

Münchener Philharmoniker

Konzertprogramme 1988/89

Programmhefte der Münchener Philharmoniker

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

Freitag, 16. Dezember 1988
19.30 Uhr

3. Jugendkonzert

Samstag, 17. Dezember 1988
20.00 Uhr

3. Abonnementkonzert D

Sonntag, 18. Dezember 1988
11.00 Uhr

4. Abonnementkonzert M

Leitung Carlo Maria Giulini
Solistin Maria João Pires

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756–1791)

Konzert Nr. 23 A-dur
für Klavier und Orchester KV 488

1. Allegro
2. Adagio
3. Allegro assai

Pause

Anton Bruckner
(1824–1896)

Symphonie Nr. 7 E-dur

1. Allegro moderato
2. Adagio: Sehr feierlich und sehr langsam
3. Scherzo: Sehr schnell
4. Finale: Bewegt, doch nicht schnell

Die Überwindung der Schwerkraft

Zu Mozarts A-dur Klavierkonzert

Das Klavierkonzert in A-dur KV 488, das 19. eines umfangreichen Werkkanons von 23 Klavierkonzerten, vollendet Mozart am 2. März 1786, also zu einer Zeit, da er an die Partitur seines zweiten großen Wiener Opernprojekts, „Le nozze di Figaro“, letzte Hand anlegt. Das A-dur-Konzert zählt zu den ausgereiftesten, klassischsten, wenn man so will, „schönsten“ Werken der Wiener Serie und erfüllt exemplarisch den von Mozart selbst formulierten Anspruch „Kenner“ wie „Liebhaber“ gleichermaßen zufriedenzustellen. Der Kopfsatz ist sowohl in seiner formalen Anlage als auch in seiner emotionalen Dramaturgie so ausgewogen, ausgehört, so evident und haltungssicher, daß er Modellcharakter gewinnt: „Niemals sonst hat er einen Satz geschrieben von solcher Einfachheit der Struktur, von solcher ‚Normalität‘ in der thematischen Relation von Tutti und Solo; von solcher Klarheit der thematischen Erfindung“, notierte dazu Alfred Einstein, und man kann ihm nur beipflichten.

Zugleich verwirklicht der Kopfsatz aber auch den spezifischen Charakter seiner Grundtonart A-dur: Alle Empfindungstiefe, Wärme und Leuchtkraft dieser Tonart des Herzens ist hier in kammermusikalischer Dichte und Noblesse eingefangen. Und trotzdem liegt von Anfang an eine gewisse Melancholie über der Herzenswärme der „roten“ Tonart A-dur, denn gleich im allerersten Takt färbt sich der Satz durch das leiterfremde g in den zweiten Geigen ins Dominantische, verliert den ohnehin nicht festen Boden unter den Füßen und beginnt zu schweben: er wird zur reinen Empfindung. Erst nachdem die Bläser diesen ätherischen Anfangsgedanken aufgegriffen und in ihre Höhenregion „entführt“ haben, besinnen sich die Streicher der Pflicht, nun endlich klar und deutlich – mit zwei Kadenzschritten – die Grundtonart zu befestigen. Das schwerelose Prinzip schwebender Gedanken, die langsam zu Boden sinken, prägt den gesamten Satz. Fast jede neue musikalische Idee ist abwärts gerichtet, weist fallende Tendenz auf, und trübt so den oberflächlichen Eindruck von reinem Glück, den so viele Deuter dieses Konzerts bisher herauslasen.

Noch inniger, tiefgründiger ist der langsame Mittelsatz des Konzerts. Wie sein unmittelbarer Vorgänger, das Andante

im Es-dur-Klavierkonzert KV 482, steht auch dieser wiederum im Moll, und zwar in der von Mozart selten benutzten Tonart fis-moll. Und trotz seiner geringen äußeren Ausmaße von 99 Takten verfügt dieser Satz über so enorme Kräfte der emotionalen Vereinnahmung, daß er innerhalb des Konzerts mehr bewirkt als nur die vorübergehende Trübung des „heiteren“ A-dur-Grundcharakters. Kraft seiner starken melodisch-sanglichen Substanz, die Klavier und Orchester abwechselnd über einem friedlich wiegenden Siciliano-Rhythmus verströmen, schafft er innerhalb des Konzerts eine eigene musikalisch-geistige Wirklichkeit. Man könnte sogar von einem Duett, einem zärtlichen Zwiegespräch zwischen Klavier und Orchester sprechen, bei dem das Klavier den defensiven, zärtlichen, weiblichen Part einnimmt, während das Orchester mit kraftvoll-männlicher Leidenschaft orpheische Seelenenergie verströmt.

Im aufgelichteten A-dur- Mittelteil übernimmt eine besinnliche Bläuserserenade das intime Zwiegespräch mit dem Klavier, bevor dieses in der Reprise das traurig wiegende Anfangsthema wieder aufgreift und mit einer leidenschaftlich gedehnten Schlußgeste bekräftigt. Danach entschwebt die Szenerie in einer wunderbar lichten, ätherischen Schlußcoda schwerelos und von aller irdischen Last befreit gen Himmel. Und selbst das ausgelassen vorwärtstürmende Schlußrondo kann die schwebende, ätherische Grundstimmung des Konzerts nicht vertreiben. Mozart spannt auch hier einen hauchdünnen Schleier von Melancholie über das muntere Treiben.

