



MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Mahler

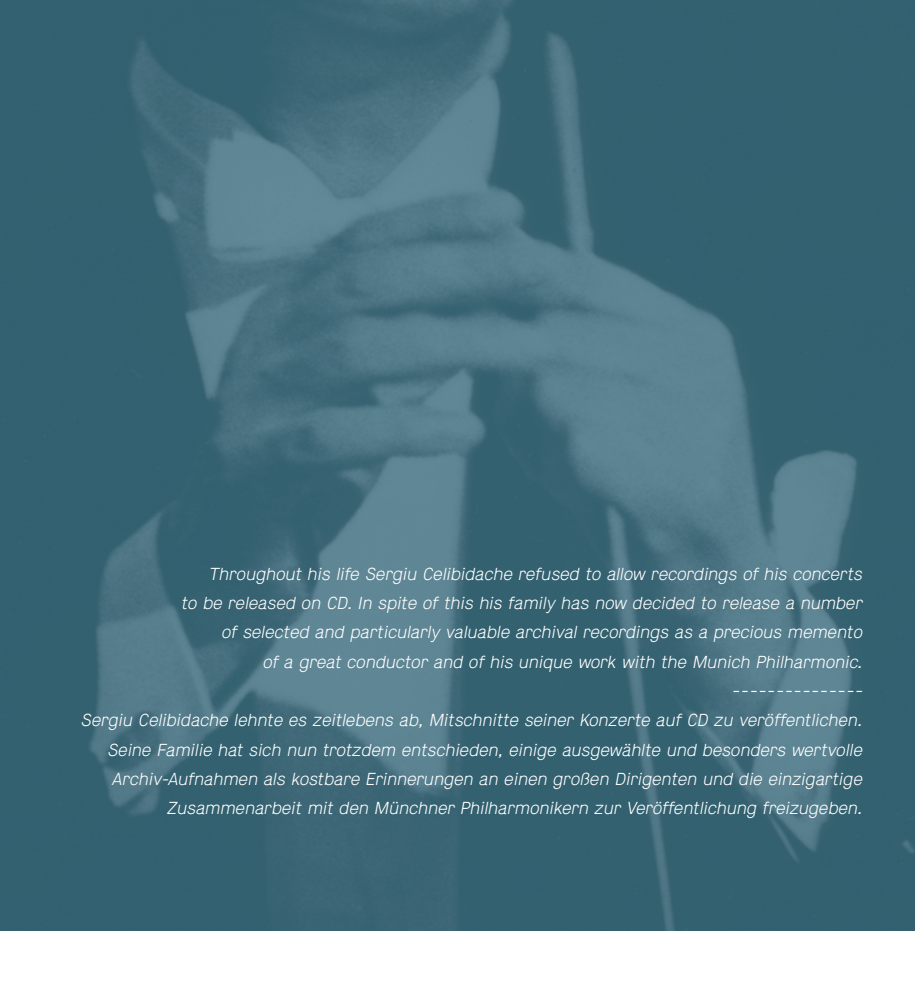
KINDERTOTENLIEDER

BRIGITTE FASSBAENDER

Strauss

TOD UND VERKLÄRUNG

SERGIU CELIBIDACHE



Throughout his life Sergiu Celibidache refused to allow recordings of his concerts to be released on CD. In spite of this his family has now decided to release a number of selected and particularly valuable archival recordings as a precious memento of a great conductor and of his unique work with the Munich Philharmonic.

Sergiu Celibidache lehnte es zeitlebens ab, Mitschnitte seiner Konzerte auf CD zu veröffentlichen. Seine Familie hat sich nun trotzdem entschieden, einige ausgewählte und besonders wertvolle Archiv-Aufnahmen als kostbare Erinnerungen an einen großen Dirigenten und die einzigartige Zusammenarbeit mit den Münchner Philharmonikern zur Veröffentlichung freizugeben.

Gustav Mahler

(1860–1911)

Kindertotenlieder

Songs on the Death of Children

Text: Friedrich Rückert

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | 1. Nun will die Sonn' so hell aufgehn | 7:42 |
| 2 | 2. Nun seh ich wohl, warum so dunkle Flammen | 5:39 |
| 3 | 3. Wenn dein Mütterlein | 5:45 |
| 4 | 4. Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen | 2:56 |
| 5 | 5. In diesem Wetter, in diesem Braus | 7:13 |
| 6 | <i>Applause · Applaus</i> | 0:43 |

Richard Strauss

(1864–1949)

Tod und Verklärung op. 24

Death and Transfiguration

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| 7 | | 30:11 |
| 8 | <i>Applause · Applaus</i> | 0:38 |

BRIGITTE FASSBAENDER mezzo-soprano

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

SERGIU CELIBIDACHE

Endangered idyll

Recalling the genesis of the *Kindertotenlieder* that her husband wrote in Maiernigg on the Wörther See during the summer months of 1901 and 1904, Alma Mahler expressed her incredulity: “I can understand setting such frightful words to music if one had no children, or had lost those one had,” she reminisced. “What I cannot understand is bewailing the deaths of children, who were in the best of health and spirits, hardly an hour after having kissed and cuddled them. I exclaimed at the time: ‘For heaven’s sake, don’t tempt Providence!’” There is no doubt that the years between 1901 and 1904 were among the happiest in Mahler’s life: already famous as a conductor, he was now the respected director of the Vienna Court Opera. Moreover, he married Alma Schindler in 1902 and became the happy father of two daughters. All the more remarkable, therefore, is his exploration of the world of Friedrich Rückert’s *Kindertotenlieder*, a collection of around 400 poems dating from 1833–34 and encompassing laments and lullabies that ex-

press the poet’s grief following the death of his two youngest children from scarlet fever.

