

MÜNCHNER  
PHILHARMONIKER

# Bruckner

SYMPHONY NO. 9

VALERY GERGIEV





# Anton Bruckner

(1824–1896)

## Symphony No. 9 in D minor WAB 109

Symphonie Nr. 9 d-Moll

*Original three-movement version*

- |   |                                             |       |
|---|---------------------------------------------|-------|
| 1 | 1. Feierlich, misterioso                    | 25:39 |
| 2 | 2. Scherzo. Bewegt, lebhaft – Trio. Schnell | 11:34 |
| 3 | 3. Adagio. Langsam, feierlich               | 25:29 |

## MÜNCHNER PHILHARMONIKER

### VALERY GERGIEV

*This live recording of a concert in the basilica of the Monastery of St. Florian near Linz is part of the Munich Philharmonic's current Bruckner cycle.*

*Dieser Live-Mitschnitt eines Konzerts in der Stiftsbasilika St. Florian in der Nähe von Linz ist Teil des aktuellen Bruckner-Zyklus der Münchner Philharmoniker.*

# A Farewell to Life

From Beethoven onwards the number nine has played a remarkable, almost mystical, role in the history of the symphony as a genre. Beethoven left nine symphonies, as did Bruckner, while Mahler hesitated to embark on a ninth in the wake of his large-scale Eighth and instead wrote *Das Lied von der Erde* before completing a Ninth after all and even starting a fragmentary Tenth. By Bruckner's day Beethoven's symphonic output had become an indispensable part of the classical canon, and every writer of symphonies in the second half of the nineteenth century had to stand comparison with Beethoven. Moreover, Bruckner chose the key of D minor for his Ninth Symphony – the same key as Beethoven in his last contribution to the medium. This fact did not remain unnoticed, and Bruckner noted in his straightforward way how annoyed he was that his main theme had come to him in this very same key.

The anecdotal nature of this remark says little, of course, about the basic character of his symphony, which, monumental in scope, is a profession of faith and a visionary work. Bruckner was unable to complete it, but unlike

Schubert's "Unfinished" Symphony, which its composer – for whatever reasons – consciously left incomplete, Bruckner's final symphony was intended, like its predecessors, to comprise four movements in the classical tradition. In spite of his old age and serious illness, he continued to work on its final movement right up until the end, but death ultimately snatched his pen from his hand, leaving only three of its four movements in a fully finished form.

In his earlier symphonies Bruckner had for the most part spurned the nineteenth-century tendency to look for a "poetic idea" in symphonic compositions, and his occasional programmatic explanations feel more like concessions to contemporary expectations than a formal structural concept. In the case of the Ninth no such explanations exist. As a musician who throughout his life struggled with the spoken and written language, Bruckner here took stock of his life as a composer, which is something he could do only because that life was profoundly anchored in faith. The position that the Ninth occupied in his thinking may be inferred from his thoughts on a dedicatee of the work: "I have dedicated my

earlier symphonies to this or that noble art lover, but my ninth and final symphony should be dedicated to our dear Lord – if He accepts it."

In keeping with the formal concept established in his earlier symphonies, Bruckner does not begin his Ninth with a statement of its main theme but allows that theme to emerge, as it were, before the listener's inner ear. This emergency occurs within the framework of a climax, in that way opening up a mystical space: over a string tremolando that resembles nothing so much as a pedal point, the unison horns trace the first thematic lines, a fanned-out statement of the chord of D minor. A harmonically bold development leads to the main theme, except that here, in contrast to the symphonic conception of the Classical composers, it is not the starting point of the musical argument but the culmination of previous thematic and harmonic developments. With its plunging octaves and triplet motifs this theme conjures up an altogether oppressive vision in sound, a musical representation of the Last Judgement. Pizzicato scales in the violins lead to a visionary and lyrical *Gesangsperiode* – Bruckner's term for the singing quality of his second subjects – that is imbued with the spirit of counterpoint. It is hard to distinguish between the *Hauptstimme* (main part) and the *Nebenstimme* (subsidiary part).

