

# WILLKOMMEN

---

Konzertsaison 2004/05 der Internationalen Bachakademie Stuttgart

Konzert 5 – Samstag, 23. April 2005 (Abo A), Sonntag, 24. April 2005 (Abo B)

19.00 Uhr Liederhalle Beethoven-Saal

**Lioba Braun** Alt

**Carsten Süß** Tenor

**Männerchor der Gächinger Kantorei Stuttgart**

**Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR**

**Helmuth Rilling** Leitung

**Johannes Brahms (1833–97)**

Rhapsodie für Alt, Männerchor und Orchester op. 53

Fragment aus Goethes *Harzreise im Winter*

**Franz Schubert (1797–1828)**

Gesang der Geister über den Wassern D 714

für achtstimmigen Männerchor und Streicher

Text: Johann Wolfgang von Goethe

Pause

**Johannes Brahms (1833–97)**

Rinaldo

Kantate für Tenor-Solo, Männerchor und Orchester op. 50

Text: Johann Wolfgang von Goethe

**18.15 Uhr** Liederhalle Mozart-Saal

**Holger Schneider** Einführung

**Birgit Quelling, Christian Büsen** Sprecher

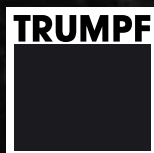
Gesangstexte ab Seite 21 – Konzertdauer etwa 1 ½ Stunden.

Audio- und Videomitschnitte sowie das Fotografieren sind nicht gestattet.



**Musik** ist der vollkommene Typus der Kunst;  
sie verrät nie ihr letztes Geheimnis.  
**Oscar Wilde** (1854-1900)

**Laser:TRUMPF.**



# DATEN UND FAKTEN

---

Johannes Brahms

## Rhapsodie op. 53 (Alt-Rhapsodie)

### Besetzung

Solo: Alt – Chor: Männerstimmen (TTBB) – Orchester: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher

### Text

Johann Wolfgang von Goethe, Strophen 5–7 aus *Harzreise im Winter* (1777). In Reaktion auf einen kritischen Kommentar hatte Goethe den ohne Kenntnis des Hintergrundes schwer verständlichen Text selbst erläutert. Brahms lernte den Text in einer Vertonung von Johann Friedrich Reichardt (ebenfalls mit *Rhapsodie* betitelt) im Hause des Pädagogen und Musikschriftstellers Hermann Deiters in Bonn kennen und schrieb ihn ab.

### Entstehung

Baden-Baden, September 1869. Brahms war Julie Schumann, dem dritten Kind von Clara und Robert, in besonderer Weise zugetan. Als die Eheschließung mit dem Grafen Vittori Radicati di Marmorito beschlossen wurde, sah sich Brahms umso mehr in der Rolle des ›Abseiters‹ (Brahms' eigene Formulierung). Insofern identifizierte er sich mit der Hauptfigur des Goethe-Textes – ein Mann, den »die Öde verschlingt«, nachdem er »sich Menschenhaß aus der Fülle der Liebe trank«. Nach der Vertonung des Textes versteckte er das Manuskript und überreichte es Clara Schumann an Julies Hochzeitstag als »seinen Brautgesang«.

### Erstaufführung

Am 3. März 1870 in Jena (Rosensaal) mit dem Akademischen Gesangsverein unter Leitung von Ernst Naumann; das Altsolo sang Pauline Viardot-Garcia. Bereits ein halbes Jahr zuvor fand eine Probeaufführung im Rahmen der öffentlichen Generalprobe zu einem Abonnementkonzert in Karlsruhe am 6. Oktober 1869 statt.

### Quellen

1. Autografe Partitur (The New York Public Library, Music Division, Astor, Lenox & Tilden Foundations) – 2. Skizzen (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde) – 3. Erstausgabe: N. Simrock, Berlin, Januar 1870 – Stichvorlagen (Partitur, Klavierauszug) verschollen

Franz Schubert  
**Gesang der Geister über den Wassern D 714**

**Text**

Johann Wolfgang von Goethe, 1779 (1789 erschienen)

**Entstehung – Fassungen – Besetzung – Quellen**

Schubert hat den Goethe-Text innerhalb von fünf Jahren mehrfach vertont. Es existieren vier Bearbeitungen, mithin fünf Fassungen:

1. D 484: Lied-Fragment (September 1816), enthält 64 Takte aus der Mitte des ursprünglich wohl fertig gestellten Liedes, überliefert in einem unvollständig erhaltenen Sammel-Manuskript (Wiener Stadtbibliothek).
2. D 538: Quartett (TTBB) a cappella (März 1817), überliefert in zwei Abschriften, eine davon mit vorbereiteten, jedoch frei gebliebenen Systemen für eine Klavierbegleitung.
3. D 705: Entwurf für Quartett (TTBB) mit Klavier (Dezember 1820), überliefert im Autograf (Memorial Library of Music, Stanford, California); vertont den Text bis zum Ende der vierten von sechs Strophen. Dies steht sicherlich im Zusammenhang mit den Arbeiten für die vierte Bearbeitung als Oktett mit Streichern, die im gleichen Monat begannen.
4. D 714: Oktett (TTTTBBBB) mit tiefen Streichern (2 Bratschen, 2 Celli, Kontrabass)

a) 1. Fassung (Fragment, Dezember 1820), überliefert als autografe Partitur (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz); die Akkoladen-Klammern am Beginn verraten, dass Schubert zunächst an ein unbegleitetes Oktett gedacht hat, dann jedoch schon vor Niederschrift der ersten Seite die Begleitung durch Bratschen und Celli vorsah, ehe er schließlich noch die Stimme des Kontrabasses für den Anfang mit entwarf. Damit war die Besetzung für die spätere zweite Fassung bereits gefunden.

b) 2. Fassung (Februar 1821); Autograf (Stichvorlage) verschollen; Abschrift mit zusätzlicher Klavierfassung des Streicherparts 1821; Erstausgabe Wien 1858. Diese letzte und gleichzeitig bekannteste Fassung wird im heutigen Konzert musiziert.

**Erste Aufführungen (D 714)**

1. Wien, Kärntnertor-Theater, 7. März 1821: »Große musikalische Akademie mit Declamation und Gemählde=Darstellungen«, veranstaltet von der »Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen«, dargeboten von »Götz, Barth, Nejebse, Umlauf, Weinkopf, Frühwald und zwey Chorsängern«

2. Wien, 30. März 1821: »Bei Ignaz Sonnleithner; der »Gesang der Geister über den Wassern« wird zweimal dargeboten. Sänger: Barth, Götz, Gymnich, Umlauff, Krebner, Nejebse, Preisinger, Hardt.«

Johannes Brahms

## Rinaldo op. 50

### Besetzung

Solo: Tenor – Chor: Männerstimmen (TTBB) – Orchester: Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posauern, Pauken, Streicher

### Text

Johann Wolfgang von Goethe (1811), nach Torquato Tasso *Gerusalemme Liberata* (1581). Goethes Kantate entstand im Auftrag des kunst- und musikbegeisterten Prinzen Friedrich von Sachsen-Gotha und Altenburg, der auch den Komponisten Peter von Winter (1754–1825), einen der damals bekanntesten deutschen Opernkomponisten, mit der Vertonung beauftragte (aufgeführt in Weimar am 15. November 1811 mit dem Prinzen in der Titelrolle).

### Entstehung

Brahms begann im Mai 1863 in Hamburg-Blankenese mit der Komposition als Wettbewerbsbeitrag der Aachener Liedertafel. Hier erreichte ihn die Nachricht von seiner Wahl zum Chormeister der Wiener Singakademie (Beginn der Tätigkeit im Oktober, Rücktritt nach vier Konzerten im April 1864), womit der Abgabetermin 1. Oktober verstrichen war. Im Frühjahr 1864 erkundigten sich Joseph Joachim und Clara Schumann nach der Fortsetzung des Stückes. Brahms war insbesondere mit dem Schlusschor unzufrieden und kam erst im Sommer 1868 in Bonn dazu, ihn in zweiter, endgültiger Fassung fertig zu stellen. Im September 1868 lag der Klavierauszug vor.

### Erstaufführung

Am 28. Februar 1869 in einem Konzert des Akademischen Gesangvereins Wien im Großen Redoutensaal. Die Tenorpartie sang Gustav Walter, 300 Studenten (!) bildeten den Chor, es spielte das Wiener Hofopernorchester, Brahms dirigierte aus dem Manuskript.

### Quellen

Autografe Partitur, Stichvorlage (Spokane, Washington, Moldenhauer Archives – Rosaleen Moldenhauer Memorial Collection) – Quellen zum ersten Schlusschor und Abschriften (Partitur, Chor- und Orchesterstimmen) verschollen



# Kultur genießen!

Alles hinter sich lassen,  
um sich herum vergessen.  
Mit Gedanken spielen und den Tag  
bei anspruchsvoller Unterhaltung  
ausklingen lassen.  
Sich dabei wohlfühlen.  
Geborgen. Beschützt.  
Und Vertrauen haben.  
Vertrauen zu einer Versicherung,  
die für einen da ist,  
die einem Sicherheit gibt.  
Die Württembergische.  
Der Fels in der Brandung.



