

Münchner Philharmoniker

Konzertprogramme 1996/97

- 5. Abonnementkonzert E
- 5. Abonnementkonzert A
- 6. Abonnementkonzert C
- 5. Abonnementkonzert M

MITDENKEN! VEREINSBANK.

»Mehr Zeit für das wirklich Wichtige?«

»Mit einer Bank, die ihre Kunst versteht.«

Sicher, es gibt Wichtigeres im Leben als Geld. Dennoch sollte man seine Bedeutung nicht unterbewerten. Daher betrachten wir die Betreuung eines Vermögens als schöpferische Herausforderung. In diesem Sinne nehmen wir auch gerne Ihre Vermögensangelegenheiten in die Hand. Damit Sie sich um so intensiver den Dingen widmen können, die Ihnen wirklich wichtig sind. Einem Kulturereignis wie diesem zum Beispiel. Dazu wünschen wir Ihnen viel Vergnügen.

Vereinsbank



Dienstag, 18. Februar 1997
20.00 Uhr

5. Abonnementkonzert E

Mittwoch, 19. Februar 1997
20.00 Uhr

5. Abonnementkonzert A

Freitag, 21. Februar 1997
20.00 Uhr

6. Abonnementkonzert C

Sonntag, 23. Februar 1997
11.00 Uhr

5. Abonnementkonzert M

Leitung Günter Wand

Franz Schubert Symphonie Nr. 5 B-dur D 485
(1797–1828)

1. Allegro
2. Andante con moto
3. Menuetto: Allegro molto
4. Allegro vivace

Pause

Johannes Brahms Symphonie Nr. 1 c-moll op. 68
(1833–1897)

1. Un poco sostenuto – Allegro
2. Andante sostenuto
3. Un poco allegretto e grazioso
4. Adagio – Più andante – Allegro non troppo,
ma con brio



Wege aus der Krise

Zur Bedeutung der Symphonie bei Schubert und Brahms

Man hätte meinen können, die Welt der Symphonie wäre zum Stillstand gekommen. Die Kraftfelder, aus denen sie sich speiste, hätten all ihre Energie bereits abgegeben. Ressourcen stünden nicht mehr zu erwarten. Es war Beethoven, der die gesamten Kräfte an sich gezogen hatte und die Nachwelt kraft- und hilflos zurückließ. Der einzige Ausweg, und ihn glaubte Richard Wagner gefunden zu haben, schien im Verlassen dieser (symphonischen) Welt zu liegen und sich einer neuen, der des „allgemeinsamen Dramas“, zuzuwenden. Den Weg dorthin, so Wagner, hätte Beethoven mit seiner neunten Symphonie selbst gewiesen; mit der Hinzunahme der menschlichen Stimme in einen genuin instrumental-kontext wäre die symphonische Form in Auflösung begriffen und würde nachgerade ein Phänomen wie das des ‚Gesamtkunstwerkes‘ erzwingen. Nur Wagners gleichsam hybride geistige Natur war in der Lage, diese (vermeintlich einzige) Konsequenz zu ziehen und damit neuartige Kraftfelder zu etablieren.

Aber was blieb den anderen, die sich zu Symphonikern berufen fühlten, aber im Banne der nachstrahlenden Energie Beethovens standen? Wie sollten sie zu neuer Kraft finden, wenn der symphonische Prozeß in Gestalt der viersätzigen Form erschöpfend zu Ende gedacht schien, wenn das Heroische, das subtil Ironische und gar der weltumspannende Appell bereits komponiert waren, und wenn die Strukturen sich in atemberaubender Logik schon erfüllt hatten? Zunächst war es hoffnungslos, die hermetische Geschlossenheit der Symphonik Beethovens aufbrechen zu wollen, sie mit bisher noch nicht gedachten Ideen zu erfüllen, sie damit gleichsam weiterzudenken.

Beethovens Zeitgenossen blieb nichts anderes übrig, als sich vor dem ‚Generalissimus der Musik‘ zurückzuziehen und sich in die (halb-) private biedermeierliche Idylle zu begeben; die Nachgeborenen (von wenigen Glücksfällen abgesehen) verbrachten quälende Jahrzehnte, bis ihre Skrupel in Sachen Symphonie besiegt waren. Der Weg, den die nach-beethovenische Symphonie einschlug, ist eines der spannendsten Kapitel der Musikgeschichte und zugleich die Geschichte von Krisen schier auf Leben und Tod; freilich auch die Beschreibung eines Prozesses, der

den symphonischen Stillstand in neue energetische Bewegung überführte.

Begonnen hatte es mit Franz Schubert, der sich selbst der Instanz Beethoven so hoffnungslos unterlegen fühlte, daß von Rivalität oder gar von einem Kampf um die symphonische Krone nicht einmal entfernt die Rede sein konnte. Waren die Aufführungen Beethovenscher Symphonien zentrale Ereignisse im musikalisch-ambitionierten Wien, so schrieb Schubert seine frühen Symphonien für die vergleichsweise bedeutungslose Sphäre seines Konvikts – „Schüleraufführungen“ würden wir heute sagen –, die weiteren versanken in der Schublade; an Öffentlichkeit war nicht zu denken. Seine dritte Symphonie wurde 1881, also 53 (!) Jahre nach seinem Tod, uraufgeführt, die sogenannte „Unvollendete“ immerhin schon 1865. Könnten wir uns einen solchen Sachverhalt je bei einer Beethoven-Symphonie vorstellen?

