

DAS ORCHESTER DER STADT

DIE MÜNCHNER PHILHARMONIKER



Georges Prêtre

Montag, 23. Januar 2012, 20 Uhr

Dienstag, 24. Januar 2012, 20 Uhr



Ludwig van Beethoven

Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel „Egmont“ f-Moll op. 84

Sostenuto, ma non troppo – Allegro – Allegro con brio

Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60

1. Adagio – Allegro vivace – 2. Adagio
3. Allegro vivace – 4. Allegro ma non troppo

Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 „Eroica“

1. Allegro con brio – 2. Marcia funebre: Adagio assai
3. Scherzo: Allegro vivace – 4. Finale: Allegro molto

Georges Prêtre, *Dirigent*

Montag, 23. Januar 2012, 20 Uhr
2. Abonnementkonzert k5
Dienstag, 24. Januar 2012, 20 Uhr
4. Abonnementkonzert f

Spielzeit 2011/2012
114. Spielzeit seit der Gründung 1893
Lorin Maazel, *Chefdirigent (ab 2012/13)*
Paul Müller, *Intendant*

Aus bloßer Liebe zum Dichter ?

Walter-Wolfgang Sparrer

Ludwig van Beethoven

(1770–1827)

Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel „Egmont“
f-Moll op. 84

Sostenuto, ma non troppo
Allegro
Allegro con brio

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.

Entstehung

Die Arbeit an seiner „Egmont“-Ouvertüre, Teil einer vom Wiener Hofburgtheater in Auftrag gegebenen Schauspielmusik zu Goethes 1788 veröffentlichter Tragödie, nahm Beethoven im Herbst (wahrscheinlich im Oktober) 1809 auf, um sie im Zeitraum Mai / Juni 1810 in Wien zu beenden. Titel der Erstausgabe: „Overture / D'ÉGMONT / (Tragédie de Göthe) / à / Grand Orchestre / composé par L. v. Beethoven / Oeuv. 84“.

Widmung

Die Widmung an Beethovens fürstlichen Gönner und langjährigen Schüler, den Erzherzog Rudolph von Österreich und späteren Kardinal-Erzbischof von Olmütz, die der Komponist noch am 21. August 1810 in einem Brief an seine Verleger Breitkopf & Härtel vorgesehen hatte, wurde zuletzt nicht realisiert.

Uraufführung

Am 15. Juni 1810 „im Theater nächst der k. k. Burg“ (im Rahmen einer Aufführung von Goethes „Egmont“, die bereits seit 24. Mai 1810 auf dem Spielplan des Wiener Hofburgtheaters stand).



Joseph Willibrod Mähler: Portrait Ludwig van Beovens als Orpheus in arkadischer Ideallandschaft um 1805

„Heroischer Stil“

Die Ouvertüre zu „Egmont“ steht am Ende von Beethovens „mittlerer“ Schaffensphase, in der er mit Werken wie der „Eroica“ genannten 3. Symphonie oder der Klaviersonate op. 31 Nr. 2 seit 1802 einen „neuen Weg“ eingeschlagen hatte. Vorausgegangen waren die Symphonien 5 und 6 (1807/08) und das 5. Klavierkonzert Es-Dur op. 73 (1809). Fast zeitgleich zur „Egmont“-Musik entstanden Werke, in denen Beethoven wiederum einen „neuen Ton“ anschlug: Lyrische Kantabilität und Emphase charakterisieren eine Werkgruppe, die dem Spätstil vorausging und an die Franz Schubert anknüpfte. Zu dieser zählen u. a. das Streichquartett Es-Dur op. 74 („Harfenquartett“, 1809), die der „unsterblichen Geliebten“ Therese von Brunsvik gewidmete Klaviersonate Fis-Dur op. 78 (1809), die Violinsonate G-Dur op. 96 (1812; rev. 1815) und das „Erzherzog-Trio“ B-Dur op. 97 (1810/11).

Die Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel „Egmont“ hat zweifellos teil am „heroischen Stil“ (Romain Rolland), den Beethoven in seiner mittleren Periode entwickelt hatte, und weist in ihrer Tendenz zur Abstraktion, zu Klarheit und raffinierter Simplität doch auch darüber hinaus. In durchaus kritischer Intention formulierte Theodor W. Adorno um 1945: „Die Konzert-Ouvertüren stellen dem symphonischen Stil gegenüber oft eine weitere Vereinfachung dar. Der poetische Gegenstand führt bei Beethoven nicht zu einem luxurierenden Ausmalen, sondern gerade im Gegenteil zu einer reduktiven Drastik auf Kosten der Vermittlungscharaktere. Kahle Antithetik – nirgends ist das klassizistische Moment bei Beethoven stärker als

hier. ‚Coriolan‘-, auch ‚Egmont‘-Ouvertüre sind bei Beethoven wie Symphoniesätze für Kinder.“

„Ouvertüre“ als Teil eines Ganzen

Die Ouvertüre ist Teil eines größeren Zusammenhangs. Indem sie Goethes Trauerspiel vorausgeht, erscheint sie erstens als ein diesem vor- wie dann auch übergeordnetes Ganzes, das die Idee des Dramas – zumindest aber einen Gesamteindruck – musikalisch in Umrissen vorausnehmen soll. Sie ist zweitens eine Art „Null-Nummer“, das einleitende Stück Musik zu einer Tragödie, der neun weitere Musikstücke angehören. Mit der Komposition folgte Beethoven sowohl innerer Neigung als auch einem Auftrag des k. k. Hoftheater-Direktors Joseph Hartl von Luchsenstein, der ihn – spätestens im Herbst 1809 - um eine Bühnenmusik zu Goethes „Egmont“ bat. Dass die napoleonischen Truppen am 10. Mai 1809 in Wien einmarschiert waren und die Stadt bis Ende Juli besetzt hatten, dürfte bei der Wahl dieses Stoffes hineingespielt haben. „Ich habe ihn [Egmont] bloß aus Liebe zum Dichter geschrieben und habe auch, um dieses zu zeigen, nichts dafür von der TheatralDirekzion dafür [sic!] genommen, welches sie auch angenommen, und zur Belohnung, wie immer, und von jeher **sehr nachlässig** meine Musik behandelt hat“, schrieb Beethoven am 21. August 1810 an seinen Verlag Breitkopf & Härtel.

Die Bühnenmusik umfasst – wohl der Theaterpraxis der Zeit entsprechend – neben der Ouvertüre vier Zwischenakt-Musiken, die Beethoven der jeweiligen dramatischen Situation aufs Genaueste anpasste. Sie umfasst ferner alle diejenigen Musikeinlagen, die schon Goethe für sein Trauerspiel vorsah. Dazu zählen zwei Klärchen-



Joseph Willibrod Mähler: Portrait Ludwig van Beethovens um 1815

Lieder (Nr. 1, wie die Ouvertüre von f-Moll nach F-Dur wechselnd: „Die Trommel gerühret“; Nr. 4 in A-Dur: „Freudvoll und leidvoll, gedankenvoll sein“), die rein instrumentale Trauermusik „Clärchens Tod bezeichnend“ (Nr. 7, d-Moll), das Melodram (Nr. 8: Es-Dur, D-Dur) und zuletzt die Sieges-Symphonie (Nr. 9, F-Dur). Bei „Melodram“ und „Sieges-Symphonie“ handelt es sich um Stücke, die das Zentrum des Werks wie keine anderen berühren. Das Melodram enthält überwiegend reine Instrumentalmusik: die Musik zu Egmonts „Traum“, die seiner Hinrichtung unmittelbar vorausgeht. Die Allegorie der Freiheit erscheint dem schlafenden Egmont in der Gestalt Klärchens; „indem sie ihm bedeutet, dass sein Tod den Provinzen die Freiheit verschaffen werde, erkennt sie ihn als Sieger und reicht ihm einen Lorbeerkranz“ (Goethe). Als Egmont dann am Morgen zur Hinrichtung geführt wird, „fällt der Vorhang, die Musik fällt ein und schließt mit einer Sieges-Symphonie das Stück“.

Schiller contra Goethe

Schiller, der Egmonts leichtlebige, dem Genuss von Tag und Stunde hingeebene Grundhaltung 1788 heftig kritisiert hatte, empfand die Traumvision des Schlusses als „Salto mortale“, durch den er sich „in eine Opernwelt versetzt“ fühlte. Für seine zur Aufführung in Weimar 1796 bestimmte Fassung des Dramas entfernte er daher Egmonts Traum, so dass Goethe sich genötigt sah, 1806 – nach Schillers Tod – die ursprüngliche Fassung des Schlusses wieder einzugliedern und auch einige andere Veränderungen Schillers zurückzunehmen. Die von Goethe redigierte Fassung Schillers lag auch der Wiener Neuinszenierung zugrunde, die am 24. Mai 1810 am k. Hofburgtheater Premiere hatte. Beethovens Musik erklang dort freilich erst

bei der dritten Aufführung nach der Premiere, d. h. am 15. Juni: vermutlich war Beethoven mit der Komposition nicht zeitig genug fertig geworden.