**Württembergische**

DER FELS IN DER BRANDUNG

Ein Unternehmen der Wüstenrot&Württembergische AG

# EINFÜHRUNG

Von Holger Schneider

## »Einklang vieler Männerherzen ...«

(Aus der Neujahrsrede des Stuttgarter Liederkranzes 1826 herausgepickte Formulierung)

»Wir leben in der Zeit der Eisenbahnen, der Sonnenmicroscope, der Monumente, der Contractbrüche, der Actiengesellschaften, der Musikfeste, der Journalistik, der Kleinkinderschulen und – eines enormen Tenoristenmangels.« Ohne weiter darüber zu sinnieren, ob Franz Gollmick 1838 in einer seiner *Musikalischen Novellen und Silhouetten* irgendeine Kausalkette versteckt hat: Das meiste davon stimmt heute noch immer, insbesondere den letztgenannten beklagenswerten Zustand betreffend. Dies wiederum gilt jedoch nicht für den seltenen Fall, dass sich ein wohl bekannter Professor mit heimlicher Leidenschaft für gepflegten Männergesang zu einem solch wunderbaren Programm aufs Podium schwingt: Da sammeln sich Tenöre zuhauf. In Wien standen 1869 dreihundert *Rinaldo*-Männer auf der Bühne, Schuberts *Gesang der Geister* wurde 1821 von einem Solo-Oktett dargeboten. Mit einem guten Mittelwert bescheiden sich die Gächinger für diese Konzerte allerdings auf rund 50 Sänger, um den Musikern des befreundeten Orchesters eine Chance zu lassen.

Es gab Zeiten, da schossen sie wie Pilze aus dem Boden, all die Liedertafeln und -kränze, die Männerquartette, -chöre und -gesangsvereine. Und manche Pilze, nein viele von ihnen waren bzw. wurden ungenießbar. Bereits vor gut hundert Jahren prägte ein Journalist mit spitzer Feder den Begriff der »Männerbewahrungsanstalt«\*. Bleibt für diesen Abend – mit seinen drei ganz erlesenen Perlen der Literatur für Männerstimmen mit Orchesterbegleitung – zu hoffen, dass den Gächingern (und nicht nur den Tenoristen unter ihnen) eine aus dem Jahre 1843 stammende Empfehlung der *Allgemeinen Wiener Musikzeitung* längst geläufig ist: »Frisches Obst, in Verbindung mit etwas Brot, verleiht der Stimme Reinheit und Frische.«

## »Ach, wer heilet die Schmerzen ...«

(Aus Goethes *Harzreise*, Text zur *Alt-Rhapsodie*)

Meist spielte die Musik bis um Mitternacht. Die kleine Giulia Gori-Mazzoleni konnte nicht einschlafen. Neben ihrem Bett hing das Foto ihrer Großmutter Julie, dem sie beim Abendgebet als dem kerzenbeschimmerten Abbild ihrer Madonna alle Wünsche und Ängste anver-

\*) Über die Entwicklung von Michael Haydns ersten Quartetten bis zur Blütezeit der Liedertafeln und die besondere Rolle des süddeutschen Raumes, insbesondere Stuttgarts (wir steigen dazu kurz auf den Bopser) können Sie in den Materialien des Einführungsvortrags auf [www.bachakademie.de](http://www.bachakademie.de) nachlesen. Auch die Kehrseite des Männergesangs bis hin zur inflationären Produktion deutschtümelnder Vokalmärsche nach der Reichsgründung oder Tonnen von mühsam witzelnden, krude ulkigen Piecen, die meist nur bewirkten, dass einem ordentlich zum Heulen ward, bleibt dort nicht unerwähnt.

traut hatte. Giulia hatte ihre Großmutter nie gekannt, dafür umso mehr Erstaunliches über sie gehört im Familienschloss Castello di Passerano in den Terre del Basso Monferrato Astigiano, seit dem 16. Jahrhundert im Besitz der Conti Radicati. Besonders ihre Großtante Eugenie Schumann, Julies Schwester, hatte das Bild der Großmutter in den schönsten Farben geschildert. Sie war es auch, die der begabten Klavierspielerin Giulia bei späteren Besuchen, die mehrere Wochen dauerten, liebevollen Unterricht gab.

Im Juli 2000 verstarb Gräfin Giulia Gori-Mazzoleni. Im Jahr zuvor hatte die 87-jährige Urenkelin Clara und Robert Schumanns noch in zahlreichen Erinnerungen aus dem Zweig der Familie berichtet, den die erwähnte Großmutter Julie, drittälteste Tochter der Schumanns, mit nach Italien nahm\*. Heute wird das Schloss von den Schwestern Baronessa Maria Perrone di San Martino und Baronin Elisabetta de Nardis di Prata bewohnt, den Ururenkelinnen von Clara und Robert Schumann, dem »grande musicista«. Im Musikzimmer steht noch immer der Broadwood-Flügel, den Clara Schumann ihrer Tochter Julie als Hochzeitsgeschenk in die Ehe mit dem Privatgelehrten Graf Vittorio Radicati di Marmorito gab. Aber es wird Zeit für eine Kurve über die Alpen zurück ins südliche Deutschland, mit einem kurzen Schlenker über den Harz.

Johann Wolfgang von Goethe erzählt in den mittleren Versen der *Harzreise* von dem jungen Theologen Plessing, der ihm in zwei Briefen, erschüttert von der Lektüre des *Werther*, als »schreibselig-beredt und dabei so ernstlich durchdrungen von Mißbehagen und selbstsicherer Qual sich zeigte«, dass er ihn inkognito als ein Landschaftsmaler aus Gotha in Wernigerode besuchte. Goethes Bemühungen zum Trotz, den einsamen, menschen scheuen Jüngling aus seinem »selbstquälerischen Zustand durch Naturbeschauung und herzliche Teilnahme an der äußeren Welt zu retten«, widerstand jener jedem »Versuchsmittel einer zu unternehmenden Kur« derart entschieden, dass der Zeichner/Dichter im besten Gewissen, alles versucht zu haben, von ihm schied. In der Textsequenz der *Rhapsodie* erinnert Goethe sich an diese wunderliche Begegnung. Goethe traf Plessing später noch in Weimar und Duisburg, wo er als Professor und Schriftsteller lebte.

Im Sommer 1868 hatte sich Johannes Brahms mehrmals mit dem Bonner Musikschriftsteller und Pädagogen Hermann Deiters getroffen und war bei einem Besuch auf die Goetheschen Verse aufmerksam geworden, die Johann Friedrich Reichardt als Lied vertont hatte: »Ich erinnere, bei Ihnen ein Heft Lieder [...] gesehen zu haben, in dem ein Absatz aus Goethes Harzreise (›aber abseits, wer ist’s?‹) stand. Könnten Sie mir das Heft auf kurze Zeit leihen? Ich brauche kaum dazu zu schreiben, daß ich es eben komponiert und gern die Arbeit meines Vorgängers sehen möchte. Ich nenne mein Stück [...] *Rhapsodie*, glaube aber, daß ich diesen Titel auch schon meinem verehrten Vorredner zu danken habe.«

\*) nachzulesen bei:  
Claudia de Vries,  
»... da war mir ja schon, als habe ich sie verloren...«. Auf den Spuren von Julie Schumann in Piemonte, in: *Schumanniana nova*. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag, hg. von Bernhard R. Appel, Ute Bär, Matthias Wendt, Sinzig 2002, S. 149–168

Die Sommermonate 1869 verbrachte Brahms einmal mehr in Lichenthal bei Baden-Baden in der Nähe des Sommerdomizils der Schumanns. Hauptarbeit jenes Frühsommers war für ihn die Komposition der *Alt-Rhapsodie*, während nebenan entscheidende familiäre Veränderungen ins Haus standen: »Sonntag den 11. [Juli] sagten wir unseren Bekannten die Verlobung, ich natürlich Johannes zuerst, der sich gar nichts erwartet zu haben schien und ganz erschrocken schien« (Clara Schumann, Tagebuch). Bei der Braut – wir ahnen es – handelte es sich um die Julie vom Madonnenbild über dem Bett der kleinen Giulia. Sie hatte ihren Grafen Vittorio Radicati di Marmorito im vergangenen Herbst gefunden. Und warum erschrak sich Brahms so sehr über die Liaison der zwölf Jahre jüngeren Julie, war gar wütend, empört?

Es mag eine Zeit gegeben haben, in der sich Brahms etwas von Julie erhoffte, und auch die unerfüllbare Liebe zu Clara mag sich im Verhältnis zur Tochter einen neuen Weg gesucht haben. Aber in diesem Sommer war Brahms nicht derjenige, dem es aus verletztem einseitigen Liebessehnen und vor lauter Selbstzweifeln die Sprache verschlagen hätte, wie die Heimlichtuerei mit dem zunächst versteckt gehaltenen Manuskript seiner *Rhapsodie* gemeinhin knapp gedeutet wird. Wahrscheinlicher ist, dass Brahms ahnte, Julie würde in ihrem äußerst labilen Gesundheitszustand (sie hatte chronischen Husten) die Strapazen eines Umzugs nach Italien und mehrere Schwangerschaften nicht durchstehen. Der Brief an Verleger Simrock: »Hier habe ich ein Brautlied geschrieben für die Schumannsche Gräfin – aber mit Ingrimme schreibe ich derlei – mit Zorn! Wie soll's da werden!« (28. August 1869) ist nicht Ausdruck eines still leidenden Liebhabers, auch wenn Eifersucht im Spiel gewesen sein sollte.