Aber Schubert war klug genug, sich nicht an die Nähe Beethovens heranzumuszieren; wo er es doch tat, wie in seiner vierten Symphonie (die „Tragische“ in c-moll), scheiterte er und kam nicht über ein schablonenhaftes, sich im Handwerklichen erschöpfendes Musizieren hinaus. Orientierte er sich an anderen Vorbildern, an vorklassischen Meistern oder gar an Mozart, konnten in den frühen symphonischen Werken aufregende Momente entstehen; schon in seiner Ersten, aus der wir heute Augenblicke eines spezifisch Schubertschen Tonfalls heraushören können.

Aber die Krise war unausweichlich. Sie ist in der Sechsten, seiner vorletzten vollendeten Symphonie aus dem Jahr 1818, sozusagen auskomponiert, gerät zu einem stilistisch wie inhaltlich nicht zusammenfügbaren Puzzle, zumal sie Rossini-Haftes ebenso enthält wie ein fast verzweifelt Anrennen an ein Beethovensches Scherzo, um dann mit einem statischen Finale zu schließen. Schubert hat das sehr wohl gemerkt und in einer erschütternden Weise darauf reagiert. Denn was darauf folgte, waren zunächst nur Fragmente, abgebrochene, teils kühne Entwürfe, die sich jeder geschlossenen Konzeption entzogen, wiewohl eines dieser Fragmente (E-dur, D 729) soweit gediehen war, daß nur die Instrumentation – allerdings gravierende – Lücken aufwies.

Daran schloß sich 1822 der berühmte h-moll-Torso der „Unvollendeten“ an, also das nächste Fragment, das man jedenfalls ein solches nennen kann, wenn man die Tatsache einer Klavierskizze zu einem Scherzo derart bewertet,

daß Schubert sehr wohl an eine viersätzig Symphonie gedacht hat. Warum nur zwei Sätze abgeschlossen vorliegen, bleibt im Dunklen, die Vermutung von Johannes Brahms freilich, Schubert wäre wohl über sich selbst erschrocken, hat einiges für sich. Was in den vorangegangenen Fragmenten zu erahnen war, verschafft sich hier mit Macht einen unerhörten Raum. Ein ganz eigener, bedrohlicher Tonfall realisiert sich, geheimnisvoll, schroff und durchzogen von Kraterlöchern, die in eine unendlich scheinende Landschaft gesprengt sind; ein Tonfall, der abseits von Beethoven in die Zukunft weist und vielleicht nur in Anton Bruckner und Gustav Mahler seine – freilich gebrochene – Erfüllung gefunden hat.

Daß damit die prekäre Situation des Symphonikers Schubert keineswegs gelöst war, zeigt ein Brief an seinen Freund Kupelwieser aus dem Jahr 1824, also zwei Jahre nach der h-moll-Symphonie, worin er bekannte, er wolle sich nun mit Hilfe von Streichquartetten „den Weg zur großen Symphonie bahnen“. Und tatsächlich öffnete sich dann für ein einziges Mal der symphonische Himmel. Die 1825 komponierte C-dur-Symphonie schafft jenen Grad von Unabhängigkeit und Geschlossenheit einer symphonischen Konzeption und einer musikalischen ‚Sprache‘, die sich von der Ereignishaftigkeit der Wiener Klassik zu befreien vermag. Die Idee einer epischen Haltung findet ihre Erfüllung in der viersätzig Form. Nicht umsonst sprach Robert Schumann, der das Werk zufällig in Wien entdeckt hatte, von den „himmlischen Längen“ und verglich es mit einem „dicken Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul“.

Schuberts letzte vollendete Symphonie, die einzige nach 1818, weiß freilich um ihre Gefährdung. Denn selbst der C-dur-Jubel des Finales ist ein ambivalenter; er ist durchsetzt mit bedrohlichen Zwischentönen, wenn etwa die „Anfangsimpulse des Seitenthemas im Verlauf des Satzes zu brutalen, angsterregenden Schlägen geraten, als pochte leibhaftig der Commendatore Mozarts an die Tür der Symphonie“ (Dietmar Holland).

Und die Rastlosigkeit Schuberts sollte noch brisantere Formen annehmen. Statt die Ästhetik einer lyrisch-epischen symphonischen Haltung zu stabilisieren und gleichsam den langen Atem des Liedes in den instrumentalen Zusammenhang zu transformieren, begibt er sich in seinem letzten symphonischen Fragment (D 936 A, aus dem Todesjahr 1828) noch einmal auf unerhört neue Wege und problematisiert die symphonische Form in einer Art und Weise, daß sie von innen her aufgesprengt