Daß in Mozarts Musik von 1785 an düstere Gedanken, Melancholie und schmerzliche Wendungen sowie auch komplette Moll-Sätze häufiger anzutreffen sind, hat fraglos mit seiner persönlichen Situation, den vielen Rückschlägen der letzten Lebensjahre zu tun. Andererseits bezeugen diese zumeist überraschenden Haltungswechsel der Musik auch Mozarts Abkehr von der ästhetischen Tradition des einheitlichen Affekts und das Eindringen von noch mehr Realität und Wahrhaftigkeit in seine Dur-Kompositionen, die von nun an in jeder Tonart das ganze Spektrum menschlicher Empfindungen wiederzugeben vermögen. Mozart vollzieht nicht nur in der Oper, sondern auch im Klavierkonzert die musikalische Annäherung an den Menschen. Kein anderer Musiker ist auf diesem Weg je so weit gekommen.



Wolfgang Amadeus Mozart
Silberstiftzeichnung von Dora Stock
April 1789



Anton Bruckner im Jahr 1886

Oswald Beaujean

„Alles hat seine Grenzen. Bruckner liegt jenseits . . .“

Zur Siebten Symphonie

„Anton Bruckner, bekennst du dich schuldig, noch immer gegen uns Symphonien zu schreiben und das Ausland zu verlocken? Bruckner schweigt und schafft. Gehilfe Kalbeck beginnt Bruckner ‚aufzuziehen‘. Die Menge johlt. Bruckners Knochen knacken. Aber Bruckner hat eine starke Konstitution. Er wird für toll erklärt. Aber er will nicht wahnsinnig werden. Er hat Gottesglauben und den Glauben an die Kunst. Er schreibt die Neunte und stirbt. Gehilfe Kalbeck ‚zieht‘ noch immer ‚auf‘. . .“

Karl Kraus, Die Fackel, April 1907

„Bruckner fehlt das Gefühl für die ersten Elemente aller Formbildung, für den Zusammenhang einer Reihe von melodiosen und harmonischen Bestandteilen, es ist ihm verlorengegangen, wenn er es je besessen hat. Seine Phantasie ist – man weiß, durch welche Erzieher und Heilkünstler – so unheilbar erkrankt und zerrüttet, daß etwas wie die Forderung einer Gesetzmäßigkeit in Akkordfolge und Periodenbau überhaupt für sie nicht existiert . . . Bruckner komponiert wie ein Betrunkener, er ist ein virtuoser Anempfänger, dessen Phantasie von den heterogensten Niederschlägen Beethovenscher und Wagnerscher Musik überschwemmt worden ist, ohne das Gegengewicht einer Intelligenz, welche diese Eindrücke ihrem Wert und Wesen nach zu unterscheiden wüßte und vollends ohne die künstlerische Kraft, sie sich als einer eigenen, selbstständigen Individualität zu assimilieren.“

Diese Zeilen schrieb der österreichische Musikkritiker Gustav Dömpke nach der Wiener Erstaufführung von Bruckners Siebter Symphonie am 21. März 1886. Und er stand mit diesem vernichtenden Urteil nicht allein. Auch sein berühmter Kollege Max Kalbeck verfaßte am 3. April 1886 eine Rezension, die im Grunde einer Hinrichtung gleichkam: „Wir glauben so wenig an die Zukunft der Brucknerschen Symphonie, wie wir an den Sieg des Chaos über den Kosmos glauben . . . Bruckners siebente Symphonie ist nichts mehr als eine teils anlockende, teils abstoßende musikalische Stegreifkomödie mit gegebenen Typen; ein nach bunten Farben gemaltes Bild nach

Motiven von Beethoven und Wagner. In der bleiartigen Masse seines Orchesters zuckt und blitzt es von kochenden Gedanken, aber diese Gedanken sind nicht die fruchtbaren Keime einer nach Gestaltung ringenden neuen, sondern die toten und verstümmelten Überreste einer dem Untergang geweihten alten Welt. Auch mit ihnen wäre etwas anzufangen, wenn den Guß ein Meister überwachte, der die Form beherrscht. Aber die zischenden Flammenbäche schießen in Blasen auf, stocken mitten im glühenden Ergusse und zersprengen das Gehäuse . . . Das Grundübel sämtlicher Brucknerschen Composition liegt in dem absoluten Unvermögen ihres Autors, nach den Gesetzen musikalischer Logik zu denken und zu handeln.“

Die Liste der krassen Fehlurteile im Laufe der Musikgeschichte ist lang, und Anton Bruckner war sicherlich nicht der einzige Komponist, der unter der schreibenden Zunft zu leiden hatte. So übel wie dem harmlos naiven Organisten aus St. Florian freilich wurde – selbst von der boshafte Wiener Presse – wohl kaum einem zweiten Musiker mitgespielt, und der Konflikt um seine Siebte Symphonie ist nur ein Beispiel dafür, wenngleich eines der Sprechendsten. Denn die Ablehnung dieses am 30. Dezember 1884 durch den jungen Arthur Nikisch und das Leipziger Gewandhausorchester uraufgeführten Werkes war keineswegs einhellig.