Den Vorabend zur Hochzeit, 21. September, verbringt die Familie mit Freunden. Auch Brahms ist dabei und spielt mit Clara einige seiner *Ungarischen Tänze*. Eugenie Schumann erinnert sich: »[...] am 22. war die Hochzeit in der Klosterkirche – dann Abschied und tiefe, tiefe Stille. [...] Da schellte es, und wir hörten Brahms zu unsrer Mutter hinübergehen, und bald ertönten wunderbare, tiefenste, erschütternde Klänge. Wir lauschten – dann hörten wir Brahms fortgehen, und gleich darauf kam unsre Mutter in tiefer Erregung. Brahms hatte ihr die *Rhapsodie* vorgespielt.« Clara später im Tagebuch: »Johannes brachte mir [...] ein wundervolles Stück [...], er nannte es seinen Brautgesang. Es erschütterte mich so durch den tiefinnigen Schmerz in Wort und Musik, wie ich mich lange nicht eines solchen Eindrucks erinnere [...] Ich kann dies Stück nicht anders empfinden als wie die Aussprache seines eigenen Seelenschmerzes.«

Kurze Zeit später verließen Schumanns das Häuschen. Julie lebte nun auf dem Schloss von Passerano. Zwei Söhne brachte sie in Italien zur Welt: im August 1870 Edoardo (Duaddo) und ein Jahr später Roberto, nach dessen Geburt es Julie zusehends schlechter ging. Im November 1872 starb sie vor der Geburt ihres dritten Kindes in Paris. Die



Julie Schumann.  
Foto von Overbeck,  
Düsseldorf um  
1868.

Eltern wollten es auf den Namen Clara taufen lassen. Duaddo starb mit sechs Jahren an Diphterie. So blieb aus der kurzen Ehe zwischen Julie Schumann und dem Grafen Vittorio Radicati di Marmorito nur Roberto, dessen Tochter Giulia von ihrer Großtante Eugenie während der Besuche Klavierunterricht erhielt und das Bild ihrer Großmutter als kindliches Madonnenbildnis über'm Bett betrachtete. Als er 25 Jahre alt war, begegnete Roberto zum ersten Mal Johannes Brahms in Bonn zur Beer-digung Clara Schumanns und sah sich von ihm lange und intensiv fi-xiert. Ob Brahms in ihm Julie wiedergesehen hat?

### »Meine Schubertliebe ist eine sehr ernsthafte ...«

(Johannes Brahms an Adolf Schubring, Wien 1863)

»Bekanntlich hat der vierstimmige Männergesang in den neuesten Zei-ten überall zahlreiche Freunde gewonnen; Liedertafeln bilden sich fast in allen Städten, und viele derselben haben wackere Lieder-Komponi-sten aufzuweisen, deren vorzüglichste Gaben wohl der öffentlichen Bekanntmachung wert wären.« Der gönnerhafte Ton des Rezensenten der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom April 1828 bezieht sich auf *Die deutschen Minnesänger. Neueste Sammlung von Gesängen für vier Männerstimmen*, die Tobias Haslinger in Wien herausgegeben hat-te. Mit zwei Titeln darin vertreten war auch der »wackere Lieder-Kom-ponist« Franz Schubert. Dass der Rezensent regelrecht irrte, wenn er von munter drauflosgegründeten Liedertafeln spricht, die es – in Öster-reich – damals noch gar nicht gab, sei nur am Rande erwähnt. Dass aber die beiden Werke die einzigen Männerchöre waren, die Schubert in ge-druckter Form selbst gesehen hat, und das auch erst in seinem Todes-jahr, mag die Aussage des unschuldigen Redakteurs sarkastisch erschei-nen lassen.

Dass es überdies Schubert war, der ohne Tafel- und Kranz-Absich-ten und im kleinsten Kreise die schönsten und stärksten Männerchöre komponiert hat, ja, den vierstimmigen Satz mit zwei Tenor- und zwei Bassstimmen überhaupt erst zur eigenständigen Kunstform erhoben hat, das ist – ohne wiederum in Jovialität verfallen zu wollen – ein gar großartiges Verdienst!

Wie sie entstanden, die Männerchorlieder mit dem D und der Ziffer hintendran? Möglicherweise so: »Schubert, Aßmayr, Mozatti [nicht zu verwechseln mit Mozart] und ich [Anselm Hüttenbrenner] verabrede-ten uns, jeden Donnerstag abends ein neues, von uns komponiertes Männerquartett bei dem uns dann freundlich bewirtenden Mozatti zu singen. – Einmal kam Schubert ohne Quartett, schrieb aber, da er von uns einen kleinen Verweis erhielt, sogleich eines in unserer Gegen-wart...« Angeblich wurde er dazu in ein kleines Zimmer gesperrt! Wa-ren weitere sangeslustige Herren anwesend, durften sie selbstverständ-lich mitsingen; brachte jemand seine Gitarre mit, griff er mutig in die



Moritz v. Schwind:  
Lachnerrolle  
(1862, Detail)

Saiten (Schubert wohl auch selbst!); stand gar ein Fortepiano im Raum, kam auch dieses zum vollgriffigen Einsatz.

Kurzum: Wer singen oder auf geeigneten Instrumenten begleiten konnte, war willkommen und bildete mit allen Beteiligten den aufführungspraktischen Hintergrund für Schuberts Gesänge für Männerstimmen. Der Schubert-Kenner Walther Dürr geht sogar so weit, eine akkordisch stützende oder colla-parte-Begleitung für die a cappella überlieferten Stücke der Improvisationslust heutiger Interpreten zu überlassen. Dafür spräche die Tatsache, dass einige der Klavierparts erst für die Druckausgabe entstanden sind und häufig vom Herausgeber stammen. Von einer Begleitung in Form rhythmischen Klopfens auf die Tische jedenfalls, wie sie von der Berliner Liedertafel überliefert ist, haben die Interpreten des heutigen Abends aus verständlichen Gründen kategorisch Abstand genommen.

Von 1812 bis etwa 1816 ging Schubert bei Antonio Salieri in die Lehre. Salieri hatte eine merkwürdige Abneigung gegen die von seinen Schülern bevorzugten Texte eines Goethe oder Schiller, ja er soll Schubert sogar die Vertonung dieser barbarischen Worte untersagt haben – elegante italienische Stenzen seien für Schülerarbeiten angemessener. Wenn auch Schubert seinem Lehrer wegen etlicher Grillen niemals gram war, so hat er diesen Rat glücklicherweise auch nie beherzigt. Für Goethes *Gesang der Geister* benötigte er allerdings mehrere Anläufe (vgl. Daten und Fakten, S. 4).

Das letzte › Sturm und Drang‹-Gedicht Goethes entstand 1779 während einer Reise mit dem Herzog Karl August von Sachsen-Weimar ins Berner Oberland angesichts des 260 Meter tief herabstürzenden Staubbach-Wasserfalls bei Lauterbrunn: »... wir haben den Staubbach bei gutem Wetter zum erstenmal gesehen die Wolken der Obern Luft waren gebrochen und der blaue Himmel schien durch. An den Felswänden hielten Wolken, selbst das Haupt wo der Staubbach herunter kommt, war leicht bedekt. Es ist ein sehr erhabener Gegenstand [...] und macht einen unendlich angenehmen und tiefen Eindruck.«

Im Rahmen der ersten öffentlichen Aufführung von mehrstimmigen Gesängen Schuberts bei einer ›Großen musikalischen Akademie mit Deklamation und Gemäldedarstellungen‹ am 7. März 1821 im Wiener Kärntner-Theater, veranstaltet von der ›Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen‹, wurde die Darbietung des *Dörfchens* (D 598) ein Riesenerfolg – es musste wiederholt werden – während dem Gesang der Geister über den Wassern mit zunehmendem Unverständnis gelauscht wurde.\* Leopold Sonnleithner ergänzte (1857) zum Misserfolg des Gesangs: »... war nicht genügend einstudiert« und die *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung* vermerkte am 21. März 1821 neunmalklug: »Dagegen wurde der achtstimmige Chor von Hrn. Schubert von dem Publikum als ein Akkumulat aller musikalischen Modulationen und Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und

(Goethe an Frau von Stein, Lauterbrunn, 9. und 15. Oktober 1779)

\*) Möglichen Gründen für den erstaunlichen Anklang des ersten Stücks beim Wiener Bürger spürt Peter Gülke in seinem sehr lesenswerten Beitrag *Verlegenheiten ums Dörfchen oder: der ›mittelgute‹ Schubert* mit großer Raffinesse nach.

Zweck anerkannt. Der Tonsetzer gleicht in solchen Kompositionen einem Großfuhrmann, der achtspännig fährt und bald rechts, bald links lenkt, also ausweicht, dann umkehrt und dieses Spiel immerfort treibt, ohne auf eine Straße zu kommen.« Viktor Umlauff von Frankwell erinnerte sich schließlich (1861): »... es blieb kalt, keine Hand rührte sich, und die Sänger, welche durchdrungen von der erhabenen Schönheit dieses Tonwerkes, den größten Erfolg erwartet hatten, zogen sich wie von einem kalten Sturzbad getroffen zurück.« Ähnliches möge den Gächingern aber bitte erspart bleiben!