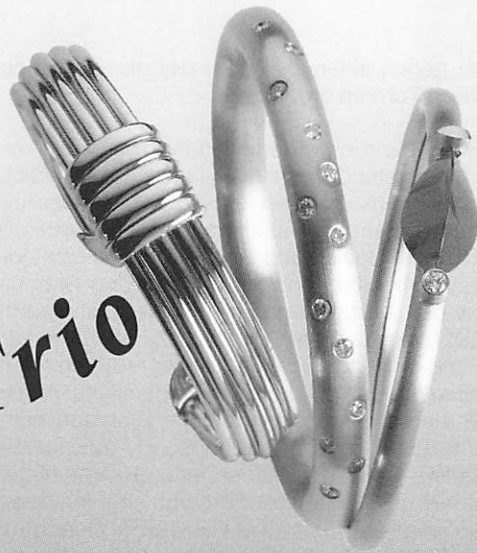
wird. Die Durchführung scheint völlig aus dem Rahmen zu fallen, Bläserchoräle antizipieren Bruckner, die Gebrochenheit des Tonfalls greift auf Mahler voraus. Die symphonische Idee schien für Schubert keineswegs zu Ende gedacht. Aber sie endete hoffnungslos offen. Dennoch spiegelt das Phänomen des Fragmentarischen, so widersprüchlich es klingen mag, etwas Umfassendes: Es ist ebenso Krise wie Aufbruch, Trostlosigkeit und Vision, Scheitern und Neuanfang. Schuberts Symphonik musiziert die Utopie anstelle der Vollendung.

★

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts sah erneut Wien im Brennpunkt der symphonischen Auseinandersetzung. Zwar hatten die Deutschen in der Gestalt Mendelssohns und Schumanns bedeutende Beiträge geleistet, nun aber führten Anton Bruckner und Johannes Brahms die Gattung endgültig aus dem Schlagschatten Beethovens und der Wiener Klassik heraus. Auf ganz eigenen Wegen fanden sie zu symphonischen Lösungen, die heftig umkämpft waren und den Zündstoff für ein musikalisches Politikum in sich trugen. Die Exzessivität Bruckners stand gegen die beherrschte Nationalität von Brahms. Bei aller Verschiedenheit und unmittelbar wahrzunehmender Gegensätzlichkeit speisen sich die jeweiligen symphonischen Ansätze aus denselben Quellen; die Dimension des musikalisch-historischen Bewußtseins rückt ins Zentrum.

Die Schlußfolgerungen und Resultate hätten freilich nicht unterschiedlicher ausfallen können. Und anders als Richard Wagner verstanden sie sich nicht als konsequente Vollstrecker des Beethovenschen Erbes, obgleich sie sich im Gegensatz zu Wagner auf symphonischem Terrain bewegten. Namentlich Johannes Brahms mißtraute der Logik eines kontinuierlichen Fortschritts. Was bei Bruckner aus gleichsam archaischen Tiefen emporstieg, war bei ihm die bewußte Überzeugung, daß nur der Rückgriff auf die Geschichte, auf alte kompositorische Techniken und Formen, Fortschritt ermöglichen könnte. So grub sich Brahms zu den Wurzeln der Musik – sozusagen – voran, studierte die Vokalpolyphonie Palestrinas und Lassos, war Mitarbeiter der ersten Gesamtausgabe der Werke J. S. Bachs, gab Werke der Bach-Söhne heraus und verteidigte den im 19. Jahrhundert völlig mißverstandenen Haydn; kurzum, Brahms schwamm gegen den Strom und

Streichel-Trio



seit 1864

Friedrich

TRAURINGHAUS

SCHMUCK · JUWELEN · UHREN

SENDLINGER STRASSE 15

Münchens sympathischer Familienjuwelier seit über 130 Jahren in der Sendlinger Straße.

stemte sich gegen einen Zeitgeist, der die Auflösung der traditionellen Formen propagierte.

Diesen nur scheinbar rückwärtsgewandten, historisierenden Ansatz mißverstand nicht nur Nietzsche gründlich („... er geht uns nichts mehr an, sobald er die Classiker beerbt.“). Brahms stand im Ruf eines spröden Akademikers und Lordsiegel-Bewahrs; er war der „hölzerne Johannes“, wie Wagner ihn höhnisch nannte. Und Brahms litt; er litt unter dem Lorbeerkranz, den Robert Schumann ihm geflochten hatte, und der ihm darob auferlegten Verantwortung; und er litt zu nächst unter der erdrückenden Übermacht Beethovens, was in schier panische Angst umschlug. Er werde nie eine Symphonie zustande bringen, da man keinen Begriff davon habe „wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört“. Was dann Brahms aber in seinen vier Symphonien gelang, war so etwas wie die Quadratur des Kreises, nämlich mit Hilfe eigentlich schon versunkener Kompositionstechniken die große instrumentale Form zu erfüllen, ja, sie weiter- und umzudenken. Im Zentrum seines kompositorischen Denkens stand die Variation, die Gattung und Verfahren in einem ist. Sie wurde zunächst in tatsächlichen Variationswerken erprobt, an deren Spitze neben den Klaviervariationen über Händel sicher die „Haydn-Variationen“ stehen, und war dann sozusagen als kompositorisches Credo so verinnerlicht, daß sie Ausgangs- und Mittelpunkt eigentlich seiner gesamten (reifen) Instrumentalmusik wurde.