As second movement follows not the Adagio but the Scherzo, a feature that Bruckner's

final symphony shares with his Eighth and with Beethoven's Ninth. The movement opens with a woodwind chord related to Wagner's *Tristan* chord. Dynamically speaking, it covers the whole gamut from a ghostly *pianissimo* to a weighty, altogether brutal *fortissimo*. Pizzicato figures conjure up an oppressive atmosphere reminiscent of a dance of death; a brief but intense crescendo leads to a pounding motif in the entire orchestra, producing a musical image of archaic savagery as if Bruckner, a strict Catholic, were experiencing a demonic vision here. But, however bold the harmonic writing and the instrumentation, this Scherzo reveals a classical simplicity from a formal point of view, the two framing sections of the Scherzo containing within them a clearly contrastive Trio that recalls – in the words of Bruckner's early biographer Max Auer – the "dances of disembodied beings".

No less bold is the last completed movement of the work, its Adagio. In his earlier symphonies, too, Bruckner had revealed a fondness for wide-ranging intervals in his themes, but never before had a theme begun, as it does here, with the interval of a ninth. Heard in the unison strings, this leaping interval is followed by a chromatic development that finds its unequivocal tonic of E major only at the end of a complex thematic structure. Listeners to this opening may hear a sense of yearning and questing and the feeling of an inner struggle

here, and in the movement's subsequent development, too, there is no sense of the sort of idyll of mellow wisdom associated with old age but a highly dramatic struggle interrupted time and again by outbursts of sheer despair. The movement's dynamic climax brings with it the highly dissonant chord of a thirteenth underscored by the interval of a ninth from the beginning of the movement. The listener is confronted here with the musical image of a man in the throes of death, an interpretation reinforced by Bruckner's remark that the following solemn harmonies of a sixth in the tubas and horns represent his "farewell to life". Only the coda – the movement's final section – provides a synthesis of all that has gone before it by creating a peaceful, transfiguring song of valediction.

Bruckner died on 11 October 1896, having worked on the final movement of his Ninth Symphony right up until the end. Although it was clear from his funeral, which was attended by the whole of musical Vienna, that the importance of a composer who had long been misunderstood and ridiculed was finally being recognised, many more years were to pass before a conductor dared to tackle his musical legacy as a composer, namely, his Ninth Symphony. Ferdinand Löwe had been one of Bruckner's supporters and advocates for decades and he was also one of those few musicians who did not deny the Ninth's viability but saw in it com-

pelling evidence of the great symphonist's remarkable gifts. And yet even Löwe hesitated to perform the work in its original form. In his view, there were many aspects of it, especially its instrumentation, that needed to be toned down, modified and refined. And so Löwe invested the entire symphony with a completely new instrumental garb.

It was in this form – carefully and skilfully reworked, but for that very reason not corresponding to Bruckner's intentions – that the Ninth Symphony received its first performance in Vienna on 11 February 1903. "Before the start of the symphony a completely unique and solemn atmosphere reigned in the packed Great Hall of the Musikverein, an atmosphere similar to that felt in Bayreuth before the start of *Parsifal*", Max Auer reported. "From first to last the work held every listener in its thrall, exercising an impact that could not possibly have been greater or more powerful and convincing even the doubters that with this work the composer had bequeathed to us his most sublime and sacred creation."

It was in Löwe's instrumentation that the Ninth Symphony began its triumphal progress around the world. At first only initiates knew that the original manuscript of the score – lodged in the Music Collection of the Austrian National Library in keeping with the composer's testamentary disposition – enshrined a substantially

different version of the work from the one familiar to listeners since the first performance in 1903. Not until 1932 were questions seriously asked as to whether the original score was really as "unperformable" as had been claimed at the time. On 2 April 1932 the Munich Philharmonic under Siegmund von Hausegger drew a direct comparison between the two versions of the Ninth Symphony when the familiar Löwe version was played right before Bruckner's original. The result was astonishing. "It was as if a thick layer of dust had been removed from a monumental canvas," one contemporary described the impression left on him by these performances. From then on there was no longer any doubt about the original version's validity and performability.