Johann Herbeck, von 1856–66 Chormeister des Wiener Männergesang-Vereines und Initiator einer ersten Ausgabe von Schuberts mehrstimmigen Gesängen 1866 bei Spina in Wien, wies im Vorwort seiner Edition darauf hin, »dass sich jeder Männergesangverein, der nur halbwegs genügende Kräfte besitzt, mit der Pflege Schubert'scher Chöre eifrigst beschäftigen müsse«. Er beschloss sein verdienstvolles Anliegen mit dem Appell »Singt Schubert! Schubert! und noch einmal Franz Schubert!« – Machen wir ja, Herr Herbeck!

### »Rinaldo? – ? – ?«

(Billet des Prinzen Friedrich von Sachsen-Gotha an Goethe, Dezember 1810)

Der Haken? Bestand darin, dass man Brahms zuliebe extra die Wettbewerbsfrist verlängert hatte. Weil andernfalls für die Nachwelt möglicherweise ein Fragment erhalten geblieben wäre, über dessen potenzielle Komplettierung sich Forscher wie ambitionierte Vervollständiger im Nachdenken Brahmsscher Gedanken gegenseitig hätten überbieten können, oder aber gar nichts sich erhalten hätte, weil ohnehin etliches verschollen ist bzw. im Forscher-Terminus von ›Verlust‹ die Rede sein müsste, so als hätte uns jemand – und wer käme außer dem Komponisten in Frage? – um den ›Besitz‹ betrogen, auch wenn er möglicherweise nur unzufrieden war und etwas getan hatte, was in unseren Zeiten selbstverständlich ist: Verwerfen bzw. Wegwerfen.

Der Wettbewerb wurde von der Aachener Liedertafel ausgeschrieben. Brahms begann, durchaus beflügelt von der Idee, eine dramatische Szene hinzukriegen, die sich nach Oper anhörte, im Mai 1863 in Blankenese mit der Komposition des *Rinaldo*. Er biss sich wohl fest, der Termin rückte näher, kollidierte mit der Nachricht von Brahms' Wahl zum Chormeister der Wiener Singakademie und verstrich. Nach einem halben Jahr und vier Konzerten trat er von seinem neuen Posten zurück. Noch im Frühjahr 1864 erkundigten sich Joseph Joachim und Clara Schumann nach der Fortsetzung des Stückes. Doch Brahms kümmerte sich nicht mehr um verstrichene Termine oder besorgte Nachfragen. Der Bruch der Eltern, der Tod der Mutter Anfang Februar 1865 und die alles entscheidende Arbeit am *deutschen Requiem* nahmen ihn gänzlich in Anspruch. Es folgten Ruhm und Konzerttourneen.



Johannes Brahms  
1866/67. Foto von  
C. von Jagemann,  
Wien.

Erst im Sommer 1868 kam er in Bonn bei den ›Aufräumarbeiten‹ nach Abschluss des *Requiems* dazu, den liegen gebliebenen Schlusschor, mit dem er fünf Jahre zuvor nicht fertig geworden war, durch einen völlig neuen zu ersetzen und *Rinaldo* in endgültiger Fassung fertig zu stellen. Wie gesagt, wenn sie nicht nur um seineswillen in Aachen die Regeln geändert hätten... Im September 1868 lag auch der Klavierauszug vor. Brahms scheute sich nicht, nun seinerseits zu drängen und schrieb seinem Verleger Simrock: »Das Werk will ich nun jedenfalls den Winter hören – los sein.« Da hieb Clara Schumann mit ihrer direkten Frage: »Ist das Werk nach dem *Requiem* bedeutend genug« gerade recht in die falsche Kerbe.

Reden wir nicht um den heißen Brei: Die Liste wortreicher Erörterungen über den ›Wert‹ der Kantate im Sinne einer gültigen Umsetzung des Goetheschen Textes, im Sinne formaler und dramaturgischer Stimmigkeit und in jedwedem sonstigen Sinne ist lang\*, aber der Eindruck klar. Dieses Werk, leider viel zu selten auf den Konzertplänen, ist ein für Helmuth Rilling, die Gächinger, das RSO und unseren tapferen Tenorritter gewissermaßen maßgeschneidertes Brahms-Stück! Dass sich der Komponist intensiv mit der Anlage der Kantate beschäftigt hatte, steht nicht nur außer Frage, sondern beweist überdies eine seiner wortreichsten Erklärungen zu einem eigenen Werk überhaupt, die hier nur kurz zitiert wird:

»Ich meine also, daß ein bloß frischer Chor nicht passend wäre, nicht genügen dürfe. Der Musiker hat etwas Gropius\* zu sein und muß uns durchaus die ganz eigene Luft athmen lassen, die auf der Insel der Zauberin weht. Auch den Rittern darf's gern etwas schwül werden, und sie mögen einen gelinden Schauer empfinden, wenn sie singen: Hier bewähre sich der Starke! Eigentlich glaubte ich, dies den Leuten mitzutheilen, indem ich auch bei der Aufführung einen Vers aus dem Tasso dem Text vordrucken ließ. Es mag Spielerei sein, daß das Motiv der Einleitung Armiden auch bei der Zerstörung hilft. [...] Ich erinnere mich freilich sehr gut, daß ich eigentlich nichts von diesem dachte, als ich das Gedicht vornahm. Ich war eben von selbst mit den Rittern auf der Insel und kann das heute auch noch nicht so dumm finden.« – Wer wollte hierauf ernsthaft etwas erwidern? Freilich stellt sich die berechtigte Frage: Worum geht es eigentlich?

Im vierten Gesang seiner Dichtung *Jerusalemme liberata* (*Das befreite Jerusalem*) erzählte Torquato Tasso 1581 die Geschichte von der Liebe der sarazenischen Zauberin Armida zu dem Kreuzritter Rinaldo. Diese Episode machte ihn schlagartig berühmt, bevor er in die Dienste von Herzog Alfons II. von Ferrara ging. Von Torquato Tasso über Goethe bis zu Brahms – seither schwankt der Kreuzritter Rinaldo zwischen der Liebe zu Armida und der eher unangenehmen Pflicht, Jerusalem zu befreien, seither hat der Stoff ganze Ritterscharen von Komponisten inspiriert, die ihn in rund einhundert Opern und Balletten zu verarbeiten

\*) vgl. etwa: Siegfried Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, Bonn 1997, Bd. 2, S. 551–563

\*) Carl Wilhelm Gropius (1793–1870), Dekorationsmaler

(an Philipp Spitta, Februar 1870)

hänssler  
CLASSIC

hänssler CLASSIC präsentiert Ihnen  
Musik vom Feinsten!



**JETZT GRATIS BESTELLEN!**

**BESTELL-Nr. 955.410**

***DEN AKTUELLEN KATALOG ERHALTEN SIE GRATIS AM PLATTENTISCH.  
EINE AUSWAHL HOCHWERTIGER AUFNAHMEN MIT HELMUTH RILLING  
ERHALTEN SIE EBENFALLS AM PLATTENTISCH.***

hänssler CLASSIC • Max-Eyth-Str. 41 • D-71087 Holzgerlingen  
Telefon: 07031/7414-177 • Telefax: 07031/7414-119  
Internet: [www.haenssler-classic.de](http://www.haenssler-classic.de) • eMail: [classic@haenssler.de](mailto:classic@haenssler.de)

suchten. Das Sujet erfreute sich insbesondere im Barock größter Beliebtheit, bot es doch eine Fülle von Möglichkeiten für spektakuläre Theatermaschinerien, wie man sie damals auch in London zur Zeit Händels (Premiere seines *Rinaldo* 1711 im Queen's Theater) gern zum Einsatz brachte.

Schon lange bevor Goethe Tassos Schicksal am Hof zu Ferrara dramatisierte, hatte er die *Gerusalemme liberata* gelesen. Seine eigene Bearbeitung der Geschichte des Ritters Rinaldo entstand im Jahre 1811 für die »hübsche und gebildete Tenorstimme« des Prinzen Friedrich von Sachsen-Gotha und Altenburg (1774–1825) in dessen Auftrag. Der Prinz hatte sich auch mit dem Münchener Kapellmeister Peter von Winter (1754–1825) eines der beliebtesten Opernkomponisten seiner Zeit versichert, der dem erwähnten Anlass fraglos die tonkünstlerisch erwünschte Rechnung tragen würde.