Geschick blieb Goethe im Reich des (Trauer-)Spiels und hielt es in der Schwebelage, ob Egmont vorwiegend als Liebhaber, Fürst oder Held, als Freiheitskämpfer oder Sinnenmensch akzentuiert bzw. verstanden werden solle. Moralisch motiviert war dagegen Schillers Kritik an Goethes Egmont-Gestalt: Egmont bewegte sich für ihn zu sehr im Reich der Freiheit und zu wenig im Reich der Notwendigkeit; im Grunde war er ihm zu sinnlich-sinnenhaft, nicht moralisch sauber und heldisch rein genug. Egmont – selbstbewusst, frei, sorglos und tolerant – wurde geliebt, „weil man ihm ansieht, dass er uns wohl will; weil ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht; weil er nichts besitzt, das er dem Dürftigen nicht mitteilte“. Seine „große Natur“ erklärte Goethe später im letzten Kapitel von „Dichtung und Wahrheit“ als „dämonisch“; das Genialische wird hier zum „dämon“, der in einer von religiösem Fanatismus und tiefem Misstrauen gegenüber jeglicher Freiheit des Menschen beherrschten Umwelt den Untergang des Helden herbeiführen muss.

„Durch Nacht zum Licht“

Ohne alle Zweifel hat Beethoven in der Ouvertüre zu Goethes „Egmont“ den damals revolutionären Aspekt der Freiheit ausschließlich thematisiert. Auf der wohl ersten Seite der umfangreichen Skizzen zu Opus 84 notierte er sich: „Der Hauptpunkt ist, dass die Niederländer die Spanier zuletzt besiegen“. Dass Beethoven für die Ouvertüre als Quintessenz des Schauspiels eine „Durch Nacht zum Licht“-Dramaturgie vorschwebte, belegt die-

ser Satz ebenso wie der Umstand, dass er bei der Tonartendisposition der Ouvertüre zunächst an die Folge c-Moll – C-Dur dachte. Zugleich darf jedoch nicht übersehen werden, dass andere Aspekte Egmonts in andere Stücke der Bühnenmusik eingegangen sind. Gilt die Ouvertüre dem kämpfenden Egmont – Person und Idee sind in der Musik untrennbar verbunden –, so thematisieren die Zwischenakt-Musiken 2 und 4 den liebenden Egmont, und wenn das Melodram den besiegten Egmont charakterisiert, so bildet die Sieges-Symphonie das „Hohelied der Freiheit“.

Der Blick auf das umfangreiche Skizzenmaterial, das Adolf Fecker untersucht hat, lässt die Bedeutung erahnen, die Beethoven der Komposition seines Opus 84 beimaß und mit der er sich die für ihn neue Gattung der Schauspielmusik aneignete. Aus den Skizzen geht hervor, dass er sich zunächst eindringlich mit der Komposition des ersten Klärchen-Lieds (Nr. 1) beschäftigte – und zwar gleichzeitig mit der c-Moll-Ouvertüre, der Sieges-Symphonie und der Trauermusik zu „Clärchens Tod“ (Nr. 7). Die früheste Schicht der Skizzen zeigt Beethoven noch auf der Suche nach der Tonart, die sich erst in den Versuchen zur Formulierung von Anfang und Ende der ersten Strophe sowie vom Schluss der zweiten Strophe unter Auslassung der Mittelteile herauskristallisierte: Die Konfiguration F-Dur – f-Moll für die Nr. 1 („Die Trommel gerührt“) wurde in umgekehrter Reihenfolge dann auch bestimmend für die Ouvertüre: Wenn Beethoven mit f-Moll an die Tonart der „Appassionata“ anknüpft, so steht das „pastorale“ F-Dur für die konkrete Utopie oder für den Wachtraum von Freiheit.

Sarabanden-Rhythmus und Schluss-Stretta

Die drei Teile der Ouvertüre tragen die Bezeichnungen „Sostenuto, ma non troppo“ (3/2; f-Moll) – „Allegro“ (3/4; f-Moll) – „Allegro con brio“ (4/4; F-Dur). Die langsame Einleitung zeigt drei Elemente, die programmatisch gedeutet werden können: Der martialisch gefärbte Beginn im Sarabanden-Rhythmus ist als musikalisches Zeichen spanischer Herrschaft zu verstehen. Die Seufzerfiguren des darauf reagierenden Bläsersatzes können als Ausdruck der Leiden des unterdrückten niederländischen Volkes dechiffriert werden, während die zunächst solistisch artikulierten Stimmen als solche der Hoffnung zu interpretieren wären, die im anschließenden „Allegro“-Satz gleichsam revolutionär losbrechen.

Die Tatsache, dass der Sarabanden-Rhythmus im Sonaten-„Allegro“ dann als Seitensatz in einer Dur-Variante erklingt, hat manchen, die um eine durchgehend programmatische Deutung bemüht sind, Kopfzerbrechen bereitet; in der Coda des „Allegro“ kehrt er im ursprünglichen f-Moll wieder, wobei Hugo Riemann das letzte Motiv als „Schwertstreich“ erschien, der „Egmonts Haupt vom Rumpfe“ trenne. Das folgende „Allegro con brio“ ist identisch mit der Schlussmusik, dem „Triumph der Freiheit“. Das motivische Material der Sieges-Symphonie ist aus dem Vorhergehenden nicht ableitbar; sie ist insofern selbstständig und kann trotzdem nicht für sich selbst bestehen. Erwächst sie am Ende des Schauspiels kontrastierend aus dem Melodram, so bildet sie in der Ouvertüre eine angehängte Schluss-Stretta.

„Griechisch schlanke Maid“

Gabriele E. Meyer

Ludwig van Beethoven

(1770–1827)

Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60

1. Adagio – Allegro vivace
2. Adagio
3. Allegro vivace
4. Allegro ma non troppo

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.

Entstehung

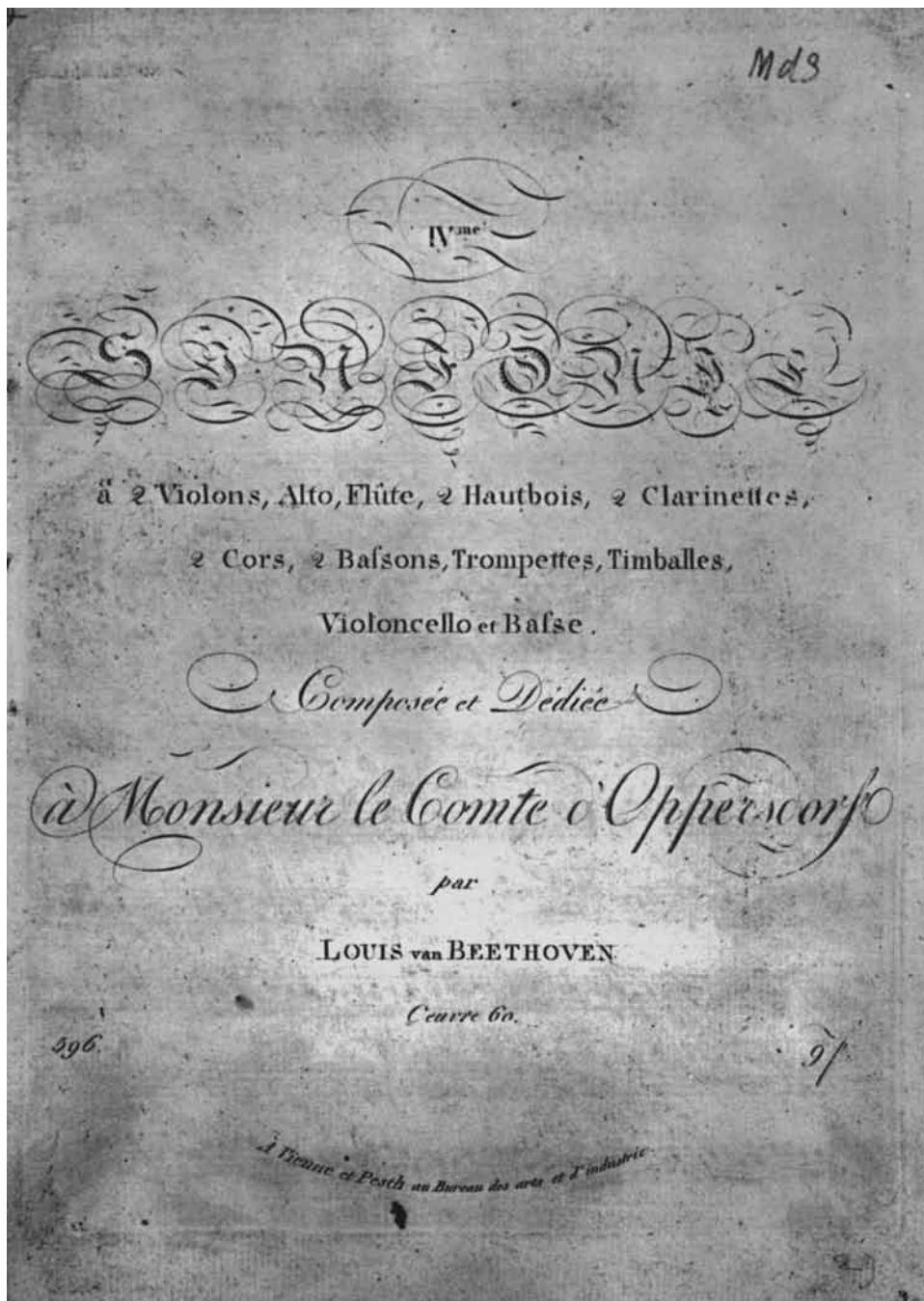
Am 3. September 1806 bot Beethoven in einem Brief aus Grätz bei Troppau dem Verleger Breitkopf & Härtel „**3 Violin quartette** [op. 59], ein **neues Klavierkonzert** [op. 58], eine neue sinfonie [op. 60], die Partitur meiner oper [Fidelio] und mein Oratorium [Christus am Ölberge]“ an. Bei der neuen Symphonie handelt es sich zweifelnsfrei um die „Vierte“. Die Entstehungszeit kann nur ungefähr erschlossen werden, weil kaum Skizzen überliefert sind. Die eigentliche Niederschrift scheint vergleichsweise rasch vonstatten gegangen zu sein und umfasst in etwa den Zeitraum von August bis November 1806.

