

ENERGIE

MIT NEUER

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER



Sonntag 07.11.21 11 Uhr

PETER I. TSCHAIKOWSKY
1. Klavierkonzert

ANTON BRUCKNER
6. Symphonie

VALERY GERGIEV
Dirigent

MAO FUJITA
Klavier

isarpphilharmonie
mphil.de

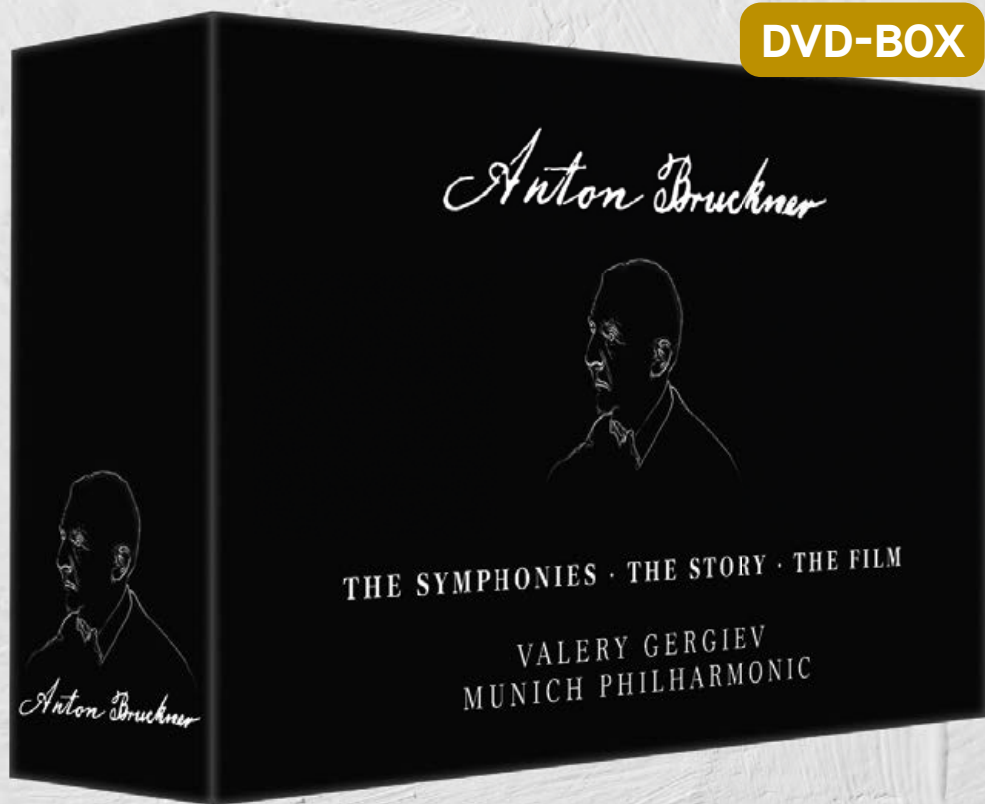


ANTON BRUCKNER

SYMPHONIEN NR. 1–9

Aufgenommen im Stift St. Florian

DVD-BOX



6 DVDs & 4 Blu-rays

PETER ILJITSCH TSCHAIKOWSKY

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 b-Moll op. 23

1. Allegro non troppo e molto maestoso – Allegro con spirito
2. Andantino semplice – Prestissimo – Tempo I
3. Allegro con fuoco

– Pause –

ANTON BRUCKNER

Symphonie Nr. 6 A-Dur

1. Majestoso
2. Adagio: Sehr feierlich
3. Scherzo: Nicht schnell – Trio: Langsam
4. Finale: Bewegt, doch nicht zu schnell

VALERY GERGIEV, Dirigent

MAO FUJITA, Klavier

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

124. Spielzeit seit der Gründung 1893

VALERY GERGIEV, Chefdirigent

ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent

PAUL MÜLLER, Intendant

»Solange das Herz schlägt«

**PETER I. TSCHAIKOWSKY:
1. KLAVIERKONZERT B-MOLL OP. 23**

»AUSGETÜFTELTE KLAVIERPASSAGEN«

Tschaikowsky komponiert sein 1. Klavierkonzert im Winter 1874. Zu dieser Zeit sind bereits zwei Symphonien des 34-Jährigen aufgeführt, hat er mit den Orchesterfantasien »Romeo und Julia« sowie »Der Sturm« Zustimmung und Ablehnung erlebt, ist gerade seine dritte Oper »Opritschnik« (Der Leibwächter) in St. Petersburg uraufgeführt und wird in Odessa und Kiew nachgespielt. Tschaikowsky unterbricht die Komposition des Klavierkonzerts und fährt im Dezember 1874 zur Premiere des »Opritschnik« in die Hauptstadt der Ukraine. Dort kann er einen großen Erfolg feiern und fühlt sich »restlos glücklich«. Diesen Auftrieb braucht er auch, denn die Arbeit am Klavierkonzert »geht sehr langsam vorwärts und will nicht recht gelingen. Ich bleibe aber meinem Prinzip treu und zwingen meinen Kopf, Klavierpassagen auszutüfeln«, so Tschaikowsky an seinen Bruder Anatol.

Erst elf Jahre zuvor hatte der als Verwaltungssekretär im Justizministerium Be-

schäftigte seinen Posten gekündigt, sich ganz für die Musik entschieden und bei Anton Rubinstein am Konservatorium von St.

BLICK INS LEXIKON

PETER I. TSCHAIKOWSKY

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 b-Moll op. 23

Lebensdaten des Komponisten

geboren am 25. April (7. Mai) 1840 in Wotkinsk (Wjatka/Ural); gestorben am 25. Oktober (6. November) 1893 in St. Petersburg

Entstehungszeit

1874

Widmung

dem Pianisten und Dirigenten Hans von Bülow gewidmet

Uraufführung

am 25. Oktober 1875 in Boston (Boston Symphony Orchestra unter der Leitung von Benjamin Johnson Lang; Solist: Hans von Bülow)



Peter Tschaikowsky (um 1878)

Petersburg studiert. Seit 1866 ist Tschaikowsky selbst Professor für Harmonielehre am Moskauer Konservatorium, dessen Direktor Nikolaj Rubinstein, Bruder Antons und als Pianist wie als Dirigent gleich bedeutend, zu seinem väterlichen Freund und Beschützer wird.