Was später Arnold Schönberg in Bezug auf Brahms die „entwickelnde Variation“ nennen sollte, war ein Verfahren, das es gestattete, aus einem thematischen Kern, der im Grenzfall gar nur aus motivischen Intervallen bestehen konnte, durch stete Veränderungen große instrumentale Formen zu gebären. Dafür ist die vierte Symphonie ein Paradebeispiel, deren erster Satz im Grunde kein Thema mehr zum Inhalt hat, sondern lediglich ein fast abstraktes Material aus fallenden Terzen aufweist, und deren Finale sich der strengen Passacaglia-Form bedient, also einer Variationsform, die sich über einem feststehenden Baßmodell aufbaut. Diese Reihung der (dreißig) Final-Variationen ist freilich von der Dynamik eines Sonatensatzes überlagert, was nichts anderes bedeutet, als daß das Mittel eines Rückgriffs erfüllte Gegenwart bedeuten kann. Und das wird in der Stretta des Finales tatsächlich auskomponiert; Brahms legt die strenge Konstruktion beiseite und findet zu überwältigend emphatischem Ausdruck.

Das war der dritten Symphonie noch versagt geblieben, die zwar auf eine umfassende Steigerung des Finales angelegt war, dort aber die Expressivität eines Höhepunktes verweigerte. Brahms trat den Rückzug an, „die fällige Apotheose wurde abgesagt“ (Peter Gülke). Wo Bruckner die Steigerungen bis zu ihren turmhohen Gipfeln exzessiv ausleben konnte, mußte Brahms zum Mittel der Askese greifen. Zum großen Gefühl mochte er sich nicht bekennen, im Gegenteil, „Leidenschaften müssen bald vergehen, oder man muß sie vertreiben“, wie er einmal an Clara Schumann schrieb. An ihre Stelle setzte er die kompositorische Kontrolle, ein totales Absichern jeder Emotion durch dichte Strukturen. Lediglich als Resultat eines in jedem Moment durchdachten musikalischen Verlaufs können Seelen-Bewegungen erahnt werden. Der Blick in die Krypta der Brahms'schen Psyche aber bleibt versperrt.

Statt dessen erhält die Symphonie, und mit ihr das mehrsätzige instrumentale Werk überhaupt, ganz neuartige Züge einer inneren Physiognomie. Zwar tastet Brahms weder die traditionelle viersätzige Form an noch das Schema des Sonatensatzes, aber die Brahms'sche Idee von Entwicklungsverläufen zeitigt die entscheidend neue Konsequenz, daß der musikalische Prozeß in die Richtung einer permanenten Durchführung gerät, und der eigentliche Formteil der Durchführung zwar nicht peripher, aber in seiner Bedeutung einer thematischen Arbeit im klassischen Sinn reduziert wird. Exemplarisch hierfür ist der Kopfsatz der dritten Symphonie, der mit vermeintlich einleitenden Tutti-Akkorden anhebt, woran sich regelgerecht Haupt- und Seitenthema anschließen. Nur: die Einleitungs-Akkorde tragen die Intervalle von Terz, Sext und Oktav in sich, die sich als zentrale konstruktive Substanz des gesamten Satzes, ja des Werkes überhaupt entpuppen. Somit ist das konkrete thematische Geschehen bereits eine Folge, eine variative Entwicklung des Intervallkerns. Das ständige Umformen dieses Kerns benötigt dann eine nur kurze Durchführung, die sich eher nur marginal mit dem Seitenthema beschäftigt. Dafür strahlt der Intervall-Kern bis in die letzten Takte des Finales hinein. Aus ihm ist die gesamte Architektur des Werkes entwickelt und ebenso seine emotionale, freilich doppelböde Haltung, angesiedelt zwischen einer enormen Sinnlichkeit und einem Mißtrauen gegenüber dem Pathos. Auch das war schon im Kern verborgen, dessen Intervalle zwischen Moll und Dur schillerten.

Die Rigorosität abgesicherter Strukturen, „dieses Vernieten und Vertäuen“, wie Peter Gülke es nannte, und der seelische Untergrund des „heißen, dunklen, tiefen

Brahms“ (Ernst Bloch) gehören untrennbar zusammen. Die rationale Strenge der Brahms'schen Musik, die ihre Kraft aus alten Formmodellen speiste, erweist sich in ihrer scheinbaren Rückwärtsgewandtheit als janusköpfig, denn gleichzeitig stößt sie die Türe zur seriellen Musik des 20. Jahrhunderts auf, und zwar entschiedener als Wagner es je vermochte. Denn eigentlich trägt die Brahms'sche Musik selbst schon Züge der späteren Reihentechnik in sich, freilich stets auf der Basis der Tonalität. Nicht zufällig hat sich gerade Schönberg auf Brahms berufen und den angeblichen Traditionalisten als Progressiven bezeichnet. Oder hätte etwa Anton Webern als offizielles Opus eins seine Passacaglia für Orchester auch dann komponiert, wenn das Finale von Brahms' vierter Symphonie nicht vorgelegen hätte?