Widmung

In einem weiteren Brief an Breitkopf & Härtel vom 18. November 1806 machte Beethoven den Verleger darauf aufmerksam, dass er ihm die versprochene Symphonie noch nicht geben kann, „weil ein vornehmer Herr sie von mir genommen, wo ich aber die Freyheit habe, sie in einem halben Jahr heraus zu geben“. Mit dem vornehmen Herrn war Franz Joachim Reichsgraf von Oppersdorff (1778–1818), Majoratsherr von Oberglogau in Schlesien, gemeint. Die Widmung an den Grafen und die damit verbundene befristete Überlassung zum Privatgebrauch hatte die verzögerte Drucklegung zur Folge.

Uraufführung

Vermutlich im März 1807 in Wien im Palais des Fürsten Lobkowitz. Die erste öffentliche Aufführung fand am 15. November 1807 im (alten) Wiener Hofburgtheater unter Leitung von Ludwig van Beethoven statt. Eine weitere Aufführung kam „um Neujahr 1808“ anlässlich eines „Liebhaber-Concerts“ in der Aula der Universität Wien zustande.



Titelblatt der Originalausgabe der Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60

Frühes Urteil eines Zeitgenossen

Es ist immer wieder erstaunlich, mit welcher gedanklichen Schärfe und ästhetischem Differenzierungsvermögen zeitgenössische Rezensenten Beethovens Musik beurteilten, die sie meist unter unzulänglichen Aufführungsbedingungen – und ohne die Partitur zu kennen! – erstmals zu Gehör bekamen. Der auch in diesem Falle unbekannte Autor der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ trifft in seiner Besprechung einer Aufführung der 4. Symphonie im Jahr 1811 trotz aller Knappheit in der Charakterisierung der einzelnen Sätze durchaus Essentielles. Selbst heute, nach bald 200 Jahren, lohnt sich die Lektüre, weil es zum damaligen Zeitpunkt um ein brandneues Werk eines zwar berühmten, aber nicht unumstrittenen Komponisten ging.

„Dies, wie es scheint, noch wenig bekannte, geistreiche Werk [...] enthält, nach einer feyerlichen, herrlichen Einleitung, ein feuriges, glanz- und kraftvolles Allegro, ein kunstreich und sehr anmuthig durchgeführtes Andante [sic], ein ganz originelles, wunderbar anziehendes Scherzando, und ein seltsam gemischtes, aber wirksames Finale. Im Ganzen ist das Werk heiter, verständlich und sehr einnehmend gehalten, und nähert sich den mit Recht so beliebten Symphonien dieses Meisters No. 1 und 2 mehr, als denen No. 5 u. 6. Im Schwung der Begeisterung möchten wir es am meisten mit No. 2 zusammenstellen; von dem Wunderlichen und die Wirkung mehr Hindernden als Fördernden in einzelnen Wendungen, wodurch Beethoven in der letzten Zeit manche Ausführende scheu, und manche Zuhörer irre macht, findet sich hier nicht allzuviel.“

„Griechisch schlanke“ oder nur „kalte Musik“ ?

„Heiter, verständlich und sehr einnehmend“ empfand der unbekannte Kritiker Beethovens 4. Symphonie. Robert Schumann beschrieb sie einmal als eine „griechisch schlanke Maid“. Und in der Tat ist ihr Tonfall ein anderer, vergleichbar dem des 4. Klavierkonzerts, der Rasumowsky-Quartette, des Violinkonzerts. Das soll nun nicht zu der Annahme verführen, dass die genannten Opera leichter fasslich seien. Sie äußern sich nur zurückhaltender. Ihre dramatischen Zuspitzungen resultieren vielmehr aus dem musikalischen Geschehen selbst. „Griechisch“ steht für Vollkommenheit, klassische Schönheit, Ausgewogenheit. Mit „schlank“ charakterisiert Schumann die Position der namenlosen „Vierten“, stehend zwischen der heroischen „Eroica“ und der pathetischen „Schicksals“-Symphonie. „Schlank“ beschreibt aber auch die ungemein sorgfältige Instrumentierung bei gleichzeitig höchstem Anspruch an die technischen Möglichkeiten.

Es hieße Beethovens Phantasie unangemessen zu verkleinern, wollte man sie auf den Gestus der beiden anderen Symphonien – der „Dritten“ und der „Fünften“ – reduzieren, als gäbe es für ihn keine andere Möglichkeit der kompositorischen Vorstellung! Dennoch ist die „Vierte“ neben der „Achten“ die am wenigsten populäre geblieben – vielleicht auch ausgelöst durch Richard Wagners Bemerkung, bei Beethovens „Vierter“ handle es sich um eher „kalte Musik“...

Verzögerung der Grundtonart

Da die 4. Symphonie allenthalben von melodischen, harmonischen, rhythmischen und metri-



Franz Joseph Max Fürst Lobkowitz (1772–1816)

schen Gegensätzlichkeiten bzw. Irritationen geprägt ist, sei die Beschränkung auf zwei besonders signifikante Aspekte gestattet: die verzögerte Bestätigung der Grundtonart in der Introduction und die thematische Konfiguration im 2. Satz.

In der Einleitung wird der musikalische Widerspruch bereits im ersten, vier Oktaven umspannenden Akkord ausgelöst. Jedoch handelt es sich nicht um einen Akkord im engeren Sinne, klingt er doch seltsam hohl. Dem vielfachen B fehlt insbesondere die die Tonart bestimmende Terz. Beethoven stellt hier nur den Raum vor, in dem sich alles weitere Geschehen abspielt. Tastende Motive suchen nun

ihren Weg, aber schon der Ton „ges“ verunsichert, kommt er doch in B-Dur gar nicht vor. Das insistierende Suchen mit der emphatischen Exponierung des „ges“ geht weiter, einer seltsamen Vertiefung ins labyrinthisch Geheimnisvolle Platz machend. Nun scheint jeder Ton zu stören. Immer wieder entgleitet das eigentlich Gemeinte: die Setzung der Haupttonart. Nichts jedoch geschieht ohne konstruktive Absicht, denn der Zwang zur Vermeidung des Definitiven enthält ein ebenso strenges Formgesetz. Selbst der grandiose Eintritt in das „Allegro vivace“ geschieht noch auf der Dominante, bevor, endlich, B-Dur „ins Freie stürzt“.

