

Münchner  
Philharmoniker

Beethoven-Schönberg-Zyklus  
2002/2003

Dirigent: Oleg Caetani  
26./27. Oktober 2002



Münchner  
Philharmoniker

Orchester der  
Landeshauptstadt München

## Konzertsaison 2002/2003

105. Spielzeit seit der Gründung 1893

## Beethoven-Schönberg-Zyklus



James Levine  
Chefdirigent

Bernd Gellermann  
Intendant

Samstag, 26. Oktober 2002, 19 Uhr  
1. Abonnementfreies Konzert

Sonntag, 27. Oktober 2002, 11 Uhr  
2. Abonnementkonzert M



*„Er macht wilde, ungepflegte Demokratengeräusche“: Arnold Schönberg um 1906*

*Sehr geehrtes Publikum,*

*bitte denken Sie daran, Mobiltelefone und Uhren mit Signalfunktion vor dem Konzert auszuschalten. Außerdem möchten wir Sie im Interesse aller Konzertbesucher darum bitten, lautes Husten z.B. mit einem Taschentuch abzdämpfen.*

*Ton- und Bildaufnahmen sind untersagt.*

Selbst gutwillige Zeitgenossen wie Franz Grillparzer und Carl Maria von Weber bescheinigten dem Beethoven der 9. Sinfonie, sein Musikverständnis sei zu wenig am Harmoniebedürfnis der Gegenwart orientiert und spiegle die offenkundige „Ver-rücktheit“ seines Gemüts. Ähnliche Vorwürfe machte man Schönberg nicht erst bei seinen Spätwerken – schon die Übertragung der sinfonischen Großform auf ein Kammerensemble galt vielen als Traditionsbruch und Sakrileg.

## Arnold Schönberg

(1874–1951)

Kammersinfonie Nr. 1  
für 15 Soloinstrumente E-Dur op. 9  
(in einem Satz)

## Ludwig van Beethoven

(1770–1827)

Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125  
mit Schlusschor über Schillers Ode  
„An die Freude“

1. Allegro ma non troppo,  
un poco maestoso
2. Molto vivace – Presto – Molto vivace
3. Adagio molto e cantabile –  
Andante moderato
4. Finale mit Soli und Chor

Oleg Caetani  
Dirigent

Alexandra Deshorties  
Sopran

Magdalena Kožená  
Alt

Neil Shicoff  
Tenor

René Pape  
Bass

Philharmonischer Chor München  
Einstudierung: Andreas Herrmann

# KAMMERSYMPHONIE.

Aufführungszeit verkürztes.  
Dreißt akkordische Ritornelle.

$\text{♩} = 52$

(für 15 Saiten-Instrumente)

$\text{♩} = 104$

Arnold Schönberg, Op. 9.

Flöte.

Oboe.

Englisches Horn.

Klarinette in D.

Klarinette in A.

Bass-Klarinette in A.

Fagott.

Kontra-Fagott.

1.2. Bass in F.

1. Violine.

2. Violine.

Bratsche.

Violoncell.

Kontrabaß.

Fl.

Ob.

Engl. H.

Klar. in D.

Klar. in A.

Bass-Klar.

Fag.

Kontr. Fag.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Viol.

Kb.

Copyright 1912 by Universal-Edition. © K. 1402

Dirigierpartitur Schönbergs mit eigenhändigen Eintragungen



1912 in München erschienene Schönberg-Festschrift

Tobias Niederschlag

## Sinfonische Kammermusik an der Schwelle zur Zukunft

Zu Arnold Schönbergs 1. Kammersinfonie E-Dur op. 9

*Lebensdaten des Komponisten:  
Geboren am 13. September 1874 in Wien;  
gestorben am 13. Juli 1951 in Los Angeles.*

*Entstehung:  
Schönberg komponierte das Werk im  
Frühsommer 1906 in Rottach-Egern  
am Tegernsee (Oberbayern), wo er die  
Partitur am 25. Juli abschloss. Die ur-  
sprüngliche Fassung für 15 Soloinstru-  
mente erweiterte er 1922 für großes  
Orchester und fügte ihr 1935 – nach der  
Emigration in die USA – neue Neben-  
und Begleitstimmen hinzu (= op. 9 b).*

*Uraufführung:  
Am 8. Februar 1907 in Wien (Bläserver-  
einigung des Wiener Hofopernorchesters  
mit dem um einen Gastspieler erweiter-  
ten Rosé-Quartett): „Er macht wilde,  
ungepflegte Demokratengeräusche, die  
kein vornehmer Mensch mit Musik ver-  
wechseln kann“, hieß es in einer Kritik  
zum Uraufführungsskandal.*

## „Höhepunkt meiner ersten Stilperiode“

Arnold Schönbergs Bruch mit der Tonalität, die er 1908 als erster Komponist der Musikgeschichte aufgab, vollzog sich keineswegs „von heute auf morgen“: In einer ersten Schaffensperiode griff er zunächst verschiedene Traditionslinien des 19. Jahrhunderts auf, deren Möglichkeiten er konsequent auslotete – immer auf der Suche nach einem eigenen Stil. Werke wie das Streichsextett „Verklärte Nacht“ op. 4 (1899), die Tondichtung „Pelleas und Melisande“ op. 5 (1903) oder die groß angelegten „Gurrelieder“ für Soli, Chor und Orchester verorten einerseits noch die Einflüsse der Musik Brahms', Wagners und der „Neudeutschen Schule“, lassen andererseits aber bereits Ansätze zu einer eigenständigen musikalischen Aussage erkennen.

Zwar dienten Schönberg in diesen Werken zumeist literarische Vorlagen und programmatische Inhalte als Hilfestellung. Im Grunde schwebte ihm aber schon hier ein „absoluter“ musikalischer Stil vor: Der hohe Stellenwert der thematischen Arbeit und die intensive Auseinandersetzung mit strukturellen Problemen legen diese Vermutung nahe. Konnte er sich in seinem d-Moll Streichquartett op. 7 (1905) bereits weitgehend von den programmatischen Zwängen lösen (dem Werk lag ursprünglich noch ein Szenario zugrunde), so gelang ihm mit der Kammersinfonie op. 9 im Jahr 1906 erstmals eine völlig autonome Komposition: Kein Programm, dafür eine höchst avancierte Musiksprache, die auch bezüglich Form und Besetzung ungewöhnliche Wege einschlug. Zeit lebens betrachtete Schönberg das Werk als eines seiner gelungensten, als den „Höhepunkt meiner ersten Stilperiode“ und einen großen „Fortschritt in der Richtung auf die ‚Emanzipation der Dissonanz‘“.

## Kammer- oder Orchestermusik?

Ausgehend von traditionellen Vorstellungen gelangte er zu einer äußerst unkonventionellen Besetzung: Er erweiterte das herkömmliche Streichquartett

seines op. 7 auf ein Streichquintett, dem er ein zehnköpfiges Holzbläserensemble gegenüberstellte – bestehend aus Flöte, Oboe, Englischhorn, zwei Klarinetten (in D und A), Bassklarinette, Fagott, Kontrafagott und zwei Hörnern. Mit diesen 15 Soloinstrumenten war eine größere thematische Dichte möglich: die Kammersinfonie ist kaum halb so lang wie das Quartett. Vom orchestralen Standpunkt her schraubte er die Riesenbesetzungen der „Gurrelieder“ oder des „Pelleas“ deutlich zurück, die teilweise ohnehin schon Ansätze zu solistischer Behandlung gezeigt hatten. Die Besetzung der Kammersinfonie schwebt also eigentümlich zwischen Streichquartett und Sinfonieorchester.