„Absolut Neues gibt es nicht! Das relativ Neue aber wurzelt in der Tradition.“ Überträgt man diesen Ausspruch Arnold Schönbergs auf die geschichtliche Entwicklung der Symphonie, so würde ein Strang, ausgehend von der „con spirito“-Ästhetik Joseph Haydns und seiner experimentellen Haltung, sozusagen durch den Fixstern Beethoven hindurch zu Brahms und weiter zur Neuen Wiener Schule führen. Den anderen befestigte Schubert bei den vorklassischen Meistern und bei Mozart. Die vermeintliche Instabilität des Fragmentarischen erwies sich dann als so zukunftsorientiert, daß der Strang aus Schuberts Händen zu Bruckner führte, dann zu Mahler, und selbst im ausgehenden 20. Jahrhundert konkret zu greifen ist. Das Werk Beethovens zieht freilich unbeirrt seine Bahnen.

RICHARD-STAUSS-TAGE GARMISCH-PARTENKIRCHEN

10. - 15. JUNI 1997



Peter Ustinov in „Des Esels Schatten“

von R. Strauss

13. 6. 1997, 20.00 Uhr, Festsaal Werdenfels

Weitere Konzerte mit S. Vlado, S. Isserlis (10. 6.),
S. Dent, D. Fischer-Dieskau / Polnische
Kammerphilharmonie (11. 6.),
Felicity Lott (12. 6.), Hermann Prey (14. 6.),
M. Beroff, A. Ceccato / Ungarische
Nationalphilharmonie (15. 6.)

Zahlreiche Rahmenveranstaltungen
u.a. mit M. Prawy, A. Everding, Fontenay Trio

Karten und Informationen:
Kurverwaltung Garmisch-Partenkirchen
Tel: 08821/4862 und 18014 · Fax 08821/18050

All.^o *Symphonie in B. No. 5.* *Sept. 1818, Schubert*

Fl.
Viol.
Viola
Ob.
Fagott
Corni in B.
Trompete
Trombonen
Piano

Der Beginn von Schuberts fünfter Symphonie
in der Handschrift des Komponisten

Hommage à Mozart

Zu Schuberts Symphonie Nr. 5 B-dur D485

Innerhalb der sechs Jugendsymphonien nimmt die fünfte Symphonie eine bedeutende Ausnahmestellung ein. Bezeichnenderweise findet sich in Schuberts Tagebuch am 13. Juni 1816, also einige Monate vor der Komposition der Symphonie, folgende Eintragung: „O Mozart, unsterblicher Mozart, wieviele o wie unendlich viele wohl-tätige Abdrücke eines lichten bessern Lebens hast du in unsere Seelen geprägt.“ Eine Hommage à Mozart mit Worten, denen kurz darauf musikalische Taten folgten: eben die fünfte Symphonie, deren eigenartige musikalische Haltung Stefan Kunze einmal treffend mit den Worten „Mozart auf die Weise Schuberts“ umriß.

Im Unterschied zu den anderen Jugendsymphonien Schuberts fehlt hier die langsame Einleitung und ist die Orchesterbesetzung reduziert auf das klassische Maß. Schubert verzichtet auf Trompeten und Pauken wie Mozart in seiner Symphonie g-moll KV 550. Ein heller, schwebender Klang ist beabsichtigt, die diskrete Leichtigkeit der Musik Mozarts wird beschworen. Wie stark gerade Mozarts späte Symphonie g-moll auf Schubert gewirkt hat, zeigt sich auch daran, daß das Menuett der fünften Symphonie völlig unerwartet ebenfalls in g-moll steht und sich im Ausdruck an dem geradezu mürrischen Charaktermenuett Mozarts orientiert, freilich ohne dessen Werkstattgeheimnis der äußerst intrikaten „Zahnradkonstruktion“ (Thrasylbulos Georgiades) und der rhythmisch-metrischen Vergewärtigung zu kennen.

Ein Vergleich der beiden Trios – beide stehen in G-dur – führt uns zu der Einsicht in den fundamentalen Unterschied der satztechnischen Herkunft: Bei Mozart bemerken wir, trotz allen seligen Musizierens, ein unerbittliches Festhalten an der bewußten metrischen Gestaltung – die Gegenstimmen der Bratschen und Bässe wirken heftig als Gegenstöße –, während sich Schubert ganz mit liebevoller Gelöstheit ohne Distanz begnügt, mit einem melodischen Aussingen, das für seine musikalische Haltung insgesamt kennzeichnend ist.

Ähnliche Beobachtungen gelten auch für den ersten Satz: Die diskontinuierliche Satzstruktur Mozarts mit ihren konstruktiv verankerten, überraschenden Wendungen wird von Schubert nur „äußerlich“ eingefangen, indem er das

Hauptthema dialogisch auf die Instrumente verteilt, ohne daß das satztechnische Konsequenzen hätte in Hinsicht auf das bei den Wiener Klassikern vorherrschende „Partiturgewebe“ (Georgiades), jene „durchbrochene Arbeit“, die sich so grundlegend von der späteren Aufteilung des Satzes in Melodie und Begleitung unterscheidet. Und in der Schlußgruppe zwingt Schubert Mozarts Diskontinuität gleichsam „naturalistisch“ herbei dadurch, daß er mit einem vordergründigen Trugschluß (Takt 80) nur die Schlußkadenz hinauszögert.