Paukenmotiv und Kantabilität

Der Gegensatz im System, in der langsamen Einleitung programmatisch exponiert, beherrscht auch den Adagio-Satz. Der pointierte Rhythmus des von den 2. Violinen (!) angestimmten „Paukenmotivs“ erweist sich sogleich als essentiell für die Kantabilität der Adagio-Melodie. Erst aus dem Zusammenspiel der beiden Elemente, dem Paukenmotiv (auf der Achtelbasis) und der Adagio-Melodie (auf der Viertelbasis) erwächst die Themeneinheit. Einem Vexierspiel gleich durchlaufen Paukenmotiv und Kantilene die verschiedensten Konfigurationen. Mehrfach kommen die Spannungsverhältnisse zwischen Kantabilität und Rhythmus zum Ausbruch, führen sogar zu einem Auseinanderbrechen der beiden Ebenen. Am Ende ist es die Pauke, die ihr Motiv, nun allerdings verspätet und damit verkürzt, aufgreift, dafür aber in einen emphatischen Triller münden lässt. Das sich verströmende Seitensatzthema gehört zu den schönsten melodischen Eingebungen Beethovens überhaupt und widerlegt einmal mehr das Vorurteil,

dass der Komponist kaum kantable Einfälle gehabt habe.

Auch die formale Disposition trägt zu der beabsichtigten Mehrdeutigkeit bei. Im allgemeinen steht der langsame Satz im klassischen Sonatenkontext in der Liedform. Jedoch sind trotz des kantablen Satzcharakters auch die Umrisse der Sonatensatzform präsent, wobei die Diskussion, ob es sich hier um ein so genanntes „Sonatenrondo“ handelt, nicht unbedingt relevant ist. Da die knappe Durchführung nur mit Not als eine solche bezeichnet werden kann – fehlt doch die für Beethoven typische „Auseinandersetzung“ – kommt man mit den genannten Formkategorien nicht weiter. Wesentlich plausibler erscheint es daher, formal gesehen von einer „Reihung in vier Durchgängen“ zu sprechen.

Auf der Suche nach einer poetischen Idee

Hauptkriterium für die 4. Symphonie ist, wie schon gesagt, die vielfältige Exponierung gegensätzlicher Gedanken, seien sie melodischer, harmonischer, rhythmischer oder metrischer Natur. Da die zur symphonischen Einheit beitragenden kompositionstechnischen Merkmale immer auch ästhetisch begründet sind, stellt sich die Frage nach einer poetischen Idee auch hier fast zwangsläufig. Aber anders als in der „Eroica“ oder der „Schicksals“-Symphonie muss man diese Idee wohl im absolut musikalischen Bereich suchen; der bereits in der Adagio-Einleitung des 1. Satzes so eigentümlich herausgestellte Ton „ges“ scheint Indiz dafür zu sein, denn auch in den Folgesätzen zeigt er sich im Kontext quer stehend.

Konkrete programmatische Überlegungen zu verfolgen, würde hier nicht weiterführen. Beethoven selbst hat nur ganz selten inhaltliche Erklärungen abgegeben, wobei man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, dass er den lästigen Frager einfach loshaben wollte. Er wusste, nach Carl Czerny, dass ein „bestimmt ausgesprochener Zweck“ dem Hörer die Unbefangenheit nimmt. „Wahre Kunst ist eigensinnig [...], läßt sich nicht in schmeicheln-de Formen zwingen.“ Nach dem Wesen seines Komponierens gefragt, verwies Beethoven aber doch einmal darauf, dass er stets von zwei divergierenden Prinzipien ausgehe. Auch die 4. Symphonie, so klar und übersichtlich sie sich gebärdet, ist „eigensinnig“ wie die anderen Symphonien Beethovens – eigensinnig in dem Sinne, dass auch sie den Charakter des „Einzigartigen“ annimmt.

Wirkung auf die Nachwelt

Die „idealische“ Grundhaltung der 4. Symphonie hat, auch wenn man es kaum glauben mag, Auswirkungen auf die Nachwelt gezeitigt. Die geistige Flucht in eine „schönere“ Welt klingt bei Schumann, noch mehr vielleicht bei Mendelssohn an. Aber schon Schubert hatte Beethovens Werk im Ohr, von der Gewichtung eines Einzeltones bis hin zur virtuosen Motorik des Finalsatzes. Dass Johannes Brahms vor Beethoven-Reminiszenzen, auch solchen, die „jeder Esel merkt“, keineswegs zurückschreckte, ist bekannt. Und die Ähnlichkeit eines Gedankens aus dem Adagio des d-Moll-Klavierkonzerts von Brahms mit dem „Nachgesang“ zum Seitenthema des langsamen Satzes der 4. Symphonie von Beethoven wäre kaum erwähnenswert, wenn nicht – wie Carl Dahlhaus formulierte – „die motivische Verwandtschaft mit einer funktionalen Analogie verbunden wäre“.

„Sinfonia eroica“

Thomas Leibnitz

Ludwig van Beethoven

(1770–1827)

Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 „Eroica“

1. Allegro con brio
2. Marcia funebre: Adagio assai
3. Scherzo: Allegro vivace
4. Finale: Allegro molto

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.

Entstehung

Erste Anregungen zu einer Symphonie auf Napoléon Bonaparte empfing Beethoven möglicherweise schon 1798 von Général Bernadotte, dem französischen Gesandten in Wien; einzelne Skizzen gehen zwar auf die Jahre 1801/02 zurück, aber der größte Teil der Partitur entstand von Juni bis Oktober 1803 in Baden und Oberdöbling bei Wien; Anfang 1804 beendete Beethoven in Wien die Partiturerstschrift, die angeblich den später wieder zurückgenommenen Titel „Sinfonia grande, intitolata Bonaparte“ trug.

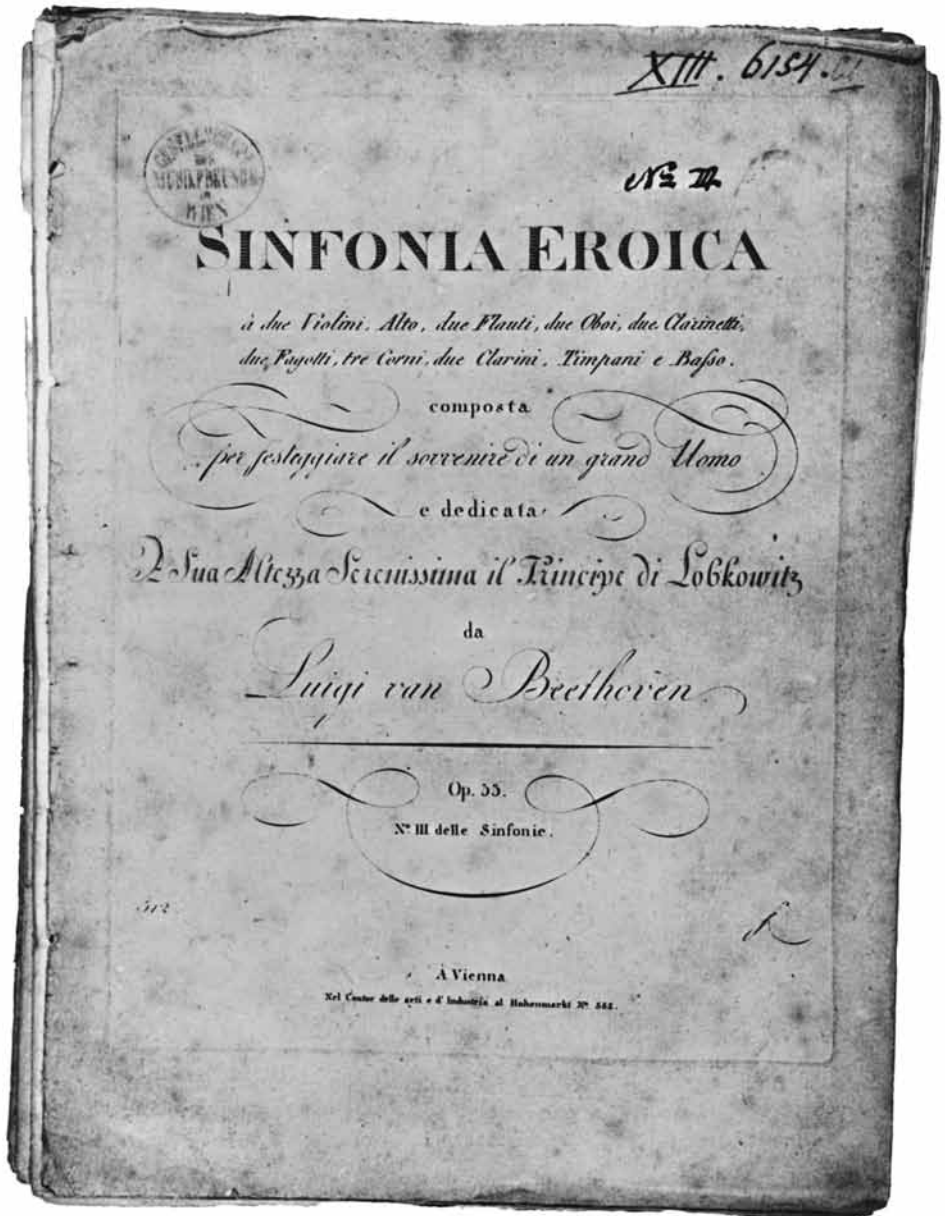
Widmung

Als Beethoven das wohl ursprünglich Napoléon Bonaparte zugedachte Werk nach Paris senden

wollte, traf ihn die Nachricht, dass Napoléon am 18. Mai 1804 sich selbst zum Kaiser gekrönt hatte – worauf Beethoven nach nicht authentischen Augenzeugen-Berichten die angeblich bereits feststehende Widmung aus der Partitur tilgte; für die Drucklegung im März 1806 im Wiener Verlag „Bureau des Arts et d’Industrie“ (= Kunst- und Industrie-Comptoir) wählte er jedenfalls den neuen Titel „Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d’un grand’ uomo“ (= Heroische Symphonie, komponiert um das Andenken eines großen Mannes zu feiern); konkreter Widmungsträger wurde nun Fürst Franz Joseph von Lobkowitz, einer der reichsten und großzügigsten Förderer Beethovens („A sua altezza serenissima il principe di Lobkowitz“).