It was well known that Bruckner had left a large number of drafts and sketches of the unfinished final movement and that he had no intention of abandoning the traditional number of four movements. But for decades it was believed that this torso of a movement was unperformable and that all attempts to reconstruct it were doomed to fail, with the result that performances of the work continued to end with the Adagio. More recently, however, there has been increasing interest in the final movement and for a number of years a reconstruction has been available in a version prepared by Nicola Samale, Giuseppe Mazzuca, John A. Phillips and Benja-

min-Gunnar Cohrs. While John A. Phillips argues that the full score of the final movement was already well advanced and represents far more than a sketch or draft but can legitimately lay claim to being heard as a substantial compositional structure in Bruckner's hand, the Bruckner scholar Mathias Hansen remains sceptical and dismisses the reconstruction as the product of "a well-meaning but helpless ambition on the part of do-it-yourself enthusiasts: this is particularly clear from the start of the development section, for example, where the musical argument becomes lost in a labyrinth without any recognisable thread, the music following a course that is purely random". According to Hansen, there remains an unbridgeable gulf between the documentation of an unfinished movement and a structure that could have come together to create a convincing musical argument only in Bruckner's head.

Within this broad range of opinion, it is the general public that will act as judge and arbiter, a public that long ago acknowledged that the works of this far from cosmopolitan Conservatory professor are the products of a man of genius. Part of their appeal is their element of mystery, something especially true of the Ninth Symphony. The unfinished is often more fascinating than the finished.

THOMAS LEIBNITZ  
Translation: texthouse

# Abschied vom Leben

Die Zahl Neun spielt in der Symphoniegeschichte ab Beethoven eine merkwürdige, fast mystische Rolle. Beethoven hinterließ neun Symphonien, Anton Bruckner ebenfalls, und Gustav Mahler zögerte, nach seiner groß angelegten Achten nun seinerseits eine Neunte in Angriff zu nehmen; stattdessen schrieb er das *Lied von der Erde* (eine eigene Neunte folgte dennoch, sogar eine fragmentarische Zehnte). Zur Zeit Bruckners hatte sich das symphonische Werk Beethovens bereits unverrückbar zum klassischen Kanon verdichtet, und dem Vergleich mit Beethoven hatte sich jeder Symphoniker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu stellen. Obendrein wählte Bruckner mit d-Moll die gleiche Tonart wie Beethoven in seinem letzten symphonischen Werk. Das Faktum blieb nicht unbemerkt, und der Komponist äußerte dazu in seiner urwüchsigen Art, es verdrieße ihn, dass ihm das Thema gerade in dieser Tonart einge-fallen sei.

Der anekdotenhafte Charakter dieser Bemerkung sagt freilich wenig über das Wesen der Symphonie aus: Es ist ein Werk von monumentalen Zügen, bekenntnishaft und visionär.

Bruckner konnte seine Neunte nicht vollenden, doch im Gegensatz zu Schuberts »Unvollendeter«, die von ihrem Schöpfer offenbar bewusst – aus welchen Gründen auch immer – als Torso hinterlassen wurde, sollte Bruckners letzte Symphonie nach der Intention des Komponisten wie ihre Vorgängerinnen die klassische Vierzahl der Sätze aufweisen. Bruckner arbeitete trotz Alter und schwerer Krankheit bis zuletzt am Finale; der Tod nahm ihm die Feder aus der Hand, sodass es bei drei vollendeten Sätzen blieb.