Writers on Mahler continue to puzzle over Mahler’s reasons for setting these poems. Was he trying to exorcize his own childhood memories? After all, six of his younger siblings had failed to reach adulthood, his brother Ernst had died in 1873 at the age of thirteen, and his musically gifted brother Otto, to whom Mahler wanted to be a kind of father figure, had taken his own life in 1895. Or did he already have an inkling of the tragic death of his first daughter Anna Maria, who succumbed to diphtheria in 1907, when she was only five? This second hypothesis has often been advanced in the context of the Sixth Symphony. Alma’s reproach that Mahler was tempting fate and his own comment to Guido Adler that in writing these songs he had “put himself in the position of someone who had lost a child” have contributed to the tendency among Mahler scholars to interpret the cycle as an example of life imitating art. We can only speculate on the

matter: the reasons for Mahler's composing these songs continue to be an unexplained psychological puzzle.

It is beyond doubt, however, that Mahler was fascinated by Rückert's poems. As had previously been the case with the early Romantic examples of folk poetry found in *Des Knaben Wunderhorn*, no fewer than twenty-three of which he set to music, so it must have been Rückert's uncomplicated, innocent tone and positively artificial naïveté that attracted Mahler as a composer. In both cases he found what he called "blocks of marble which anyone might make his own", the products of "nature and life" that inspired him to write idealizing music. Against this background it makes sense that Mahler preferred Rückert's poems to those of contemporary poets like Rilke, George and Hofmannsthal. And so we find him telling Anton von Webern in 1905: "After *Des Knaben Wunderhorn* I could only set Rückert – this is poetry at first hand, everything else is poetry at second hand."

In spite of this, Mahler was far from taking over unconditionally the subjectivity of Rückert's verse, for the often naïve semblance of comfort and hope is not doubled by the music but is critically objectified. Adopting the sense of distance felt by the objective narrator, the vocal writing largely eschews all dynamic climaxes in its account of Rückert's extreme emotional outbursts. This tendency is further reflected in the

reduced orchestral forces for which these songs are scored, and the economical use of these resources lends the songs an altogether intimate character, while the chamber-like transparency of the writing reveals an astonishing wealth of colours. Although the poems are strophic, Mahler avoids literal repeats but introduces a note of variety. His style is predominantly polyphonic, while the first and third songs contain hints of a linear style of composition. Horn and woodwinds are often used as solo instruments, thereby competing with the vocal line, which is treated in an almost instrumental way. The five songs are in D minor, C minor, C minor, E flat major and D minor, a symmetrical design with the first and fifth songs and the second and fourth revealing a certain affinity in terms of their key-signature and character. In spite of the fact that it is in the same key as the second song, the "earthy" third song stands in isolation. The economical use of timbre and a superior handling of harmony ultimately lead to greater expressive intensity. The Romantic tone of the *Wunderhorn* settings has given way here to a new psychological realism. Compositionally speaking, these songs point far into the future.

TOBIAS NIEDERSCHLAG
Translation: *texthouse*

Self-realization in the afterlife

The years between 1886, when Strauss became third Kapellmeister at the Munich Court Opera and National Theatre, and 1889, when he was appointed second conductor at the court of the Grand Duke of Weimar, were among the most artistically productive of his life – and this was true in spite of his onerous duties as a conductor and the annoyances and intrigues that beset him at this time. He wrote his first major orchestral works in rapid succession during this period: *Aus Italien*, the various versions of *Macbeth*, the stroke of genius that is *Don Juan* and, finally, *Tod und Verklärung*.

Strauss worked on this last-named “tone-poem for large orchestra” in parallel with his setting of his own libretto for his first opera, *Guntram*, which marked the high point and at the same time the conclusion of a remarkable period in his life, during which he revised his artistic and philosophical ideas, a revision, it has to be conceded, that was undertaken less in response to his own internal promptings than as the result of deliberate outside influence.

Still in his early twenties, Strauss was working in Meiningen as Hans von Bülow’s assistant when in 1885 he became friendly with Alexander Ritter (1833–1896), a writer, composer and childhood friend of Bülow who was currently working as a rank-and-file violinist in the Meiningen Orchestra. He was also the son of Wagner’s patroness and friend Julie Ritter and married to one of Wagner’s nieces, Franziska Wagner. As a committed champion of the New German School, he sought to wean Strauss away from Mendelssohn and Brahms and introduce him to the enchanted world of Wagner and Liszt.

It was at Ritter’s suggestion that Strauss read the writings of Wagner and Schopenhauer. He also studied Friedrich von Hausegger’s 1885 disquisition on *Music as Expression* and assimilated Liszt’s musico-aesthetic principle whereby – as Strauss explained in 1890 in a letter to the conductor Ján Levoslav Bella – “every new idea [demands] its own new form”. In another letter, this time dating from 1887, he explained

that “*expression* is our art, and a piece of music which has nothing truly poetic to convey to me – content that is, of course, which can be properly represented *only in music*, a content that words may be able to *suggest but only suggest* – a piece like that in my view is anything you care to call it – but not music”.

Strauss's friendship with Ritter undoubtedly increased his self-confidence, a point that he himself stressed in a letter that he wrote to Dora Wihan-Weis in 1889: “With Ritter's help I am at least now well provided with a solid philosophy of life and art, I have firm ground under my feet after a lot of floundering.” When the American music journalist Arthur M. Abell visited Strauss in Weimar in 1890, he found the composer reading Kant's study of the Swedish mystic and theosophist Emanuel Swedenborg (1688–1772), a study that Kant – a leading figure in the German Enlightenment – had published in 1766 under the title *Dreams of a Spirit-Seer, Illustrated by Dreams of Metaphysics*. Unsurprisingly, it was Ritter who had recommended this book to Strauss. The composer apparently told Abell that Swedenborg “claimed that he could actually look into Heaven, and that he found it a glorified earth, where we carry on and perfect the work we start here. I believe that.”