Uraufführung

Möglicherweise schon am 20. Januar 1804 in einem „Sonntag-Vormittags-Konzert“ der Wiener Bankiers Würth und Fellner, gefolgt von einem sog. „Subskriptionskonzert“ am 9. Juni 1804 im Wiener Palais des Fürsten Lobkowitz (jeweils unter Leitung des Komponisten); erste öffentliche Aufführung am 7. April 1805 im Wiener „Theater an der Wien“ im Rahmen einer „Musikalischen Akademie“ des Geigers Franz Clement, des nachmaligen Widmungsträgers von Beethovens Violinkonzert (Orchester des „Theaters an der Wien“ unter Leitung des Komponisten).



Titelblatt der Originalausgabe der Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 „Sinfonia Eroica“

„Il sovvenire d'un grand' uomo“

Für viele Musikfreunde ist sie „die“ Beethoven-Symphonie schlechthin, und auch jene, die ihr diesen absoluten Sonderstatus nicht zubilligen, sehen sie als ein Schlüsselwerk, sowohl im Schaffen Beethovens als auch in der Gesamtgeschichte der Symphonie: die „Eroica“. Wem sie heute allerdings als der Inbegriff des Klassischen gilt, der wird erstaunt feststellen, dass die Zeitgenossen des Komponisten keineswegs diese Auffassung vertraten, sondern eher ratlos vor einem Werk standen, das rücksichtslos die bisher gültigen Normen sprengte. Und zwar nicht nur die rein formalen Gattungstraditionen, sondern auch die Dimension des musikalischen Sprachcharakters: Hier erklingt nicht mehr bloß Musik im Rahmen ihrer Eigengesetzlichkeit, sondern hier spricht ein Mensch auf radikal persönliche und suggestive Weise.

Dem „Andenken eines großen Mannes“ ist die 3. Symphonie gewidmet, und wenn jemand über die „Eroica“ auch so gut wie nichts weiß, dann doch dies: Ursprünglich sei sie Napoleon zuge-dacht gewesen, doch hätte Beethoven bei der Nachricht von Napoleons Kaiserkrönung wutent-brannt „das Titelblatt zerrissen“. Dies geht auf eine Schilderung des Beethoven-Schülers Ferdi-nand Ries zurück, der die Szene – allerdings erst 34 Jahre später – in folgender Weise darstellte: „Ich war der erste, der ihm die Nachricht brachte, Buonaparte hätte sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wuth gerieth und ausrief: ‚Ist der auch nichts anders wie ein gewöhnlicher Mensch ! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher wie alle Andern stellen, ein Tyrann werden !‘

Beethoven ging an den Tisch, faßte das Titelblatt oben an, riß es ganz durch und warf es auf die Erde. Die erste Seite wurde neu geschrieben, und nun erst erhielt die Symphonie den Titel ‚Sinfonia eroica‘ “. Dieses Autograph ist nicht erhalten; dem Titelblatt von Beethovens Arbeitskopie – sie befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien – ist nur zu entnehmen, dass Beethoven darauf einen Eintrag ausradierte, dies allerdings so heftig, dass an der Stelle ein Loch im Papier entstand. Es wird wohl der Name „Buonaparte“ gewesen sein.

Prototyp des „Heldischen“ in der Musik

Da nun Napoleon als ideeller Widmungsträger ausfiel und nur noch ein anonymer, nicht näher charakterisierter „grand' uomo“ übrig blieb, blühten die Spekulationen, wer hier gemeint sein könnte. Der große, heldische Mensch an sich als Idealtypus, oder doch ein Zeitgenosse, den Beethoven bloß nicht nennen wollte ? Oder gar – und dies schien vielen plausibel – Beethoven selbst, der 1802, bereits in der Kompositionsphase der „Eroica“, in seinem „Heiligenstädter Testament“ eine erschütternde Offenbarung seiner persönlichen Auseinandersetzung mit seiner Ertaubung gegeben hatte ? In jedem Fall lag das „Heldische“ geradezu in der Luft, man befand sich in einem Zeitalter von Revolution, Krieg und Umsturz, und auch Beethovens persönlicher Habitus war mehr auf Konfrontation denn auf harmonische Einordnung in die gesellschaftlichen Verhältnisse angelegt.

Das „Heldische“ der „Eroica“ gewann im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer mehr an Eigenleben, und wurde von der deutschen Nationalbewegung

okkupiert, die im „Freiheitskampf“ gegen Napoleon ihren Anfang genommen hatte. Solche Indienstnahme des Werkes für nationales Pathos erlebte ihren negativen Höhepunkt, als 1892 Hans von Bülow das zweite Finalthema mit einem Huldigungstext an Otto von Bismarck versah: „Des Volkes Hort, Heil Dir, o Held. Es schuf Dein Wort die neue deutsche Welt!“ 1927 stellte der nationalsozialistische „Chefideologe“ Alfred Rosenberg pathetisch fest: „Wir leben heute in der ‚Eroica‘ des deutschen Volkes.“ Im Vergleich mit solchen Aussagen mutet die Meinung des ebenfalls höchst „national“ denkenden Richard Wagner über den Charakter der „Eroica“ geradezu zurückhaltend-objektiv an: „Denn – nochmals – die absolute Musik kann nur Gefühle, Leidenschaften und Stimmungen in ihren Gegensätzen und Steigerungen, nicht aber Verhältnisse irgend welcher sozialen oder politischen Natur ausdrücken. Beethoven hat hierfür einen herrlichen Instinct gehabt...“

1. Satz: Allegro con brio

In ihren Dimensionen sprengt die „Eroica“ die Maße des Alt-Hergebrachten; sie steht am Beginn einer Entwicklung, die die Symphonie zur Königsdisziplin der Komponisten machte, zum Forum höchst persönlicher Auseinandersetzung, wobei der Bezugspunkt Beethoven auch in der Folgezeit immer maßgeblich blieb. Zwei wuchtige Orchesterschläge in der Grundtonart Es-Dur eröffnen das Werk: Der Charakter des Lapidaren, Kämpferischen ist damit bereits in den ersten Takten gegeben. Unmittelbar daran schließt sich das Hauptthema an, das im Es-Dur-Dreiklang auf- und absteigt, aber nicht zu einem eindeutigen Abschluss gelangt, sondern durch den überraschenden Abstieg in das Cis eine vorwärtsdrängende Entwicklung einleitet. Be-

reitete Beethoven bereits mit dieser Themenbehandlung seinen Zeitgenossen Schwierigkeiten, so machte er es ihnen – was die nachvollziehbare formale Disposition des Satzes betrifft – auch im Folgenden nicht leichter, denn die Funktion des Seitenthemas, des dialektischen Gegenpols zum Hauptthema, wird hier von einer ganzen Themengruppe übernommen, die in den unterschiedlichsten Färbungen auftritt. Zunächst tritt ein einfaches, absteigendes Dreitonmotiv (g-f-e) hervor, durchwandert die Instrumente und wird von einem zweiten thematischen Komplex abgelöst, einem akkordisch pulsierenden Gesang in B-Dur, der dem energetischen Kopfmotiv eine episodische Ruhephase entgegensetzt.