FEHLURTEILE UND KRÄNKUNGEN

Nikolaj Rubinstein hatte schon die ersten beiden Symphonien seines Schützlings uraufgeführt sowie die beiden Orchesterfantasien »Romeo und Julia« und »Der Sturm«. Nun wünscht sich Tschaikowsky, »dass Rubinstein das Klavierkonzert zur Aufführung bringt«. So begibt er sich Ende 1874 zu seinem Mentor, um die Komposition vorzuspielen. Doch macht er von vornherein klar, dass er keine Ratschläge hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung erwarte, sondern lediglich im Hinblick auf die technische Aus-

führung des Klavierparts, seine Brillanz und Virtuosität. Aber anstelle wohlgemeinter Hinweise entlädt sich über den Überraschten ein Ungewitter: »Es war ein Schimpfen, ein »Herunterreißen«, dazu in einer Art und Weise vorgetragen, die mich sehr verletzte.«

Dem Ansinnen Rubinsteins, das Konzert umzuarbeiten, entsprach der sonst zu Änderungen bereite Komponist nicht. Er strich die ursprüngliche Widmung und eignete das Konzert Hans von Bülow zu, den für Tschaikowskys Werke entflammten deutschen Pianisten und Dirigenten. Später gesteht sich Tschaikowsky ein, worüber Freund Rubinstein so erobert war: »Mich warnte eine innere Stimme, Rubinstein ein solches bloß »mechanisches« Urteil über mein Werk zuzumuten.«

EINLEITUNG MIT ANAGRAMM...

In diesem Klavierkonzert gehen das Subjektive und die Konvention ein neues Verhältnis ein; die Proportionen sind ungewöhnlich, die harmonischen Spannungen stark. Nach einem kurzen Einstieg in b-Moll reckt sich das Einleitungsthema in Des-Dur empor. Die Kombattanten, Solist und Orchester, fallen sich nicht vornehm ins Wort, fechten nicht graziös miteinander, sondern preschen voran, umschlingen sich, geraten immer enger ins Gemenge und aus dem Gegeneinander wird ein ekstatisches, atemloses Miteinander.

In dieser überproportional groß und dramatisch angelegten Introdution entdeckte der englische Musikwissenschaftler David Brown das musikalische Anagramm zweier Namen. In der Intonationszelle »Des – a« versteckt sich der Name von Désirée (die Ersehnte) Artöt und in der eröffnenden



Désirée Artôt (1870)

Hornpassage der Name des Komponisten selbst, nämlich »(P) E (t) E (r Ts) CHA (ikowsky)«.

... UND OHNE VERBINDUNG ZUM GANZEN?

Tschaikowsky hatte Ende 1868 in der französischen Sängerin Désirée Artôt eine Frau von bezauberndem Esprit und künstlerischer Vollkommenheit kennen gelernt und sich in sie verliebt; als Verlobungsgabe schenkte er ihr die Klavier-Romanze f-Moll op. 5. Schon 1869 beendete die Sängerin das Liebesverhältnis, doch blieben beide einander freundschaftlich verbunden.

Obleich nichts vom Themenmaterial der Einleitung in die weitere Komposition Eingang findet, wird sie doch für den Gesamt-

gestus des Konzerts bestimmend: Hier wie überall die quasi improvisierenden Monologe des Klaviers, die sprechenden Instrumentalrezitative, das dialogische Miteinander von Soloinstrument und Orchester. Die Introduction endet *morendo*, also »ersterbend«, mit dunklem Bläserklang.

1. SATZ: KAMENKA ALS GEISTIGER RAUM

Nach einer Generalpause setzt das Hauptthema – nun in der Grundtonart b-Moll – als ein Nacheinander abbrechender Triolen ein. Ein spielerisch-tastendes Voran, auf der Suche nach neuem Beginn. Tschaikowsky hatte die dem Hauptthema zugrundeliegende Melodie auf einem Jahrmarkt gehört – von blinden Bettelmusikanten in Kamenka. Hier, in der Nähe von Kiew, befand sich der Landsitz der Dawydows und lebte Tschaikowskys Schwester Alexandra, verheiratet mit Lew Dawydow, dem Sohn eines Dekabristen. Die Dekabristen, russische Adlige, hatten nach monatelangen geheimen Beratungen im Dezember (russisch »dekabr«) des Jahres 1825 öffentlich ein demokratisches Russland ohne Leibeigenschaft und absolutistischen Herrscher gefordert. Sie starben unter dem Beil oder in der Verbannung. In Kamenka verbrachte Tschaikowsky viele Sommermonate. Hier lernte er das Gedankengut der Dekabristen kennen und schätzen.

VOLKSTÜMLICHE VIRTUOSITÄT

Die Dekabristen pflegten die Beschäftigung mit dem Volkstum als Weg zu einem tieferen Verständnis der Welt. So auch Tschaikowsky. Das Hauptthema des 1. Satzes ist weniger Zitat, als vielmehr offene Form für die reichen Strukturen volkstümlichen wie virtuosen Musizierens. Tschaikowsky bearbeitete das ursprünglich breit und episch

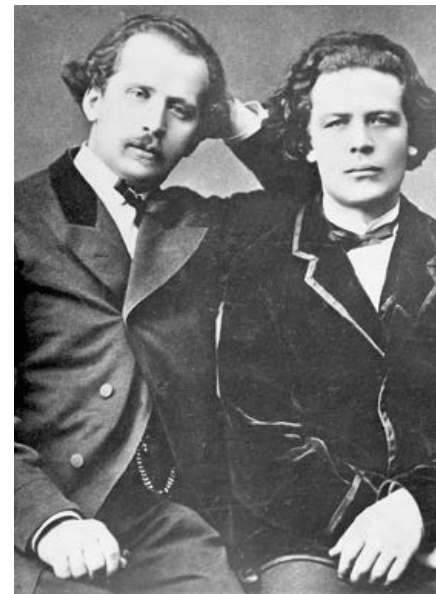
angelegte Volkslied, veränderte es in eine leicht schwebende Melodie, die ihren kapriziösen Reiz im Dialog zwischen Klavier und Holzbläsern entfaltet, ehe sie sich in den Oktavklängen des Soloinstruments verliert.