Mit dieser originellen Neuerung öffnete Schönberg den Weg für kleine, differenzierte Kammerensembles, die sich bald auch in Werken anderer Komponisten durchsetzten: Die „Sieben Kammermusiken“ Paul Hindemiths zeigen diesen Einfluss ebenso wie viele Werke Igor Strawinskys. Daneben legte sein Schüler Alban Berg die identische Besetzung einer zentralen Szene seiner Oper „Wozzeck“ zugrunde (II/3), gratulierte dem „Meister“ zu dessen 50. Geburtstag außerdem mit einem „Kammerkonzert“ für 15 Instrumente (1923/25), in dem er die Konzeption der Kammersinfonie auf den Bereich des Konzertantes übertrug. Aber auch Schönberg selbst sollte für spätere Kompositionen immer wieder kammer-solistische Besetzungen heranziehen.

## „Fanal der Neuen Musik“

Obwohl die Kammersinfonie mit ihrer Grundtonart E-Dur vordergründig noch in der Tonalität verhaftet scheint, sind eindeutige tonale Beziehungen beim Hören kaum noch nachvollziehbar. Ausschlaggebend dafür ist vor allem die Verwendung der Quarte als elementares harmonisches Intervall: Quartschichtungen treten an die Stelle der sonst üblichen Terzakkorde; das traditionelle Dur-Moll-Schema wird weitgehend außer Kraft gesetzt und durch eine „schweifende“ Harmonik (Schönberg) ersetzt. Da-

rüber hinaus ist die Quarte auch melodisch nahezu ständig präsent: „Hier vollzieht sich die vollkommene Amalgamierung der Melodie mit der Harmonie“, nannte das Schönberg: die Hierarchie zwischen Horizontaler und Vertikaler wird aufgegeben, der Bruch mit der Tonalität rückt in unmittelbare Nähe.

Symptomatisch dafür ist das berühmt gewordene Hornsignal, das – unmittelbar nach den zögernden Einleitungstakten – mit einer markanten Quartfolge raketenhaft aufsteigt. Heute oft als „Fanal der neuen Musik“ bezeichnet, kündigt es in der Tat den Aufbruch in neue kompositorische Welten an. Das Motiv kehrt an den formalen Nahtstellen des Werks wieder, in Originalgestalt oder in Umkehrung, zumeist die Schichtung von Quartakkorden auslösend. Schönberg dazu in seiner „Harmonielehre“ aus dem Jahr 1911: „Erfunden an einem stürmisch-aufwärtsstrebenden Hornthema, breiten sich [die Quartakkorde] architektonisch über das ganze Werk aus und geben allem, was vorkommt, ihr Gepräge. So kommt es, dass sie dann hier auch nicht bloß als Melodie oder als rein impressionistische Akkordwirkung auftreten, sondern ihre Eigentümlichkeit durchdringt die gesamte harmonische Konstruktion, sie sind Akkorde wie alle anderen.“ Ferner ist die Verwendung von Ganztonfolgen ab den ersten Takten auffallend: die Quartan vermitteln „in ihrer melodischen und harmonischen Relation zur Ganztonskala die harmonische Idee des Stücks“.

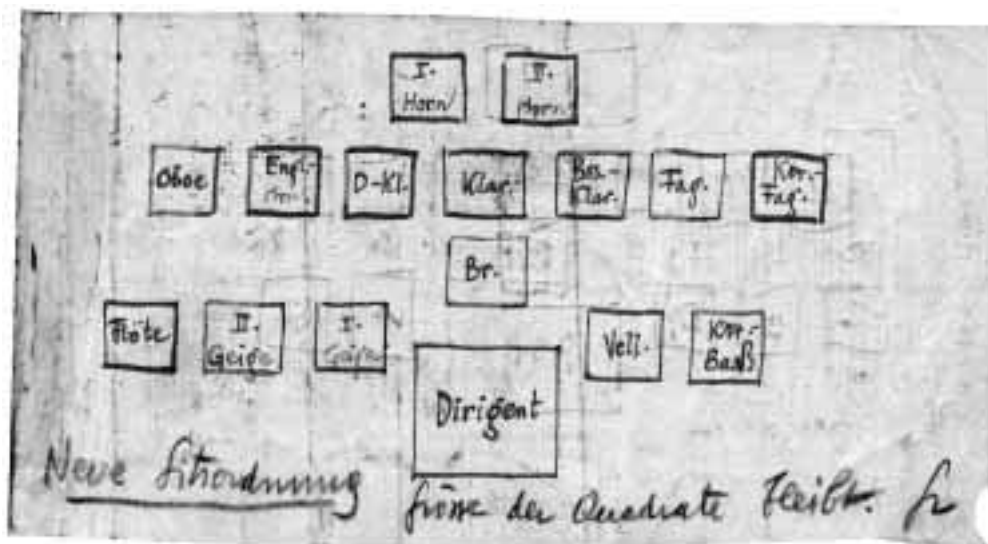
Wie in den vorausgehenden Werken nimmt auch in der Kammer-sinfonie die thematische Arbeit, das Kombinieren, Variieren und Entwickeln einzelner Motive, einen besonderen Stellenwert ein. Allerdings fällt die Verarbeitung vergleichsweise knapp und höchst konzentriert aus: Die verbindenden Wege sind auf ein Minimum reduziert, die musikalischen Ereignisse prallen hart aufeinander und unterstreichen auf diese Weise den avantgardistischen Charakter der Komposition.

## Sinfonie in Kurzform

Mit der Aufgabe der Tonalität drohte die Gefahr amorpher Beliebigkeit, schließlich hatte das tonale Gerüst zuvor auch formbildende Aufgaben übernommen. Schönberg war sich dessen wohl bewusst, wählte für sein op. 9 daher eine strenge, klassische Form: Die Kammer-sinfonie ist wiederum einsätzig angelegt, wie bereits op. 4, 5 und 7. Der formale Grundgedanke ist jedoch der einer mehrsätzigen Sinfonie: Die vier herkömmlichen Satztypen sind zu einem einzigen Satz verschmolzen, zu einer – wie man sie genannt hat – „gepressten“ Sinfonie. Gleichzeitig bleibt die Struktur eines sonatenförmigen Hauptsatzes erkennbar – Sonatensatz und Sinfonie überlagern sich, sind kunstvoll ineinander ver-schränkt.

Den Anfang markiert eine Exposition mit vier verschiedenen Themen, die zugleich den Kopfsatz (I) der Sinfonie bildet. Nach einer Überleitung folgt ein rasches Scherzo mit Trio (II), bevor die umfangreiche, dreiteilige Durchführung einsetzt. Als dritter Sinfoniesatz schließt ein klangschönes Adagio (III) an. Die Reprise bzw. das Finale (IV) greift auf Material der vorhergehenden Abschnitte zurück. Zum einen also eine vollständige Sinfonie mit einem komplexen Durchführungsteil zwischen Scherzo und Adagio, zum anderen ein ausgedehnter Sonatensatz, in den nach Exposition und Durchführung zwei breit angelegte Episoden, Scherzo und Adagio, retardierend eingeschoben sind.

Im dichten Geflecht der thematischen Entwicklungen und harmonischen Kühnheiten garantierte eine Konzeption wie diese die gewünschte Übersicht. Mit der Übertragung der sinfonischen Großform auf ein Kammerensemble erfüllte Schönberg auch auf formaler Ebene, was er mit Besetzung und Titelwahl bereits angedeutet hatte: Eine innovative Synthese von Kammermusik und Sinfonik. Und nicht zuletzt bestätigte er damit auch seine Zielsetzung einer gattungsunabhängigen musikalischen Idealsprache mit Absolutheitsanspruch.



Schönbergs Entwurf einer Sitzordnung für Aufführungen der Kammer-sinfonie

### Wegweisende „Tendenz zur Verdichtung“

So war er nach Abschluss der Komposition im Sommer 1906 fest davon überzeugt, mit dem optimistischen Werk endlich einen eigenen, beständigen Stil gefunden zu haben. Er ahnte keineswegs, dass er sich unmittelbar vor dem Schritt in die Atonalität befand (er selbst sollte den Begriff „pantonal“ bevorzugen), dem Beginn seiner zweiten Entwicklungsphase. Erst als er wenige Wochen später die Komposition einer zweiten Kammer-sinfonie anging, wurde die Krise offensichtlich: Er brach die Arbeit ab, nahm sie 1911 und 1916 vorübergehend wieder auf, konnte das Werk aber erst 1939 als op. 38 im amerikanischen Exil abschließen.