Die Durchführung verfährt zunächst in der Bahn Mozarts, mit einem Motiv aus der Schlußgruppe zu beginnen, schwenkt aber gleich darauf merkwürdigerweise in den Tonfall Beethovens über, ja zitiert ihn sogar, denn ab Takt 141 erinnert ein neues Motiv mitsamt seinen absteigenden Sequenzen an den zweiten Teil des Menuetts aus Beethovens erster Symphonie – dort sind es die Takte 9 bis 18–; und das ist sicherlich kein Zufall, sondern ein Zeugnis dafür, wie genau Schubert die Musik der Wiener Klassiker im Ohr hatte, doch mehr auch nicht.

Im langsamen Satz sprechen die eigenwillige Harmonik und Melodik bereits im Ansatz Schuberts spätere, eigene Sprache, wenn auch das Seitenthema – immerhin in C-dur! – deutlich an das „Briefduett“ aus Mozarts „Le Nozze di Figaro“ erinnert. Das Finale schließlich greift mit seinem Hauptthema auf Haydn und mit dem Seitenthema wieder auf Mozart zurück, ohne jedoch das von den Wiener Klassikern aufgeworfene Problem des Finalgewichts zu berühren. Es ist einfach ein unbeschwerter „Kehraus“, wie denn überhaupt der bewußt reduzierte Klang und Charakter der gesamten Symphonie im Unterschied zu Mozart oder auch Haydn nur fröhlich-unverbindlichen Musiziergeist ausstrahlt freilich auf der Höhe Schubertschen Empfindungsreichtums. Für einen Augenblick scheint Schubert die Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit, die scheinbare Natürlichkeit der musikalischen Haltung Mozarts getroffen zu haben: aber nur ihre sinnliche Erscheinungsweise, nicht ihr Wesen, nicht ihre satztechnische Verankerung. Der Weg Schuberts zur eigenen symphonischen Konzeption war denn auch bekanntlich ein ganz anderer.



James B. B. B.

Symphonie als Gegenentwurf

Zur ersten Symphonie c-moll op. 68 von Johannes Brahms

Noch immer geistert das Wort von der „Zehnten Beethoven“ durch die Rezeption der ersten Symphonie von Johannes Brahms. Bereits der Komponist selbst reagierte verärgert auf diese ebenso unüberlegte wie gefährliche Äußerung Hans von Bülow's, der aus diesem Werk nichts weiter herauslas, als dessen Abhängigkeit vom großen Klassiker und eine eindimensionale Kontinuität der symphonischen Tradition schlechthin. Dabei war sich Brahms – neben dem Sonderfall Bruckner – wie kein anderer bewußt, daß die symphonische Idee sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur dann als tragfähig erweisen würde, wenn es gelänge, ohne den formalen Kanon zu sprengen, die Gattung als Gegenentwurf zu Beethoven neu zu etablieren.

Schon zur Zeit der frühen Orchester-Serenaden äußerte er sich in diesem Sinne, als er meinte, wenn man es wage, nach Beethoven Symphonien zu schreiben, so müßten diese ganz anders aussehen. Genau zwanzig Jahre benötigte Brahms, bis er Schumanns überschwengliche Prophetie („Neue Bahnen“, 1853) einzulösen vermochte; zwanzig Jahre quälenden Experimentierens und Verwerfens. Das schließlich als Opus 15 publizierte Klavierkonzert gibt davon beredtes Zeugnis. Ausgehend von einer Sonate für zwei Klaviere sollte das d-moll Werk seine erste Symphonie werden. „Ich habe keine Gewalt mehr über das Stück, es wird nie etwas Gescheites daraus“, resignierte er schließlich und arbeitete es zum Solokonzert um. Das gestrichene Scherzo verwandelte er als zweiten Satz des „Deutschen Requiems“, das Finale wurde gänzlich neu komponiert. Brahms sah sich als Gescheiterten in Sachen Symphonie. „Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen (Beethoven, B. R.) hinter sich marschieren hört“, schrieb er an den Dirigenten Hermann Levi.

Da tat sich Richard Wagner bedeutend leichter, als er aus Beethovens Neunter Symphonie die brisant-polemische Überzeugung herauslas, die Form als solche sei überwunden, die logische Konsequenz bestünde einzig im dramatischen Gesamtkunstwerk der Zukunft. Brahms hingegen hielt mit schier beängstigender Beharrlichkeit an der Trag-

fähigkeit des Instrumentalen fest. Durch die Rückbesinnung auf die Tradition, auf verschollene musikalische Modelle J. S. Bachs oder der Vokalpolyphonie Palestrinas und Lassos, wollte er den Gegenentwurf riskieren – „Nicht nur ein eigenes, sondern durchaus ein anderes“, wie es der Philosoph und Essayist Hans Mayer formulierte.

Auf zwei Ebenen näherte sich Brahms dann dem symphonischen Ziel. Da waren zum einen die Chorwerke, die die Wichtigkeit der Einzelstimme als Linienführung im Gesamtkontext erproben sollten, zum anderen die Kammermusikwerke, die Sextette, Klaviertrios, Klavier- und schließlich Streichquartette (op. 51), die die viersätzig Form strukturell beherrschbar machen sollten. Als 43jähriger legte er dann 1876 seine erste Symphonie vor, die jetzt tatsächlich eine „andere“ symphonische Welt zum Inhalt hatte, als die der klassischen Vorbilder.