Goethes *Rinaldo*-Kantate stellt den Prozess der inneren Ablösung des Ritters von seiner Erinnerung an Glück und Schmerz der Liebe zu Armida in den Mittelpunkt, ohne die Zauberin selbst zu Wort kommen zu lassen. Dabei schrieb Goethe keinen ›Sprechtext‹, sondern ein fertiges Libretto, das eine musikalische Simultankomposition an den entsprechend dramatischen Stellen bereits einkalkulierte. »Wie der adlige Auftraggeber dem Dichter Thema und solistische Besetzung vorgab, so nahm Goethes kleines drama per musica zentrale Merkmale seiner Vertonung vorweg: das Gegen- und Ineinander von Solostimme und Chor.«\*

Am 15. November 1811 kam *Rinaldo* in Weimar zur Aufführung, die der prinzliche Musikdirektor Decesaris geleitet haben dürfte. Die Titelpartie übernahm selbstverständlich Prinz Friedrich selbst. Am 17. April 1812 schrieb Goethe an Zelter: »Kapellmeister Winter in München hat das Werk sehr glücklich komponiert, mit viel Geist, Geschmack und Leichtigkeit, so daß des Prinzen Talent in seinem besten Lichte erscheint.«

Auch ohne die Partitur des bayrischen Kapellmeisters Winter zu kennen, die Goethe 1825 aus dem Nachlass des Tenor-Prinzen erworben hatte, sei an dieser Stelle endlich festgehalten: Die Gächinger – und hier darf ich fuglich im Namen meiner Kollegen sprechen – lieben ihren Brahms! Und mit einer der zahlreichen, empfindlich zu oft geschmähten Anekdoten möge abschließend die Überleitung zum nächsten Artikel erlaubt sein: Bei einer Einladung in einen Weinkeller während einer Konzertreise 1876 metapherte der gastgebende Kommerzienrat Wegeler begeistert: »Ja, was Brahms unter den Componisten, das ist dieser Fünfundsechziger unter den Rheinweinen!« Brahms schluckte den Rauenthaler hinunter und replizierte: »Ach, dann geben Sie uns doch 'mal 'ne Flasche von dem alten Bach!«

Der Autor ist Mitglied der Gächinger Kantorei und Webmaster der Bachakademie.

\*) Dieter Martin, Goethes *Rinaldo*-Kantate – Entstehung, Text, Musik, in: Goethezeitportal, [www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/martin\\_rinaldo.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/martin_rinaldo.pdf)

Zelter an Goethe, Berlin, 25. April 1812: »Ihr *Rinaldo* wird keine der leichten Arbeiten sein, wenn herauskommen soll, was drinnen steckt. Die zauberhafte Leichtigkeit, Lieblichkeit, die reizende Glätte: da müßte man bei den Italienern in die Schule gehen, wer nicht zu alt dazu wäre. Doch wollen wir uns zu guter Stunde daran versuchen.«

# Brahms und Bach

Von Reinhard Schäfertöns

Im Programmheft zum letzten Konzert haben wir einen Artikel von Stefan Kunze zum Thema ›Mozart und Bach‹ abgedruckt. Mit Beiträgen über Brahms und – zum nächsten Konzert – Mendelssohn Bartholdy möchten wir dies zu einem ›Dreiklang‹ erweitern. Über ›Brahms und Bach‹ hat Siegmund Helms im Bach-Jahrbuch 1971 einen ausführlichen Beitrag verfasst. Davon ausgehend, hat im Band 2 der Reihe *Bach und die Nachwelt* (Laaber-Verlag) Reinhard Schäfertöns, Direktor des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin, zu diesem Thema geschrieben. Aus Schäfertöns' Artikel geben wir mit freundlicher Genehmigung des Laaber-Verlags leicht gekürzt die Einleitung wieder. Die vier Bände *Bach und die Nachwelt* sind im Buchhandel erhältlich (Band 4 in Vorbereitung), das Bach-Jahrbuch 1971 mit etwas Glück in Antiquariaten.

Das 19. Jahrhundert, dessen zweite Hälfte Johannes Brahms als Komponist maßgeblich geprägt hat, ist ein Zeitalter des Historismus. Die Blüte der Geschichtswissenschaften, die man als Ausdruck einer sehnüchtigen Rückwärtsgewandtheit ansehen mag, brachte auch eine umfassende Beschäftigung mit der Musik vergangener Epochen mit sich, wobei in unserem Zusammenhang die Grundung der Bach-Gesellschaft 1850 als wichtigstes Ereignis anzusehen ist. Den Ergebnissen der noch jungen Musikwissenschaft [...] brachte Brahms lebhaftes Interesse entgegen. Darüber hinaus wirkte er jedoch auch aktiv als Bearbeiter und Herausgeber musikalischer Werke etwa von Händel, Couperin und der Bach-Söhne Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann.

Ist demnach die ›Alte Musik‹ im Ganzen für Brahms von großer Bedeutung gewesen, so nimmt das Werk Johann Sebastian Bachs eine besonders zentrale Rolle ein. Brahms besaß neben den zu seinen Lebzeiten erschienenen Teilen der Bach-Gesamtausgabe eine Vielzahl an Abschriften und Drucken Bachscher Werke, die er intensiv durchgearbeitet hat, wie seine Anmerkungen belegen. Diese reichen von einfachen Anstreichungen und Marginalien bis hin zu Korrekturen, die von Lesartenvergleichen verschiedener Ausgaben zeugen. Es wird vermutet, dass Brahms auch Gelegenheit hatte, Bachsche Autografe zu studieren. Seine Kennerschaft der Musik Bachs wurde von den Verlegern der Gesamtausgabe so hoch eingeschätzt, dass er um Mitarbeit ersucht wurde. Diese lehnte er jedoch ab: »Daß Sie aber für diese hohe künstlerische Aufgabe jetzt an mich denken, ist eine zu weitgehende Schmeichelei. Es fehlen mir alle möglichen Kenntnisse, die dazu nötig sind. Ich kann mich hier, nur dankbar genießend, des schönen ernsten Fleißes anderer erfreuen und höchst bescheiden etwaige Bedenken – in mich hinein überlegen.«

Es ist bedeutsam und für Brahms' Herangehensweise an die ältere Musik aufschlussreich, dass er die Arbeit an der Bach-Ausgabe als »künstlerische« bezeichnet. Tatsächlich hat er verschiedene Male Korrekturen nicht nach Vergleich mit anderen Vorlagen, sondern aus rein musikalischen Gründen bzw. nach der immanenten Logik des Zusammenhanges angebracht. [...] Darüber hinaus ist auch die große Stilsicherheit beim Erfassen der Bachschen Tonsprache bemerkenswert, die um so auffälliger ist, als Brahms nicht primär Musikhistoriker, sondern schöpferischer Künstler war.

Zwei weitere Aspekte der direkten Auseinandersetzung mit Bachscher Musik sollen [...] erwähnt werden. Da sind zum einen die Bearbeitungen für Klavier, deren größten Teil Brahms wohl nur für seinen eigenen Gebrauch anfertigte. Veröffentlicht wurden lediglich die Bearbeitung der *Chaconne* aus der *Violin-Partita d-Moll* (BWV 1004) für linke Hand allein sowie das *Presto* aus der *Sonata I g-Moll* (BWV 1001) für Violine allein, das Brahms zu zwei Klavier-Etüden umformte. Einmal liegt das Original in der rechten, das andere Mal in der linken Hand, wobei die jeweils andere eine Begleitstimme zu spielen hat. In beiden Fällen handelt es sich um typisch pianistische Adaptionen virtuoser Vorlagen, die sich allerdings dadurch auszeichnen, dass das Original weitgehend integer und erkennbar beibehalten wird.

Schließlich sei auf den Bach-Interpreten Brahms hingewiesen. Schon der junge Pianist spielte in seinen Konzerten Werke von Bach, namentlich die *Chromatische Fantasie* (BWV 903) sowie die *Toccatte F-Dur* für Orgel (BWV 540), letztgenannte aller Wahrscheinlichkeit nach in einer eigenen Bearbeitung für Klavier. Ferner gehörten das *Wohltemperierte Klavier* (BWV 846-893), die *Goldberg-Variationen* (BWV 988) sowie weitere Orgelwerke Bachs zu seinem Repertoire. Während Brahms' Bemühungen auf diesem Sektor durchaus im allgemeinen Trend der Zeit lagen (Clara Schumann spielte auf ihren Konzertreisen regelmäßig Bach, und auch Franz Liszt trug Klavier-Transkriptionen vor, die auf Bachschen Werken fußen), handelt es sich bei seinen regelmäßigen Aufführungen von größeren Chorwerken Bachs um Pionierleistungen. Offensichtlich sah er es als eine Selbstverständlichkeit an, als Chor- und Orchesterleiter die Werke früherer Zeiten einzustudieren und öffentlich vorzustellen. Schon im Rahmen seiner Tätigkeit als Leiter des Chores am Fürstenhof in Detmold (1857–59) gelangten die Kantaten *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4) und *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21) zur Aufführung.