In der Zwischenzeit war es Schönberg bewusst geworden, welchen Stellenwert die 1. Kammer-sinfonie in seiner Entwicklung einnahm: Nun bezeichnete er das Werk als den Ausgangspunkt jener „Tendenz zur Verdichtung“, die allmählich seinen „ganzen Kompositionsstil verändert“ und ihn „unter Verzicht auf

Wiederholungen, Sequenzen und Verarbeitung endlich bei einem gedrängten und kurzen Stil“ habe ankommen lassen, „in dem jede technische oder strukturelle Notwendigkeit ohne unnötige Ausdehnung ausgeführt wurde und in dem jede einzelne Einheit eine Funktion haben sollte“. Die neuartige Konzentration der 1. Kammer-sinfonie, ihre Reduktion auf allen Ebenen, hatte über die Atonalität schließlich konsequent zur „Zwölftonmethode“ geführt.



Ferdinand Waldmüller: Ludwig van Beethoven (Ölgemälde, 1823)

Wolfgang Stähr

## „Beethoven hätte uns seinen Segen gegeben“

Die „Neunte“ in den Wechselfällen der Geschichte

*Lebensdaten des Komponisten:*  
Geburtsdatum unbekannt; geboren am 15. oder 16. Dezember 1770 in Bonn; dort Eintragung ins Taufregister am 17. Dezember 1770; gestorben am 26. März 1827 in Wien.

*Textvorlage für das Finale:*  
„An die Freude“, Ode von Friedrich Schiller (1759–1805), verfasst im September 1785 in Dresden; für ihre Verwendung im Finale der „Neunten“ wählte Beethoven die Strophen 1–4 (von insgesamt 9 Strophen) aus, komponierte aber von der 2. Strophe nur den ersten, von der 4. Strophe nur den zweiten Teil.

*Entstehung:*  
Erste Skizzen zum Scherzo („Fuge“) entstanden 1815, doch erst 1817/18 begann sich Beethoven mit konkreten Entwürfen zu einer „Sinfonie in D“, einem Vorläufer

der „Neunten“, zu befassen; Wiederaufnahme der Arbeit im Sommer 1822; Abschluss der Komposition im Februar 1824 in Wien.

*Widmung:*  
„Seiner Majestät dem König von Preußen Friedrich Wilhelm III. in tiefster Ehrfurcht zugeeignet“.

*Uraufführung:*  
Am 7. Mai 1824 in Wien im Kärntnertor-Theater (Dirigent: Michael Umlauf; Solisten: Henriette Sontag, Sopran; Caroline Unger, Alt; Anton Haitzinger, Tenor; Joseph Seipelt, Bass); Beethoven fungierte wegen seiner vollständigen Taubheit nur als eine Art „Nebendiregent“ (Programmzettel: „Herr Ludwig van Beethoven selbst wird an der Leitung des Ganzen Antheil nehmen“).

„Man hat die Neunte Sinfonie in einen Nebel von hohen Worten und schmückenden Beiworten gehüllt“, schrieb Claude Debussy 1901 in der „Revue blanche“. „Sie ist – neben dem berühmten ‚Lächeln der Mona Lisa‘, dem mit seltsamer Beharrlichkeit das Etikett ‚geheimnisvoll‘ anhaftet – das Meisterwerk, über das am meisten Unsinn verbreitet wurde. Man muss sich nur wundern, dass es unter dem Wust von Geschreibe, den es hervorgerufen hat, nicht schon längst begraben liegt.“

### Die letzte Sinfonie

Debussy hat gewiss nicht übertrieben: Es dürfte wohl keine zweite Komposition in der Musikgeschichte geben, die eine solch schillernde und widersprüchliche Langzeitwirkung entfaltet hat wie Beethovens d-Moll-Sinfonie: die „Neunte“. Einerseits schien sie einen historischen Endpunkt zu markieren: „Maß und Ziel“ der Instrumentalmusik seien mit der „Neunten“ erschöpft, glaubte Robert Schumann 1835 feststellen zu müssen – sechs Jahre, bevor er selbst mit seinen Sinfonien B-Dur op. 38 und d-Moll op. 120 das Gegenteil beweisen sollte. Und Richard Wagner behauptete 1849 kühn: „Die letzte Sinfonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Element heraus zur allgemeinen Kunst [...] Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeine Drama folgen.“ Andererseits diente gerade diese Sinfonie – von Berlioz über Liszt bis zu Mahler – als Prototyp einer neuen, die Gattungsgrenzen überschreitenden Sinfonik. Und eine „Neunte“ zu schreiben, war fortan für Komponisten eine riskante Unternehmung: nicht allein, weil sie sich unweigerlich dem Vergleich mit Beethoven stellen mussten, sondern weil eine irrationale Furcht sich breit machte, mit der Komposition einer „Neunten“ an das Ende der eigenen Lebensfrist zu geraten. Anton Bruckner begründete seine tief-sitzende Scheu, sich an eine Sinfonie mit der Ordnungsnummer 9 zu wagen, ausdrücklich mit dem belastenden Gedanken, dass Beethoven „mit der ‚Neunten‘ den

Abschluss seines Lebens“ gefangen habe. Und tatsächlich sollte auch er seine „Neunte“ nicht überleben! Auch Gustav Mahler hatte, wie wir in den Erinnerungen der Alma Mahler-Werfel lesen, „Angst vor dem Begriff ‚Neunte Sinfonie‘, da weder Beethoven noch Bruckner die ‚Zehnte‘ erreicht hatten. So schrieb er ‚Das Lied von der Erde‘ erst als ‚Neunte‘, strich dann die Zahl durch und sagte mir bei der später folgenden ‚Neunten Sinfonie‘: ‚Eigentlich ist es ja die ‚Zehnte‘, weil das ‚Lied von der Erde‘ ja meine ‚Neunte‘ ist. Als er dann an der ‚Zehnten‘ schrieb, meinte er: ‚Jetzt ist für mich die Gefahr vorbei!‘ Doch hat er eine Aufführung der ‚Neunten‘ nicht erlebt und niemals seine ‚Zehnte‘ vollendet. Da Beethoven nach der ‚Neunten‘ starb und Bruckner seine ‚Neunte‘ gar nicht mehr vollenden konnte, so war es eine Art Aberglauben geworden, dass kein großer Sinfoniker über die ‚Neunte‘ hinauskomme.“ Arnold Schönberg sprach schließlich 1912 die Überzeugung aus: „Die ‚Neunte‘ ist eine Grenze. Wer darüber hinaus will, muss fort. Es sieht aus, als ob uns in der ‚Zehnten‘ etwas gesagt werden könnte, was wir noch nicht wissen sollen, wofür wir noch nicht reif sind. Die eine ‚Neunte‘ geschrieben haben, standen dem Jenseits zu nahe. Vielleicht wären die Rätsel dieser Welt gelöst, wenn einer von denen, die sie wissen, die ‚Zehnte‘ schriebe.“

Beethovens d-Moll-Sinfonie ist jedoch, bei allen musikhistorischen Folgen, vor allem Gegenstand und Projektionsfläche politischer Ideale und Weltanschauungen geworden. Repräsentiert sie das siegesbewusste Deutschtum oder das einige Europa? Spornt sie zum Krieg an, oder ermahnt sie zum Frieden? Manifestiert sich in ihr eine republikanische Gesinnung? Ertönt sie gar als Triumphgesang der kämpfenden Arbeiterklasse? Es lohnt sich, angesichts dieser verwirrenden Vielzahl einander widersprechender Deutungsversuche einen – vielleicht klärenden – Blick zurück in die Geschichte zu werfen und den ideologischen Wechselfällen nachzuspüren, denen Beethovens „Neunte“ ausgesetzt war.