Die viersätzig Form stellt sich ihre eigenen Gewichte auf. Beethovens Konzeption der Steigerungen, die das Finale zum Höhepunkt erklären, war nicht zu überbieten. Das konnte nur aufgefangen werden durch eine veränderte kompositorische Struktur, innerhalb derer der Kopfsatz zu einem Zentrum sich emanzipiert, zumindest aber der begründete Gegenpol zum Finale wird. Exemplarisch läßt sich dies an der c-moll Symphonie zeigen.

Die ersten Takte des Kopfsatzes (die Sostenuato-Einleitung, die im eigentlichen Sinn des Wortes keine ist, da sie keinen präludierenden, einstimmenden Charakter hat), diese ersten Takte also, bergen keimhaft das gesamte thematische Material in sich, ohne selbst thematische Gestalt anzunehmen. Zwei chromatisch eingefärbte Linienzüge, die aufwärtsstrebenden Stimmen von Violinen und Celli, sowie die gegenläufigen in den Holzbläsern, organisieren sich mit dem Orgelpunkt der Pauken und Bässe zum dreistimmigen kontrapunktischen Geflecht. Nach acht Takten des scheinbaren „Sich-Verströmens“ setzt mit den Intervallen der kleinen Septe, die wie eine Überleitung wirken, eine zweite Realität ein. Aus diesem rudimentären Material wird der gesamte Kopfsatz – und nicht nur er – als wachsender Organismus gebaut. Das eigentliche Hauptthema des „Allegro“ (ab Takt 40) stellt damit nur noch eine Ableitung, ein „sekundäres kontrapunktisches Kunstprodukt“ (H. Kretzschmar) dar. Diese Idee der symphonischen Entwicklung definiert durch sich selbst die Exposition, also das Aufstellen einer kompakten Thematik im Wiener klassischen Sinn, nun als Quasi-Durchführung. (Damit ist Brahms weit weniger von Bruckners Idee einer Thematik „aus dem Nichts“ entfernt, als die Wagnerianer das wahr-

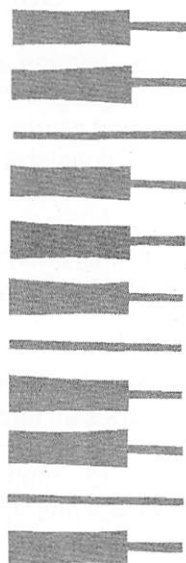


Der Beginn des vierten Satzes aus Brahms' erster Symphonie
in der Handschrift des Komponisten

haben wollen). Die Durchführung selbst wird nun eher peripher, ja sie tendiert zu geschlossenen melodischen Gestalten. Das steht in eklatantem Gegensatz zur Idee der Wiener Klassik, die die Durchführung als Zergliederung, als Diskussion der in der Exposition aufgestellten thematischen Thesen begriff. Brahms beschritt den umgekehrten Weg; er führte ihr Entstehen vor, gleichsam eine Evolution der Thematik.

Die Kernsubstanz der Einleitung strahlt weiter aus, auch auf die beiden Mittelsätze. Der zweite Satz, der wie Beethovens c-moll Klavierkonzert, in E-Dur steht, weist schon in Takt 5 die chromatische Gegenläufigkeit auf; das „Poco Allegretto“ dann speist daraus seine gesamte thematische Substanz, und selbst in der langsamen Einleitung zum Finale ist sie konkret greifbar. Dann aber geschieht Ungeheuerliches. Dieser Finalsatz zentriert den Gedanken des Gegenentwurfes auf das Werk selbst; er verhält sich gleichsam antithetisch zum Kopfsatz. Was dort nämlich abstrakte Struktur war, wird jetzt gleichsam vermenschlicht; ein Ereignis, das in mehreren Etappen verwirklicht wird. Nach der pizzicato-durchsetzten Einleitung zum Finalsatz erklingt ein Hornmotiv (Takt 30 ff.), das nach Brahms' eigener Aussage auf einer volksmusikalischen Alphornmelodie basiert. Es ist die erste voraussetzungslos frei einsetzende, melodisch geschlossene Gestalt des Werkes. Ebenso wie der eingeschobene Choralpartikel (Takt 47–50) ist sie nicht als variatives Element ableitbar. Dann, ab Takt 62, setzt jener Streicher-Hymnus ein, dessen Analogie zum Finale von Beethovens Neunter sooft kritisch vermerkt wurde. Brahms selbst stellte dazu fest, das würde doch „jeder Esel hören“. Denn hier geht es um anderes als um vordergründige Ähnlichkeiten. Hornruf, Choral und Hymnus sind Bilder der Natur und des darin eingebetteten und gleichwohl selbsttätigen Menschen. Gegenüber den komplexen Strukturen des Kopfsatzes stehen sie als Befreiung der Musik selbst; nicht im Beethovenischen Sinne einer philosophisch-ethischen Überwindung alles Irdischen, sondern als kompositorischer Vorgang für sich, der es der Musik ermöglicht, nach der dichten Prozeßhaftigkeit gleichsam frei atmend zu sich selbst zu kommen.

Zwischen dem ersten und dem letzten Satz ergibt sich kein Gefälle, weder nach oben, noch nach unten. Brahms verweigert den moralischen Appell, die tragödische Steigerung. Er konstatiert und stellt als strukturelle Idee zwei Welten als eigenständigen instrumentalen Entwurf gegenüber; die kompositorisch abstrakte Struktur des Kopfsatzes und die warme Gebärde melodischer Geschlossenheit im Finale. Beide können gegeneinander bestehen.