Strauss was by no means alone in holding views like these. Many contemporary composers had noted the disjunction between the reality

of their lives and their artistic hopes, including their successes and failures, and they had taken this as the starting point of their philosophically charged tone poems. This was true, for example, of Mahler, whose symphonic poem *Totenfeier* – later to become the first movement of his “Resurrection” Symphony – was written at more or less the same time as Strauss's *Tod und Verklärung*. For both Mahler and Strauss the trauma of an artistic existence attended by failure and felt to be unfulfilled played a crucial role, triggering the need for psychological compensation. During their early careers, both composers witnessed more failures than successes, with the result that both were disposed to treat their art as dematerialized and invest it with a metaphysical dimension. It was tempting, therefore, to take Wagner's idea of “redemption” and apply it to the artist himself: if his longings were unfulfilled in his life on earth, they could at least be realized, albeit belatedly, in the world to come.

It was against this background that Strauss wrote to Friedrich von Hausegger in 1894, replying to a question about *Tod und Verklärung*:

It was about six years ago when the idea occurred to me to represent the death of a person who had striven for the highest ideal goals, therefore very possibly an artist, in a tone poem. The sick man lies in bed asleep, breathing heavily and irregularly; agreeable dreams

charm a smile on to his features in spite of his suffering; his sleep becomes lighter; he wakes; once again he is racked by terrible pain, his limbs shake with fever – as the attack draws to a close and the pain subsides he reflects on his past life, his childhood passes before him, his youth with its striving, its passions, and then, while the pain resumes, the fruit of his path through life appears to him, the idea, the Ideal which he has tried to realize, to represent in his art, but which he has been unable to perfect, because it was not for any human being to perfect it. The hour of death approaches, the soul leaves the body, in order to find perfected in the most glorious form in the eternal cosmos that which he could not fulfil here on earth.

Strauss's marginal notes in his sketchbook for *Tod und Verklärung* indicate the ways in which his music reflects a programme drawn up five years after the work's composition:

Introduction / sweet dreams, then towards the end of the introduction the dreams become more agitated / but build only calmly to a dynamic climax! / Threefold climax of the initial Ideal E flat major, E major, G major / between these climaxes other continuations, each of which clashes with the other. E major second Ideal / then G minor, from then on the pain decreases and the Ideal emerges / end of the

struggle / youthful memory that grows increasingly convulsive, in between insistent trombone calls / climax, the soul soars away in a heavenly C major.

G major crotchet / childhood / meno mosso. B major love motif / youth. Ideal A flat through A through C sharp major.

The Ideal motif must be repeatedly suppressed by the other motifs that are attached to "man", we can reach the definitive melody and consummation only when man has completely shuffled off this moral coil: at the end. B major.

Transition / like E major / stopped horns, string quintet tremolo / long dominant of A flat major, then – 4 bars – effortfully rousing oneself for the Ideal, effortful clinging to the transitional dominant / 3 trumpets. A flat.

Strauss played through his new work to Hans von Bülow in November 1889, prompting Bülow to report to his second wife Marie: "Went to see him at 9 o'clock this morning with Spitzweg, to hear his new symphonic poem, *Tod und Verklärung* – which has inspired me with greater confidence than ever in his development. Very significant and enjoyable too, in spite of all kinds of dross." A similar impression was left when the work was unveiled at the 27th annual meeting of the Allgemeiner Deutscher Musikverein, of which Strauss was later to be the president. In 1890

the meeting was held in the Thuringian town of Eisenach. Strauss rehearsed and conducted the performance himself, writing afterwards to his sister: “*Death and Transfiguration* has dealt death to everything else, the players were flattened and flabbergasted, it made a remarkable impression.”

For a long time *Tod und Verklärung* was the most popular of Strauss's early tone poems, quickly doing the rounds of the continent's concert halls so that when the work was published, Strauss felt able to demand a fee exactly twice as much as the one he had received for *Don Juan*, for which his publisher, Joseph Aibl, had been willing to pay just 800 marks. When *Tod und Verklärung* was introduced to Vienna in 1893, the much-feared doyen of the city's music critics, Eduard Hanslick, suggested that the work should be staged as a “mime show”: “The nature of the composer's talent is really such as to point him in the direction of music drama!” That Hanslick was right on this point is clear from *Guntram*, much of the score of which had already been completed by this time.

Tod und Verklärung contains a wide range of motifs as subtly differentiated as they are memorable, with the result that its music recurs whenever there is mention of death or transfiguration at later points in Strauss's output. In *Guntram*, for example, the G major melody in the flutes that is marked *dolce* and that Strauss

associated with childhood in the sketchbook quoted above accompanies the passage in *Guntram*'s first great monologue that includes the words “in süßem Erinnern des Kindheitstraums” (In sweet recollection of a childhood dream). In his song cycle *Krämerspiegel* Strauss quotes the “Ideal” motif during Alfred Kerr's quatrain “Von Händlern wird die Kunst bedroht, / Da habt ihr die Beschörung. / Sie bringen der Musik den Tod, / Sich selber die Verklärung!” (Art is threatened by traders, there you have it! They bring death to music, transfiguration to themselves). In *Zugemessene Rhythmen*, Strauss's setting of one of Goethe's poems from his *Zahme Xenien*, the “Ideal” motif is used to hymn the pioneering feat of the man who “in devising a new form puts an end to the dead form”. And, finally, Strauss quotes the theme in his setting of Eichendorff's *Im Abendrot*, the last of his *Four Last Songs* from 1948. Here the motif that he had first used sixty years earlier and that was associated in his mind with an ideal that could be realized only in the next world accompanies the words “Wie sind wir wandermüde – ist dies etwa der Tod?” (How weary we are from our journey – could this perhaps be death?).