## Die „Neunte“ zum Jahreswechsel

Die Aufführung von Beethovens d-Moll-Sinfonie zum Jahreswechsel folgt einer Tradition, über deren Ursprung in der Arbeitermusik-Bewegung sich nur die wenigsten Konzertbesucher (und -veranstalter) im Klaren sein dürften. Das Leipziger Arbeiterbildungs-Institut ließ für eine „Friedens- und Freiheitsfeier“ in der Silvesternacht des Jahres 1918 Beethovens „Neunte“ einstudieren und aufführen. Kein Geringerer als Arthur Nikisch dirigierte das Städtische Theater- und Gewandhausorchester und Mitglieder des Bach- und des Riedel-Vereins sowie des Gewandhauschores. Der Konzertbeginn in der Alberthalle des Kristallpalastes war auf 23 Uhr festgelegt, um den Anbruch des neuen, nach dem Ende des Krieges und der Monarchie mit größten Hoffnungen begrüßten Jahres mit Schillers Worten und Beethovens „Freuden“-Melodie gebührend feiern zu können. Der historisch-symbolische Rang jener musikalischen Kundgebung spiegelt sich in den Kritiken wider. Nie sei die 9. Sinfonie „so zeitgemäß gewesen wie heute“, hieß es etwa im „Leipziger Tageblatt“, „wenn wir auch noch inmitten der Not, im wirren Chaos sind. Diejenigen, die in der Novemberrevolution die Erlösung erblicken, werden in ihrer Seele beim Lied an die Freude die Resonanz empfinden, die anderen werden ihre Sehnsucht nach der Lösung aller Wirrnisse, nach dem Frieden im Land in das Werk strömen lassen – ergreifen aber muss es heute alle, da wir zu keiner Zeit leidenschaftlicher um unser Schicksal rangen als jetzt“. Die Idee, den Jahreswechsel mit einer Aufführung der „Neunten“ zu begehen, machte sich in der Zeit von 1927 bis 1932 auch die Berliner Volksbühne zu eigen. Mittlerweile sind Silvesterkonzerte mit Beethovens „Neunter“ landauf, landab zu einem alljährlichen Brauch geworden: vertraut, beliebt, aber kaum noch erhellt von dem programmatischen Anspruch, wie er die Menschen im Jahr 1918 bewegt hatte.

Beethovens „Neunte“ stand auch nach jenem denkwürdigen 31. Dezember 1918 im Zentrum der Arbeitermusik-Bewegung und ihrer ehrgeizigen Konzertaktivitäten. 1927 nahm der Komponist Hanns Eisler den 100. Todestag Beethovens zum Anlass, dessen Musik zum geistigen Besitz „der aufsteigenden Arbeiterklasse, nicht aber der Bourgeoisie“ zu erklären. In der „Roten Fahne“, dem Zentralorgan der Kommunistischen Partei Deutschlands, schrieb Eisler: „Und wenn dieser gewaltige Hymnus an die Freude aufbraust, sich steigert und jubelnd ausklingt, dann kann und muss jeder klassenbewusste Arbeiter, mit Kraft und Zuversicht erfüllt, sich sagen können: Diese Töne, die schon jetzt uns, den noch kämpfenden Arbeitern, Energien zuführen, werden erst recht uns gehören, wenn wir über die jetzt herrschende Klasse gesiegt haben werden und den Millionenmassen der bis dahin Unterdrückten mit dem Triumphgesang Beethovens zujauchzen werden: ‚Seid umschlungen, Millionen!‘“

## Freiheit, Gleichheit, Bruderliebe

Die ideologische Inanspruchnahme der „Neunten“ durch die politische und musikalische Linke reicht zurück bis in die Epoche des Vormärz. Franz Brendel, Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (ab 1844) und Wortführer der musikalischen Fortschrittspartei, feierte Beethoven als Inbegriff „des neuen, durch die Revolution hervorgerufenen Geistes, er ist der Komponist der neuen Ideen von Freiheit und Gleichheit, Emanzipation der Völker, Stände und Individuen“. Namentlich Beethovens „Neunte“ glaubte er „mit allen Fragen der Zeit“ assoziieren zu können. „Das Ideal der Zukunft ist diese rückhaltlose, unbedingte Hingebung an die Menschheit, dieser ächte Socialismus, wie ihn Beethoven zuerst ausgesprochen hat.“ Als Brendel von konservativer Seite angegriffen und aufgefordert wurde, seine Theorie von der Musik als Ausdruck revolutionären Zeitgeists zu belegen und zum Beweis einige Takte zu nennen, in denen demokratische Denkungsart nachprüfbar fest-

zustellen sei, ließ er seinen Mitarbeiter Ernst Gottschald mit stilisierter Empörung antworten: „Sie begreifen nicht, wie musikalische Kunstwerke aristokratische oder demokratische Gesinnungen ausdrücken können? Glauben Sie, dass Beethoven zu Schiller's Gedicht gegriffen, um bloß einmal Gesang mit einer Sinfonie zu verbinden? Finden Sie in diesen Tönen keine tiefere Bedeutung als in irgend einem Hymnus? Wenn er in gewichtigen Accorden singt: ‚Seid umschlungen Millionen, diesen Kuss der ganzen Welt!‘ – erkennen Sie in solchen Stimmungen gar keinen geistigen Zusammenhang mit den Ideen der modernen Demokratie, mit den Ideen der Freiheit, Gleichheit, Bruderliebe?“

Wenige Wochen nach dem Ausbruch der Barrikadenkämpfe des Mai 1849 studierte Richard Wagner die „Neunte“ in Dresden ein. Unter den Zuhörern der Generalprobe am 31. März befand sich auch der russische Anarchist Michail Bakunin, der am Schluss zum Podium trat und Orchester und Dirigent ermutigte, sie sollten, wenn beim nahen Weltbrand auch alle Musik verlorenginge, für den Erhalt dieser Sinfonie ihr Leben wagen. Als dann während der Kampfhandlungen am 6. Mai das Alte Dresdner Opernhaus ein Raub der Flammen wurde, traf Wagner mit einem der Aufständischen zusammen, der ihm zurief: „Herr Kapellmeister, ‚der Freude schöner Götterfunken‘ hat gezündet, das morsche Gebäude ist in Grund und Boden verbrannt.“ Dieses unerwartete Pathos habe, so Wagner in seiner Autobiographie, „seltsam kräftigend und befreiend“ gewirkt.

### Urgermane oder Antifaschist?

Aber die Rezeptionsgeschichte der „Neunten“ kennt durchaus nicht nur republikanische, linksdemokratische oder sozialistische Kapitel. Eine ganz andere Welt- und Wechsicht offenbart sich schlagartig in jenem Feldpostbrief, den die Zeitschrift „Die Musik“ zu Beginn des Ersten Weltkriegs dokumentierte