Die Philharmonie verklingt, der Taktstock ruht - bei uns dirigiert der Kochlöffel!

Unsere Gastronomie
erwartet Sie!

Gönnen Sie sich einen
Schlußakkord in den
Kindl-Stuben (*andante
allegro*), der Bierstube
(*fortissimo rusticale*)
oder in der Bar (*molto
vivace*).

Gleich vis-à-vis vom
Gasteig.



Hochstr. 3 · 81669 München
Tel. (0 89) 48 03 - 11 56 · Fax (0 89) 448 82 77

Günter Wand

Günter Wand, 1912 in Elberfeld geboren, begann als Kapellmeister in Allenstein und kam über Detmold 1939 an die Kölner Oper. Nach einem kriegsbedingten Salzburger Zwischenspiel begann er 1945 in der Domstadt mit dem künstlerischen Wiederaufbau und wurde dort mit 34 Jahren Generalmusikdirektor. Die musikalische Nachkriegsentwicklung Kölns mit internationaler Ausstrahlung ist mit Wands Tätigkeit als Chef des Gürzenichorchesters untrennbar verbunden.

Durch die volle Konzentration auf die einmal übernommene Aufgabe ist Günter Wand zum Gegenteil des Reisedirigenten und Jetset-Stars geworden, durch seine Publicity-Scheu auch zu einer Art Außenseiter der heutigen Musikszene.

Nach dem Abschied vom Gürzenichorchester 1974 intensivierte Wand seine Zusammenarbeit mit den Klangkörpern der großen Rundfunkanstalten des In- und Auslandes. Seit 1976 produzierte er im WDR mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester sämtliche Bruckner- und Schubert-Sinfonien, zwei Schallplattenserien mit geradezu sensationellem Erfolg. Von 1982–1990 übernahm Günter Wand nochmals Chefdirigenten-Verantwortung, diesmal für das Sinfonieorchester des NDR Hamburg, mit dem er inzwischen alle Brahms-Sinfonien für die Schallplatte eingespielt, einen Beethoven-Zyklus beendet und weitere Schallplattenprojekte im Rahmen seines Exklusiv-Vertrages mit RCA Victor in Arbeit hat.

Dabei ist bemerkenswert, daß das Spontan-Erlebnis der Live-Aufnahme zunehmende Bedeutung für seine Schallplatten-Einspielungen gewinnt, wovon eine Reihe jünger Veröffentlichungen Zeugnis ablegen. Wichtige Voraussetzung hierfür ist nicht zuletzt die gegenseitige Vertrautheit zwischen ihm und dem Sinfonieorchester des NDR Hamburg, das ihn zu seinem Ehren-dirigenten auf Lebenszeit ernannt hat.

Eine kontinuierliche Zusammenarbeit verbindet Günter Wand ferner mit dem BBC Symphony Orchestra, dessen Chief Guest Conductor er ist.



Günter Wand
(Photo: Werner Neumeister)

Mittwoch, 12. März 1997, 20.00 Uhr
Freitag, 14. März 1997, 19.30 Uhr
Sonntag, 16. März 1997, 11.00 Uhr

Igor Strawinsky
Maurice Ravel
César Franck

Leitung

6. Abonnementkonzert A
4. Jugendkonzert
6. Abonnementkonzert M

Feuervogel-Suite (1919)
Le tombeau de Couperin
Symphonie d-moll

Emmanuel Krivine

Montag, 24. März 1997, 20.00 Uhr
Dienstag, 25. März 1997, 20.00 Uhr

Gustav Mahler

Leitung

6. Abonnementkonzert E
6. Theatergemeindekonzert

Symphonie Nr. 9

Hiroshi Wakasugi

Montag, 5. Mai 1997, 20.00 Uhr
Dienstag, 6. Mai 1997, 20.00 Uhr
Mittwoch, 7. Mai 1997, 20.00 Uhr

Sergej Rachmaninow
Sergej Prokofjew

Leitung
Solist

7. Abonnementkonzert E
7. Theatergemeindekonzert
7. Abonnementkonzert C

Klavierkonzert Nr. 3 d-moll op. 30
Symphonie Nr. 5 B-dur op. 100

Christoph Eschenbach
Tzimon Barto

Programmhefte der Münchner Philharmoniker

Herausgegeben von der
Direktion der Münchner Philharmoniker
Redaktion und für den Inhalt verantwortlich:
Dietmar Holland
Umschlagentwurf: Helmut und Regina Rohrer
Anzeigenverwaltung: Rosenkranz & Partner-GmbH
Media-Service – Agentur für Werbeplanung
Robert-Koch-Straße 22, 80538 München
Telefon 0 89/2 90 44 15, Fax 0 89/2 90 44 16
Gesamtherstellung: Bartels & Wernitz, München



*Auskünfte über Konzerte und Programmänderungen
der Münchner Philharmoniker
bei der Pressestelle Tel. 4 80 98-509/511
sowie beim Künstlerischen Betriebsbüro
Tel. 4 80 98-504/505*