Ganz im Gegenteil war es gerade Bruckners Siebte, die seinen internationalen Ruf als hochbedeutender Symphoniker begründete, die dem Komponisten nach jahrelangen Enttäuschungen und ständigen Rückschlägen erstmals echte Anerkennung und Erfolg verschaffte. Einer zweiten, überaus erfolgreichen Aufführung in München am 10. März 1885 durch Hermann Levi und das Hofopernorchester folgten schnell weitere in Karlsruhe (Mai 1885), Köln (1886) und Graz (März 1886). Darüber hinaus – und für Bruckner mindestens ebenso wichtig – fanden auch seine früheren, bislang erfolglosen Symphonien im Sog der gefeierten Siebten endlich den Weg in die Konzertprogramme, so die Dritte in Den Haag, Dresden und New York. Der ebenso unerwartete wie überwältigende Siegeszug der Siebten jedoch vermochte die Wiener Verresse nicht zu verhindern, ja vielleicht provozierte er sie in dieser Schärfe erst recht, ein Phänomen, das sich nur verstehen läßt, wenn man bedenkt, daß auf Bruckners Rücken – und ganz speziell auf dem seiner Siebten Symphonie – eine grundsätzliche musikästhetische Kontroverse ausgefochten wurde, in der sich die beiden Antipoden Johannes Brahms und Richard Wagner, mehr wohl noch ihre jeweiligen Anhänger, unversöhnlich gegenüberstanden.

1850 bereits hatte Wagner das Ende der reinen Instrumentalmusik proklamiert, Beethovens Neunte zur größten und zugleich letzten möglichen Symphonie, die gesamte Gattung somit für vollendet bzw. tot erklärt und statt dessen das „Kunstwerk der Zukunft“ ausgerufen. Seither wurde mit Schlagworten wie „Zukunftsmusik“ gegen „absolute Musik“, Fortschritt gegen Traditionalismus und dergleichen mehr operiert. Bruckners Wagnerverehrung war grenzenlos, und auch dies mag neben durchaus sachlichen Gründen mit dafür verantwortlich gewesen sein, daß der Symphoniker ins Lager der „Neudeutschen“ um Wagner und Liszt geriet. Wer fortan für ihn sprach, sprach sich gegen Brahms aus, und umgekehrt. Die Lage verschärfte sich nach Wagners Tod am 13. Februar 1883, denn nun erklärte man Bruckner kurzerhand zum „zweiten Beethoven“ und versuchte, ihn in Ermangelung einer anderen Gallionsfigur und eher gegen seinen Willen auf den Schild der Wagnerschen Partei zu heben. Ein erfolgloser Versuch.

Der junge Hugo Wolf gehörte zu denen, die vehement für ihn fochten, und seine Besprechung der Wiener Erstaufführung von Bruckners Siebter liest sich denn auch völlig anders als diejenigen von Dömpke und Kalbeck, die der Brahmspartei angehörten: „Die Philharmoniker aber mögen bedenken, daß noch ein halbes Dutzend Brucknerscher Symphonien, im Pulte liegend, ihrer Aufführung harren, und daß unter diesen selbst eine minder bedeutende, als die in E-Dur, noch immer ein Cimborasso ist gegen die Maulwurfshügel der Brahms'schen Symphonien.“ Zwischen diesen Sätzen und dem vernichtenden Urteil von Brahms über Bruckner und seine Siebte tut sich der unüberbrückbare Abgrund auf, der das damalige musikalische Wien spaltete: „Alles hat seine Grenzen. Bruckner liegt jenseits, über seine Sachen kann man nicht hin und her, kann man gar nicht reden. Über den Menschen auch nicht. Er ist ein armer verrückter Mensch, den die Pfaffen von St. Florian auf dem Gewissen haben. Ich weiß nicht, ob Sie eine Ahnung davon haben, was das heißt, seine Jugend bei den Pfaffen verlebt zu haben? Ich könnte davon und von Bruckner erzählen.“ Das freilich tat Brahms denn doch nicht, schrieb derlei allenfalls in einem privaten Brief. Er mußte es jedoch auch nicht, stand doch die öffentliche Wiener Musikkritik praktisch ausnahmslos auf seiner Seite.