Der Tendenz des 19. Jahrhunderts, in symphonischen Werken eine »poetische Idee« aufzuspüren, hatte sich Bruckner bereits in seinen früheren Symphonien weitgehend verweigert. Gelegentliche programmatische Bemerkungen muten eher als Konzessionen an die zeitgenössische Erwartungshaltung denn als gestaltbildendes Konzept an. Im Falle der Neunten fehlen Erläuterungen dieser Art völlig. Bruckner, dem der Umgang mit der Wortsprache zeitlebens schwerfiel, zog hier als Komponist eine Bilanz seines Lebens, und dies konnte nur auf der Basis seiner festen Verankerung im Glauben geschehen. Welche Stellung die Neunte in seinem

Denken einnahm, mag man an seinen Überlegungen zu einem Widmungsträger des Werkes ablesen: »Meine früheren Symphonien habe ich diesem und jenem edlen Kunstfreunde gewidmet, die letzte, neunte, soll nun dem lieben Gott geweiht sein – wenn er annimmt.«

Gemäß dem Formkonzept der früheren Symphonien beginnt Bruckner auch in der Neunten keineswegs mit dem Hauptthema selbst, sondern lässt dieses im Rahmen einer groß angelegten Steigerungsentwicklung gleichsam vor dem Hörer entstehen. Ein mystischer Klangraum wird eröffnet; über einem orgelpunktartigen Streichertremolo zeichnen die Hörner unisono erste thematische Linien, eine Ausfaltung des d-Moll-Akkords. Eine harmonisch kühne Entwicklung führt zum Hauptthema, das hier – im Gegensatz zur symphonischen Konzeption der Klassiker – kein Ausgangspunkt, sondern bereits ein Ergebnis von thematisch-harmonischen Entwicklungen ist. Mit seinen Oktavstürzen und Triolenmotiven evoziert dieses Thema eine geradezu beklemmende Klangvision, ein tönendes Abbild des Jüngsten Gerichtes. Pizzikatogänge der Streicher leiten zur visionär-lyrischen »Gesangsgruppe« über, die von kontrapunktischem Geist geprägt ist: »Haupt- und »Nebenstimme« sind kaum voneinander zu unterscheiden.

Wie in Beethovens Neunter, aber auch in Bruckners Achter, steht an zweiter Stelle nicht das Adagio, sondern das Scherzo. Ein dem

Wagner'schen *Tristan*-Akkord verwandter Holzbläserklang leitet den Satz ein, der dynamisch die gesamte Skala vom geisterhaften Pianissimo bis zum wuchtigen, geradezu brutalen Fortissimo durchläuft. Pizzikatofiguren beschwören eine beklemmende, totentanzartige Atmosphäre; eine kurze und intensive Steigerung führt zu einem stampfenden Motiv im gesamten Orchester – ein Klangbild von archaischer Wildheit, als hätte der strenggläubige Bruckner hier eine dämonische Vision erlebt. Bei aller Kühnheit der Harmonik und Instrumentation ist aber dieses Scherzo in formaler Hinsicht von klassischer Einfachheit: Die beiden Scherzo-Rahmentelle umschließen ein deutlich kontrastierendes Trio, das – so der Bruckner-Biograph Max Auer – an »Tänze entkörperter Wesen« denken lässt.

Von ähnlicher Kühnheit ist der letzte vollendete Satz des Werkes, das Adagio. Weite Intervallsprünge hatte Bruckner bereits früher in seinen Themenbildungen geliebt, doch niemals hatte ein Thema so wie hier mit einem Nonensprung begonnen. Dem weitausgreifenden Themenbeginn, unisono in den Streichern, folgt eine chromatische Weiterführung, und erst an ihrem Ende findet dieses komplexe Themengebilde zur klar ausgeprägten Grundtonart E-Dur. Sehnsucht, Suche, innerer Kampf – diese Assoziationen mögen sich beim Hören dieses Satzbeginns einstellen, und in der weiteren Entwicklung manifestiert sich keineswegs ein