In Russland schlossen sich Blinde häufig zu kleinen Verbänden zusammen und traten mit Instrumentalspiel und Gesang in den Dörfern auf, baten um Almosen, spielten zum Tanz auf oder übernahmen als Erzähler alter Mythen eine erzieherische, oft warnende und zu moralischer Besserung aufrufende Funktion. All diese Facetten können sich im

ZITAT

»Ich spielte den ersten Satz. Nicht ein Wort, nicht eine Bemerkung [...] Ich fand die Kraft, das Konzert ganz durchzuspielen. Weiterhin Schweigen. »Nun?« fragte ich, als ich mich vom Klavier erhob. Da ergoss sich ein Strom von Worten aus Rubinsteins Mund. Sanft zunächst, wie wenn er Kraft sammeln wollte, und schließlich ausbrechend mit der Gewalt des Jupiter Tonans. Mein Konzert sei wertlos, völlig unspielbar. Die Passagen seien so bruchstückhaft, unzusammenhängend und armselig komponiert, dass es nicht einmal mit Verbesserungen getan sei. Die Komposition selbst sei schlecht, trivial, vulgär. Hier und da hätte ich von anderen stibitz. Ein oder zwei Seiten vielleicht seien wert, gerettet zu werden; das Übrige müsse vernichtet oder völlig neu komponiert werden.«

Tschaikowsky berichtet Nadeshda von Meck von Rubinsteins Reaktion auf sein 1. Klavierkonzert



Nikolaj und Anton Rubinstein (um 1870)

Lauf des 1. Satzes entfalten, bis hin zu witzigen Anspielungen (Arpeggien) auf die Instrumentalgesten der Bettelmusikanten, der Lirniki, die sich häufig auf der Drehleier oder auf der Kobsar begleiteten, einer ukrainischen Spezialform der Gitarre, der Zither nicht unähnlich.

AKADEMISCHE KLASSIZITÄT

Mit dem zweiten Thema, einem weitschwingenden Gesang der Holzbläser, gefolgt vom Nebengedanken einer kleinen, in ruhigen Vierteln dahingleitenden Melodie der Violinen, kommt die klassisch-akademische Form ins Spiel. Doch der »Nebengedanke« in den Violinen erweist sich als »Hauptgedanke«. Das wird mit List und Laune in Szene gesetzt. Emphatisch ergreifen Orchester wie Soloinstrument das Holzbläser-Thema und treiben es einem Höhepunkt zu. Der

Nebengedanke scheint vergessen, trumpft erst in der Durchführung auf; hier treten das Lied der Lirniki und die kleine erfundene, »akademische« Melodie gegeneinander an: das Soloinstrument schlägt sich bald auf diese, bald auf jene Seite. Der Wiedereintritt des zweiten Themas versammelt noch einmal das gesamte thematische Material, aber der Nebengedanke obsiegt und führt die Schlussteigerung an.

2. SATZ: SELBSTVERGESSENHEIT

Im 2. Satz entfaltet sich mit einer ungemein lieblichen Kantilene der Flöte eine kontemplative, naturhafte Stimmung, bis prestissimo ein Walzer-Lied vorüberhuscht, eine Paraphrase über das französische Chanson »Il faut s'amuser, danser et rire« (Man soll sich vergnügen, tanzen und lachen). Dieser sich in einem Fortissimo-Schlag entladende Übermutsausbruch bildet den scherzhaften Kontrapunkt zur anmutigen, kammermusikalisch zarten Gesamtanlage des Satzes, einem gelösten Zusammenspiel von Orchester und Solist, einem einander Zusingen, Zuhören, Abnehmen und Aufgreifen der mu-

ZITAT

»Tschaikowsky besaß eine große, melodische Kraft, und diese bildete bei ihm den Schwerpunkt in jeder Symphonie, in jeder Oper und in jedem Ballett. Für mich ist es absolut unwesentlich, dass die Qualität seiner Melodie manchmal ungleichmäßig war. Tatsache bleibt, dass er ein Schöpfer der Melodie war, und dies ist eine sehr seltene und kostbare Begabung.«

Igor Strawinsky

sikalischen Gedanken. Es handelt sich um zwei Optionen der Selbstvergessenheit: sich in dialogischer Zweisamkeit zu verlieren oder sich ins Amüsement zu stürzen.

3. SATZ: PRIMUS INTER PARES

Mit dem 3. Satz kommt das Verhältnis zwischen Subjekt und Allgemeinheit ins Spiel. In Rondo-Form präsentieren sich zwei Themen; davon ist das erste ein ukrainisches Frühlingslied, das zweite dem Volkston nachempfunden. Klavierpart und Orchester tutti verhalten sich wie ein solistischer Vorsänger und der ihm antwortende Chor.



Hans von Bülow – dankbarer Widmungsträger und Uraufführungssolist

Auch im Finalsatz weiß sich das zweite Thema, also der Regel nach das eher untergeordnete Nebenthema, durchzusetzen, führt zu hymnischer Steigerung und zu einem die Themen synthetisierenden Finale. Es kündigt von der glücklichen Übereinstimmung des Einzelnen mit dem Ganzen.

VOM KRITIKER ZUM ENTHUSIASTEN

»Ich bin stolz auf die Ehre, die Sie mir mit der Widmung dieses herrlichen Kunstwerkes erwiesen haben«, bedankte sich Hans von Bülow 1875 überschwänglich bei Tschaikowsky. Die Bostoner Uraufführung vom 25. Oktober 1875 mit dem Widmungsträger am Klavier war überaus erfolgreich gewesen, ebenso die Moskauer Erstaufführung vom 13. (21.) November 1875 mit Sergej Tanejew als Solist und Nikolaj Rubinstein (!) als Dirigent.

Doch der eigentliche Durchbruch des Werks sollte sich erst bei einem Konzert anlässlich der Pariser Weltausstellung von 1878 ereignen, dessen Solist Nikolaj Rubinstein (!!) hieß! Von seinem Spiel wusste Nadeshda von Meck, Tschaikowskys »teure Freundin«, zu berichten, dass man dabei »nicht nur die ganze Welt, sondern auch die eigenen Mängel vergisst«; an Rubinsteins Interpretation werde man sich erinnern, »solange das Herz schlägt«.

Sigrid Neef

Auf der Suche nach einem neuen Weg

ANTON BRUCKNER: 6. SYMPHONIE

Bruckners »Sechste«: ein Streitfall. Unter seinen mittleren und späten Symphonien zählt sie zu den Unbekanntesten, rangiert auch in der Publikumsgunst deutlich hinter der beliebten »Vierten« oder »Siebten«. Von Kennern dagegen wird sie gerade für ihre Vielschichtigkeit geschätzt. Und Bruckner selbst? Er scheint mit dem Ergebnis seiner Arbeit zufrieden gewesen zu sein. Anders als bei den drei vorangegangenen Symphonien nahm er nach Abschluss der Komposition keine wesentlichen Änderungen mehr an dem Stück vor. Dass es die »Sechste« nicht leicht haben würde, schwante allerdings auch ihm: Seine »kühnste« Symphonie nannte er sie oder, mit launigem Zungenschlag, seine »keckste«.

WOHIN GEHÖRT DIE »SECHSTE«?