In der Durchführung werden diese thematischen Elemente in kühnen rhythmischen Umakzentuierungen gegeneinander gestellt; ohne Zweifel findet hier der „Kampf“ statt, den der Held der Symphonie zu bestehen hat. Das Geschehen wird dramatischer und strebt einem eindrucksvollen Höhepunkt entgegen: Im Fortissimo des Orchesters erklingt ein F-Dur-Akkord, dem das scharf dissonante E beigefügt wird. Diesem Aufschrei, dessen emotioneller Wirkung man sich kaum entziehen kann, folgt unmittelbar ein neues, hier erstmals auftretendes Gesangsthema in den Oboen. Es ist, als ob auf den Verzweigungsschrei eine Friedens- und Trostbotschaft folgte – und gleichzeitig entzieht sich Beethoven damit allen Traditionen der Sonatenform, indem er in der Durchführung ein neues Thema exponiert. Von geradezu provokanter Eigenwilligkeit ist auch der Eintritt der Reprise, die Wiederkehr der Eingangsthematik. Vor dem eigentlichen Auftritt des Hauptthemas erfolgt ein Reprisenauftakt, in dem Es-Dur und B-Dur, also Tonika und Dominante des Werkes gleichzeitig erklingen,

während das Horn – bereits in der Haupttonart – das Thema vorwegnimmt: eine Kühnheit, die in der Folgezeit auch schlicht als „falsche Stelle“ bezeichnet wurde.

2. Satz: Marcia funebre – Adagio assai

Eine andere Welt des „Heldischen“ erschließt der zweite Satz; er ist als Trauermarsch angelegt und folgt damit unmittelbar der thematischen Vorgabe der Symphonie, der „Erinnerung an einen großen Mann“. Gleich einem dumpfen Trommelwirbel bilden die Triolenvorschläge der tiefen Streicher den Unterbau, auf dem sich die Trauermarsch-Melodik der Violinen erhebt. Ein Symphoniesatz als Trauermarsch: Damit leitet Beethoven eine große Tradition ein, die über Wagners Trauermusik in der „Götterdämmerung“ und Bruckners Adagio der 7. Symphonie zu Mahlers symphonischen Trauermusiken führt. Der Satz entfaltet sich in klar nachvollziehbarer Dreiteiligkeit, wobei zwei Moll-Teilen in der Mitte ein visionärer Dur-Teil gegenübersteht. C-Moll als Tonart der Trauer und Heldenklage, C-Dur als Tonart der Verklärung und Erhöhung – diese Antithetik wurde später von Wagner und Bruckner mit unverkennbarem Bezug auf die „Eroica“ übernommen. Nach fugierten Abschnitten in der Reprise des Rahmenteils bringt die Coda, der Schlussteil des Satzes, abermals Neues und Zukunftweisendes: Das Hauptthema löst sich vor dem Hörer gleichsam in seine Bestandteile auf, es zerfällt im Nichts. Eindrucksvoller kann „Tod“ in der Musik nicht dargestellt werden.

3. Satz: Scherzo – Allegro vivace

Der dritte Satz darf als erstes der für Beethovens Symphonien charakteristischen großen Scherzi gelten. Zwar wurde bereits in den ersten beiden Symphonien die Tradition des alten, seine Abkunft vom Tanz nicht verleugnenden „Menuetts“ verlassen, aber noch nicht so deutlich wie hier. Drängende Motorik, geheimnisvolle, geradezu unheimliche Klangfärbung, jähe Stimmungswechsel: Dies sind die Ingredienzien des für Beethoven typischen Scherzos der Folgezeit. Aus einem Streicherstakato wächst fast unmerklich das Hauptthema heraus, das kurz darauf in ungebärdiger Wildheit vom vollen Orchester wiederholt wird. Diesem spukhaften Wechsel von Laut und Leise, größtenteils über den pulsierenden Achteln der Einleitung, wird im Trio eine andere Welt gegenüber gestellt, eine Welt der beschaulichen Naturverbundenheit, symbolisiert durch drei Hörner, die diesen Abschnitt fast allein bestreiten, nur kurz unterbrochen von zurückhaltenden Einwüfen des Orchesters.

4. Satz: Finale – Allegro molto

Ungewöhnlich in Form und Struktur ist auch der vierte und letzte Satz des Werkes, ein groß angelegter Variationensatz über zwei Themen, die gelegentlich kombiniert auftreten und durch fugierte Abschnitte erweitert werden. Nach kurzer, ungestüme Einleitung wird ein lapidares Thema im Pizzicato der Streicher vorgestellt, ein Thema, das im Folgenden seine Eignung als Bassthema kontrapunktischer Gebilde erweist. Als Oberstimmthema erscheint bald darauf eine Melodie, der man bei Beethoven auch an anderer Stelle begegnet: Es spielt im Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ eine prominente Rolle. In fünf großen

Variationskomplexen wird nun diese Doppelthematik durchgeführt, verändert, neu beleuchtet. Einen Ruhepunkt bildet die fünfte Variation, in der sich das Tempo zum „Poco andante“ verlangsamt und die fröhlich schwingende Melodik des „Prometheus“-Themas zum feierlichen Choral wird. Umso energetischer wirkt der Presto-Abschluss des Satzes, ein Ende in Jubel und Orchesterklang.

Erste Aufführungen

Mit der Widmung der 3. Symphonie an Franz Joseph Maximilian Fürst von Lobkowitz durch Beethoven war auch die Übertragung des Rechtes zur privaten Nutzung verbunden – ein Recht, das dem Komponisten durch Honorar abgegolten wurde. Ferdinand Ries berichtet in seinen Erinnerungen von 1838, dass „der Fürst Lobkowitz diese Composition von Beethoven zum Gebrauche auf einige Jahre“ erworben habe, „wo sie dann in dessen Palais mehrmals gegeben wurde. Hier geschah es, dass Beethoven, der selbst dirigierte, einmal im zweiten Theile des ersten Allegros, wo es so lange durch halbirte Noten gegen den Tact geht, das ganze Orchester so herauswarf, dass wieder von vorn angefangen werden mußte.“ Wann nun wirklich die erste Aufführung der „Eroica“ im Palais Lobkowitz (dem heutigen Österreichischen Theatrumuseum) stattfand, kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden; es muss um den 9. Juni 1804 gewesen sein, wobei dieses Datum aufgrund zeitgenössischer Rechnungen für Kerzenlieferungen anlässlich einer neuen Symphonie von Beethoven nachweisbar ist. Ebenfalls im Palais Lobkowitz dürften in der Folge noch weitere Aufführungen in privatem Rahmen stattgefunden haben.

In einem allgemein zugänglichen Konzert erklang die „Eroica“ erstmals am 7. April 1805, in einer „Akademie“ des Geigers Franz Clement im Theater an der Wien. Die Symphonie stand am Beginn des zweiten Teils dieses Konzertes und fand keineswegs ungeteilte Zustimmung. Der Beethoven-Schüler Carl Czerny erinnerte sich an einen Galeriebesucher, der ausgerufen habe: „Ich gäb' noch einen Kreuzer, wenn 's nur aufhört.“ Haydns Biograph Griesinger hingegen weiß von „ungemessenem Beyfall“ zu berichten. In der „Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ findet sich eine typische „sowohl-als auch“-Bewertung: „Diese lange, für die Ausführung äußerst schwierige Composition ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muss: sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren.“ Diese Rezension hat die Es-Dur-Symphonie sicherlich „verkannt“. Trotzdem: Solange die hier bei allem Unverständnis geahnte Kraft des Provokativen erlebbar bleibt, läuft Beethovens Werk nicht Gefahr, im Museum der „Klassik“ seine eigentliche Botschaft zu verlieren.

Georges Prêtre

Dirigent



Der französische Dirigent Georges Prêtre absolvierte sein Musikstudium am Pariser Konservatorium. 1946 debütierte er mit 22 Jahren an der Oper in Marseille. Von dort aus führte ihn sein Werdegang über die Opéra Comique zur Pariser Oper, zur Metropolitan Opera New York und zur Mailänder Scala.

1970 wurde er Musikdirektor der Pariser Oper. Im Konzertbereich dirigierte er die Wiener und die Berliner Philharmoniker, die großen US- sowie Londoner Orchester.

Im Juli 1989 leitete Georges Prêtre die Eröffnung der Opéra Bastille in Paris. Ein Jahr später dirigierte er zahlreiche Konzerte zum 100. Geburtstag von Francis Poulenc. Aus Anlass des 100. Todestages Giuseppe Verdis leitete er 2001 mehrere Aufführungen von dessen Requiem. Im selben Jahr erlebte er eine triumphale Rückkehr an die Mailänder Scala mit einer Neuproduktion von „Turandot“.

Im Januar 2008 dirigierte Georges Prêtre erstmals und mit großem Erfolg das Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker im Wiener Musikverein. Es folgte eine rasche Wiedereinladung für das Neujahrskonzert 2010.

In der Saison 2010/11 standen u.a. Konzerte mit den Bamberger Symphonikern, den Wiener Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, dem Deutschen Symphonie Orchester und dem Orchestra Filarmonica della Scala auf dem Programm.