und dessen Verfasser seinen „tatkraftigen Willen“ bekundete, „einst siegreich und ohne Schatten des Hohnes der Welt den großen deutschen Freudenhymnus anzustimmen: ‚Seid umschlungen, Millionen!‘“ Auch der Musikhistoriker Hermann Abert wusste zu berichten, dass Beethovens „Kampf- und Helden-sinfonien“ – zu denen er die „Neunte“ zählte – „in den Tornistern unserer Feldgrauen zu finden waren. Der Erzklang in Beethovens Kunst übertönte alle anderen.“ Im Dritten Reich wurde Beethoven dann apodiktisch zum „Symbol deutscher Selbstbehauptung“ und zum „germanischen Meilensteinmenschen“ erklärt, „geboren aus der Urkraft deutschen Menschentums“. „Wer begriffen hat, welches Wesen in unserer Bewegung wirkt“, verkündete der nationalsozialistische Chefideologe Alfred Rosenberg, „der weiß, dass ein ähnlicher Drang in uns allen lebt, wie der, den Beethoven in höchster Steigerung verkörperte. Das Stürmende über den Trümmern einer zusammenbrechenden Welt, die Hoffnung auf einen neuen Welten gestaltenden Willen, die starke Freude durch leidenschaftliche Trauer hindurch.“ Selbstverständlich gelangte die „Neunte“ auch bei den Düsseldorfer Reichsmusiktagen von 1938 zur Aufführung: „Es bedarf wohl keiner Beweisführung, warum der Gedanke, die große deutsche Musik der Vergangenheit auf den Reichsmusiktagen in erster Linie durch Beethovens 9. Sinfonie repräsentieren zu lassen, ein besonders glücklicher ist“, kommentierte die „Zeitschrift für Musik“. Gleichwohl blieb Beethovens Opus 125 mit seiner so gar nicht zeitgemäßen Botschaft „Alle Menschen werden Brüder“ für das nationalsozialistische Deutschland ein heikler Fall. Wie in einem Brennglas bündelt sich der ideologische Streit um den „Besitz“ der „Neunten“ in jenen Zeilen, mit denen Hanns Eisler 1938 die Unvereinbarkeit von Beethovens Sinfonie mit Propaganda und Realität des Nationalsozialismus unterstrich, um das Werk im selben Atemzug auf die moralisch richtige, d. h. auf seine Seite zu ziehen: „Können wirk-

lich die Faschisten dieses Werk übernehmen? Bei ihnen müssten doch die Worte ganz anders lauten, nämlich so: ‚Alle Menschen werden Brüder, mit Ausnahme sämtlicher Völker, deren Länder wir annekten wollen, mit Ausnahme der Juden, der Neger und vieler anderer.‘ Dieser Beethoven ist kein Zeuge für die faschistische Diktatur, aber er ist das Vorbild für den Antifaschisten, und der große Zeuge für die Wahrheit und die Gerechtigkeit unseres Kampfes.“

Und heute? Ist der Streit um Beethovens „Neunte“ entschieden? In unseren ideologisch windstillen Tagen ist er zumindest abgeflaut. Und seit die „Freuden“-Melodie 1972 zur „Europahymne“ bestimmt worden ist, tritt auch ihre ursprüngliche friedensstiftende Idee wieder stärker ins Bewusstsein: „Deine Zauber binden wieder, was die Mode streng geteilt.“ In Augenblicken von historischer Dimension allerdings scheint sich nach wie vor kein anderes Werk zwingender zur Aufführung anzubieten als eben diese Sinfonie. 1989, nach dem Fall der Mauer, dirigierte Leonard Bernstein am Ort des Geschehens, in Berlin, Beethovens „Neunte“. „Zu umjubelten musikalischen Freiheitsfeiern gerieten über Weihnachten die beiden Berlin-Konzerte unter Leonard Bernstein im Ost- und Westteil der Stadt“, meldete damals die Deutsche Presse-Agentur. „Bei beiden Konzerten ließ der amerikanische Dirigent den Schlusschor von Beethovens 9. Sinfonie ‚Alle Menschen werden Brüder‘ in leicht geänderter Fassung singen: ‚Freiheit, schöner Götterfunken‘ (im Original: ‚Freude, schöner Götterfunken‘). Sowohl in der West-Berliner Philharmonie an Heiligabend als auch im Ost-Berliner Schauspielhaus am ersten Weihnachtstag wurden Bernstein und das von ihm geleitete, aus Ost- und Westmusikern international zusammengesetzte Orchester enthusiastisch gefeiert. Auf Monitoren neben der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und auf dem Platz der Akademie verfolgten im Freien Tausende die Konzerte. Fernseh- und Hörfunkstationen aus mehr als 20 Ländern übertrugen das

Ost-Berliner Gastspiel live. Im Programmheft hatte Bernstein vermerkt: ‚Ob wahr oder nicht – ich glaube, dies ist ein Augenblick, den der Himmel gesandt hat, um das Wort ‚Freiheit‘ immer dort zu singen, wo in der Partitur von ‚Freude‘ die Rede ist. Ich bin sicher, dass Beethoven uns seinen Segen gegeben hätte.‘“

# Friedrich Schiller

## „An die Freude“

Textvorlage für das Finale der 9. Sinfonie  
in der Bearbeitung durch Ludwig van Beethoven

### Allegro assai (Soli und Chor)

Freude, schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten feuertrunken,  
Himmliche, dein Heiligtum !

Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng geteilt;  
Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,  
Eines Freundes Freund zu sein,  
Wer ein holdes Weib errungen,  
Mische seinen Jubel ein!

Ja – wer auch nur eine Seele  
Sein nennt auf dem Erdenrund!  
Und wer's nie gekonnt, der stehle  
Weinend sich aus diesem Bund.

Freude trinken alle Wesen  
An den Brüsten der Natur,  
Alle Guten, alle Bösen  
Folgen ihrer Rosenspur.

Küsse gab sie uns und Reben,  
Einen Freund, geprüft im Tod,  
Wollust ward dem Wurm gegeben,  
Und der Cherub steht vor Gott.

### Allegro assai vivace. Alla Marcia (Tenorsolo und Männerchor)

Froh, wie seine Sonnen fliegen  
Durch des Himmels prächt'gen Plan,  
Laufet, Brüder, eure Bahn  
Freudig wie ein Held zum Siegen.

### (Chor)

Freude, schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten feuertrunken,  
Himmliche, dein Heiligtum!

Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng geteilt,  
Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.

### Andante maestoso

Seid umschlungen, Millionen!  
Diesen Kuss der ganzen Welt!  
Brüder – überm Sternenzelt  
Muss ein lieber Vater wohnen.

### Adagio ma non troppo, ma divoto

Ihr stürzt nieder, Millionen?  
Ahnest du den Schöpfer, Welt?  
Such' ihn überm Sternenzelt!  
Über Sternen muss er wohnen.

### Allegro energico, sempre ben marcato

Freude, schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten feuertrunken,  
Himmliche, dein Heiligtum!  
Seid umschlungen, Millionen!  
Diesen Kuss der ganzen Welt!

Ihr stürzt nieder, Millionen?  
Ahnest du den Schöpfer, Welt?  
Such' ihn überm Sternenzelt!  
Brüder – überm Sternenzelt  
Muss ein lieber Vater wohnen.

### Allegro ma non tanto (Soli und Chor)

Freude, Tochter aus Elysium,  
Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng geteilt.

### Poco adagio

Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.

### Poco allegro, stringendo il tempo, sempre più allegro Prestissimo

Seid umschlungen, Millionen!  
Diesen Kuss der ganzen Welt!  
Brüder, überm Sternenzelt  
Muss ein lieber Vater wohnen.  
Freude, schöner Götterfunken!  
Tochter aus Elysium!  
Freude, schöner Götterfunken!

Stephan Kohler

# „Erleuchtungen aus dem Munde des größten Beethoven-Kenners“

Richard Strauss über Wagners Bedeutung für die Beethoven-Rezeption des 19. Jahrhunderts