HANS KÖHLER

Translation: texthouse

Gefährdete Idylle

»Ich kann es wohl begreifen, dass man so furchtbare Texte komponiert, wenn man keine Kinder hat, oder wenn man Kinder verloren hat. [...] Ich kann es aber nicht verstehen, dass man den Tod von Kindern besingen kann, wenn man sie eine halbe Stunde vorher, heiter und gesund, geherzt und geküsst hat. Ich habe damals sofort gesagt: »Um Gottes willen, du malst den Teufel an die Wand!« schrieb Alma Mahler in ihren *Erinnerungen* über die Entstehung der *Kindertotenlieder*, die Gustav Mahler in den Sommermonaten der Jahre 1901 und 1904 in Maiernigg am Wörther See komponierte. Und ohne Frage gehören diese Jahre zu den glücklichsten in Mahlers Leben: Der berühmte Dirigent war mittlerweile anerkannter Direktor der Wiener Hofoper, seit 1902 mit Alma Schindler verheiratet und glücklicher Vater von zwei Töchtern. Umso erstaunlicher also, dass sich der Komponist mit Friedrich Rückerts *Kindertotenliedern* auseinandersetzte, jene 1833/34 entstandene, rund 400 Klagegesänge und Schlummerlieder umfassende Gedicht-

sammlung, die der Trauer des Dichters über den Scharlachtod seiner beiden jüngsten Kinder Ausdruck verleiht.

In der Mahler-Forschung ist immer wieder gerätselt worden, weshalb Mahler die Texte vertonte: Versuchte er, eigene Kindheitserinnerungen zu verarbeiten – sechs jüngere Geschwister Mahlers überlebten das Kindesalter nicht, sein Bruder Ernst starb 1873 im Alter von 13 Jahren, und der musikalisch begabte Bruder Otto, dem Mahler eine Art Vater sein wollte, beging 1895 Selbstmord – oder hatte er, wie im Zusammenhang mit der Sechsten Symphonie häufig behauptet, bereits eine Vorahnung des unglücklichen Todes seiner ersten Tochter Anna Maria, die 1907 erst 5-jährig an Scharlach-Diphtherie sterben sollte? Almas Vorwurf der »Herausforderung des Schicksals« sowie Mahlers Äußerung gegenüber Guido Adler, »Ich habe mich in die Lage versetzt, mir wäre ein Kind gestorben«, trugen dazu bei, dass der Liederzyklus in der Mahler-Forschung gerne als prophetisches »An-

tipicando des Lebens« verstanden wurde. Dabei kann man bis heute nur von Vermutungen sprechen, denn der Entstehungsanlass ist nach wie vor ein ungeklärtes psychologisches Rätsel.

Sicher jedoch ist, dass Mahler allein schon von Rückerts Texten fasziniert war: Wie bereits in den frühromantischen Volkslieddichtungen aus *Des Knaben Wunderhorn*, von denen Mahler insgesamt 23 vertonte, dürfte ihn auch bei Rückert der unkomplizierte, urwüchsige Ton und eine geradezu artifizielle Naivität angezogen haben. Hier wie dort fand er laut eigener Aussage »Felsblöcke, aus denen jeder das Seine formen dürfe«, Produkte aus »Natur und Leben«, die ihn zu einer idealisierenden Musik inspirierten. Vor diesem Hintergrund ist zu verstehen, warum der Komponist die Gedichte Friedrich Rückerts der zeitgenössischen Lyrik eines Rilke, George oder Hofmannsthal vorzog und sich 1905 gegenüber Webern äußerte: »Nach *Des Knaben Wunderhorn* konnte ich nur mehr Rückert machen – das ist Lyrik aus erster Hand, alles andere ist Lyrik aus zweiter Hand.«

Allerdings hat Mahler den subjektiven Gehalt der Rückert'schen Vorlage keineswegs rückhaltlos übernommen; der oftmals naive Schein von Trost und Hoffnung wird auf musikalischer Ebene nicht verdoppelt, sondern kritisch objektiviert: In erzählerischer Distanz bringt die Singstimme die emphatischen Gefühlsausbrüche Rückerts weitgehend ohne dynamische Höhe-

punkte zu Gehör. Dem entspricht eine reduzierte Orchesterbesetzung, und der sparsame Einsatz der Klangmittel verleiht den Gesängen einen insgesamt intimen Charakter; die kammermusikalische Transparenz weist einen erstaunlichen Farbenreichtum auf. Bei den in variierten Strophenform vertonten Gedichten überwiegt ein polyphoner Satzstil, im ersten und dritten Lied finden sich Ansätze zu linearer Schreibweise. Horn und Holzbläser werden häufig solistisch eingesetzt und treten damit in Konkurrenz zu der fast instrumental behandelten Singstimme. Mit der Tonartenfolge d – c – c – Es – d folgt der Zyklus einer symmetrischen Anlage, wobei das erste und fünfte sowie zweite und vierte Lied in Bezug auf Tonart und Charakter eine gewisse Verwandtschaft aufweisen; trotz Tonartengleichheit zum zweiten steht das »irdische« dritte Lied isoliert. Ökonomische Klangbehandlung und überlegte harmonische Disposition führen letztlich zu einer gesteigerten Intensität des Ausdrucks. Der romantische Tonfall der *Wunderhorn*-Vertonungen ist einem psychologischen Realismus gewichen, und kompositorisch weisen diese Lieder weit in die Zukunft.

TOBIAS NIEDERSCHLAG

Selbstverwirklichung im Jenseits

Die Jahre ab 1886, in denen Richard Strauss in München eine dritte Kapellmeister-Stelle am Kgl. Hof- und Nationaltheater innehatte, ehe er 1889 als Großherzoglicher Hofkapellmeister nach Weimar ging, gehörten trotz aller Dirigierbelastungen, Ärgernisse und Intrigen zu den künstlerisch produktivsten seines Lebens. In rascher Folge entstanden während dieser Zeit seine ersten größeren Orchesterwerke: neben *Aus Italien* die verschiedenen Fassungen von *Macbeth*, der Geniestreich *Don Juan* und schließlich *Tod und Verklärung*.

Die Entstehung dieser »Tondichtung für großes Orchester« verlief parallel zur Ausarbeitung des von Strauss selbst verfassten Librettos zu seiner ersten Oper *Guntram* – Höhepunkt und zugleich Abschluss einer bemerkenswerten Phase künstlerischer und weltanschaulicher Neuorientierung des Komponisten, die allerdings nicht so sehr aus eigenem Antrieb, sondern durch gezielte Einflussnahme von außen in Gang gekommen war.