Georges Prêtre ist einer der wenigen französischen Künstler, die sowohl in der Heimat als auch im Ausland höchste Ehrungen erhielten. Kürzlich wurde er vom französischen Präsidenten für die höchste Auszeichnung innerhalb der Ehrenlegion designiert, dem „Grand Officier de la Légion d’Honneur“. Des Weiteren ist er Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und der Wiener Philharmoniker.

Die Münchner Philharmoniker

Chefdirigent (ab 2012/13)

Lorin Maazel

Ehrendirigent

Zubin Mehta

1. Violinen

Sreten Krstić

Lorenz Nasturica-

Herschcovici

Julian Shevlin

Konzertmeister

Karel Eberle

Odette Couch

stv. Konzertmeister/in

Manfred Hufnagel

Claudia Sutil

Philip Middleman

Nenad Daleore

Peter Becher

Regina Matthes

Wolfram Lohschütz

Martin Manz

Céline Vaudé

Yusi Chen

Ching-Ting Chang

Helena Madoka Berg

Philippe Mesin

N. N.

N. N.

2. Violinen

Simon Fordham

Alexander Möck

Stimmführer

Ilona Cudek

stv. Stimmführerin

Matthias Löhlein

Vorspieler

Josef Thoma

Katharina Reichstaller

Nils Schad

Clara Bergius-Bühl

Esther Merz

Katharina Triendl

Ana Vladanovic-Lebedinski

Bernhard Metz

Namiko Fuse

Qi Zhou

Clément Courtin

Traudel Reich

Domas Juskys

N. N.

Bratschen

Vincent Aucante

N. N.

Solo

Burkhard Sigl

Julia Rebekka Adler

stv. Solo

Max Spenger

Herbert Stoiber

Wolfgang Stingl

Gunter Pretzel

Wolfgang Berg

Dirk Niewöhner

Beate Springorum

Agata Józefowicz-Fiotek

Konstantin Sellheim

Thaïs Coelho

Julio Lopez

Violoncelli

Michael Hell

Konzertmeister

N. N.

Solo

Stephan Haack

Thomas Ruge

stv. Solo

Herbert Heim

Veit Wenk-Wolff

Sissy Schmidhuber

Elke Funk-Hoever

Manuel von der Nahmer

Isolde Hayer
Sven Faulian
David Hausdorf
Joachim Wohlgemuth

Kontrabässe

Matthias Weber
Sławomir Grenda
Solo

Alexander Preuß
stv. Solo

Stephan Graf
Vorspieler

Holger Herrmann
Stepan Kratochvil
Shengni Guo
Emilio Yepes Martinez
N. N.
N. N.

Flöten

Michael Martin Kofler
N. N.
Solo

Burkhard Jäckle
stv. Solo

Martin Belič
Gabriele Krötz
Piccoloflöte

Oboen

Ulrich Becker
Marie-Luise Modersohn
Solo

Bernhard Berwanger
Lisa Outred

Kai Rapsch
Englischhorn

Klarinetten

Alexandra Gruber
Laszlo Kuti
Solo

Annette Maucher
stv. Solo

Matthias Ambrosius

Albert Osterhammer
Bassklarinette

Fagotte

Lyndon Watts
Bence Bogányi
Solo

Jürgen Popp
Barbara Kehrig

Jörg Urbach
Kontrafagott

Hörner

Jörg Brückner
N. N.
Solo

David Moltz
Ulrich Haider
stv. Solo

Robert Ross
Alois Schlemmer
Hubert Pilstl
Maria Teiwes

Trompeten

Guido Segers
Florian Klingler
Solo

Bernhard Peschl
stv. Solo

Franz Unterrainer
Markus Rainer

Posaunen

Dany Bonvin
David Rejano Cantero
Solo

Matthias Fischer
stv. Solo

Bernhard Weiß
Benjamin Appel
Bassposaune

Tuba

Thomas Walsh

Pauken

Stefan Gagelmann
Guido Rückel
Solo

Walter Schwarz
stv. Solo

Schlagzeug

Sebastian Förtschl
1. Schlagzeuger

Jörg Hannabach

Harfe

Sarah O'Brien
Solo

Orchestervorstand

Stephan Haack
Wolfgang Berg
Konstantin Sellheim

Orchesterakademie

Martha Cohen
Oleksandra Fedosova
Anne Schinz
Violine

Yushan Li
N. N.
Viola

Nikola Jovanovic
Kristina Urban
Violoncello

Soohyun Ahn
N. N.
Kontrabass

Agnes Mayr
Flöte

Yukino Thompson
Oboe

Christoph Zimmer
Klarinette

Pierre Gomes
Fagott

Gábor Vanyó
Trompete

Andreas Schiffler
Posaune

Ricardo Carvalhoso
Tuba

Claudius Lopez-Diaz
Schlagzeug

Severine Schmid
Harfe

Kurze Geschichte der Münchener Philharmoniker

Ihre Gründung verdanken die Münchner Philharmoniker der Privatinitiative von Franz Kaim, Sohn eines in Kirchheim/Teck ansässigen Klavierfabrikanten.

13. Oktober 1893

Hans Winderstein

Der erste Chefdirigent leitet das Gründungskonzert.

Herbst 1895

Hermann Zumpe

wird Leiter des Orchesters – bis 1897.

27. März 1897

Gustav Mahler

Erstes Auftreten als Gastdirigent.

1897

Ferdinand Löwe

Der Bruckner-Schüler und Begründer der Bruckner-Tradition der Münchner Philharmoniker übernimmt die Chefposition – bis 1898.

1898

Felix von Weingartner

wird zum Chefdirigenten berufen – bis 1905.

1898

Volkssymphonie-Konzerte

werden eingerichtet, um allen Bevölkerungsschichten Konzertbesuche zu ermöglichen.

25. November 1901

4. Symphonie von

Gustav Mahler

Uraufführung unter Leitung des Komponisten.

3. April 1903

Hans Pfitzner

tritt zum ersten Mal als Komponist und Dirigent bei den Philharmonikern auf.

Oktober 1905

Georg Schnéevoigt

übernimmt die Position des Chefdirigenten – bis 1908.

15. Dezember 1905

Max Reger

Erstes Auftreten mit Werken von Franz Liszt und Hugo Wolf.

19. Februar 1906

Wilhelm Furtwängler

Der 20-Jährige gibt sein Debüt als Dirigent.

6. April 1907

Edvard Grieg

dirigiert eigene Werke.

Herbst 1908

Ferdinand Löwe

übernimmt zum zweiten Mal die Chefposition – bis 1914.

12. September 1910

Mahlers „Achte“

Der Komponist leitet die Uraufführung seiner zweiteiligen Vokalsymphonie.

20. November 1911

„Lied von der Erde“

Uraufführung von Mahlers nachgelassenem Werk unter Bruno Walter.

Sommer 1915

Erster Weltkrieg

Stilllegung des Orchesters.

Saison 1919/20

Neubeginn mit Pfitzner

Der Komponist Hans Pfitzner übernimmt die Leitung des Orchesters.

Oktober 1920

Siegmond von Hausegger

wird Chefdirigent – bis 1938.

21. Februar 1924

Anton Bruckners

100. Geburtstag

Die Philharmoniker feiern ihn mit einer Reihe von Sonderkonzerten.

7. Oktober 1924

Ethel Leginska

Zum ersten Mal tritt eine Frau vor das Orchester – als Dirigentin, Pianistin und Komponistin.

13. November 1930

Igor Strawinsky

Der Komponist dirigiert eigene Werke.

2. April 1932

9. Symphonie von

Anton Bruckner

Uraufführung der Originalfassung unter Leitung von Siegmund von Hausegger, der am 28. Oktober 1935 auch die Uraufführung der Originalfassung der 5. Symphonie dirigiert.

3. Februar 1937

Oswald Kabasta

stellt sich mit Bruckners „Achter“ erstmalig in München vor und wird ab 1938 künstlerischer Leiter – bis 1944.

Herbst 1938

„Orchester der Hauptstadt der Bewegung“

Auf Wunsch Hitlers tragen die Philharmoniker fortan diesen „Ehrentitel“ – bis 1944.

25. April 1944

Katastrophe

Ein Bombenangriff auf München legt die Tonhalle und den Odeonssaal in Schutt und Asche.

9. August 1944

Letztes Konzert

Das Orchester wird zum zweiten Mal stillgelegt.

8. Juli 1945

Erstes Konzert

Eugen Jochum dirigiert im Prinzregententheater das erste Konzert nach dem Zweiten Weltkrieg.

Herbst 1945

Hans Rosbaud

wird erster Chefdirigent der Nachkriegszeit – bis 1948.