So war es nur zu verständlich, daß Bruckner selbst es war, der eine Aufführung seiner Siebten in Wien bis zum März 1886 hinauszögerte, ungeachtet ihres Erfolgs und ungeachtet eines Angebots von Hans Richter und den Wiener Philharmonikern, die Siebte für die Saison 1885/86 ins

Programm zu nehmen. Bruckner hatte das in seiner gewohnten höflichen, ja devoten Art abgelehnt: „Löbliches Comité! Es wolle mir das ergebenste Ansuchen gestattet sein, das löbliche Comité möge für dieses Jahr von dem mich sehr ehrenden und erfreuenden Projecte der Aufführung meiner E-Dur Symphonie Umgang zu nehmen, aus Gründen, die einzig der traurigen localen Situation entspringen in Bezug der maßgebenden Kritik, die meinen noch jungen Erfolgen in Deutschland nur hemmend in den Weg treten könnte. In aller Verehrung Anton Bruckner.“ Und wenige Wochen später, am 6. November 1885: „Ich protestiere gegen die Aufführung meiner 7. Sinfonie, da dies in Wien wegen Hanslick et Consorten keinen Sinn hat.“

So unschön die Angriffe der „Hanslick et Consorten“ der Form nach zweifellos waren, zu ihrer Ehrenrettung muß gesagt werden, daß die Differenzen zwischen Brahms und Bruckner nicht lediglich polemischer, und weniger noch persönlicher Natur waren. Sie besaßen vielmehr durchaus ihren sachlichen Kern, den Carl Dahlhaus wie folgt beschrieben hat: „Was an Bruckner irritierte, war offenbar vor allem die überwältigende Selbstverständlichkeit symphonischer Monumentalität bei unbefangener Preisgabe dessen, was man in der durch Brahms repräsentierten klassisch-romantischen Tradition unter musikalischer Logik verstand.“ Tatsächlich gingen die beiden großen Symphoniker von sehr unterschiedlichen kompositionstechnischen Konzeptionen aus. Daß sich darüber beide im Klaren waren, belegt einerseits Bruckners Ausspruch über den Konkurrenten: „Bei dem ist jeder Takt ausspintisiert, alles gelehrt. Wann i nur a so g' scheidt war.“ Brahms hingegen bemängelte, Bruckner habe „keine Ahnung von einer musikalischen Folgerichtigkeit, keine Idee von einem geordneten musikalischen Aufbau.“ (Der Satz verrät im übrigen nur zu deutlich, aus welcher Quelle Dömpke und Kalbeck bei ihren Verrissen schöpften!)

War in Brahms' Versuch einer „Neubegründung“ der Symphonie die motivisch-thematische Arbeit, die überaus kunstvolle – wenn auch vollendet natürlich wirkende – Entwicklung eines oftmals winzigen thematischen Keims durch „entwickelnde Variation“ zentral, so schuf Bruckner den symphonischen Zusammenhang mit gänzlich anderen Mitteln. Auch bei ihm ging es um ständige Variantenbildung. Diese arbeitet jedoch weniger logisch konsequent – wie bei Brahms – sondern eher assoziativ kombinatorisch, betreibt, vor allem über rhythmische Strukturen, aber auch harmonische Verwandtschaften, mit Mitteln der Dynamik und der Instrumentierung die bekannte Brucknersche Blockbildung.

Wie der Bruckner-Biograph Mathias Hansen beobachtete, ist bereits der Beginn der Siebten Symphonie ein beredtes Beispiel für Bruckners Konzeption. Das für Brucknersche Verhältnisse so melodiebetonte und unendlich lange Hauptthema – mit 21 Taktten Bruckners längster thematischer Gedanke überhaupt – bewegt sich in mehreren, logisch völlig konsequenten modulatorischen Schritten von E-Dur nach H-Dur. Da der zweite Themeneinsatz jedoch wieder in E-Dur erfolgen soll, wird das neue tonale Zentrum H-Dur mit einer lapidaren, eintaktigen Modulation schlicht beiseite gewischt, damit freilich auch die gesamte vorausgehende Entwicklung. Brahms mußte das für nackte Barbarei halten, auch daher wohl sein Vorwurf, Bruckner habe „keine Ahnung von einer musikalischen Folgerichtigkeit“. Daß Bruckners musikalische Folgerichtigkeit lediglich eine andere, der seinen zwar zum Teil diametral entgegenstehende, dennoch nicht weniger gültige war, wollte und konnte ihm wohl nicht in den Kopf.

Daran vermochte auch nichts zu ändern, daß es gerade die Siebte ist, in der Bruckner die von Brahms und seinem Gefolge kritisierten kompositorischen „Mängel“, d. h. *seine* variative Konzeption, durch eine melodische Kraft und einen thematischen Erfindungsreichtum, durch einen schier unerschöpflichen melodischen Atem verdeckte oder verschleierte, wie in vielleicht keiner zweiten seiner Symphonien. Das erste Thema des Kopfsatzes ist dafür nur ein Beispiel. Auch dies dürfte zur ungeheuren Popularität und zum ebenso raschen wie durchschlagenden Erfolg des Werkes beigetragen haben, der es verhinderte, das die Siebte Symphonie das Schicksal nahezu sämtlicher übrigen Bruckner-Symphonien teilte, ein- oder mehrfach umgearbeitet zu werden. Sieht man von dem berühmten Beckenschlag im langsamen Satz einmal ab, der nachträglich eingefügt und vom Komponisten später wahrscheinlich wieder zurückgezogen wurde – in seiner auf äußerliche Wirkung bedachten Art stellte er in der Tat einen fragwürdigen Fremdkörper an dieser zentralen Stelle der Symphonie dar – gab es so gut wie keinerlei nachträgliche Retuschen. Die rasche Uraufführung hätte sie gar nicht zugelassen, der große Erfolg des Werkes ließ sie selbst dem skrupulösen Meister und seinen übereifrigen Adepten, den Gebrüder Schalk, als überflüssig erscheinen.