Im Jahr 1863 wurde Brahms zum Chormeister der Wiener Singakademie berufen. Diese Anstellung hatte er zwar nur bis April 1864 inne, nutzte aber die kurze Zeit ebenfalls zur Realisierung zweier Bach-Kantaten (erneut BWV 21 sowie BWV 8 *Liebster Gott, wann werd ich sterben*) sowie weiter Teile des *Weihnachts-Oratoriums* (BWV 248). Dessen Darbietung am 20. März 1864 stellt die Wiener Erstaufführung des

Werkes dar. Dabei griff Brahms in den originalen Notentext ein, um das Werk dem Publikum verständlicher zu machen. Schon 1863 hatte er sich in diesem Zusammenhang an den befreundeten Oldenburger Hofkapellmeister Albert Dietrich gewandt, der offensichtlich Erfahrungen mit der Aufführung von Barockmusik hatte: »Wie hast Du es im Besonderen zum Beispiel mit dem Weihnachtsoratorium von Bach gehalten? [...] Hast Du es vollständig aufgeführt? An zwei Abenden? Nur einige Teile? Die zwei ersten erscheinen mir praktisch bei flüchtiger Durchsicht.«

Von 1872–75 war Brahms artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde Wien – es handelt sich dabei um seine letzte feste Anstellung. Auch in dieser Funktion tat er sich als Bach-Interpret hervor: Auf der großen Orgel spielte er die *Toccata* d-Moll (BWV 565) sowie Präludium und Fuge Es-Dur aus dem *Dritten Teil der Clavier-Übung* (BWV 552). In den Konzerten kamen darüber hinaus weitere Kantaten oder Teile daraus zu Gehör (neben den bereits erwähnten: *Nun ist das Heil* BWV 50 und *O ewiges Feuer* BWV 34 sowie der berühmte Choral *Es ist genug* aus der Kantate BWV 60). Das Publikum reagierte, wenn auch nicht immer begeistert, so doch anerkennend, so dass Brahms einen systematischen Bach-Kultus treiben konnte. [...]

Ein gutes Beispiel für den praktischen Umgang mit Bach zeigt das Material zu der erwähnten Aufführung (10. Januar 1875) der Pfingstkantate *O ewiges Feuer* (BWV 34): Hier hat Brahms eigenhändig die Orgelstimme, also die Generalbassaussetzung, in die von Kopistenhand gefertigte Partitur eingetragen [...], aus der sie wiederum vom Kopisten herausgeschrieben wurde. Während sich in den solistischen Sätzen die Brahms'schen Zusätze auf die Generalbassaussetzung beschränken [...], weist der Eingangssatz diverse weit darüber hinaus gehende Eingriffe in die Instrumentation auf. Nur teilweise sind diese als Lösung des geläufigen Problems zu deuten, die hoch liegenden Partien der Trompeten durch Zusatzinstrumentation zu unterstützen oder gar zu ersetzen. Carmen Debryn hat in einer instruktiven Studie gezeigt, wie Brahms zugleich diese Notwendigkeit zum Anlass für eine geradezu motivanalytische Neuinstrumentation des Satzes genommen hat, die somit wertvolle Aufschlüsse für sein Bach-Verständnis liefert.

Höhepunkt der Bach-Pflege in den Konzerten der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Leitung von Johannes Brahms war eine Aufführung der *Matthäus-Passion* am Karfreitag des Jahres 1875. [...] Neben einer ganzen Reihe von gestrichenen Nummern, zumeist im umfangreicheren zweiten Teil, um die Längen der beiden Abschnitte anzugleichen, beschränken sich hier die Eingriffe auf einige wenige Ergänzungen der Generalbass-Stimme bei Rezitativen.

Nach Beendigung seiner beruflichen Verpflichtungen als Dirigent hat Brahms weiterhin gelegentlich Werke von Bach aufgeführt, so etwa das *Sanctus* aus der *h-Moll-Messe* am 25. Januar 1881 bei einem Kon-

Carmen Debryn:  
*Kolorit und Struktur.*  
In: Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag, Bonn 1990.

zert in Krefeld. Überhaupt scheint es ihm dieses Werk im höheren Lebensalter besonders angetan zu haben. Im Zusammenhang mit einem Konzert im Frühjahr 1885, in dem die gesamte *h-Moll-Messe* aufgeführt wurde, schreibt er an Theodor Billroth: »Es ist doch jammerschade, daß Du gestern abend nicht die Messe gehört hast. Einen solchen Eindruck von Größe und Erhabenheit hast Du noch nicht gehabt. Man sollte es Menschenwerk auch nicht zutrauen, so erheben und erschüttern zu können. Nun war die Aufführung in jeder Hinsicht eine hohe Freude.«

Es dürfte deutlich geworden sein, dass sich Brahms zeit seines Lebens intensiv mit Bach auseinandergesetzt hat, als Studierender und Bearbeiter ebenso wie als Konzertveranstalter und Interpret. »Vermutlich war Brahms der beste Bach-Kenner unter den Komponisten seiner Zeit.« (Helms) Über das allgemeine Interesse an der Musik früherer Zeiten hinaus nimmt Bach – gemeinsam mit Beethoven – dabei eine besondere Stellung ein: »Seine gelegentlichen Äußerungen lassen erkennen, dass Bach für ihn der bedeutendste Komponist war.« (ders.) Es muss daher davon ausgegangen werden, dass die Musik Bachs auch einen großen Einfluss auf den Komponisten Brahms ausgeübt hat, insbesondere wenn man bedenkt, dass sein Interesse an der Musikgeschichte nicht ein primär wissenschaftliches war. Es ging ihm nicht darum, die ältere Musik in ihren historischen Kontext einzuordnen und sie als Bestandteil eines notwendig fortschreitenden Prozesses zu verstehen. »Kriterium bei der Beurteilung älterer Musik war für Brahms vor allem anderen die musikalische, genauer: die kompositionstechnische Qualität. Er war der Überzeugung, dass in den Meisterwerken der Vergangenheit überzeitliche, im Prinzip unverlierbare Werte aufgehoben seien, die sich vermittelt des kompositorisch handwerklichen Gelingens manifestieren.« (C. M. Schmidt) Vor diesem Hintergrund erscheinen seine Bemühungen um die ältere Musik in einem anderen Licht. Brahms war vor allem an der Vervollkommnung seiner eigenen kompositorischen Fertigkeiten interessiert, die er durch das Studium der Meisterwerke früherer Zeiten zu erlangen hoffte. Sein Geschichtsbild ist kein dynamisches, sondern ein statisches, in dem bestimmte Kompositionen durch ihren satztechnischen Rang einen Platz einnehmen, den ihnen auch die Werke späterer Meister nicht mehr streitig machen können. Diese gleichsam der Geschichte entthobene Sichtweise erlaubt denn auch einen durch keinerlei Skrupel getrüben Zugriff auf die Musik jedweder Zeit zu Zwecken der eigenen satztechnischen Vervollkommnung. So gesehen ist Brahms wahrscheinlich die für die Rezeption der ›Alten Musik‹ in der Tonkunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts interessanteste Figur. Oder, anders ausgedrückt, in dem Schaffen kaum eines anderen Komponisten dieser Zeit haben die Erkenntnisse über die Musik früherer Epochen tiefere Spuren hinterlassen als bei Johannes Brahms.

Christian Martin  
Schmidt: *Johannes  
Brahms und seine  
Zeit*. Laaber 1983.



# EUROPÄISCHES MUSIKFEST STUTTGART 2005

27. AUGUST – 11. SEPTEMBER

KÜNSTLERISCHE LEITUNG: HELMUTH RILLING

## BACH IM 21. JAHRHUNDERT

**KARTEN: 0711.619 21 61**

Veranstaltungsprogramm unter  
Telefon: 0711.619 21 19



INTERNATIONALE BACHAKADEMIE STUTTGART

Johann-Sebastian-Bach-Platz · 70178 Stuttgart · [www.bachakademie.de](http://www.bachakademie.de)

Johannes Brahms  
**Rhapsodie op. 53**

Fragment aus *Harzreise im Winter*  
von Johann Wolfgang von Goethe

Aber abseits wer ists?  
Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad,  
Hinter ihm schlagen  
Die Sträucher zusammen,  
Das Gras steht wieder auf,  
Die Öde verschlingt ihn.

Ach, wer heilet die Schmerzen  
Des, dem Balsam zu Gift ward?  
Der sich Menschenhaß  
Aus der Fülle der Liebe trank!  
Erst verachtet, nun ein Verächter,  
Zehrt er heimlich auf  
Seinen eignen Wert  
In ungnügender Selbstsucht.

Franz Schubert  
**Gesang der Geister über den Wassern D 714**

Johann Wolfgang von Goethe

Des Menschen Seele  
Gleicht dem Wasser:  
Vom Himmel kommt es,  
Zum Himmel steigt es,  
Und wieder nieder  
Zur Erde muß es,  
Ewig wechselnd.

Strömt von der hohen,  
Steilen Felswand  
Der reine Strahl,  
Dann stäubt er lieblich  
In Wolkenwellen  
Zum glatten Fels,  
Und leicht empfangen  
Wallt er verschleiernd,  
Leisrauschend  
Zur Tiefe nieder.

Ist auf deinem Psalter,  
Vater der Liebe, ein Ton  
Seinem Ohre vernehmlich,  
So erquicke sein Herz!  
Öffne den umwölkten Blick  
Über die tausend Quellen  
Neben dem Durstenden  
In der Wüste.

Ragen Klippen  
Dem Sturz entgegen,  
Schäumt er unmutig  
Stufenweise  
Zum Abgrund.

Im flachen Bette  
Schleicht er das Wiesental hin,  
Und in dem glatten See  
Weiden ihr Antlitz  
Alle Gestirne.

Wind ist der Welle  
Lieblicher Buhler;  
Wind mischt vom Grund aus  
Schäumende Wogen.

Seele des Menschen,  
Wie gleichst du dem Wasser!  
Schicksal des Menschen,  
Wie gleichst du dem Wind!

Johannes Brahms  
**Rinaldo op. 50**

Johann Wolfgang von Goethe

**Chor**

Zu dem Strande! Zu der Barke!  
Ist euch schon der Wind nicht günstig,  
Zu den Rudern greifet brünstig!  
Hier bewähre sich der Starke:  
So das Meer durchlaufen wir.