Idyll abgeklärter Altersweisheit, sondern ein höchst dramatisches, von Verzweiflungsausbrüchen durchsetztes Ringen. Der dynamische Höhepunkt des Satzes exponiert den höchst dissonanten Tredezimenakkord, unterlegt vom Nonensprung des Satzbeginns. Dem Hörer steht das musikalische Bild der Not eines Sterbenden vor Augen, und dazu fügt sich Bruckners Bemerkung, die darauf folgenden, weihewollen Sextharmonien in den Tuben und Hörnern seien sein »Abschied vom Leben«. Erst die Coda, der Schlussabschnitt des Satzes, vollzieht die Synthese des Vorangegangenen im Sinne eines friedvollen und verklärenden Abgesangs.

Am 11. Oktober 1896 starb Bruckner, der bis zuletzt am Finalsatz der Neunten gearbeitet hatte. Obwohl bei seinem Begräbnis, an dem das gesamte musikalische Wien teilnahm, deutlich wurde, dass man die Bedeutung des lange Verkannten und Belächelten nun langsam begriff, dauerte es noch mehrere Jahre, bis sich ein Dirigent an Bruckners kompositorisches Vermächtnis, die Neunte, wagte. Ferdinand Löwe hatte seit Jahrzehnten zu Bruckners Anhängern und Vorkämpfern gezählt und er gehörte zu den Musikern, die der Neunten nicht die Lebensfähigkeit absprachen, sondern in ihr ein vollgültiges Zeugnis des großen Symphonikers sahen. Und dennoch – auch Löwe zögerte, das Werk in der Originalgestalt aufzuführen. Vieles, vor allem die Instrumentation, musste aus seiner Sicht ge-

mildert, zurückgestuft, verfeinert werden. Löwe gab der gesamten Symphonie eine völlig neue instrumentale Einkleidung.

In dieser klanglichen Gestalt – sorgfältig und gekonnt durchgeführt, aber eben doch nicht Bruckners Intention entsprechend – erlebte die Neunte Symphonie am 11. Februar 1903 ihre Uraufführung in Wien. »Eine ganz eigenartige, weihewolle Stimmung herrschte vor Beginn der Symphonie in dem überfüllten großen Musikvereinssaal, eine Stimmung, wie etwa in Bayreuth vor Beginn des *Parsifal*«, berichtet Max Auer. »Bis zum Schluss hielt das Werk jeden Hörer in Bann. Es übte einen Eindruck aus, der nicht tiefer und gewaltiger gedacht werden kann, und überzeugte selbst die Zweifler, dass uns darin der Meister sein Erhabenstes, sein Heiligstes hinterlassen hat.«

In Löwes Instrumentation trat nun Bruckners Neunte ihren Siegeszug um die Welt an, und es war zunächst nur Eingeweihten bekannt, dass die Originalhandschrift des Werkes, nach testamentarischer Verfügung des Komponisten aufbewahrt in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, eine wesentlich andere Gestalt zeigte als die allseits bekannte Version der Uraufführung. Erst 1932 wurde ernsthaft die Frage gestellt, ob die Originalpartitur wirklich so »unspielbar« sei, wie seinerzeit behauptet worden war. Im direkten Vergleich spielten die Münchner Philharmoniker unter

Siegfried von Hausegger die Neunte Symphonie zunächst in der bekannten »Löwe-Fassung« und danach in Bruckners Originalversion. Das Ergebnis verblüffte: »Als ob ein Riesengemälde von einer dicken Schicht von Altersstaub befreit worden sei«, beschrieb ein Zeitgenosse seinen Höreindruck. An der Gültigkeit und »Spielbarkeit« der Erstfassung bestand fortan kein Zweifel mehr.