Aus drei großen thematischen Gedanken entwickelt Bruckner den Kopfsatz: jener „unendlichen Melodie“ zu Beginn, einem immer weiter sich fortspinnenden, aus vier Motiven sich zusammensetzenden und intervallisch genau kalkulierten Gesang der Violoncelli, den die Holzbläser und hohen Streicher wiederholen und erweitern; einem

zweiten Thema, das ähnliche, fast sehnsuchtsvolle Weite und Ruhe ausstrahlt und unmittelbar im Anschluß an den ersten Themenkomplex in den Oboen und Klarinetten aufklingt. Mehrfach moduliert und umgekehrt treibt es einem ersten dynamischen Höhepunkt zu, der unvermittelt in das dritte Thema übergeht, einer eintaktigen Periode in den tiefen Streichern, über die sich eine abfallende Holzbläserfigur legt. Mehrere Seitenmotive klingen an, ehe sich „Ruhig“ die Durchführung anschließt. Was sich in ihr wie in der Reprise an thematischer Verarbeitung, an Themenvergrößerungen, Umkehrungen, Spiegelungen und stupender Kontrapunktik ereignet, läßt sich ohne Partitur kaum verfolgen. Nach einem Ausbruch im dreifachen Forte beginnt „Sehr feierlich“ die Coda, die sich über dem schier nicht endenwollenden Orgelpunkt E der Pauke über 53 Takte hinweg und im Rückgriff auf das erste Thema überwältigend steigert – der kolossale Schlußstein eines monumental symphonischen Gebäudes.

Auch das Adagio hebt „sehr feierlich und langsam“ mit einer über 36 Takte hinweg, im Grunde ununterbrochen fortgeführten Thematik an. In cis-moll stimmen die Bratschen, die Tenor- und Baß tuben – Bruckner zog in der Siebten erstmals den fünfstimmigen Tubensatz heran und verwendete neben den bekannten Baß tuben zwei Tenor tuben und eine Kontrabaß tube – einen tragisch düsteren Eingangsgedanken an. Ein choralartiger Streichergesang – „immer fort sehr markiert“ – geht in eine Art Nachruf über, „zart gesungen“; ein lichter Gedanke in den Violinen, bevor ein Motiv erklingt, das Bruckner beziehungsweise in wenig später komponierten „Te Deum“ verwendete und zwar an der Stelle „non confundar in aeternum“. Ein chromatisch absteigender, seltsam vergrübelter Choral des Horns und der Tuben beschließt die erste, 36taktige Themengruppe. „Moderato“ beginnt der zweite Komplex, ein weit gezogener Bogen in den Streichern.

In zwei riesenhaft disponierten Variationen verarbeitet Bruckner nach dem Rondoschema A-B-A-B-A dieses thematische Material in steten Steigerungen bis zu einem von Geigensextonen umrauschten C-Dur-Höhepunkt – dem Zentrum der gesamtsymphonischen Entwicklung – den die Gebrüder Schalk durch den erwähnten Beckenschlag verstärkt wissen wollten. Nachdem auch Nikisch sich dafür aussprach, beugte sich Bruckner zunächst. „Du weißt vielleicht nicht, daß Nikisch den von uns ersehnten Beckenschlag im Adagio sowie Triangel und Pauken durchgesetzt hat, was uns unbändig freut“, schrieb Franz Schalk. Bruckner fügte den Schlag ein. Ob ein späteres

Sehr feierlich, II. Satz Adagio. F. Schenker.
sehr langsam.

Flute I
 Flute II
 Oboe
 Clarinet
 Bassoon
 Horn I
 Horn II
 Trombone I
 Trombone II
 Trumpet I
 Trumpet II
 Trombones
 Basses
 Cymbals
 Drums

Sehr feierlich, II. Satz Adagio. F. Schenker.
sehr langsam.

dimin
dimin
dimin
dimin
dimin
Rest semp

1
6

Die erste Partiturseite des Adagios aus Bruckners 7. Symphonie
 im Autograph

„Gilt nicht“ an dieser Stelle der Partitur von seiner Hand stammt, bleibt umstritten. So bleibt es dem Dirigenten überlassen, auf diesen äußerlichen Effekt zu verzichten oder nicht.