Bereits 1885 in Meiningen hatte sich Strauss als blutjunger Assistent des Dirigenten Hans von Bülow mit Alexander Ritter (1833–1896) angefreundet, einem Schriftsteller, Komponisten und Jugendfreund Bülows, der im Meininger Orchester als Tutti-Geiger wirkte. Ritter war der Sohn von Richard Wagners Gönnerin und Freundin Julie Ritter und verheiratet mit Franziska Wagner, einer Nichte des Bayreuther Meisters. Als unbedingter Parteigänger der sog. »Neudeutschen Schule« suchte er den bisher an Mendelssohn und Brahms orientierten jungen Komponisten in den Bannkreis Wagners und Liszts zu ziehen.

Auf seine Anregung hin las Strauss die Schriften Wagners und Schopenhauers, beschäftigte sich mit Friedrich von Hauseggers 1885 erschienener Schrift *Die Musik als Ausdruck* und machte sich das von Franz Liszt propagierte musikästhetische Prinzip zu eigen, wonach – wie Strauss 1890 in einem Brief an den Dirigenten Ján Levoslav Bella schrieb – »jede neue Idee ihre eigene neue Form« verlange. »*Ausdruck* ist

unsere Kunst«, heißt es 1887 in einem anderen Brief, »und ein Musikwerk, das mir keinen wahrhaft poetischen Inhalt mitzuteilen hat – natürlich einen, der sich eben *nur in Tönen* wahrhaft darstellen, in Worten allenfalls *andeuten*, aber *nur andeuten* lässt –, ist für mich eben alles andere als Musik.«

Durch den Umgang mit Ritter war Strauss sichtlich selbstbewusster geworden; er hatte sich »eine kräftige Kunst- und Lebensanschauung« zurechtgelegt und glaubte »nach langem Umhertappen endlich festen Boden« unter sich zu fühlen, wie es 1889 in einem Brief an Dora Wißman-Weis heißt. Als der amerikanische Musikjournalist Arthur M. Abell Strauss 1890 in Weimar besuchte, fand er den Komponisten mit Immanuel Kants Abhandlung über den schwedischen Mystiker und Theosophen Emanuel Swedenborg (1688–1772) beschäftigt, die der Vordenker der deutschen Aufklärung 1766 unter dem Titel *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* publiziert hatte. Über die erwartungsgemäß von Alexander Ritter vermittelte Lektüre soll Strauss zu Abell gesagt haben: »Swedenborg behauptete, er könne in den Himmel blicken und habe ihn als eine verklärte Erde gesehen, wo wir unser hier begonnenes Werk weiterführen und vervollkommen. Ich glaube das.«

Mit Ansichten wie diesen stand Strauss damals keineswegs alleine. Nicht wenige zeitgenössische Komponisten hatten die Diskrepanz

zwischen gelebter Realität, künstlerischen Hoffnungen, Erfolgen und Misserfolgen zum Thema von philosophisch überhöhten Tondichtungen gemacht. So beispielsweise auch Gustav Mahler, der zeitgleich zu Strauss' *Tod und Verklärung* den ersten Satz seiner späteren »Auferstehungs-Symphonie« als symphonische Dichtung unter dem Titel *Todtenfeier* konzipierte. Auch bei Mahler spielte – nicht anders als bei Strauss – das Trauma eines auf Erden unerfüllten, weil erfolglosen künstlerischen Daseins eine prekäre Rolle, die es psychologisch zu kompensieren galt – beide Komponisten ernteten in jungen Jahren mehr Misserfolge als Erfolge und waren deshalb dafür disponiert, ihr Künstlertum zu entmaterialisieren und ins »Metaphysische« zu überhöhen. Nichts lag näher, als den wagnerianischen Gedanken der »Erlösung« auf den Künstler, auf den Komponisten selbst zu übertragen und seinen im Diesseits unerfüllten Sehnsüchten eine (wenn auch nachträgliche) Verwirklichung im Jenseits zu versprechen.

Von dieser weltanschaulichen Position aus antwortete Strauss auf eine Anfrage Friedrich von Hauseggers, der ihn 1894 um eine Inhaltsangabe zu *Tod und Verklärung* bat:

Es war vor sechs Jahren, als mir der Gedanke auftauchte, die Todesstunde eines Menschen, der nach den höchsten idealen Zielen gestrebt hatte, also wohl eines Künstlers, in einer Ton-

dichtung darzustellen: Der Kranke liegt im Schlummer schwer und unregelmäßig atmend zu Bette; freundliche Träume zaubern ein Lächeln auf das Antlitz des schwer Leidenden; der Schlaf wird leichter; er erwacht; grässliche Schmerzen beginnen ihn wieder zu foltern, das Fieber schüttelt seine Glieder – als der Anfall zu Ende geht und die Schmerzen nachlassen, gedenkt er seines vergangenen Lebens: seine Kindheit zieht an ihm vorüber, seine Jünglingszeit mit seinem Streben, seinen Leidenschaften, und dann, während schon wieder Schmerzen sich einstellen, erscheint ihm die Frucht seines Lebenspfades, die Idee, das Ideal, das er zu verwirklichen, künstlerisch darzustellen versucht hat, das er aber nicht vollenden konnte, weil es von einem Menschen nicht zu vollenden war. Die Todesstunde naht, die Seele verlässt den Körper, um im ewigen Weltraume das vollendet in herrlichster Gestalt zu finden, was sich hienieden nicht erfüllen konnte.

Wie sich Strauss die musikalische Umsetzung dieses (nachträglich) formulierten »Programms« dachte, zeigen seine Randnotizen im Skizzenbuch zu *Tod und Verklärung*:

Einleitung / holde Träume, dann gegen Schluss der Einleitung werden die Träume unruhiger / aber dynamisch nur ruhig steigern ! / Dreimalige Steigerung des Idealanfangs Es dur, E dur,

G dur / dazwischen immer andere Fortsetzungen, die sich jede gegen die andere steigern. E dur zweites Ideal / dann G moll, von da Abnehmen des Schmerzes und Auftauchen des Ideals / Schluss des Kampfes / Jugenderinnerung, die immer krampfhafter wird, dazwischen pochen Posaunenrufe / Steigerung, Emporschweben der Seele in himmlisches C dur.