Es war bekannt, dass Bruckner zum unvollendeten Finalsatz eine große Zahl von Partiturbögen und Skizzen hinterlassen hatte, und dass er durchaus nicht vorhatte, im Falle der Neunten von der Vierzahl der Sätze abzugehen. Durch Jahrzehnte jedoch hielt sich die Überzeugung, dieser Satztorso sei unaufführbar und alle Rekonstruktionsversuche seien zum Scheitern verurteilt; nach wie vor schließen die meisten Aufführungen der Neunten mit dem 3. Satz, dem Adagio. In der Gegenwart mehrt sich jedoch das Interesse am Finalsatz, und seit einigen Jahren liegt eine Rekonstruktion vor, die von Nicola Samale, Giuseppe Mazzuca, John A. Phillips und Benjamin-Gunnar Cohrs erarbeitet wurde. Während John A. Phillips ins Feld führt, dass »die bereits weitgediehene Partitur des Finales« weitaus mehr darstelle als eine Skizze oder einen Entwurf, dass also ein substantielles kompositorisches Gebilde von der Hand Anton Bruckners zu Recht beanspruchen könne, zu Gehör gebracht zu werden, bleibt der Bruckner-

forscher Mathias Hansen skeptisch und spricht von einem »zwar wohlgemuten, doch hilflosen Bastlerehrgeiz« der Bearbeiter: »Besonders deutlich wird dies etwa beim Beginn der Durchführung: Der musikalische Verlauf gerät in ein Labyrinth ohne erkennbaren Faden, seine klanglichen Ereignisse folgen bloßer Beliebigkeit [...]«. Zwischen der Dokumentation eines Satztorso und einem Gebilde, das sich bloß im Kopf Anton Bruckners zu einem überzeugenden Ablauf zusammenschließen hätte können, bestehe, so Hansen, eine unüberbrückbare Kluft.

Wertende Instanz in diesem weiten Spektrum der Meinungen wird das Publikum sein, das schon seinerzeit die Werke des wenig weltläufigen Konservatoriumsprofessors als Genietaten erkannte. Zum Nimbus dieser Werke gehört das Rätselhafte, das sie umgibt, und im Falle der Neunten in besonderem Maße. Das Unvollendete fasziniert oft noch mehr als das Vollendete.

THOMAS LEIBNITZ



Born in Moscow, **Valery Gergiev** initially studied conducting under Ilya Musin at the Leningrad Conservatory. While still a student, he won the Herbert von Karajan Conducting Competition in Berlin. In 1978, aged 24, Valery Gergiev became assistant conductor to Yuri Temirkanov at the Mariinsky Opera, where he made his debut conducting Prokofiev's opera *War and Peace*. More than two decades ago, he assumed his current position as director of the legendary Mariinsky Theatre in St. Petersburg, which has since become a cornerstone of operatic culture in Russia.

Valery Gergiev's close cooperation with the Munich Philharmonic began in the 2011–12 season. Since then, he has performed all Shostakovich's symphonies and a cycle of works by Stravinsky with both the Philharmonic and the Mariinsky Orchestra. Valery Gergiev was appointed chief conductor of the Munich Philharmonic at the start of the 2015–16 season. As "Maestro der Stadt" (the city's maestro) he has reached out to Munich concert audiences with subscription concerts and performances for young people, public final rehearsals, an open-air concert series on Odeonsplatz, and the MPHIL 360° Festival, while reaching international audiences with regular live streams and television broadcasts from the Philharmonie im Gasteig.

September 2016 saw the release of the first CDs under the orchestra's own label MPHIL,

which document the conductor's work with the Munich Philharmonic. Further recordings are in preparation. Travels with Valery Gergiev have taken the Munich Philharmonic to numerous European cities as well as to Japan, China, Korea and Taiwan.

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 mit 24 Jahren Assistent von Yuri Temirkanov am Mariinsky, wo er mit Prokofjews Oper *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 intensive Zusammenarbeit. So hat er in München mit den Philharmonikern und dem Mariinsky-Orchester Schostakowitschs sämtliche Symphonien und einen Zyklus von Werken Strawinskys aufgeführt. Seit der Spielzeit 2015/16 ist Valery Gergiev Chefdirigent der Münchner Philharmoniker. Als »Maestro der Stadt« wendet er sich seitdem mit Abo- und Jugendkonzerten, öffentlichen Generalproben, »Klassik am Odeonsplatz« und dem Festival »MPHIL 360°«

sowohl an die Münchner Konzertbesucher als auch mit regelmäßigen Livestream- und Fernsehübertragungen aus der Philharmonie im Gasteig an das internationale Publikum.