Bruckner und keck? Eine gewöhnungsbedürftige Assoziation, zumal wenn man an den romantischen Ernst der 4. Symphonie oder das Pathos der »Fünften« denkt. Aber die »Sechste« macht schon in den ersten Takten klar, dass sie gewillt ist, einen anderen Weg als den üblichen einzuschlagen. Statt des Bruckner-typischen Herantastens an den Klang, des allmählichen Erwachens thematischer Gebilde, ist hier die Musik so-

fort »da«: Die Violinen geben einen durch Punktierung geschärften Triolenrhythmus vor, der von einem klar umrissenen Thema in tiefer Lage beantwortet wird. Selbst die Tonart A-Dur ist singulär in Bruckners orchestralem Schaffen.

Und so herrscht nicht zufällig bis heute Uneinigkeit unter den Experten über die stilis-

BLICK INS LEXIKON

ANTON BRUCKNER
Symphonie Nr. 6 A-Dur

Lebensdaten des Komponisten
geboren am 4. September 1824 in Ansfelden/Oberösterreich; gestorben am 11. Oktober 1896 in Wien

Entstehungszeit
1879–1881

Widmung
dem Philosophen Dr. Anton Ölzelt Ritter von Nevin und seiner Frau Amalie gewidmet

Uraufführung
am 26. Februar 1899 in Wien im Großen Musikvereinssaal

tische Einordnung der »Sechsten«. Für die einen gehört sie zu Bruckners mittleren Symphonien, indem sie zwischen dem Melos der »Vierten« und der sakralen Aura der »Fünften« vermittelt. Von anderen wird sie, ihrer erwähnten Kühnheit wegen, dem Spätwerk des Komponisten zugeschlagen – oder man begreift sie mit Peter Gülke von vornherein als »Solitär«.

DIE LEGENDE VOM ARMEN ORGANISTEN

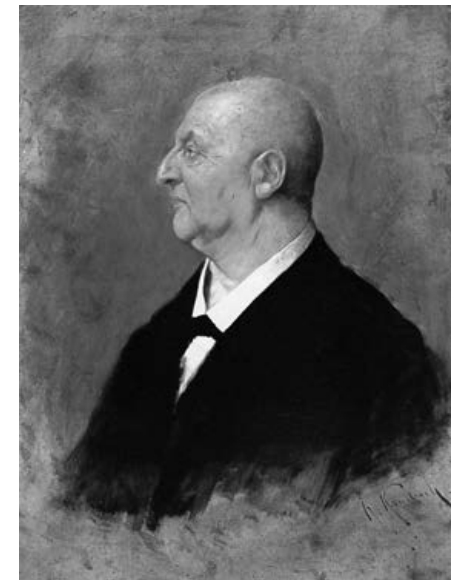
Wofür man sich letztlich auch entscheiden mag, an der Sonderstellung der »Sechsten« bestehen kaum Zweifel. Ein Blick auf ihre Entstehungsbedingungen – genauer: auf die Lebensumstände Bruckners während der Komposition – zeigt, dass auch diese einige Besonderheiten aufweisen. So hatte sich die soziale Situation des Komponisten im Winter 1877/78 endlich konsolidiert. Er bezog mietfrei eine repräsentative Wohnung am Schottenring in Wien und wurde kurz danach ordentliches Mitglied der Hofkapelle, verbunden mit einem Jahresgehalt von 600 Gulden. Damit gehörte Bruckner, ganz im Gegensatz zum (auch durch ihn) tradierten Bild vom unbedarft-ärmlichen Landmusikanten, »zum bemerkenswert kapitalträchtigen Bürgertum Wiens und in der Musikwelt sicher zu den Spitzenverdienern« (Laurenz Lütteken).

Man dürfte nicht allzu fehl gehen, wenn man die späten 1870er Jahre zu Bruckners glücklichsten Lebensphasen zählt. Als Organist war er eine Berühmtheit, seine Messen fanden großen Anklang, an der Universität scharte er eine wachsende Zahl von Bewunderern um sich. Was fehlte, war die Anerkennung auf symphonischem Gebiet; hier setzte das Fiasko der »Dritten« im Dezember 1877 einen markanten Kontrapunkt zu den

sonstigen Hoffnungssignalen. Allerdings machte gerade die Premiere dieser Symphonie einige wichtige Persönlichkeiten (die Dirigenten Josef Schalk und Gustav Mahler, den Verleger Theodor Rättig) zu überzeugten Anhängern Bruckners; der Keim für spätere Erfolge war gelegt.

EINE REISE IN DIE SCHWEIZ

Zum gestiegenen Sozialstatus und bürgerlichen Lebensstil gehörten nach Auffassung der meisten Wiener auch Reisen. Diese freilich finden sich in Bruckners Biographie nur spärlich und sind fast ausschließlich von äußeren Anlässen bestimmt, wie etwa der Besuch von Wagners »Ring des Nibelungen« in Bayreuth 1876. Vier Jahre später allerdings brach Bruckner zur längsten Reise seines Lebens auf. Sie führte über Bayern in die Schweiz, wo sich Profession und private



Hermann Kaulbach: Anton Bruckner in München (1885)

Zerstreuungen in Form von Orgelspiel, Begegnung mit Musikern sowie Wanderungen, Bahnfahrten und Damenbekanntschaften überlagerten. Kaum zurück, beschäftigte er sich mit der ein Jahr zuvor, im Sommer 1879, begonnenen 6. Symphonie, um sie binnen Jahresfrist zum Abschluss zu bringen.

Bemerkenswert an diesen Daten ist vor allem die dreijährige Pause zwischen der Vollendung der »Fünften« (1876) und den ersten Skizzen der »Sechsten« – auch dies eine Besonderheit im Schaffen Bruckners. Eine generelle kompositorische Abstinenz ging damit freilich nicht einher. Bis zum Jahr 1879 beschäftigte sich Bruckner mit diversen Umarbeitungen (3. und 4. Symphonie, f-Moll-Messe) und schrieb ein Streichquintett. Diese Tätigkeiten scheinen ihm den nötigen Freiraum geschaffen zu haben, um nach der »Fünften«, seinem »kontrapunktischen Meisterstück« (Bruckner), eine neue Symphonie zu konzipieren.

