschwinden nach dem Hintergrunde zu.)

(Brünnhilde gewahrt ihr Roß, welches zwei junge Männer hereinführen. Sie ist ihm entgegengesprungen, faßt es und entzäumt es schnell; dann neigt sie sich traulich zu ihm.)

Grane, mein Roß,
sei mir gegrüßt!
Weißt du auch, mein Freund,
wohin ich dich führe?
Im Feuer leuchtend,
liegt dort dein Herr,
Siegfried, mein seliger Held.
Dem Freunde zu folgen,
wieherst du freudig?
Lockt dich zu ihm
die lachende Lohe?
Fühl meine Brust auch,
wie sie entbrennt;
helles Feuer
das Herz mir erfaßt,
ihn zu umschlingen,
umschlossen von ihm,
in mächtigster Minne
vermählt ihm zu sein!
Heiajoho! Grane!
Grüß deinen Herren!
Siegfried! Siegfried! Sieh!
Selig grüßt dich dein Weib!

(Sie hat sich auf das Roß geschwungen und sprengt mit einem Satze in den brennenden Scheiterhaufen. Sogleich steigt prasselnd der Brand hoch auf, so daß das Feuer den ganzen Raum vor der Halle erfüllt und diese selbst schon

zu ergreifen scheint. Entsetzt drängen sich die Männer und Frauen nach dem äußersten Vordergrund. Als der ganze Bühnenraum nur noch von Feuer erfüllt erscheint, verlischt plötzlich der Glutschein, so daß bald bloß ein Dampfgewölk zurückbleibt, welches sich dem Hintergrunde zu verzieht und dort am Horizont sich als finstere Wolkenschicht lagert. Zugleich ist vom Ufer her der Rhein mächtig angeschwollen und hat seine Flut über die Brandstätte gewälzt. Auf den Wogen sind die drei Rheintöchter herbeigeschwommen und erscheinen jetzt über der Brandstätte. Hagen, der seit dem Vorgange mit dem Ringe Brünnhildes Benehmen mit wachsender Angst beobachtet hat, gerät beim Anblick der Rheintöchter in höchsten Schreck. Er wirft hastig Speer, Schild und Helm von sich und stürzt wie wahnsinnig sich in die Flut.)

[HAGEN

Zurück vom Ring!]

(Woglinde und Wellgunde umschlingen mit ihren Armen seinen Nacken und ziehen ihn so, zurückschwimmend, mit sich in die Tiefe. Floßhilde, den anderen voran dem Hintergrunde zuschwimmend, hält jubelnd den gewonnenen Ring in die Höhe. Durch die Wolkenschicht, welche sich am Horizont gelagert, bricht ein rötlicher Glutschein mit wachsender Helligkeit aus. Von dieser Helligkeit beleuchtet, sieht man die drei Rheintöchter auf den ruhigeren Wellen des allmählich wieder in sein Bett zurückgetretenen Rheines, lustig mit dem Ringe spielend, im Reigen schwimmen. Aus den Trümmern der zusammengestürzten Halle sehen die Männer und Frauen in höchster Ergriffenheit dem wachsenden Feuerschein am Himmel zu. Als dieser endlich in lichtester Helligkeit leuchtet, erblickt man darin den Saal Walhalls, in welchem die Götter und Helden, ganz nach der Schilderung Waltrautes im ersten Aufzuge, versammelt sitzen. Helle Flammen scheinen in dem Saal der Götter aufzuschlagen. Als die Götter von den Flammen gänzlich verhüllt sind, fällt der Vorhang.)



Peter Schneider

Der Dirigent des Konzerts

Peter Schneider, geboren 1939 in Wien, begann seine musikalische Karriere als Wiener Sängerknabe. Noch während der Schulzeit studierte er an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Wien Dirigieren bei Swarowsky und Komposition bei Schieske.

Nach Tätigkeiten als Studienleiter in Salzburg und als erster Kapellmeister in Heidelberg berief ihn 1968 die Deutsche Oper am Rhein. Gastspiele beim Maggio Musicale in Florenz, bei den Edinburger Festspielen und in Warschau folgten.

1978 wurde Peter Schneider Generalmusikdirektor in Bremen. Drei Jahre später gab er sein Debüt in Bayreuth als Dirigent des „Fliegenden Holländers“. Als „Ring“-Dirigent ist er dort mittlerweile zu einem Begriff geworden.

Seit Beginn der Spielzeit 1985/86 ist Peter Schneider Generalmusikdirektor in Mannheim. In diesem Jahr unternahm er mit der Wiener Staatsoper eine Japan-Tournee.

Peter Schneider ist auch ein international gefragter Konzertdirigent.



Hildegard Behrens

Die Solisten des Konzerts

Hildegard Behrens ist als jüngstes von sechs Kindern eines Landarztes im Oldenburgischen aufgewachsen. Bereits im Elternhaus wurde die Musik gefördert, doch Hildegard Behrens begann zunächst ein Jura-Studium. Nach dem bestandenen Staatsexamen entschloß sie sich, ein Gesangsstudium an der Freiburger Musikhochschule bei Prof. Ines Leuwen folgen zu lassen, das sie 1971 mit der künstlerischen Reifeprüfung erfolgreich beendete.

Ihr erstes Engagement trat sie im selben Jahr am Opernstudio der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf an. Nebenher sang sie in Osnabrück die Gräfin in der „Hochzeit des Figaro“. In den folgenden Jahren erarbeitete sie sich ein Repertoire, das von der Georgette in Puccinis „Mantel“, der Elsa in „Lohengrin“, Musetta in „La Bohème“, der Katja Kabanowa, Fiordiligi in „Cosi“, der Agathe in „Freischütz“, der Marie in „Wozzeck“ bis zur Elisabeth im „Tannhäuser“ reichte.

In der Rolle der Elisabeth stellte sie sich auch erstmals dem Münchner Publikum in der Spielzeit 1977/78 vor, nachdem sie durch ihre Rollengestaltung der Leonore im „Fidelio“ und der Agathe ihre internationale Karriere in Zürich begann. Es folgten zwischenzeitlich Engagements in Frankfurt, London und New York, ehe sie ihren triumphalen Erfolg in der Fidelio-Neuinszenierung im Münchner Nationaltheater unter Karl Böhm und Götz Friedrich feierte. 1977 sang sie „Salome“ bei den Salzburger Festspielen unter Herbert von Karajan. Engagements an nahezu allen großen Opernhäuser der Welt haben Hildegard Behrens in kürzester Zeit zu einer Weltkarriere geführt. Bei den Münchner Opernfestspielen 1980 sang sie in August Everdings Neuinszenierung des „Tristan“ die Isolde.

Seither hat Hildegard Behrens sich international besonders als Wagner-Sängerin einen Namen gemacht. So wirkte sie bei mehreren Inszenierungen des „Ring“ (Bayreuth, München, New York) mit. Sie sang 1987 in Paris auch die Titelpartie in der „Elektra“ von Richard Strauss. Zur Zeit gastiert sie an der Bayerischen Staatsoper in der Oper „Die Sache Makropoulos“ von Leoš Janáček.

Kulturelles
Engagement
braucht Partner



Audi –
Weggefährte
der Münchner
Philharmoniker



8. Abonnementkonzert B
1. Konzert des „Münchner Musiksommers 1989“