Anlässlich des 125jährigen Bestehens der „Musikalischen Akademie des Bayerischen Staatsorchesters“ dirigierte der 73 Jahre alte Richard Strauss 1936/37 eine Serie von 10 Festkonzerten, in denen neben Tondichtungen Franz Liszts und eigenen Werken sämtliche Sinfonien Ludwig van Beethovens erklangen. Die Programmgestaltung war als musikhistorisches Kolleg gedacht; weiß man doch, dass Strauss zeitlebens Liszt und Wagner als „Lehrmeister“ betrachtet hatte – aber auch die Klassiker, „insbesondere den letzten Beethoven“, von dem – wie Strauss bemerkte – „die direkte Linie über den von der Zunft heute noch unerkannten Franz Liszt bis zu meiner Wenigkeit geht“. Die Berufung auf Beethoven als den heimlichen Initiator der „neudeutschen“ Ausdrucksästhetik gehörte schon beim jungen Strauss zum Vokabular künstlerischer Selbstbestätigung. So heißt es in einem Brief an Hans von Bülow aus dem Jahre 1888: „Eine Anknüpfung an den letzten Beethoven, dessen gesamte Schöpfungen nach meiner Ansicht ohne einen poetischen Vorwurf wohl unmöglich entstanden wären, scheint mir das Einzige, worin eine Zeit lang eine selbstständige Fortentwicklung unserer Instrumentalmusik noch möglich ist. Bei Beethoven deckte sich musikalisch-poetischer Inhalt zwar meistens mit der ‚Sonatenform‘, doch finden sich schon bei ihm Werke, wo er sich für einen neuen Inhalt eine neue Form schaffen musste. Ich halte es für ein rein künstlerisches Verfahren, sich bei jedem neuen Vorwurfe auch eine dementsprechende Form zu schaffen.“ Zwei Jahre später vergleicht Strauss in einem Brief an Cosima Wagner Beethovens 9. Sinfonie mit der „Faust-Sinfonie“ Franz Liszts, in der die poetische Idee

mit einer Genauigkeit zum Ausdruck gelange, „die selbst ein Beethoven nur ahnen konnte“: „Die drei ersten Sätze der 9. Sinfonie sind doch das Äußerste, was Beethoven leisten konnte, ein darüber hinaus in der Bestimmtheit des Ausdrucks einer poetischen Idee schien ihm nur mit Zuhilfenahme des Wortes möglich. Während Beethoven die Mehrsätzigkeit unter dem Zwang einer gewissen Konvention der aus dem Tanze entstandenen Sinfonia immer noch beibehielt, wurde Liszt im ‚Faust‘ zur mehrsätzigen Form durch die poetische Idee genötigt, die in einem Satze gar nicht darzustellen war.“

Als wichtigste Anreger-Gestalt für Strauss' Beethoven-Auffassung darf Hans von Bülow gelten: „Die Art, wie er den poetischen Gehalt der Werke Beethovens ausschöpfte, war absolut überzeugend. Da war nirgends ein Zug von Willkür, alles zwingende Notwendigkeit, aus Form und Inhalt des Werkes selbst heraus, und sein Wahlspruch: ‚Lernt erst die Partitur einer Beethoven'schen Sinfonie genau lesen, und ihr habt auch schon die Interpretation‘, kann heute noch (1909) die Eingangspforte jeder Hochschule zieren.“ Im April 1892 war Strauss zu einer Aufführung der 9. Sinfonie unter Bülow nach Berlin gewallfahrtet. Dem Vater schrieb er: „Die Auffassung der 9. war wundervoll, wengleich Bülow jetzt anfängt, Beethoven zu verweichlichen: er hat gegen früher alle Schroffheiten und Härten seiner Wiedergabe etwas gemildert, er treibt so ein molto crescendo und po subito nicht mehr auf die äußerste Spitze, diminuendo's machen sich bemerkbar, auch bringt er nicht mehr

dieses äußerste ff aus dem Orchester heraus, das früher seine Stärke war; die Scherzo's sind nicht mehr so straff und energisch im Tempo wie ehemals; nichtsdestoweniger blieb so viel des Herrlichen übrig, dass es viel zu genießen und lernen gab. Der letzte Satz der 9. schien mir nie so großartig wie neulich.“ Auf die Herkunft seiner Beethoven-Auffassung angesprochen, antwortete Strauss 1929 in einem Zeitungsinterview: „Ich halte da nur das musikalische Andenken an meinen genialen Lehrmeister Hans von Bülow in Ehren, dem ich die gute und sichere Interpretation verdanke.“

Man darf es einen Glücksfall der Interpretationsgeschichte nennen, dass Strauss im Anschluss an den erwähnten Aufführungszyklus der „Musikalischen Akademie“ seine Dirigiererfahrungen schriftlich niederlegte. Er trug in eine Reihe kleiner Taschenpartituren ein, was er der Überlieferung für wert befand: „Der Mangel an jeglicher wahren Tradition, der die Beethoven-Interpretationen der meisten jüngeren Dirigenten (der buchstabengetreue, aber romantisch starre Toscanini macht mit seiner fanatisch korrekten Wiedergabe noch eine rühmliche Ausnahme) nicht zu ihrem Vorteil auszeichnet, veranlasst mich, Erinnerungen an den Vortrag dieses (neben Mozart!) ‚schwierigsten‘ aller Komponisten mit meinen persönlichen Erlebnissen an diesen 9 Sinfonien hier festzuhalten, da mein eigenes Leben durch meine Bekanntschaft mit Franz Lachner fast bis Beethoven selbst hinaufreicht, Bülow aber Belehrungen über den Vortrag Beethovens von *Richard Wagner* empfangen hat, die *aus dem Munde des größten Beethoven-Kenners* authentische Bedeutung beanspruchen müssen.“ Zur 9. Sinfonie notierte Strauss u. a.: „Alles Wesentliche über diese Sinfonie ist von Rich. Wagner. Bezügl. der Wagner'schen Orchesterre-touche möchte ich persönlich von den Trompetenveränderungen des Anfangs des letzten Satzes abraten. Original ist charakteristischer u. klingt weniger ‚modern‘! Ganz zu verwerfen sind die

von Gustav Mahler (wenn auch in guter Absicht!) vorgenommenen Vergrößerungen!“ Die Kommentare allein zur 9. Sinfonie belaufen sich auf weit über 100 Eintragungen und zeugen von der Akribie, mit der sich Strauss seinem Vorhaben widmete: der Fixierung einer ungebrochenen Beethoven-Tradition nach Bülows Vorbild. Dass er diese Tradition verkörperte, wusste er schon 1893. Da heißt es nämlich in einem Brief an seine Eltern: „Wenn der selige Beethoven nie schlechter aufgeführt worden wäre als von mir, könnt' er zufrieden sein ...!“

Richard Wagner

## „Haben Schiller und Beethoven umsonst gelebt?“

Anmerkungen zu Beethoven und seiner 9. Sinfonie

Allen Verehrern des wundervollen Meisters *Beethoven* steht in Kürze ein seltener Genuss bevor, wenn mit diesem fast zu sinnlichen Worte die erhabene Wirkung bezeichnet werden kann, von welcher bei würdigster Ausführung und erlangtem edelsten Verständnis sein letztes derartiges Werk, die Neunte Sinfonie mit Schlusschor über Schillers Ode „An die Freude“, sein muss. Dadurch dass die Kapelle gerade *dieses* Werk zur Aufführung in ihrem diesjährigen sog. Palmsonntagskonzert gewählt hat, scheint dieser vortreffliche und reiche Verein von Künstlern beurkunden zu wollen, bis zu welcher Höhe seine Leistungen sich zu erheben vermögen; denn wie diese Sinfonie unbestreitbar die Krone des Beethoven'schen Geistes ist, enthält sie ebenso unleugbar auch die schwierigste Aufgabe für die Ausführung; bei dem würdigen Geiste aber, der diesen großen Palmsonntags-Konzertaufführungen bisher stets innege- wohnt hat, dürfen wir mit Sicherheit an- nehmen, dass diese Aufgabe gewiss eine vollkommene Lösung erhalten werde. – Endlich darf also auch das größere Publikum Dresdens hoffen, dies- es tiefsinnigste und riesenhafteste Werk des Meisters sich erschlossen zu sehen, dessen übrige Sinfonien bereits zu einer edlen Popularität gelangt sind, während dieses Werk bisher noch in die Ferne eines geheimnisvollen, wunder- baren Rätsels entrückt blieb, zu dessen erhebender Lösung es aber gewiss nur einer vollkommen geeigneten Gelegen- heit und eines kräftigen, mutigen Sinnes für die erhabenste und edelste Richtung der Kunst bedarf, die sich nirgends mit sprechenderer Überzeugung offenbart hat, als in dieser letzten Sinfonie Beetho- vens, zu welcher alle seine früheren Schöpfungen der Art uns wie die Skizzen und Vorarbeiten erscheinen, durch wel-

che es dem Meister eben nur möglich werden konnte, sich zur Konzeption *dieses* Werkes emporzuarbeiten. O höret und staunet !