DER NEUE WEG

Der so untypische Beginn der »Sechsten« kann denn wohl auch als Fanal begriffen werden: Da die »Fünfte« in ihrem Monumentalcharakter nicht überbietbar schien, musste das folgende Werk Alternativen aufzeigen. Zum Markenzeichen der Vorgänger-Symphonie war die kunstvolle Kombination der Hauptgedanken in den Rahmensätzen geworden, im Finale durch eine Doppelfuge noch gesteigert. Solche Artistik fehlt in der »Sechsten«, wird allenfalls im Vorübergehen angedeutet. Überhaupt arbeitet Bruckner jetzt weniger mit kompletten »Themen« als mit ihren Bestandteilen wie Rhythmus, Impuls, Einzelmotivik, Tonhöhe, Gestus, die er neu kombiniert und gegeneinander ausspielt.

Um ein Beispiel zu geben: Der gleich zu Beginn ertönende Triolenrhythmus gibt der Entwicklung zwar Stabilität, doch ist er gewissermaßen »falsch« platziert, nämlich in den dünnen Oberstimmen der Geigen. Tonartlich ist alles noch offen. Der erste Takt des Themas mit seiner fallenden Quint e – a scheint diesen Mangel prompt auszugleichen: Zusammen mit dem hohen cis ergibt sich A-Dur, die Grundtonart der Symphonie, der Klang erhält ein Fundament sowie einen fasslichen Anfangsgedanken. Aber schon einen Takt später zerstört Bruckner diese Gewissheit wieder: Vierteltriolen rufen rhythmische Irritation hervor, dazu erklingt ein tonartfremdes b, das dem A-Dur phrygischen, also kirchentonalen Charakter verleiht. Diese Maßnahmen prägen nicht nur

ÜBRIGENS...

Bruckner hat zu seinen Lebzeiten die »Sechste« nie ganz im Konzert gehört. Am 11. Februar 1883 wurden die beiden Mittelsätze der 6. Symphonie erstmals öffentlich gespielt, immerhin in einem Konzert der Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Hofoperndirektor Wilhelm Jahn. Bis dato war überhaupt noch nie eine Bruckner-Symphonie in einem regulären Konzert der Wiener Philharmoniker dargeboten worden. Doch erst nach Bruckners Tod folgte am 26. Februar 1899 die erste Gesamtauführung der 6. Symphonie, die kein geringerer als Gustav Mahler dirigierte – leider nicht ohne zuvor instrumentale Retuschen und etliche Kürzungen im Notentext vorgenommen zu haben. In einer Ansprache an das Orchester während der Probenarbeit kündigte Mahler immerhin an, den Werken Anton Bruckners künftig mehr Augenmerk schenken zu wollen.



Anton Bruckner im Münchner Photoatelier Hanfstaengl (1885)

das Hauptthema des Satzes selbst, sondern – und das ist das Entscheidende – auch den weiteren Verlauf der Symphonie. So wird das Gegeneinander von Zweier- und Dreier- rhythmischen zum Markenzeichen des Seitenthemas sowie des Scherzo-Hauptgedankens, während phrygische Tonleitern zu Beginn von Adagio und Finale angestimmt werden.

KOMPOSITORISCHE ARBEIT IM HINTERGRUND

Diese spezielle Herangehensweise lässt sich als »analytischen« Umgang mit dem Material bezeichnen: Bruckner zerlegt thematische Gebilde in ihre Bestandteile (Parameter), um aus diesen neue Themen zu entwickeln. Die Tonfolge eines Motivs – also das, was uns als »Melodie« am direktesten anspricht – ist dabei nur ein Parameter unter

mehreren. Und natürlich hat die »Sechste« auch in dieser Hinsicht zahlreiche Bezüge zu bieten: thematische Verwandtschaften, die sich allerdings nicht aufdrängen, sondern ihre Wirkung im Hintergrund entfalten.

Bruckners Zurückhaltung, was Themenverknüpfungen angeht, sticht vor allem im Vergleich mit der 5. Symphonie ins Auge. Dort hatte er ja, wie erwähnt, in exemplarischer Weise vorgeführt, welche thematischen Kombinationsmöglichkeiten ihm zu Gebote standen. Den Höhepunkt der Entwicklung erreicht er im Finale der »Fünften«, wenn die Hauptgedanken des Satzes gleichzeitig erklingen, ergänzt durch ein Zitat aus dem ersten Satz. Und in der »Sechsten«? Da wird an dieses Verfahren nur noch dezent erinnert. Am Ende des ersten Satzes erlaubt sich Bruckner einen kleinen kontrapunktischen Trick, indem er die Triolen des Hauptthemas in originaler und umgekehrter Form (also auf und ab gleichzeitig) aneinanderkoppelt. Und eben diese Triolen rufen ganz am Ende der Symphonie noch einmal kurz deren Anfangstakte ins Gedächtnis. Aber das geschieht in den letzten acht Takten des Werks, in einer bemerkenswerten, fast unerhörten Lakonik.

DIE ANFANGSSÄTZE

Den Eröffnungssatz, Majestoso, bestreitet Bruckner wie üblich mit drei Themen. Während das zweite von ruhigem Melos geprägt ist (»Gesangsperiode«), hat das dritte mit seinem stampfenden Orchester-Unisono beschließenden Charakter. In der Durchführung kommt hauptsächlich das erste Thema zu Wort – was nicht verwundert, besteht es doch in sich, wie gezeigt, aus widerstreitenden Kräften, die sich hervorragend kombinieren und ausweiten lassen: Triolengänge, pochende Rhythmen, Punktierungen,

Quintfälle. Der Höhepunkt der Durchführung fällt mit der Wiederkehr des Hauptthemas zusammen, also mit dem Reprisenbeginn; gleichzeitig bricht Bruckner diesen Effekt durch die »falsche« Tonart (Es-Dur!), um innerhalb von nur 14 Takten zur Grundtonart zurückzukehren.

Auch der langsame Satz, Adagio, arbeitet mit drei prägnanten Themen: einem feierlichen Streichergesang, einem beseelten Aufschwung sowie einem Trauermarsch. Zusammenhang stiftet anderes, das gleichsam subkutan wirkt: Bei den ersten beiden Themen streiten jeweils zwei gleichberechtigte Stimmen, beide in unterschiedlichen Zeitverläufen, um die Vorherrschaft (Geigen/Oboen bzw. Celli/Geigen), der Trauermarsch erhebt sich wie das erste Thema über einem Tonleitergang abwärts. So kurz die Durchführung dieses Satzes ist, lässt sie doch Bruckners kontrapunktische Meisterschaft aufblitzen: Da wird ein Bassgang zur Oberstimme, das Hauptthema erklingt in Umkehrung sowie im Kanon und schließlich in neuer Kombination mit den Oboen-Seufzern. Fast schon an Mahler erinnert die Coda, in der die wichtigsten thematischen Bestandteile wie in einer Traumsequenz aufscheinen, um zuletzt behutsam ausgeblendet zu werden.