G dur Viertel / die Kindheit / meno mosso. H dur Liebesmotiv / Jüngling. Ideal As durch A durch Cis dur.

Das Idealmotiv muss immer durch die anderen, dem »Menschen« anhängenden Motive verdrängt werden, es kann nur zur endgültigen Melodie und Vollendung gelangen, wenn der Mensch die irdische Hülle ganz abgestreift hat: im Schluss. H dur.

Überleitung / ähnlich E dur / gestopfte Hörner, Streichquintett tremolo / lange Dominante von As dur, dann – 4 takte – mühsames Aufrufen zum Ideal, mühsames Festhalten schon der überleitenden Dominante / 3 Tromp. As.

Hans von Bülow, dem Strauss im November 1889 aus dem neuen Werk vorspielte, berichtete darüber seiner (zweiten) Frau Marie: »War diesen Morgen bei ihm [Strauss] mit Spitzweg, seine neue Sinfonische Dichtung *Tod und Verklärung* zu hören, die mir wieder größeres Zutrauen in seine Entwicklung eingeflößt hat. Sehr bedeutend, trotz allerhand Schlacken auch erquick-

lich!« Einen ähnlichen Eindruck hinterließ die Uraufführung im Rahmen der 27. Tonkünstler-Versammlung des später zeitweise von Strauss präsiidierten »Allgemeinen Deutschen Musikvereins«, die 1890 im thüringischen Eisenach stattfand; an seine Schwester schrieb der Komponist, der sein Werk selbst einstudiert und dirigiert hatte: »*Tod und Verklärung* hat alles übrige tot gemacht, die Musiker waren wie verhagelt und ganz baff vor Erstaunen, es war ein merkwürdiger Eindruck!«

Unter den frühen Tondichtungen von Strauss galt *Tod und Verklärung* lange Zeit als die populärste; sie machte sehr schnell die Runde durch die Konzertsäle Deutschlands, ja Europas, so dass sie sich der Komponist bei Drucklegung doppelt so hoch honorieren ließ wie *Don Juan* – für den der Verleger seinerzeit gerade mal 800 Mark bezahlen mochte. Wiens gefürchteter Kritikerpapst Eduard Hanslick empfahl nach der Wiener Erstaufführung von 1893, das Stück szenisch, sozusagen als »Pantomime«, aufzuführen: »Die Art seines Talents weist den Komponisten eigentlich auf den Weg des Musikdramas!« Wie recht Hanslick hatte, beweist die zu diesem Zeitpunkt bereits weit fortgeschrittene *Guntram*-Partitur.

Aufgrund ihres differenzierten und zugleich einprägsamen Motivspektrums taucht die Musik von *Tod und Verklärung* im weiteren Schaffen von Richard Strauss stets dort erneut auf, wo

von »Tod« oder von »Verklärung« die Rede ist. Schon im nachfolgenden Musikdrama *Guntram* begleitet die *dolce* vorgetragene G-Dur-Melodie der Flöten (»Kindheit«) die Textstelle des ersten großen *Guntram*-Monologs »in süßem Erinnern des Kindheitstraums«. Im *Krämerspiegel* zitiert Strauss das »Ideal«-Motiv zu Alfred Kerrs vierzeiler: »Von Händlern wird die Kunst bedroht, da habt ihr die Bescherung. Sie bringen der Musik den Tod, sich selber die Verklärung!« In Goethes »zahmem Xenion« *Zugemessne Rhythmen* besingt das »Ideal«-Motiv die Pioniertat dessen, der »auf neue Form bedacht, der toten Form ein Ende macht«. Und schließlich zitierte der Komponist das Thema des sich erst im Jenseits erfüllenden Ideals in seiner 1948 zu Papier gebrachten Eichendorff-Vertonung *Im Abendrot*; im letzten der *Vier letzten Lieder* erklingt das rund 60 Jahre früher entstandene Motiv nun zu den Worten: »Wie sind wir wandermüde – ist dies etwa der Tod?«

HANS KÖHLER

MAHLER: KINDERTOTENLIEDER

1.

Nun will die Sonn' so hell aufgehn,
als sei kein Unglück die Nacht geschehn!
Das Unglück geschah nur mir allein!
Die Sonne, sie scheint allgemein!

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

2.

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

Dort ahnt' ich nicht, weil Nebel mich umschwammen,
gewoben vom verblendenden Geschehe,
dass sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke,
dorthin, von wannen alle Strahlen stammen.

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

3.

Wenn dein Mütterlein
tritt zur Tür herein,
und den Kopf ich drehe,
ihr entgegen sehe,
fällt auf ihr Gesicht
erst der Blick mir nicht,
sondern auf die Stelle,
näher nach der Schwelle,
dort, wo würde dein
lieb Gesichtchen sein,
wenn du freudenhelle
trätest mit herein
wie sonst, mein Töchterlein!

Wenn dein Mütterlein
tritt zur Tür herein
mit der Kerze Schimmer,
ist es mir, als immer
kämst du mit herein,
huschtest hinterdrein,
als wie sonst ins Zimmer!
O du, des Vaters Zelle, ach, zu schnelle,
zu schnell erloschner Freudenschein!

4.

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

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

Sie sind uns nur vorausgegangen
und werden nicht wieder nach Haus verlangen!
Wir holen sie ein auf jenen Höhn im Sonnenschein!
Der Tag ist schön auf jenen Höhn!

5.

In diesem Wetter, in diesem Braus,
nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus,
man hat sie getragen hinaus.
Ich durfte nichts dazu sagen.

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

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

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

In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus,
sie ruhn als wie in der Mutter Haus,
von keinem Sturm erschreckt,
von Gottes Hand bedeckt,
sie ruhn wie in der Mutter Haus!