**Rinaldo**

O laßt mich einen Augenblick noch hier!  
Der Himmel will es nicht, ich soll nicht scheiden.  
Der wüste Fels, die waldumwachsne Bucht  
Befangen mich, sie hindern meine Flucht.  
Ihr wart so schön, nun seid ihr umgeboren,  
Der Erde Reiz, des Himmels Reiz ist fort.  
Was hält mich noch am Schreckensort?  
Mein einzig Glück, hier hab ich es verloren.

Stelle her der goldenen Tage  
Paradiese noch einmal,  
Liebes Herz! ja schlage!  
Treuer Geist, erschaff sie wieder!  
Freier Atem, deine Lieder  
Mischen sich mit Lust und Qual.

Bunte, reichgeschmückte Beete,  
Sie umzingelt ein Palast;  
Alles webt in Duft und Röte,  
Wie du nie geträumet hast.

Rings umgeben Galerien  
Dieses Gartens weite Räume;  
Rosen an der Erde blühen,  
In den Lüften blühen die Bäume.

Wasserstrahlen! Wasserflocken!  
Lieblich rauscht ein Silberschwall;  
Mit der Turteltaube Locken  
Lockt zugleich die Nachtigall.

**Chor**

Sachte kommt! und kommt verbunden  
Zu dem edelsten Beruf!  
Alle Reize sind verschwunden,  
Die sich Zauberei erschuf.  
Ach, nun heilet seine Wunden,  
Ach, nun tröstet seine Stunden  
Gutes Wort und Freundes Ruf.

**Rinaldo**

Mit der Turteltaube Locken  
Lockt zugleich die Nachtigall;  
Wasserstrahlen, Wasserflocken  
Wirbeln sich nach ihrem Schall.  
Aber Alles verkündet,  
Nur sie ist gemeinet;  
Aber Alles verschwindet,  
Sobald sie erscheint  
In lieblicher Jugend,  
In glänzender Pracht.

Da schlingen zu Kränzen  
Sich Lilien und Rosen;  
Da eilen und kosen  
In lustigen Tänzen  
Die laulichen Lüfte,  
Sie führen Gedüfte,  
Sich fliehend und suchend,  
Vom Schlummer erwacht.

**Chor**

Nein, nicht länger ist zu säumen,  
Wecket ihn aus seinen Träumen,  
Zeigt den diamantnen Schild!

**Rinaldo**

Weh! was seh ich? Welch ein Bild!

**Chor**

Ja, es soll den Trug entsiegeln.

**Rinaldo**

Soll ich also mich bespiegeln,  
Mich so tief erniedrigt sehn?

**Chor**

Fasse dich, so ists geschehn.

**Rinaldo**

Ja, so seis! Ich will mich fassen,  
Will den lieben Ort verlassen  
Und zum zweitenmal Armiden,  
Nun so seis! so seis geschieden!

**Chor**

Wohl, es sei! es sei geschieden!  
Zurück nur! zurücke  
Durch günstige Meere!  
Dem geistigen Blicke  
Erscheinen die Fahnen,  
Erscheinen die Heere,  
Das stäubende Feld.

Zur Tugend der Ahnen  
Ermant sich der Held.

**Rinaldo**

Zum zweitenmale  
Seh ich erscheinen  
Und jammern, weinen  
In diesem Tale  
Die Frau der Frauen.  
Das soll ich schauen  
Zum zweitenmale?  
Das soll ich hören,  
Und soll nicht wehren  
Und soll nicht retten?

**Chor**

Unwürdige Ketten!

**Rinaldo, Chor**

Und umgewandelt  
Seh ich die Holde;  
Sie blickt und handelt  
Gleich wie Dämonen,  
Und kein Verschonen  
Ist mehr zu hoffen.

Vom Blitz getroffen  
Schon die Paläste!  
Die Götter-Feste,  
Die Lustgeschäfte,  
Der Geisterkräfte,  
Mit allem Lieben  
Ach, sie zerstieben!

**Chor**

Schon sind sie erhöret,  
Gebete der Frommen.  
Noch säumst du zu kommen?  
Schon fördert die Reise  
Der günstigste Wind.  
Geschwinde, geschwind!

**Rinaldo**

Im Tiefsten zerstöret,  
Ich hab euch vernommen;  
Ihr drängt mich zu kommen.  
Unglückliche Reise!  
Unseliger Wind!

**Auf dem Meere. Schlusschor**

Segel schwellen!  
Grüne Wellen,  
Weiße Schäume;  
Seht die grünen,  
Weiten Räume,  
Von Delphinen  
Rasch durchschwommen.

Wie sie kommen!  
Wie sie schweben!  
Wie sie eilen!  
Wie sie streben!  
Und verweilen  
So beweglich,  
So verträglich!

**Einige** [ad. lib. Rinaldo]

Das erfrischt,  
Und verwischt  
Das Vergangne.  
Dir [mir] begegnet  
Das gesegnet  
Angefangne.

**Chor**

Wunderbar sind wir gekommen,  
Wunderbar zurückgeschwommen,  
Unser großes Ziel ist da!  
Schalle zu dem heiligen Strande  
Lösung dem gelobten Lande:  
Godofred und Solyma!\*

\*) Godofried = Gottfried von Bouillon, der die  
Ritter ausgesandt hatte; Solyma = Jerusalem



Lioba Braun

### Lioba Braun Alt

Die gefragte Mezzosopranistin studierte zunächst Kirchenmusik und wurde dann von Charlotte Lehmann zur Sängerin ausgebildet. Nach bereits zwei Jahren gewann sie Preise bei den großen Gesangswettbewerben im In- und Ausland. Nach ihrem Festengagement am Badischen Staatstheater Karlsruhe wechselte sie 1989 an die Wiener Volksoper, kurz darauf an die Wiener Staatsoper. Von 1993–2003 war sie in großen Mezzopartien regelmäßig am Nationaltheater Mannheim zu hören. Nach einem spektakulären Einspringen bei den Bayreuther Festspielen 1994 als Brangäne unter Daniel Barenboim begann ihre internationale Karriere als Wagnersängerin (Mailand, Dresden, Berlin, Rom, Madrid, Wien, Barcelona, Bayreuth u. a.). Einer der Höhepunkte ihrer umfangreichen Tätigkeit als Konzertsängerin war der Mahler-Zyklus 2002 in München, wo sie unter der Leitung von Lorin Maazel *Das Lied von der Erde* und das Alt-Solo in der 3. Symphonie sang. Lioba Braun arbeitete mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Herbert Blomstedt, Daniel Barenboim, Philippe Herreweghe, James Levine, Lorin Maazel, Riccardo Muti, Myung-Whun Chung, Sir Neville Marriner, Helmuth Rilling, Giuseppe Sinopoli, Christian Thielemann. In der laufenden Saison wird die Künstlerin an der Bayerischen Staatsoper als Ortrud debütieren und außerdem u. a. in Los Angeles, Neapel sowie beim Schleswig Holstein Musikfestival auftreten.



Carsten Süß

### Carsten Süß Tenor

Der in Mainz geborene Sänger erhielt schon als Kind seine erste musikalische Ausbildung an Geige, Bratsche und Klavier. Beim Bundeswettbewerb Gesang 1992 in Berlin wurde er mit dem Sonderpreis der Jury für die beste gesangliche Leistung im Bereich Oper/Operette ausgezeichnet. 1995 debütierte er als Don Ottavio in Mozarts *Don Giovanni* am Deutsch-Sorbischen Volkstheater in Bautzen, wo er 1996 auch die deutschsprachige Erstaufführung von Mascagnis *Le maschere* sang. Sein internationales Debüt beim Maggio musicale di Firenze als Gomatz in Mozarts *Zaide* war der Beginn einer Serie von internationalen Gastspielen u. a. am Opernhaus Graz, wo er sein Rollendebüt als Tamino in Mozarts *Zauberflöte* gab. Im selben Jahr ging er als Ensemblemitglied an das Theater der Landeshauptstadt Kiel. 1997 wechselte Carsten Süß an die Staatsoper Dresden. Hier begann auch die Zusammenarbeit mit bedeutenden Dirigenten wie Giuseppe Sinopoli, Sir Colin Davis und Semyon Bychkov. 2001 Debüts in Wiesbaden und Stuttgart, wo er seitdem u. a. Pedrillo, Mime und Tamino gesungen hat. An der Oper Frankfurt wirkte Carsten Süß an Ernest Blochs *Macbeth* mit, weitere große Partien stehen in der aktuellen Spielzeit auf dem Programm. Im Sommer 2005 wird er bei den Bregenzer Festspielen in Johann Strauss' *Der lustige Krieg* debütieren. Im Rahmen seiner zahlreichen Konzertverpflichtungen arbeitet Carsten Süß kontinuierlich mit Helmuth Rilling zusammen, ist aber auch bei den Bamberger Symphonikern ein gern gesehener Gast.