SELTSAMKEITEN IM SCHERZO

Das Scherzo erweist sich als durchgehend von Triolen geprägt – auch dann noch, wenn nach zehn Takten das Blech die Führung übernimmt und die Posaunen mit einem »Geradeaus-Thema« Ordnung erzwingen wollen. Geradeaus ist hier so gut wie nichts, sondern von grundlegenden musikalischen Widersprüchen geprägt: Auf gegen Ab, Laut gegen Leise, motivische Bewegung gegen starres Bassfundament, Fanfaren gegen

Klarinettenschleifer. Ein Tanz? Nein, eine irrlichternde Abfolge von Bildern, mal dahinhuschend, mal aggressiv lospolternd. Kein Wunder, dass der Bruckner-Kritiker Hanslick bei der Teilpremiere der Symphonie 1883 ein »ausschließlich durch Seltsamkeit fesselndes Scherzo« vernahm. Dem setzt das bedeutend langsamere Trio die Krone auf: Sonst ein Ort der idyllischen oder wehmütigen Rückblende, in dem Ländler-Tonfälle dominieren, stehen hier die Hörner- und Holzbläserrufe isoliert, treten auf der Stelle, fügen sich zu keinem Ablauf. Von österreichischer Heimeligkeit bleibt hier lediglich die Geste. Nicht umsonst konnte Peter Gülke behaupten, »eine stärker zerpfückte und fragmentierte Musik« habe Bruckner »nie geschrieben«.

MEHRDEUTIGES FINALE

Im Finale wird zunächst die Grundtonart der Symphonie infrage gestellt. Das Tremolo-e der Bratschen signalisiert e-Moll phrygisch, später a-Moll, kurz darauf ist A-Dur erreicht, und zwar mit einem Fanfarenmotiv, das sich wie ein Hauptthema gebärdet. Aber ist es das wirklich? Dass die »suchenden« Anfangstakte in der Reprise nicht mehr aufgenommen werden, spricht dafür; eine umso wichtigere Rolle spielen sie in der Durchführung. Fest stehen dürfte demgegenüber, dass Bruckner dieses Finale nicht, wie häufig zu lesen, dem Kompositionsprinzip des »per aspera ad astra« unterworfen hat. Denn der Durchbruch zum »Licht«, also zur Grundtonart A-Dur, kommt viel zu früh und wird im Laufe der weiteren Themenpräsentation wieder zurückgenommen. Vielmehr macht sich auch hier eine analytische Herangehensweise bemerkbar, die ihn thematische Gebilde aus widerstrebenden Einzelaspekten zusammensetzen lässt – bis hin zur Isolierung eines kleinen punktierten Motivs,

das zunächst in der Durchführung und dann vor allem in der Coda zum Träger der Entwicklung wird. Ihm gelingt auch die Rückbindung des Finalsatzes an den Beginn der Symphonie, freilich auf sehr unauffällige, beiläufige Weise.

EINDRÜCKE EINER BAHNREISE?

Zu fragen wäre allerdings, ob sich Bruckners Gestaltungswille in diesen eher abstrakten Prinzipien erschöpft und ob bei der »Sechsten« nicht auch konkretere Außenbezüge möglich wären. Manfred Wagner etwa hat in seiner Interpretation der Symphonie versucht, eine Verbindung zwischen der Musik und Bruckners Schweiz-Reise von 1880 zu ziehen. Im ersten Satz vernimmt er »ein durch nahezu keine Unterbrechung gebremstes Bewegungsmodell zu einer damit verknüpften Drehstruktur, die einander abwechseln«, ähnlich den visuellen Eindrücken einer Bahnfahrt. Auch das Finale ist von rastloser Bewegung geprägt, während der Trauermarsch im Adagio auf die Oberammergauer Prozessionen anspielen könnte (die erste Station von Bruckners Reise) und das Trio »Gedanken an die Bergwelt« weckt (Manfred Wagner). Vom Komponisten selbst gibt es allerdings keine Hinweise in dieser Richtung.

Marcus Imbsweiler

Valery Gergiev

DIRIGENT



© Marco Borggreve

In Moskau geboren, studierte Valery Gergiev zunächst Dirigieren bei Ilya Musin am Leningrader Konservatorium. Bereits als Student war er Preisträger des Herbert-von-Karajan Dirigierwettbewerbs in Berlin. 1978 wurde Valery Gergiev 24-jährig Assistent von Yuri Temirkanov am Mariinsky Opernhaus, wo er mit Prokofjews Tolsstoi-Vertonung »Krieg und Frieden« debütierte. Seit mehr als zwei Jahrzehnten leitet er nun das legendäre Mariinsky Theater in St. Petersburg, das in dieser Zeit zu einer der wichtigsten Pflegestätten der russischen Opernkultur aufgestiegen ist.

Mit den Münchner Philharmonikern verbindet Valery Gergiev seit der Saison 2011/12 eine intensivere Zusammenarbeit, seit der Spielzeit 2015/16 ist er Chefdirigent der Münchner Philharmoniker. Reisen führten sie bereits in zahlreiche europäische Städte sowie nach Japan, China, Korea, Taiwan und in die USA.

Programmatische Akzente setzte Valery Gergiev durch die Aufführungen symphonischer Zyklen von Schostakowitsch, Strawinsky, Prokofjew und Rachmaninow sowie durch neue Formate wie das Festival »MPHIL 360°«. Regelmäßig werden Konzerte via Livestream, Radio und Fernsehen weltweit übertragen.

Seit September 2016 liegen die ersten CD-Aufnahmen des orchestereigenen Labels »MPHIL« vor, die seine Arbeit mit den Münchner Philharmonikern dokumentieren. Zuletzt spielten die Münchner Philharmoniker unter Valery Gergiev alle Symphonien Anton Bruckners in der Stiftskirche St. Florian ein, die Gesamtaufnahme ist seit dem Frühjahr 2020 sowohl als CD- als auch als DVD-Box erhältlich.

Die Künstler

Mao Fujita

KLAVIER



© Eitichi Ikeda

Der in Tokio geborene Mao Fujita begeisterte sowohl Publikum als auch Kritiker beim 16. Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb im Juni 2019, bei dem er mit der Silbermedaille ausgezeichnet wurde. Internationale Aufmerksamkeit erreichte er bereits 2017, als er, gerade 18 Jahre alt, beim Concours International de Piano Clara Haskil in Vevey sich gegen alle Konkurrent*innen durchsetzte und sämtliche Preise des Wettbewerbs gewann.