Kurz vor Beendigung des Adagios erreichte den Komponisten die Nachricht von Wagners Tod – für ihn sicher einer der katastrophalsten Momente seines Lebens. In der choralartigen Coda dürfte Bruckners Schmerz einen ebenso sublimierten wie tiefempfundenen Ausdruck gefunden haben. Ähnlich dem Kopfsatz ruht die Coda auf einem langen Orgelpunkt der tiefen Streicher, darüber ein friedvoller Schluß mit dem vergrößerten, zum Dreiklang vereinfachten Kopfmotiv des Eingangsthemas.

Zu Beginn des dritten Satzes in a-moll, einem knappen, festumrissenen Scherzo, das zu Bruckners konzisesten Scherzosätzen gehört, erhebt sich über einem ostinaten Streichermotiv „hervortretend“ und signalartig die Trompete. Im Grunde ist damit bereits das gesamte thematische Material vorgestellt. Auch seine kontrapunktische Verarbeitung ist knapp, aber überaus kunstvoll, ja meisterhaft. Umkehrungsformen der Themen in der Durchführung werden in Engführung zu ihren Originalgestalten in Beziehung gesetzt. Ein einziger, zwölftaktiger Gedanke bestimmt dann das lyrisch wiegende Trio in F-dur.

Undifferenzierte Äußerungen über den formalen Aufbau der Brucknerschen Symphonien gab es sogar aus seinem engsten Bekannten- und Schülerkreis. So schrieb Franz Schalk, immerhin Bruckners Lieblingsschüler: „In der Tat gibt es nichts Primitiveres als die Brucknersche Form. Kaum je ist einer von den Großen mit dem Formproblem sorgloser umgegangen als Bruckner. Er hat sich ein sehr einfaches Schema für seine Sätze zurechtgelegt, darüber offenbar niemals spekuliert und in all seinen Sinfonien ganz gleichmäßig festgehalten.“ Nicht zuletzt das Finale der Siebten belegt die katastrophale Oberflächlichkeit dieser Behauptungen, ist es doch ein in dieser Form im Brucknerschen Œuvre einzigartiges Gebilde. Eher ein Rondo, denn ein wirklicher Sonatensatz, basiert das Finale auf drei, eigentlich jedoch zwei Themen, da das dritte eine kaum verschleierte Variante des ersten darstellt. Dieses schießt zu Beginn über einem Streichertremolo in der ersten Geige mit mehrfacher Doppelpunktierung nach oben. Ganz im Gegensatz dazu das zweite Thema: ein in engen Halbtönen ruhiger fortschreitender Choral in den Streichern über Pizzicatoschritten des Basses. Unvermittelt – ein „vierschrötiger Koloß“ (Walter Abendroth) – bricht schließlich als Themenvariante des ersten der dritte thematische Gedanke ein. Nach der Durchführung – vom

klopfenden Rhythmus der Pauke eröffnet und wiederum ein kunstvolles kontrapunktisches Geflecht aus Themen, Themenumkehrungen und -verkleinerungen – läßt Bruckner schließlich in der Reprise die drei Themenkomplexe in umgekehrter Reihenfolge auftreten: der eruptiven Themenvariante folgt der Streicherchoral, den triumphalen Schluß bildet die Wiederkehr des Hauptthemas. Auch dies verleiht dem Finale seine einzigartige formale Geschlossenheit und eine konsequente Logik, die zwar anders als die Brahms'sche, aber sicher nicht minder überzeugend ist.

All das vermochte Eduard Hanslick nicht daran zu hindern, Bruckners Siebte als eine „Pièce de résistance“, als eine „Symphonische Riesenschlange“ zu bezeichnen. „Ich bekenne unumwunden, daß ich über Bruckners Symphonie kaum gerecht urteilen könnte, so unnatürlich, aufgeblasen, krankhaft und verderblich erscheint sie mir.“ Der Siegeszug des Werkes und der Brucknerschen Symphonik konnte dadurch nicht verhindert werden. Und doch hatte Bruckner so unrecht nicht, als er Hans Richter bat, „von der Aufführung meiner E-Dur Symphonie Umgang zu nehmen“. Für den weiß Gott nicht immer freundlichen Karl Kraus war das 1907 „ein Dokument von der journalistischen Zeiten Schande, wie es überwältigender nicht gedacht werden kann . . . Tränen treibt hier der Anblick gedemütigter Größe, die sich klein machen muß in einer Zeit, in der sich die Kleinen groß machen . . . In Wien hat es sich – im Jahre 1885 – begeben, daß ein Anton Bruckner seinen kritischen Peinigern durch ein Bittgesuch um Nichtaufführung seines Werkes zu entrinnen versuchte! . . . Dieses wird in keiner Geschichte der Wiener Kultur des 19. Jahrhunderts fehlen dürfen. In keiner Geschichte, die von den Zeiten erzählen wird, da boshafte Zwerge über gutmütige Riesen herrschten.“