Würde es nicht gut sein, wenn – wenig- stens versuchsweise – irgend etwas geschähe, um auch dem größeren Pub- likum das Verständnis der *letzten Sinfo- nie Beethovens*, deren Aufführung wir in diesen Tagen entgegensehen, näher zu rücken ? Wir erinnern hierbei an die wunderlichsten Missverständnisse und sonderbarsten Deutungen, denen dieses Werk so verschiedentlich ausgesetzt war, so dass schon vom Umherlaufen der darauf beruhenden Gerüchte zu fürchten stünde, nicht dass sich das Publikum zu jener bevorstehenden Aufführung etwa nicht zahlreich genug einfinden möchte (dagegen bürgt der Ruf der Wunderbar- keit und Seltsamkeit dieser letzten großen Schöpfung des Meisters, von dem ja manche behaupten, er habe diese Sinfonie im halben Wahnsinn ge- schrieben !!) – sondern dass ein wahr- scheinlich nicht geringer Teil desselben bei einer ersten und nur einmaligen Anhörung dieser Tondichtung dadurch in Befangenheit und Verwirrung versetzt werde, und ihm somit ein wahrhafter Genuss entgehe. Öfter gebotene Gele- genheit zur Anhörung solcher Werke würde allerdings das geeignete Mittel zur Verbreitung ihres Verständnisses sein; leider aber kommt diese Vergünsti- gung meist nur Musikstücken zu gut, die bei ihrer fast übertriebenen Begreiflich- keit und Leichtverständlichkeit ihrer gar nicht bedürfen !

Es war einmal ein Mann, der fühlte sich gedrängt, alles was er dachte und emp- fand, in der Sprache der Töne, wie sie ihm durch große Meister überliefert war, auszudrücken: in dieser Sprache zu



Aus den Skizzen Beethovens zum letzten Satz: „Alle Menschen werden Brüder!“

reden, war sein innigstes Bedürfnis, *sie zu vernehmen*, sein einzigstes Glück auf Erden, denn sonst war er arm an Gut und Freude, und die Leute ärgerten ihn sehr, wie gut und liebend es auch gegen alle Welt gesinnt war. Nun sollte ihm aber sein einzigstes Glück geraubt werden, – er wurde taub und durfte seine eigene herrliche Sprache nicht mehr vernehmen! Ach, da kam er nahe daran, sich der Sprache selbst auch berauben zu wollen: sein guter Geist hielt ihn zurück; – er fuhr fort, auch was er *nun* empfinden musste, in Tönen auszusprechen; – aber ungewöhnlich und wunderbar sollten nun seine Empfindungen werden; – wie die Leute von ihm dachten und fühlten, musste ihm fremd und gleichgültig sein; er hatte sich nur noch mit seinem Innern zu beraten und in die tiefsten Tiefen des Grundes aller Leidenschaft und Sehnsucht sich zu versenken! In welcher wunderbaren Welt ward er nun heimisch! Da durfte er sehen – und hören, denn hier bedarf es keines sinnlichen Gehöres, um zu vernehmen: Schaffen und Genießen ist da eines. – Diese Welt aber war, ach! die Welt der *Einsamkeit*: wie kann ein kindlich liebe-

volles Herz für immer ihr angehören wollen? Der arme Mann richtet sein Auge auf die Welt, die ihn umgibt, – auf die Natur, in der er einst voll süßen Entzückens schwelgte, auf die Menschen, denen er sich doch noch so verwandt fühlt! Eine ungeheure Sehnsucht erfasst, drängt und treibt ihn, der Welt wieder anzugehören und ihre Wonnen, ihre Freuden wieder genießen zu dürfen. – Wenn ihr ihm nun begegnet, dem armen Mann, der euch so verlangend anruft, wollt ihr ihm fremd ausweichen, wenn ihr zu eurer Verwunderung seine Sprache nicht sogleich zu verstehen glauben solltet, wenn sie euch so seltsam, ungewohnt klingt, dass ihr euch fragt: Was will der Mann? O, nehmt ihn auf, schließt ihn an euer Herz, höret staunend die Wunder seiner Sprache, in deren neugewonnenem Reichtume ihr bald nie gehörtes Herrliches und Erhabenes erfahren werdet, – denn dieser Mann ist *Beethoven*, und die Sprache, in der er euch anredet, sind die Töne seiner *letzten Sinfonie*, in der der Wunderbare all seine Leiden, Sehnsucht und Freuden zu einem *Kunstwerke* gestaltete, wie es noch nie da war!



## Oleg Caetani

Oleg Caetani erhielt seine musikalische Ausbildung bei Nadja Boulanger in Paris, bei seinem Vater Igor Markewitsch, Franco Ferrara, Kyrill Kondraschin und Ilya Mussin. Während seines Studiums am Leningrader Konservatorium, das er 1981 mit einem Diplom abschloss, gewann er den Dirigentenwettbewerb der RAI in Turin (1979). 1982 war er dritter Preisträger beim Karajan-Wettbewerb in Berlin. Seine Dirigentenlaufbahn begann er an der Deutschen Staatsoper Berlin. Er war von 1984 bis 1987 Leiter der Oper und der Konzerte am Deutschen Nationaltheater Weimar, 1987–1992 Erster Kapellmeister in Frankfurt und 1992–1995 Generalmusikdirektor in Wiesbaden. Von 1996 bis 2001 war er Generalmusikdirektor und Musikalischer Oberleiter der Oper Chemnitz und der Robert Schumann Philharmonie. Als Gastdirigent wurde er von Spitzenorchestern wie der Dresdner Staatskapelle, dem Orchester des Bayerischen Rundfunks, den Wiener Symphonikern, den Bamberger Symphonikern u. v. a. verpflichtet. Er arbeitete mit Solisten wie Martha Argerich, Claudio Arrau, Swjatoslaw Richter, Elisabeth Leonskaja, Victor Tretijakov, Victoria Mullova, Shura Cherkassy, Renato Bruson, Katia Ricciarelli, Ruggero Raimondi, José Carreras oder Montserrat Caballé.



### Alexandra Deshorties

Die kanadische Sopranistin begann ihre Gesangsausbildung am Konservatorium von Marseille; weitere Studien führten sie an die Manhattan School of Music und zur Teilnahme am Lindermann Young Artist Development Program in New York. Alexandra Deshorties debütierte in der Saison 1999/2000 an der Metropolitan Opera New York in Verdis „Aida“ und übernahm in der darauffolgenden Saison die Partie der Anna in „Nabucco“. In der Saison 2001/2002 sang sie die Elettra in Mozarts „Idomeneo“ unter James Levine und die Titania in Britten's „A Midsummer Night's Dream“. Ihre ersten Engagements in Europa führten sie zu den Salzburger Festspielen sowie zum Festival von Aix-en-Provence, wo sie als Fiordiligi in Mozarts „Cosi fan tutte“ und als Donna Anna in „Don Giovanni“ auftrat. Bei den Münchner Philharmonikern war Alexandra Deshorties zuletzt im Juni 2002 unter James Levine in einer konzertanten Aufführung von „Idomeneo“ zu hören.

### Magdalena Kožená

Die tschechische Mezzosopranistin wurde im böhmischen Brno geboren. Noch während ihrer Studienzeit in Bratislava hat sie zahlreiche Wettbewerbe und Preise gewonnen, so im Jahr 1995 den Internationalen Mozart-Wettbewerb



in Salzburg. 1996 wurde Magdalena Kožená Mitglied der Wiener Volksoper, wo sie u. a. den Annio in Mozarts „La Clemenza di Tito“ sang. Seitdem hat sie zahlreiche Tournées in Europa, Amerika und Japan unternommen und interpretierte herausragende Rollen ihres Fachs u.a. beim Festival von Drottningholm, an der Opéra de Paris und an der Flämischen Oper, wo sie unter Leitung von Marc Minkowski den Idamante in Mozarts „Idomeneo“ sang. 1999 debütierte Magdalena Kožená beim Festival von Aix-en-Provence mit Monteverdis „L'Incoronazione di Poppea“. Im Konzertsaal tritt sie regelmäßig mit der „Petite Bande“ und der „Musica Antiqua Köln“ auf. Bei den Münchner Philharmonikern ist Magdalena Kožená heute erstmalig zu Gast.