Mao Fujita erhielt Einladungen zum Klavier-Festival Ruhr, zum Verbier Festival und zur New Generation Series der Pariser Fondation Louis Vuitton. Als Solist mit Orchester debütierte er 2019 in London mit dem Mariinsky Orchestra unter Valery Gergiev und spielte in Japan mit Orchestern wie dem Tokyo Symphony Orchestra und dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. Im Dezember 2020 debütierte er bei den Münchner Philharmonikern und spielte unter der Leitung Valery Gergievs das 4. Klavierkonzert von Beethoven. In dieser Saison steht sein Debüt beim Royal Liverpool Philharmonic an. Mit Solo-Rezitalen war Mao Fujita bereits in der Londoner Wigmore Hall, in Schloss Elmau und im Sommer 2021 beim Verbier Festival zu erleben, wo er einen Zyklus mit sämtlichen Klaviersona-

ten Mozarts spielte. Mit seinem Lehrer Kirill Gerstein unternimmt er im Dezember 2021 eine Konzerttournee durch Japan.

Mao Fujita erhielt als 3-Jähriger seinen ersten Klavierunterricht und gewann seinen ersten internationalen Preis im Alter von zwölf Jahren beim World Classic Wettbewerb in Taiwan. Außerdem erhielt er Auszeichnungen bei der Rosario Marciano International Piano Competition in Wien (2013), bei der Zhuhai International Mozart Competition for Young Musicians (2015) und bei der Gina Bachauer International Young Artists Piano Competition (2016).

Die Künstler

Donnerstag 11.11.2021 20 Uhr
Freitag 12.11.2021 20 Uhr

GEORGE CRUMB

»Ancient Voices of Children«

RICHARD STRAUSS

»Sinfonia Domestica« op. 53

ZUBIN MEHTA, Dirigent

MOJCA ERDMANN, Sopran

MARIE-LUISE MODERSOHN, Oboe

TERESA ZIMMERMANN, Harfe

MARIA BOGDANOVA, Mandoline

GIUSEPPE MENTUCCIA, Klavier

SEBASTIAN FÖRSCHL, Schlagzeug

MICHAEL LEOPOLD, Schlagzeug

JÖRG HANNABACH, Schlagzeug

SOLIST DES TÖLZER KNABENCHORES

Mittwoch 08.12.2021 20 Uhr

Donnerstag 09.12.2021 20 Uhr

Freitag 10.12.2021 20 Uhr

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Konzert für Klavier und Orchester
Nr. 4 G-Dur op. 58

SERGEJ PROKOFJEW

Symphonie Nr. 5 B-Dur op. 100

VALERY GERGIEV, Dirigent

RUDOLF BUCHBINDER, Klavier

Sonntag 19.12.2021 11 Uhr
Montag 20.12.2021 20 Uhr
Dienstag 21.12.2021 20 Uhr

DANIEL NELSON

»Steampunk Blizzard« für Orchester

SERGEJ PROKOFJEW

Konzert für Violine und Orchester
Nr. 2 g-Moll op. 63

CARL NIELSEN

Symphonie Nr. 4
»Das Unauslöschliche«

SANTTU-MATIAS ROUVALI, Dirigent

CAROLIN WIDMANN, Violine

Donnerstag 30.12.2021 20 Uhr

Freitag 31.12.2021 17 Uhr

Silvesterkonzert

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125

ANTONELLO MANACORDA, Dirigent

LENNEKE RUITEN, Sopran

IDUNNU MÜNCH, Mezzosopran

MICHAEL SPYRES, Tenor

BRIAN MULLIGAN, Bass

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN

Einstudierung: Andreas Herrmann

Freitag 14.01.2022 20 Uhr
Sonntag 16.01.2022 11 Uhr

CARL NIELSEN

»Helios«-Ouvertüre op. 17

FAZIL SAY

Konzert für Klavier zu vier Händen
»Anka Kusu«,
Auftragswerk und Uraufführung

JEAN SIBELIUS

Symphonie Nr. 6 d-Moll op. 104
Symphonie Nr. 7 C-Dur op. 105

JOHN STORGÅRDS, Dirigent

ARTHUR UND LUCAS JUSSEN, Klavier

Mittwoch 19.01.2022 20 Uhr

Donnerstag 20.01.2022 20 Uhr

JULIAN ANDERSON

Symphonie Nr. 2 »Prague Panoramas«,
Auftragswerk und Uraufführung

MIROSLAV KABELÁČ

»Mysterium Času« (Geheimnis der Zeit),
Passacaglia für großes Orchester op. 31

ANTONÍN DVOŘÁK

Symphonie Nr. 9 e-Moll op. 95
»Z Nového Sveta« (Aus der Neuen Welt)

SEMYON BYCHKOV, Dirigent

Sonntag 23.01.2022 11 Uhr
3. Kammerkonzert
Festsaal, Münchner Künstlerhaus

»Poetry Nearing Silence«

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Flötenquartett D-Dur KV 285

JULIAN ANDERSON

»Poetry Nearing Silence«
Acht Sätze nach Tom Phillips
für Kammerensemble

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Quintett für Klarinette, zwei Violinen,
Viola und Violoncello A-Dur KV 581

MAURICE RAVEL

»Introduction et Allegro« für Flöte,
Klarinette, Streichquartett und Harfe

MICHAEL MARTIN KOFLER, Flöte

ALEXANDRA GRUBER, Klarinette

TERESA ZIMMERMANN, Harfe

YASUKA MORIZONO, Violine

BERNHARD METZ, Violine

DIYANG MEI, Viola

SVEN FAULIAN, Violoncello

Die Münchner Philharmoniker

CHEFDIRIGENT VALERY GERGIEV
EHRENDIRIGENT ZUBIN MEHTA

1. VIOLINEN

Lorenz Nasturica-Herschcowici,
Konzertmeister
Julian Shevlin, Konzertmeister
Naoka Aoki, Konzertmeisterin
Odette Couch, stv. Konzertmeisterin
Iason Keramidis, stv. Konzertmeister
Nenad Daleore
Wolfram Lohschütz
Martin Manz
Céline Vaudé
Yusi Chen
Florentine Lenz
Vladimir Tolpygo
Georg Pfirsch
Victoria Margasyuk
Yasuka Morizono
Megumi Okaya
Laura Handler
Ryo Shimakata

2. VIOLINEN

Simon Fordham, Stimmführer
Alexander Möck, Stimmführer
Ilona Cudek, stv. Stimmführerin
Ana Vladanovic-Lebedinski,
stv. Stimmführerin
Matthias Löhlein
Katharina Reichstaller
Nils Schad
Clara Bergius-Bühl
Esther Merz
Katharina Schmitz
Bernhard Metz
Namiko Fuse