Herbst 1949

Fritz Rieger

wird Chefdirigent – bis 1966.

Saison 1953/54

„Konzerte für die Jugend“
Die Tradition der heutigen
„Jugendkonzerte“ wird
begründet.

25. März 1953

Herkulesaal
Der Herkulesaal wird vor-
übergehend Heimstätte der
Münchener Philharmoniker.

1. Januar 1967

Rudolf Kempe
wird Generalmusikdirektor
– bis zu seinem Tod 1976.

19. Juni 1979

Sergiu Celibidache
übernimmt die Leitung
des Orchesters – bis zu
seinem Tod 1996.

10. November 1985

Philharmonie im Gasteig
Die Münchener Philharmoni-
ker beziehen nach über
40 Jahren wieder einen
eigenen Konzertsaal.

25. April 1988

Luigi Nono
leitet die Uraufführung
seiner Komposition
„Caminantes...
Ayacucho“.

September 1999

James Levine
wird Chefdirigent
– bis 2004.

Juli 2000

„Klassik am Odeonsplatz“
Erstes Open-Air-Konzert
– seit 2002 jährlich.

Januar 2004

Zubin Mehta
wird zum ersten „Ehren-
dirigenten“ der Münchner
Philharmoniker ernannt.

Oktober 2004

Christian Thielemann
wird Generalmusikdirektor
– bis 2011.

Januar 2009

Festspielhaus Baden-Baden
Unter Christian Thielemann
wird Strauss' „Rosenkavalier“
aufgeführt, dem ein Jahr
später die „Elektra“ folgt.

Oktober 2010

Christian Thielemann
leitet die Festkonzerte zum
100-jährigen Uraufführungs-
jubiläum der 8. Symphonie
von Gustav Mahler.

18. Mai 2011

Gustav Mahlers 100. Todestag
Christian Thielemann diri-
giert drei Gedenkkonzerte
mit Werken von Wolfgang
Rihm und Gustav Mahler.

November 2011

Zubin Mehta
leitet die Festkonzerte zum
100-jährigen Uraufführungs-
jubiläum des „Lieds von der
Erde“ von Gustav Mahler.

Die nächsten Konzerte

Besuchen Sie uns auch unter mphil.de

Do. 09.02.2012, 20 Uhr

5. Abonnementkonzert b

Fr. 10.02.2012, 20 Uhr

4. Abonnementkonzert h5

Sa. 11.02.2012, 19 Uhr

4. Abonnementkonzert d

Gustav Mahler

Symphonie Nr. 6 a-Moll
„Tragische“

Kent Nagano, *Dirigent*

So. 12.02.2012, 11 Uhr

Faschings-Sonderkammerkonzert

**„Champus Violet – die
goldenen 20er“**

Annette Postel – mehrfach preisgekrönte Chanteuse und „Scheherazade des musikalischen Kabarets“ – und das Salon-Quartett der Münchner Philharmoniker laden zur blauen Stunde. Von „Liebling, mein Herz läßt dich grüßen“ über Musik von Kurt Weill bis hin zu Opernparodien. Die vier Vollblutmusiker und Jan Röck am Piano werden die quirlige Diva nicht nur musikalisch begleiten und die Sehnsucht nach den Goldenen 20er Jahren wieder auferstehen lassen. Konstantin Wecker: „Annette Postel ist einfach hinreißend!“, Georg Kreisler: „Glückwunsch zu ihrem komödiantischen Talent und ihrer Stimme. Beides zusammen ist selten!“

Annette Postel, *Chanteuse*

Jan Röck, *Klavier*

Salon-Quartett der Münchner
Philharmoniker

Mi. 15.02.2012, 20 Uhr

4. Abonnementkonzert a

Do. 16.02.2012, 19 Uhr

2. Jugendkonzert

Fr. 17.02.2012, 20 Uhr

4. Abonnementkonzert c

John Adams

„The Chairman Dancers“*

Robert Schumann

Konzert für Klavier und
Orchester
a-Moll op. 54

Sergej Prokofjew

Symphonie Nr. 7 cis-Moll
op. 131

Teodor Currentzis, *Dirigent*
Radu Lupu, *Klavier*

*(Dieses Werk wird im Rahmen des 2. Jugendkonzertes am 16.02. nicht gespielt.)

Herausgeber

Direktion der Münchner Philharmoniker
Lorin Maazel, Chefdirigent (ab 2012/13)
Paul Müller, Intendant
Kellerstraße 4, 81667 München

Lektorat und Gestaltung

Auswahl, Zusammenstellung und Gesamtredaktion: Stephan Kohler (verantwortlich)
Redaktionelle Mitarbeit: Christine Möller und Christian Tauber

Textnachweise

Gabriele E. Meyer, Walter-Wolfgang Sparrer und Thomas Leibnitz schrieben ihre Texte als Originalbeiträge für die Programmhefte der Münchner Philharmoniker. Die lexikalischen Angaben und Kurzkommentare zu den aufgeführten Werken redigierte bzw. verfasste Stephan Kohler, die Künstlerbiographien Christine Möller. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber genehmigungs- und kostenpflichtig.

Bildnachweise

Abbildungen zu Ludwig van Beethoven: Joseph Schmidt-Görg und Hans Schmidt (Hrsg.), Ludwig van Beethoven, Bonn / Hamburg/ Braunschweig 1969; H. C. Robbins Landon, Beethoven – A documentary study, New York / Toronto 1970. Abbildungen zu Georges Prêtre Terry Linke

Corporate Design

peterschmidt ●●

Graphik und Druck

Kosch Werbeagentur GmbH · München
Color-Offset GmbH · München

Marketing und Vertrieb

Tel +49 (0)89/480 98-5100
Fax +49 (0)89/480 98-5130
presse.philharmoniker@muenchen.de

Anzeigenverkauf

G.o.MediaMarketing und Vertriebs GmbH
Heydornweg 1, 22587 Hamburg
Ansprechpartnerin: Angela Großmann
Tel 040/28 57 63 09, Fax 040/28 57 63 10
a.grossmann@go-mediemarketing.de

Abonnementbüro

Tel +49 (0)89/480 98-5500
Fax +49 (0)89/480 98-5400
abo.philharmoniker@muenchen.de
Mo–Do 9:30–18:00 Uhr, Fr 9:30–13:00 Uhr

Einzelkartenverkauf

München Ticket GmbH
Postfach 20 14 13, 80014 München
Tel 0180 54 81 81 8 (€ 0,14 pro Minute)
Fax +49 (0)89/54 81 81 54
Mo–Fr 9:00–20:00 Uhr, Sa 9:00–16:00 Uhr
www.muenchenticket.de
KlassikLine (Kartenverkauf mit Beratung)
Tel 0180 54 81 810 (€ 0,14 pro Minute)*
Mo–Fr 9:00–18:00 Uhr

VALERY GERGIEV + MÜNCHNER PHILHARMONIKER

MI + 02.11.2011

symphonie nr. 1 f-moll op. 10

symphonie nr. 4 c-moll op. 43

MI + 21.12.2011

DO + 22.12.2011

symphonie nr. 14 op. 135

symphonie nr. 5 d-moll op. 47

olga sergeeva, sopran

mikhail petrenko, bass

MI + 18.07.2012

DO + 19.07.2012

symphonie nr. 11 g-moll op. 103 »das jahr 1905«

symphonie nr. 15 a-dur op. 141

GERGIEVS SCHOSTA KOWITSCH

VALERY GERGIEV +

ORCHESTER DES MARIINSKI THEATERS ST. PETERSBURG

SA + 24.03.2012

symphonie nr. 2 h-dur op. 14 »dem oktober gewidmet«

symphonie nr. 3 es-dur op. 20 »der 1. mai«

symphonie nr. 13 b-moll op. 113 »babi yar«

mikhail petrenko, bass

chor des mariinski theaters st. petersburg

SO + 25.03.2012

symphonie nr. 12 d-moll op. 112 »das jahr 1917«

symphonie nr. 8 c-moll op. 65

SA + 05.05.2012

symphonie nr. 10 e-moll op. 93

symphonie nr. 6 h-moll op. 54

SO + 06.05.2012

symphonie nr. 7 c-dur op. 60 »leningrad«

symphonie nr. 9 es-dur op. 70

DIE
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER



ALLE KONZERTE + 20 UHR + PHILHARMONIE

MünchenMusik: Tel 089-93 60 93 KlassikLine: Tel 0180-54 81 810* www.gergievs-schostakowitsch.de

*0,14€/Min. aus dem dt. Festnetz, max. 0,42€/Min. aus dem Mobilfunk



114. Spielzeit seit der Gründung 1893
Lorin Maazel, *Chefdirigent (ab 2012/13)*
Paul Müller, *Intendant*



Landeshauptstadt
München