### Neil Shicoff

Als einer der hervorragendsten Tenöre unserer Zeit tritt Neil Shicoff regelmäßig an Opernhäusern wie der Metropolitan Opera New York, der Lyric Opera Chicago, dem San Francisco Opera House, dem Teatro alla Scala Milano, der Opéra de Paris, der Covent Garden Opera London, den Staatsopern von Wien, Berlin, München und Hamburg, sowie bei den Salzburger Oster- und Sommerfestspielen auf. Shicoffs Rollenspektrum umfasst die Tenorpartien des italienischen Fachs in Werken von Donizetti, Verdi und Puccini ebenso wie die des französischen



Repertoires in Raritäten wie Halévy's „La juive“ und Gounod's „Roméo et Juliette“. Von der internationalen Presse als bester Darsteller des Don José in „Carmen“ sowie des Hoffmann in „Les contes d'Hoffmann“ gefeiert, verfügt Neil Shicoff über ein nicht minder breites Konzertrepertoire. Bei den Münchner Philharmonikern gibt er mit Beethovens „Neunter“ sein Debüt.

## René Pape

Der Bassist René Pape stammt aus Dresden. Als Mitglied des traditionsreichen Dresdner Kreuzchors und beim späteren Studium an der Dresdner Musikhochschule wurde ihm eine hervorragende musikalische Ausbildung zuteil. Noch als Student gab René Pape sein Debüt an der Deutschen Staatsoper Berlin, wo er seit 1988 zum Ensemble gehört. Unter der Leitung von Daniel Barenboim und Zubin Mehta sang er die großen Partien seines Fachs. Von Berlin aus entfaltete René Pape eine rege Gastspieltätigkeit, die ihn an die großen internationalen Opernhäuser und zu den renommiertesten Musikfestivals führte: Sir Georg Solti lud ihn als Sarastro in seine Salzburger Festspiel-Produktion von Mozarts „Zauberflöte“ ein. Seit 1994 ist René Pape auch in Bayreuth tätig, wo er unter James Levine in der Rolle des Fasolt („Rheingold“) debütierte. Im Jahr darauf holte ihn Levine an die Metropolitan Opera New York, an der er seitdem regelmäßig gastiert.

## Philharmonischer Chor München

Der Philharmonische Chor München blickt auf eine mehr als 100-jährige Geschichte zurück. 1895 wurde er von Franz Kaim, dem Gründer der Münchner Philharmoniker, ins Leben gerufen und gab bereits im selben Jahr mit Georg Friedrich Händels „Messias“ sein erstes Konzert. Seitdem sang der Philharmonische Chor in zahlreichen Konzerten unter der Leitung so bedeutender Komponisten und Dirigenten wie Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Krzysztof Penderecki, Rudolf Kempe, Herbert von Karajan, Sergiu Celibidache, Carlo Maria Giulini, Seiji Ozawa, Zubin Mehta, Lorin Maazel, Mariss Jansons und James Levine. Seit 1996 ist Andreas Herrmann, Dozent für Chorleitung und Dirigieren an der Hochschule für Musik und Theater in München, für die Einstudierungen des Chors verantwortlich, dessen Repertoire von den barocken Oratorien bis zu den großen Chorwerken des 20. Jahrhunderts reicht und alle gängigen, sowie zahlreiche weniger bekannte Werke der geistlichen und weltlichen Konzertliteratur umfasst. Zur Klangschulung wird neben den Auftritten mit Orchester zunehmend Wert auf a-cappella-Singen gelegt. Dabei tritt der Chor bei eigenen Konzerten im süddeutschen Raum auf und ist auch gern gesehener Gast bei Konzertereignissen im In- und Ausland.

Münchener Philharmoniker  
Kellerstraße 4, 81667 München

Orchester der  
Landeshauptstadt München

Konzertprogramme 2002/2003  
Herausgegeben von der Direktion  
der Münchener Philharmoniker  
Intendant: Bernd Gellermann  
Redaktion: Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

**Auskünfte über Konzerte und  
Programmänderungen:**

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit  
Kellerstraße 4, 81667 München  
Telefon 089/480 98-511  
Fax 089/480 98-525  
presse.philharmoniker@muenchen.de

**Abonnementbüro:**

Telefon 089/480 98-508  
Fax 089/480 98-525  
Mo–Do 9 – 13 Uhr, Do 14 – 16 Uhr  
Fr 9 – 12.30 Uhr  
abo.philharmoniker@muenchen.de

**Kartenbestellungen:**

München Ticket GmbH  
Postfach 20 14 13, 80014 München  
Tel 089/54 81 81 81  
Fax 089/54 81 81 54  
Mo–Fr 9–20 Uhr, Sa 9–16 Uhr  
www.muenchenticket.de  
und an allen bekannten Vorverkaufsstellen

**KlassikLine 0180 54 81 81 0:**

Kartenbuchung und sachkundige  
Informationen zu Programminhalten,  
Dirigenten, Solisten: Mo – Fr 9 – 18 Uhr

**Corporate Identity:**

Peter Schmidt Studios, Hamburg

**Gestaltung und Produktion:**

belaski und partner, München

**Druck:** Bartels & Wernitz, München

**Anzeigenverkauf und Verwaltung:**

G.o.MediaMarketing GmbH  
Verdistraße 116, D-81247 München  
office@go-mediemarketing.de

**Ansprechpartnerinnen:**

Frau Christiane Sieber  
Tel 089/89 12 88 11, Fax 089/89 12 88 90  
sieber@go-mediemarketing.de  
Frau Eleonore Weidinger  
Tel 089/28 15 40, Fax 089/28 05 449  
EWeidinger@t-online.de

Das aktuelle Programm der  
Münchener Philharmoniker im Internet:  
[www.muenchnerphilharmoniker.de](http://www.muenchnerphilharmoniker.de)

Die Besetzungsangaben entsprechen dem  
Stand vom 1. Oktober 2002. Über mögliche  
Änderungen oder Ergänzungen informiert  
gegebenenfalls ein Einlagezettel.

**Nachweise**

**Textnachweise:**

Tobias Niederschlag schrieb seinen Text als  
Originalbeitrag für dieses Programmheft.  
Die Texte von Wolfgang Stähr und Stephan  
Kohler erschienen erstmals in den Philhar-  
monischen Programmheften der Saison  
1998 / 99. Richard Wagners Anmerkungen  
zu Beethoven und seiner 9. Sinfonie zitie-  
ren wir nach Band 9 der Jubiläumsausgabe  
in zehn Bänden seiner „Dichtungen und  
Schriften“, Frankfurt / Main 1983. Den  
Kommentartext zur Programmfolge und  
die lexikalischen Werkangaben verfasste  
Stephan Kohler.

**Bildnachweise:**

Abbildungen zu Ludwig van Beethoven:  
Joseph Schmidt-Görg und Hans Schmidt  
(Hrsg.), Ludwig van Beethoven, Bonn /  
Hamburg / Braunschweig 1969.  
Abbildungen zu Arnold Schönberg: Arnold  
Schönberg Center, Wien. Wir danken dem  
Schönberg Center und seinen Mitarbeitern  
für die großzügig gewährte Unterstützung  
unserer Programmhefte.

Urheber, die nicht erreicht oder ermittelt  
werden konnten, werden wegen nach-  
träglicher Rechtsabgeltung um Nachricht  
gebeten.



Münchner Philharmoniker

Orchester der  
Landeshauptstadt München