Qi Zhou
Clément Courtin
Traudel Reich
Asami Yamada
Johanna Zaunschirm
Yemi Gonzales°

BRATSCHEN

Jano Lisboa, Solo
Diyang Mei, Solo
Burkhard Sigl, stv. Solo
Wolfgang Berg
Beate Springorum
Konstantin Sellheim
Julio López
Valentin Eichler
Julie Risbet
Theresa Kling
Jannis Rieke
Pascal Schwab°°
Marcello Enna°°

VIOLONCELLI

Michael Hell, Konzertmeister
Floris Mijnders, Solo
Thomas Ruge, stv. Solo
Veit Wenk-Wolff
Sissy Schmidhuber
Elke Funk-Hoever
Manuel von der Nahmer
Sven Faulian
David Hausdorf
Joachim Wohlgemuth
Shizuka Mitsui
Korbinian Bubenzer
Anne Keckeis°°

KONTRABÄSSE

Sławomir Grenda, Solo
Fora Baltacıgil, Solo
Alexander Preuß, stv. Solo
Stepan Kratochvil
Shengni Guo
Emilio Yepes Martinez
Ulrich von Neumann-Cosel
Umur Kocan
Alexander Weiskopf
Clara Heilborn°°

FLÖTEN

Michael Martin Kofler, Solo
Herman van Kogelenberg, Solo
Martin Belič, stv. Solo
Gabriele Krötz, Piccoloflöte
Bianca Fiorito°°

OBOEN

Marie-Luise Modersohn, Solo
Bernhard Berwanger
Lisa Outred
Kai Rapsch, Englischhorn

KLARINETTEN

Alexandra Gruber, Solo
László Kuti, Solo
Annette Maucher, stv. Solo
Matthias Ambrosius
Albert Osterhammer, Bassklarinetten
Stephan Mayrhuber°°

FAGOTTE

Raffaele Giannotti, Solo
Romain Lucas, Solo
Johannes Hofbauer
Jörg Urbach, Kontrafagott
Nicolò Biemmi°°

HÖRNER

Matias Piñeira, Solo
Ulrich Haider, stv. Solo
Maria Teiwes, stv. Solo
Alois Schlemmer
Hubert Pilstl
Mia Schwarzfischer
Christina Hambach

TROMPETEN

Guido Segers, Solo
Bernhard Peschl, stv. Solo
Florian Klingler
Markus Rainer

POSAUNEN

Dany Bonvin, Solo
Matthias Fischer, stv. Solo
Quirin Willert
Benjamin Appel, Bassposaune
Tolga Akman°°

TUBA

Ricardo Carvalhoso

PAUKEN

Stefan Gagelmann, Solo
Guido Rückel, Solo

SCHLAGZEUG

Sebastian Förtschl, 1. Schlagzeuger
Jörg Hannabach
Michael Leopold
Theresia Seifert°°

HARFE

Teresa Zimmermann, Solo
Mathilde Wauters°°

ORCHESTERVORSTAND

Alexandra Gruber
Matthias Ambrosius
Konstantin Sellheim

INTENDANT

Paul Müller

° Zeitvertrag, °° Orchesterakademie

IMPRESSUM**Herausgeber:**

Direktion der Münchner
Philharmoniker
Paul Müller, Intendant
Kellerstraße 4
81667 München

Redaktion:

Christine Möller

Titelgestaltung:

Fienbork Design
Frank Fienbork &
Nicole Elsenbach
Utting am Ammersee
fienbork-design.de

Graphik:

dm druckmedien
München

Druck:

Gebr. Geiselberger GmbH
Martin-Moser-Straße 23
84503 Altötting

TEXTNACHWEISE

Einführungstexte: Sigrud Neef, Marcus Imbsweiler. Nicht namentlich gekennzeichnete Texte und Infoboxen: Christine Möller. Künstlerbiographien: nach Agenturvorlagen. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

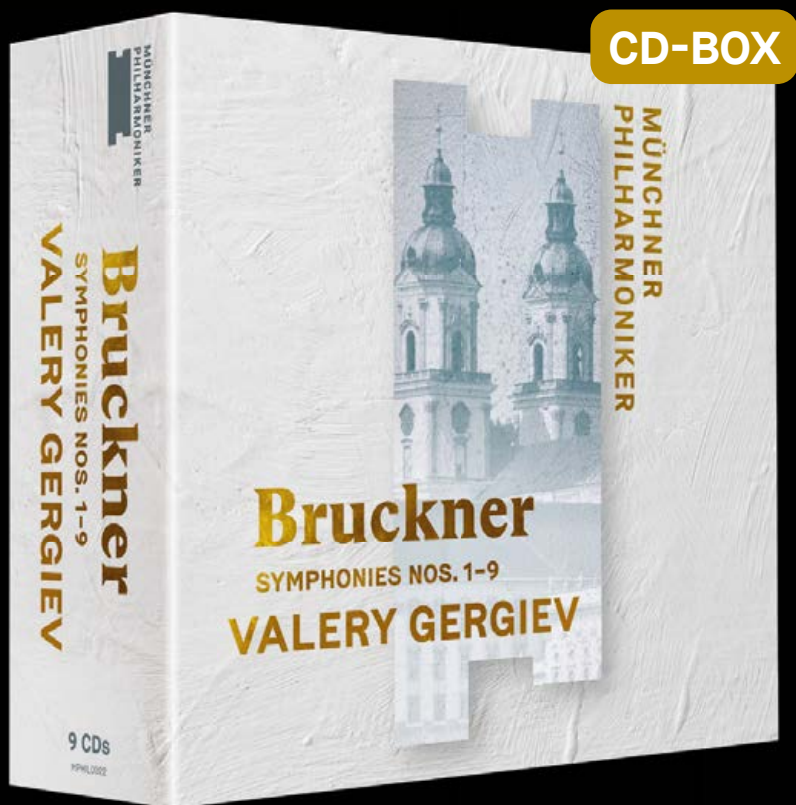
Abbildungen zu Peter Tschaikowsky: David Brown, Peter Tschaikowsky im Spiegel seiner Zeit, Zürich/Mainz 1996; wikimedia commons. Abbildungen zu Anton Bruckner: Hans Conrad Fischer, Anton Bruckner – Sein Leben, Salzburg 1974; Uwe Harten (Hrsg.), Anton Bruckner – Ein Handbuch, Salzburg/Wien 1996. Künstlerphotographien: Marco Borggreve (Gergiev), Eiichi Ikeda (Fujita).

VALERY GERGIEV

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Ab sofort im Handel erhältlich



9 CDs

21
22