Der Dirigent des Konzerts

Carlo Maria Giulini wurde 1914 im süditalienischen Barletta geboren und wuchs in Südtirol auf. Nach dem Violin-, Viola- und Kompositionsstudium am Conservatorio Santa Cecilia in Rom wurde er Bratscher im Augusteo-Orchester und spielte unter Dirigenten wie Furtwängler, Klemperer, Walter, de Sabata, Henry Wood und Richard Strauss. Er begann ein Dirigierstudium an der Accademia Chigiana in Siena und an der Accademia di Santa Cecilia in Rom. 1944 folgte sein Dirigentendebüt in einem Konzert des Augusteo-Orchesters, das aus Anlaß der Befreiung Roms durch die Alliierten stattfand. Noch im gleichen Jahr wurde er zum Stellvertreter Fernando Previtalis beim römischen Rundfunk-Symphonieorchester berufen. 1950 wurde ihm die Aufgabe übertragen, das Symphonie-Orchester der RAI in Mailand aufzubauen. 1951 folgte seine Ernennung zum Assistenten von Vittorio de Sabata an der Mailänder Scala. 1953 wurde er als Nachfolger de Sabatas musikalischer Leiter des Opernhauses.

Sein Dirigentendebüt in Amerika hatte er 1955 am Pult des Chicago Symphony Orchestra, bei dem er von da an regelmäßig gastierte und im Jahre 1969 den Titel eines „Principal Guest Conductor“ erhielt. Von 1973 bis 1976 fungierte er als Chefdirigent der Wiener Symphoniker, von 1978 bis 1984 leitete er als „Music Director“ das Los Angeles Philharmonic Orchestra. Giulini dirigiert regelmäßig die Berliner und Wiener Philharmoniker, das Orchestre de Paris, das Orchester der Accademia di Santa Cecilia Rom, das Orchester der Mailänder Scala, das Orchester des „Magico Musicale Fiorentino“ und in London das Philharmonia Orchestra.

Bei seinem ersten Auftritt in England 1955 dirigierte er Verdis „Falstaff“ beim Edinburgh Festival. 1958 folgte sein Debüt am Covent Garden als Dirigent der berühmten „Don Carlos“-Inszenierung von Visconti. Wahre Operntriumphe brachte in den fünfziger Jahren auch seine Zusammenarbeit mit Lucchino Visconti, Franco Zeffirelli und Maria Callas an der Mailänder Scala. 1982 dirigierte er erstmals nach 15 Jahren wieder eine Oper – Verdis „Falstaff“ in Los Angeles, London und Florenz.

Zu den vielen Ehrungen, die Carlo Maria Giulini erhielt, gehören die Ehrenmitgliedschaft der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, das Ehrendoktorat in „Humane Letters“ der De Paul University in Chicago und die Goldmedaillen

der Internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft und der Bruckner-Gesellschaft. 1982 wurde er in Venedig mit dem Titel „Una vita nella musica“ ausgezeichnet, den vor ihm erst drei Musiker – Artur Schnabel, Andres Segovia und Karl Böhm – erhielten. Carlo Maria Giulini nimmt Schallplatten exklusiv für die Deutsche Grammophon auf. Seine Aufnahme der 8. Symphonie von Anton Bruckner mit den Wiener Philharmonikern bekam im vergangenen Jahr den Deutschen Schallplattenpreis.

Ebenfalls die 8. Symphonie Bruckners stand auf dem Programm eines Konzertes des sogenannten „World Philharmonic Orchestra“ zugunsten des Kinderhilfswerks der Vereinten Nationen am 8. Dezember 1985 in Stockholm, das Carlo Maria Giulini dirigierte. Die Fernsehaufzeichnung dieses Konzertes war am 1. Weihnachtsfeiertag 1985 im ZDF zu sehen. Diesem Welt-Symphonieorchester gehören Orchestermusiker aus über 50 Ländern an, die sich einmal im Jahr zu gemeinsamer Probenarbeit und Konzerten zusammenfinden.

Carlo Maria Giulinis erste Konzerte mit den Münchner Philharmonikern liegen fast 30 Jahre zurück. Im November 1958 dirigierte er im Herkulesaal das Concerto grosso D-dur für Streicher und Cembalo op. XI, Nr. 8, von Francesco Antonio Bonporti, die Rhapsodie für Klavier und Orchester op. 1 von Béla Bartók mit Andor Foldes als Solisten und die 6. Symphonie „Pathétique“ von Tschaikowsky.

Carlo Maria Giulini war zuletzt im Oktober 1987 bei den Münchner Philharmonikern zu Gast. Er dirigierte das „Deutsche Requiem“ von Johannes Brahms.



Carlo Maria Giulini



Maria João Pires

Die Solistin des Konzerts

Maria João Pires gab im Januar 1986 ihr englisches Solo-Debüt mit einem Klavierabend in der Queen-Elizabeth-Hall in London. Dieses Konzert, das von den führenden Londoner Zeitungen enthusiastische Kritiken erhielt, war einer der Höhepunkte nach Wiederaufnahme ihrer pianistischen Karriere, die sie – nach äußerst erfolgreichem Beginn – aus Gesundheitsgründen für längere Zeit unterbrechen mußte.