“A brilliant firebrand”, “a magician of the baton” and “a monumental figure” – these were only some of the titles bestowed on **Sergiu Celibidache** in addition to that of “maestro”, and there is no doubt that he deserves to be numbered among the leading conductors of the second half of the 20th century. Few others have placed the philosophical ideal of music so firmly at the heart of their music making. Acclaimed as a unique figure in the world of music, his influence continues to be felt to this day.

Sergiu Celibidache was born in Roman in Romania on 11 July 1912 and initially studied mathematics and philosophy at the University of Iași. That he turned to music was due to the Berlin-based composer Heinz Tiessen. When Celibidache sent him a string quartet of his own composition, Tiessen lost no time in firing off the briefest of replies: “Come to Berlin at once!” There Celibidache studied composition and conducting at the Academy of Music and musicology and philosophy at the city’s Friedrich Wilhelm University.

At the end of the Second World War the Berlin Philharmonic Orchestra appointed the exceptionally talented student as its interim conductor while Furtwängler was banned from conducting. The young Celibidache spent the next six years successfully building up the orchestra, and when Furtwängler returned to Berlin in 1952, he found an orchestra at the very top of its form. But bitter disappointment was soon to follow when,

in the wake of Furtwängler’s death in 1954, the orchestra passed over him and appointed Karajan as its new principal conductor. Celibidache went on to conduct many orchestras all over the world before becoming principal conductor of the Stuttgart Radio Symphony Orchestra in 1972, finally finding his new musical home in 1979 as music director of the Munich Philharmonic.

Celibidache spent seventeen years as general music director in Munich, working on the preconditions that “would allow music to burgeon into life” and in the process creating one of the most intense and productive relationships that has ever existed between a conductor and an orchestra. In Munich Celibidache achieved his ideal of a radical musical openness and transparency. All of his rehearsals were open to the public free of charge. All who were interested could follow Celibidache’s work in all its meticulous detail, its relentlessness and its unwillingness to brook any artistic compromises. They could see the demands that he placed on himself and on his musicians. He worked out with extreme precision the effect of every sound and line, searching tirelessly for the only right answer among the many that were wrong. In spite of this he never lost his respect for the artistic abilities of his musicians. When, at the end of a rehearsal, he leant back and gazed at the players with a look of contentment and admiration and asked the expectant silence “Who could improve on that?”, everything else was forgotten.

»Genialischer Feuerkopf«, »Zauberer des Taktstocks« oder »monumentale Gestalt« – neben »Maestro« wurden **Sergiu Celibidache** viele weitere Ehrentitel zuteil, und ohne Frage kann er als einer der bedeutendsten Dirigenten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelten. Wie kaum ein anderer stellte er das philosophische Ideal der Musik ins Zentrum seines Schaffens. Als einzigartige Figur der Musikwelt gefeiert, wirkt seine Arbeit bis heute nach.

Am 11. Juli 1912 im rumänischen Roman geboren, studierte Sergiu Celibidache zunächst an der Universität von Iași Mathematik und Philosophie. Dass er sich doch noch der Musik zuwandte, ist dem Berliner Komponisten Heinz Tiessen zu verdanken. Als Celibidache ihm eine Streichquartett-Komposition schickte, antwortete dieser kurz und knapp: »Sofort nach Berlin kommen!« Dort studierte Celibidache Komposition und Dirigieren an der Musikhochschule sowie Musikwissenschaft und Philosophie an der Universität.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs engagierte das Berliner Philharmonische Orchester den außergewöhnlich talentierten Studenten direkt von der Hochschule weg und ernannte ihn zum Intendentschef während Furtwänglers Dirigierverbot. In den nächsten sechs Jahren leistete der junge Celibidache höchst erfolgreiche Aufbauarbeit, und als Furtwängler 1952 zu den Berliner Philharmonikern zurückkehrte, fand er ein Orchester in Hochform vor. Die herbe Enttäuschung folgte

1954, als sich das Orchester nach Furtwänglers Tod gegen Celibidache und für Herbert von Karajan als neuen Chefdirigenten entschied. In der Folge gastierte Celibidache bei zahlreichen Orchestern weltweit, bis er 1972 Chefdirigent beim Radio-Sinfonieorchester Stuttgart wurde und schließlich 1979 bei den Münchner Philharmonikern seine neue musikalische Heimat fand.

Als Münchner Generalmusikdirektor arbeitete er 17 Jahre an den Voraussetzungen, »damit Musik entstehen kann«, und es entwickelte sich eine der intensivsten und fruchtbarsten Dirigenten-Orchester-Beziehungen überhaupt. In München verwirklichte Celibidache sein Ideal einer radikalen musikalischen Offenheit und Transparenz: Alle Proben waren für das Publikum kostenlos zugänglich. Interessierte konnten verfolgen, wie akribisch, unnachgiebig und zu keinen künstlerischen Kompromissen bereit Celibidache arbeitete, forderte und sich und seinen Musikern einiges abverlangte. Minutiös tüftelte er die Wirkung von Klängen und Linien aus, unermüdlich auf der Suche nach dem einzigen »Ja« unter den vielen »Neins«. Trotz allem verließ ihn nie die Hochachtung vor den künstlerischen Fähigkeiten seiner Musiker. Wenn er sich am Ende einer Probe zurücklehnte, sein Orchester zufrieden und zugleich bewundernd anblickte und in die erwartungsvolle Stille hinein fragte: »Wer soll euch das nachmachen?«, schien alles andere vergessen.

Since it was formed in 1893, the **Munich Philharmonic** has enriched the city's musical life under a whole series of eminent conductors. Even during its early years conductors such as Hans Winderstein and Felix Weingartner guaranteed a high level of playing. Gustav Mahler conducted the orchestra in the premieres of his Fourth and Eighth Symphonies, while *Das Lied von der Erde* was posthumously premiered by Bruno Walter in November 1911. Ferdinand Löwe conducted the first Bruckner concerts and established the orchestra's Bruckner credentials, inaugurating a tradition brilliantly continued by Siegmund von Hausegger and Oswald Kabasta.