Helmuth Rilling

### Helmuth Rilling

Geb. 1933, künstlerischer Leiter der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Dirigent und Pädagoge. Er gründete die Gächinger Kantorei, das Bach-Collegium Stuttgart und 1981 die Internationale Bachakademie. Gastdirigent bei führenden Orchestern in Europa, Israel, USA und Kanada. Helmuth Rilling spielte als einziger Dirigent das komplette Vokalwerk J. S. Bachs ein und ist künstlerischer Leiter der Edition Bachakademie (Gesamtaufnahme der Musik Bachs). Er wurde u. a. mit dem Internationalen UNESCO Musikpreis (1994) ausgezeichnet und 2003 zum Ehrenmitglied der American

Academy of Arts and Sciences gewählt. Mit der Einspielung von Krzysztof Pendereckis *Credo* gewann er den Grammy Award 2000 für die beste Chor-Darbietung und wurde erneut 2001 für die Einspielung von *Deus Passus* von Wolfgang Rihm nominiert. Im Januar 2005 leitete Helmuth Rilling in der Carnegie Hall New York die Uraufführung der von Robert Levin vervollständigten *Messe c-Moll* KV 427 von Wolfgang Amadeus Mozart.

### **Gächinger Kantorei Stuttgart**

1954 von Helmuth Rilling gegründet, benannt nach dem Gründungsort, einem kleinen Dorf auf der Schwäbischen Alb. Schwerpunkt zunächst auf A-cappella-Literatur des 16., 17. und 20. Jahrhunderts, nach der Gründung des Bach-Collegiums 1965 auch oratorische Literatur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts – darunter viele Uraufführungen. Heute zählt das Ensemble zur internationalen Spitze und tritt bei vielen wichtigen Musikfestivals in aller Welt auf. Zahlreiche Aufnahmen, darunter die Einspielung des gesamten Vokalwerks von Johann Sebastian Bach.

### **Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR**

Das Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR spielt jährlich rund 80 Konzerte im Sendegebiet des SWR sowie in den internationalen Musikzentren und bei bedeutenden Musikfestspielen. Das RSO pflegt das klassisch-romantische Repertoire in exemplarischen Interpretationen und setzt sich mit Nachdruck für zeitgenössische Musik und selten aufgeführte Komponisten und Werke ein. Bereits unmittelbar nach seiner Gründung im Jahre 1945 leiteten viele namhafte Dirigentenpersönlichkeiten die RSO-Konzerte. Seit 1998 ist Sir Roger Norrington Chefdirigent. Er verleiht dem RSO ein unverwechselbares klangliches Profil durch die Verbindung von historisch informierter Aufführungspraxis mit den Mitteln eines modernen Sinfonieorchesters – den ›Stuttgart Sound‹. In zyklischen Aufführungen sinfonischer Werke von Beethoven, Berlioz, Mendelssohn, Schumann und Brahms zeichnet Norrington den Lauf der Musikgeschichte nach – bis hin zu Tschaikowsky, Elgar und Mahler. Zahlreiche preisgekrönte Produktionen für den Tonträgermarkt, für Radio und Fernsehen dokumentieren die Arbeit des RSO Stuttgart.



Herren der  
Gächinger Kantorei  
Stuttgart

# Gächinger Kantorei Stuttgart

## Tenor

Karl Appel  
Steffen Barkawitz  
Bruno Bätzner  
Dieter Bernhardt  
Andreas Bomba  
Michael Bootz  
Wolfgang Frisch  
Manfred Gnädig,  
Christoph Haßler  
Robert Heimann  
Ulrich Müller-Adam  
Martin Möller  
Benedikt Nawrath  
Holger Nithack  
Matthias S. Otto  
Otto Pardall  
Boris Pohlmann  
Manfred Reichle  
Hermann Schatz  
Michael Schröck  
Konrad Stahl  
Vladimir Tarasov  
Götz Thumm  
Hartmut Wahlandt

## Bass

Peter Arestov  
Hans-Peter Blank  
Klaus Breuninger  
Marek Fras  
Guido Heidloff  
Martin Hermann  
Werner Huck  
Werner Kanz  
Bernhard Kempter  
Holger Kolodziej  
Stefan Müller-Ruppert  
Hanns Pommerien  
Olaf N. Rank  
Florian Rosskopp  
Michael Scheiberg  
Frank Schlichter  
Florian Schmitt-Bohn  
Holger Schneider  
Volker Spiegel  
Gerold Spingler  
Stefan Weiler  
Aislan Weinmann  
Claus Wild



## Heinrich Gruber

Böblingen

Mitglied im Förderkreis seit 1986

Wer Chormusik liebt, kann sich dem Bann von Rilling und den Gächingern nicht entziehen! Und als Mitglied des Förderkreises bin ich ein richtiger Freund einer großen Familie.

Förderkreis Internationale  
Bachakademie Stuttgart e. V.

**0711.619 21 29**

[www.bachakademie.de](http://www.bachakademie.de)  
Empfohlene Jahresspende  
100 Euro, steuerlich anerkannt.

# Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR

## 1. Violine

Mila Georgieva  
Miwako Nagatomi  
Gebhard Weeth  
Jozef Pekara  
Karl-Heinz Schlenker  
Karsten Peters  
Monika Wiedemann-Hölszky  
Lukas Friederich  
Stefan Bornscheuer  
Gesa Jenne-Dönneweg  
Helke Bier  
Anna Niedzialkowska

## 2. Violine

David Ma  
Stefanie Zimmermann  
Joo-Wha Yoo  
Ahmet Baydur  
Ulrich Marquardt  
Werner Burkhoff  
Peter Lauer  
Alina Abel  
Monika Renner-Auers  
Insa Andrea Fritsche

## Viola

Paul Pesthy  
Ingrid Philippi  
Dirk Hegemann  
Jakub Grabe-Zaremba  
Gro Johannessen  
Dora Scheili  
Nicole Unger  
Teresa Jansen  
Jakob Lustig  
Christian Nas

## Violoncello

Ansgar Schneider  
Hendrik Then-Bergh  
Gottfried Hahn  
Ute Pohl  
Johannes Zagrosek  
Irene Genal  
Johanna Busch  
Fionn Bockemühl

## Kontrabass

Konstanze Brenner  
Axel Schwesig  
Frederik Stock  
Astrid Stutzke  
Felix von Tippelskirch  
Christoph Dorn

## Flöte

Tatjana Ruhland  
Christina Singer  
Christian Ruhnke

## Oboe

Anne Angerer  
Annette Schütz

## Klarinette

Dirk Altmann  
Rudolf König

## Fagott

Hanno Dönneweg  
Georg ter Voert

## Horn

Wolfgang Wipfler  
Josef Weissteiner

## Trompete

Wolfgang Bauer  
Dietmar Boeck

## Posaune

Tobias Unger  
Frank Szathmary-Filipitsch  
Florian Metzger

## Pauken

Wieland Junge

## Nachweise

S. 3 und 7: Originalbeiträge von Holger Schneider für dieses Heft.

S. 16: Der Beitrag von Reinhard Schäfertöns wurde erstmals veröffentlicht in *Bach und die Nachwelt*, Band 2 (1850–1900), Hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, © 1999 by Laaber-Verlag, Laaber (ISBN 3-89007-324-7). Leicht gekürzter Nachdruck der Einleitung mit freundlicher Genehmigung des Laaber-Verlags. Redaktionelle Bearbeitung: Jürgen Hartmann.

## Impressum

Programmheft 5. Abo-Konzert Saison 2004/05. © 2005 Internationale Bachakademie Stuttgart. ISSN 1012-8043  
Herausgeberin Internationale Bachakademie Stuttgart,  
Johann-Sebastian-Bach-Platz, D-70178 Stuttgart  
Telefon 0711.619 21 0, Telefax 0711.619 21 23  
Internet [www.bachakademie.de](http://www.bachakademie.de)  
E-Mail [office@bachakademie.de](mailto:office@bachakademie.de)  
Künstlerische Leitung KMD Prof. D. Dr. h. c. Helmuth Rilling  
Intendant Andreas Keller

Redaktion und Satz Jürgen Hartmann  
Umschlaggestaltung Grafic Design Felicitas Brodbeck,  
Sindelfingen  
Layout und Druck Werner Böttler GrafikSatzBildDruck,  
Walldorfhäslach  
Redaktionsschluss 18. April 2005, Auflage 2.000

## Auf Wiedersehen!

11./12. Juni 2005, 19.00 Uhr (Einführungen jeweils 18.15 Uhr), Liederhalle Beethoven-Saal  
Felix Mendelssohn Bartholdy: Der Onkel aus Boston (Oper in drei Akten, konzertante Aufführung)  
Mit Donna Brown, Sabine Bräuning, Carsten Süß, Markus Marquardt, Lothar Odius u. a.  
Gächinger Kantorei und Bach-Collegium Stuttgart  
Leitung: Helmuth Rilling

## Eva-Maria Wolber

Pfedelbach

Mitglied im Förderkreis seit 1995

Auslöser für meine Mitgliedschaft war das Musikfest 1995. Ich bin ein großer Musikfan, habe mehrere Abonnements und verschenke zu Geburtstagen nur noch Konzertkarten. Alle, die es können, sollten diese Arbeit unterstützen.

Förderkreis Internationale  
Bachakademie Stuttgart e. V.

**0711.619 21 29**

[www.bachakademie.de](http://www.bachakademie.de)  
Empfohlene Jahresspende  
100 Euro, steuerlich anerkannt.