Seit September 2016 liegen die ersten Veröffentlichungen des orchestereigenen Labels MPHIL vor, die die Arbeit mit den Münchner Philharmonikern dokumentieren. Weitere Aufnahmen sind in Vorbereitung. Reisen führten die Münchner Philharmoniker mit Valery Gergiev bereits in zahlreiche europäische Städte sowie nach Japan, China, Korea und Taiwan.

\*\*\*

Since its foundation in 1893, the **Munich Philharmonic** has defined the sound of and established benchmarks in the performance of music by many of the greatest composers, especially of the Austro-German repertoire. The orchestra premiered works by Gustav Mahler, including his Symphony No. 8 "Symphony of a Thousand". It achieved global fame under Music Director Sergiu Celibidache, who headed the ensemble for almost 20 years, leaving his imprint on the unique sound of the orchestra: the legendary Bruckner concerts he conducted made a major contribution to the orchestra's international standing. James Levine became Chief Conductor in 1999, followed by Christian Thielemann, Lorin Maazel and in 2015 Valery Gergiev. For centuries, Munich

has enjoyed a reputation as a thriving centre for classical music, the home of numerous musicians and composers, as well as offering a busy schedule of concerts across numerous venues. As the city's own orchestra, the Munich Philharmonic is resident at the Gasteig concert hall and tours regularly around the world.

Seit ihrer Gründung im Jahr 1893 haben die **Münchner Philharmoniker** Maßstäbe gesetzt für den Klang und die Interpretation der Musik vieler großer Komponisten, vor allem im deutsch-österreichischen Repertoire. Das Orchester hat Werke von Mahler zur Uraufführung gebracht, u.a. seine Achte Symphonie, die »Symphonie der Tausend«. Weltruhm erlangte es unter Sergiu Celibidache, der fast 20 Jahre Chefdirigent des Orchesters war und dessen einmaligen Klang nachhaltig prägte; seine legendären Bruckner-Konzerte trugen wesentlich zum internationalen Renommee des Ensembles bei. 1999 wurde James Levine Chefdirigent, gefolgt von Christian Thielemann, Lorin Maazel und seit 2015 Valery Gergiev. Seit Jahrhunderten gilt München als wichtiges Zentrum der klassischen Musik; viele bedeutende Musiker und Komponisten sind hier ansässig, und es gibt einen lebendigen Konzertbetrieb in zahlreichen Spielstätten. Als städtisches Orchester residieren die Münchner Philharmoniker in der Philharmonie im Gasteig und unternehmen regelmäßig Tourneen durch die ganze Welt.



RECORDING: Stiftsbasilika St. Florian, 25/26 September 2018

PRODUCER: Johannes Müller

BALANCE ENGINEER: Stephan Reh

RECORDING ASSISTANTS: Martin Shi, Jón H. Geirfinnsson

EDITORS: Johannes Müller, Martin Shi

REMIXING ENGINEER: Stephan Reh

MASTERING ENGINEER: Christoph Stickel

EXECUTIVE PRODUCER: Münchner Philharmoniker

DESIGN: Anja Hoppe | Design

COVER PHOTOS: © Constantin Beyer (St. Florian); © shutterstock (background)

CONCERT PHOTOS: © Andreas Röbl / Brucknerhaus Linz

BOOKLET EDITORS: texthouse

MPHIL recordings are released by Munich Philharmonic

© 2019 Münchner Philharmoniker

© 2019 Münchner Philharmoniker

[www.mphil.de](http://www.mphil.de)