The first concert to be given in the wake of the Second World War was conducted by Eugen Jochum and opened with Mendelssohn's Overture to *A Midsummer Night's Dream*. Soon afterwards the orchestra acquired an outstanding orchestral trainer in the person of Hans Rosbaud, who was also an impassioned advocate of new music. His successor from 1949 to 1966 was Fritz Rieger, and it was during this period that the foundations were laid for the orchestra's hugely successful work with younger audiences. The orchestra first visited the then Soviet Union under Rudolf Kempe, who was its music director from 1967 to 1976. Sergiu Celibidache conducted his first series of concerts with the Munich Philharmonic in 1979 and in the June of that year was named its music director. The legendary

Bruckner concerts that he conducted contributed substantially to the orchestra's international standing.

From 1999 to 2004 the Munich Philharmonic's principal conductor was James Levine. In the spring of 2003 the German Society of Music Publishers honoured the orchestra with its award for the best concert programming of the 2002/3 season. In January 2004 the orchestra named Zubin Mehta its first emeritus conductor. During his seven years as music director Christian Thielemann cultivated the orchestra's Bruckner tradition as well as exploring the Classical and Romantic repertory. Highlights that set new standards in the orchestra's work at this time were the staged performances of two Strauss operas, *Der Rosenkavalier* and *Elektra*, in Baden-Baden.

With the start of the 2012/13 season Lorin Maazel became the Munich Philharmonic's principal conductor. During his incumbency he concentrated on expanding the repertory and ensuring a more flexible sound. Since 2015/16 Valery Gergiev has been the orchestra's principal conductor. The orchestra formed its own label, MPHIL, in 2016, and since then has released recordings of Mahler's Second Symphony, Bruckner's Fourth and Strauss's tone poems *Don Juan* and *Ein Heldenleben*.

Seit ihrer Gründung im Jahr 1893 bereichern die **Münchener Philharmoniker** unter renommierten Dirigenten das musikalische Leben Münchens. Bereits in den Anfangsjahren des Orchesters garantierten Dirigenten wie Hans Winderstein und Felix Weingartner hohes spieltechnisches Niveau. Gustav Mahler dirigierte das Orchester bei den Uraufführungen seiner Vierten und Achten Symphonie, und im November 1911 gelangte unter Bruno Walters Leitung Mahlers *Lied von der Erde* zur posthumen Uraufführung. Ferdinand Löwe leitete die ersten Bruckner-Konzerte und begründete die Bruckner-Tradition des Orchesters, die von Siegmund von Hausegger und Oswald Kabasta glanzvoll fortgeführt wurde.

Nach dem Zweiten Weltkrieg eröffnete Eugen Jochum das erste Konzert mit der *Sommer-nachtstraum*-Ouvertüre von Felix Mendelssohn Bartholdy, und kurz darauf gewannen die Philharmoniker mit Hans Rosbaud einen herausragenden Orchesterleiter, der sich zudem leidenschaftlich für die Neue Musik einsetzte. Sein Nachfolger war von 1949 bis 1966 Fritz Rieger, in dessen Amtszeit die Grundlagen für die erfolgreiche Jugendarbeit der Philharmoniker gelegt wurden. In der Ära von Rudolf Kempe (1967–76) bereisten die Philharmoniker erstmals die damalige UdSSR. 1979 leitete Sergiu Celibidache seine erste Konzertserie bei den Münchener Philharmonikern und wurde im Juni desselben Jahres zum Generalmusikdirektor ernannt. Die legendären

Bruckner-Konzerte unter seiner Leitung trugen wesentlich zum internationalen Ruf des Orchesters bei.

Von 1999 bis 2004 leitete James Levine als Chefdirigent die Münchener Philharmoniker, die im Frühjahr 2003 vom Deutschen Musikverleger-Verband den Preis für das »Beste Konzertprogramm der Saison 2002/03« erhielten. Im Januar 2004 ernannten die Münchener Philharmoniker Zubin Mehta zum ersten Ehrenpräsidenten in der Geschichte des Orchesters. Generalmusikdirektor Christian Thielemann pflegte in seiner siebenjährigen Amtszeit die Münchner Bruckner-Tradition ebenso wie das klassisch-romantische Repertoire. Maßstabsetzende Höhepunkte bildeten die szenischen Aufführungen der beiden Strauss-Opern *Der Rosenkavalier* und *Elektra* in Baden-Baden.

Mit Beginn der Saison 2012/13 wurde Lorin Maazel Chefdirigent der Münchener Philharmoniker. Während seiner Amtszeit legte er den Fokus auf eine Erweiterung des Repertoires und eine Flexibilisierung des Klangs. Seit der Spielzeit 2015/16 ist Valery Gergiev Chefdirigent der Münchener Philharmoniker. Inzwischen sind beim orchestereigenen Label MPHIL Aufnahmen von Gustav Mahlers Zweiter Symphonie, Anton Bruckners Vierter Symphonie und Richard Strauss' Tondichtungen *Don Juan* und *Ein Heldenleben* erschienen.

COOPERATION
WITH

BR
KLASSIK

Licensed by

BRmedia
Service GmbH

RECORDINGS: 30 June 1983 (Mahler), 17 February 1979 (Strauss),
Residenz, Herkulesaal, Munich

PRODUCER: Wolfgang Schreiner (Mahler)

RECORDING ENGINEERS: Hans Schmid (Mahler),
Gerhard von Knobelsdorff (Strauss)

MASTERING: Christoph Stickel

REMASTERING PRODUCER: Johannes Müller

Transfer from Analogue Tapes in 96 kHz/ 24 Bit

EXECUTIVE PRODUCERS: Münchner Philharmoniker / Bayerischer Rundfunk

DESIGN: Baumann Communication

BOOKLET EDITORS: texthouse

COVER PHOTO: akg-images / TT News Agency / SVT

MPHIL recordings are released by Munich Philharmonic

© 2017 Münchner Philharmoniker

© 2017 Münchner Philharmoniker

www.mphil.de