Maria João Pires wurde in Lissabon geboren und trat als Pianistin erstmals öffentlich im Alter von 4 Jahren auf. Mit 5 Jahren gab sie ihren ersten Klavierabend und zwei Jahre später spielte sie als Solistin bereits ein Mozart-Klavierkonzert. Von ihrem 9. bis zum 16. Lebensjahr studierte sie an der Musikakademie in Lissabon bei Professor Campos Coelho und gleichzeitig bei der Musikwissenschaftlerin Francine Benoit, die sie in Komposition, Theorie und Musikgeschichte unterrichtete. Sie setzte ihre Studien dann bei Rosl Schmid an der Münchner Musikhochschule und für ein weiteres Jahr bei Karl Engel in Hannover fort. Während dieser Zeit konzertierte sie bereits in Portugal, Spanien und später auch in Deutschland und war Trägerin mehrerer wichtiger Auszeichnungen und Preise.

1970 gewann sie den 1. Preis beim Beethoven-Wettbewerb in Brüssel. Der Gewinn dieses Wettbewerbs markierte den Beginn ihrer internationalen Karriere, die sie zu vielen Konzert- und Soloabenden in Europa, Afrika und Japan führte. Außerdem spielte sie mehrere mit Preisen ausgezeichnete Schallplatten ein: ihre Aufnahme der Mozart-Klaviersonaten wurde mit dem Edisonpreis, dem Prix de l'Academie du Disque Français und dem Prix de l'Academie Charles Cros ausgezeichnet.

Nachdem Maria João Pires ihre Konzerttätigkeit wieder aufgenommen hatte, erhielt sie zahlreiche Einladungen aus der ganzen Welt für Konzertauftritte und Klavierabende. Im Januar 1988 unternahm sie ihre erste Tournee durch die Vereinigten Staaten, wobei sie unter anderem mit den New Yorker Philharmonikern unter Zubin Mehta, sowie den Symphonieorchestern von Montreal, Houston, Toronto und Ottawa konzertierte. In der Spielzeit 1988/89 gastiert Maria João Pires in wichtigen internationalen Musikzentren und bei Festivals und tritt außerdem mehrfach im Fernsehen auf. Vor kurzem spielte sie in Wien unter der Leitung von Claudio Abbado mit dem Chamber Orchestra of Europe. Außerdem wird sie erstmals einen Klavierabend in der Carnegie Hall in New York geben. Bei den Münchner Philharmonikern gastiert sie zum erstenmal.

Kulturelles
Engagement
braucht Partner



Audi –
Weggefährte
der Münchner
Philharmoniker



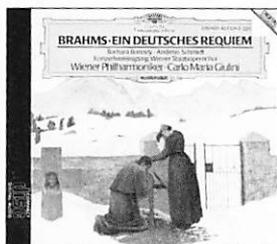
- 3. Jugendkonzert**
- 3. Abonnementkonzert D**
- 4. Abonnementkonzert M**

Die Marke der Weltstars



Symbol der Exklusivität

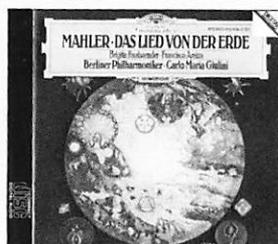
Carlo Maria Giulini



Johannes Brahms
Ein deutsches Requiem op. 45
Barbara Bonney · Andreas Schmidt
Konzertvereinigung
Wiener Staatsopernchor
Wiener Philharmoniker
Ⓢ 423 574-2
Ⓢ 423 574-1 · 📀 423 574-4



Gabriel Fauré
Requiem op. 48
Maurice Ravel
Pavane pour une Infante défunte
Kathleen Battle · Andreas Schmidt
Philharmonia Chorus
Philharmonia Orchestra
Ⓢ 419 243-2
Ⓢ 419 243-1 · 📀 419 243-4



Gustav Mahler
Das Lied der Erde
Brigitte Fassbender
Francisco Araiza
Berliner Philharmoniker
Ⓢ 413 459-2
Ⓢ 413 459-1 · 📀 413 459-4



Anton Bruckner
Symphonie Nr. 7 E-dur
Wiener Philharmoniker
Ⓢ 419 627-2
Ⓢ 419 627-1 · 📀 419 627-4



Anton Bruckner
Symphonie Nr. 8 c-moll
Wiener Philharmoniker
Ⓢ 415 124-2
Ⓢ 415 124-1 · 📀 415 124-4



César Franck
**Symphonie d-moll
»Psyché et Eros« aus Psyché**
Berliner Philharmoniker
Ⓢ 419 605-2
Ⓢ 419 605-1 · 📀 419 605-4

(Hr. 9. (4))

Trp. 3

Trb. 3

Trb. 1

{ Fl. 2
ob. 2
cl. 2
Fig. 2

MOZ
6本
↓
MOB. 10本

- 1 859 - 20
- 2 921 - 95
- 3 946 - 57
- 4 958 ~ 1011

I 03-9' 甲 ~ 7-70
甲 ~ 乙 乙 乙 乙