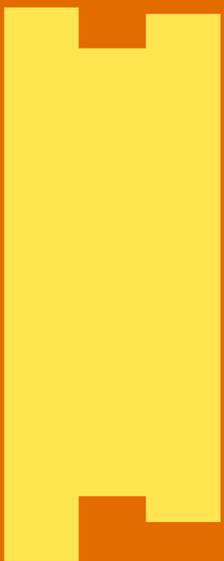


Beethoven

17.11.2023

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER



MYUNG-WHUN CHUNG
CLARA-JUMI KANG



ISARPHILHARMONIE
089 54 81 81 400

mphil.de

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

SORGBEFREIT

Ludwig van Beethoven

Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61

1. Allegro, ma non troppo
2. Larghetto
3. Rondo: Allegro

– Pause –

Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92

1. Poco sostenuto – Vivace
2. Allegretto
3. Presto – Assai meno presto
4. Allegro con brio

Dirigent **MYUNG-WHUN CHUNG**

Violine **CLARA-JUMI KANG**

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

PROGRAMM

designierter Chefdirigent **LAHAV SHANI**

Ehrendirigent **ZUBIN MEHTA**

Intendant **PAUL MÜLLER**

Im Innersten der Welt

LUDWIG VAN BEETHOVEN: VIOLINKONZERT D-DUR

Als Franz Clement, der 26-jährige Konzertmeister und Orchesterdirektor des Theaters an der Wien, am 23. Dezember 1806 das Violinkonzert von LUDWIG VAN BEETHOVEN uraufführte, war dieses Werk so kurzfristig vollendet und buchstäblich in letzter Minute fertiggestellt worden, dass Clement nicht einmal mehr die Zeit zu einer Probe blieb und er sich gezwungen sah, den anspruchsvollen Solopart vom Blatt zu spielen! Aber der Wiener Geiger galt als einer der überragenden Virtuosen seiner Epoche: Bereits als siebenjähriges Wunderkind hatte er dem staunenden Publikum seine frühreifen Künste auf der Diminutiv-Geige demonstriert. In den Jahren danach war er in Begleitung seines Vaters durch Europa gereist, hatte in London gemeinsam mit Joseph Haydn musiziert und sich in Windsor vor dem britischen König hören lassen. Beethoven lernte ihn 1794 in Wien kennen, und er verewigte sich damals in Clements Stammbuch mit den Worten: »Wandle fort den Weg, den Du bisher so schön, so herrlich betreten. Natur und Kunst wetteifern, Dich zu einem der größten Künstler zu machen. Folge beyden, und Du darfst nicht fürchten, das große – größte Ziel zu erreichen, das dem Künstler hienieden möglich ist.« Am 7. April 1805 dirigierte Beethoven die offizielle Uraufführung seiner 3. Symphonie, der »Eroica«, als Gast einer Akademie, die Franz Clement im Theater an der Wien bestritt. Am Ende des folgenden Jahres ließ sich der gefeierte Geiger dann am selben Ort auf das Wagnis ein, das für ihn geschriebene und ihm gleichwohl bis zum Augenblick des Auftritts vollständig unbekanntes Violinkonzert D-Dur op. 61 von Beethoven aus der Taufe





LUDWIG VAN BEETHOVEN

* 15. oder 16. Dezember 1770 in Bonn
† 26. März 1827 in Wien

**KONZERT FÜR VIOLINE UND
ORCHESTER D-DUR OP. 61**

Entstehungszeit: 1806

Widmungsträger: Stephan von Breuning
Uraufführung: am 23. Dezember 1806
im Theater an der Wien (Orchester des
Theaters an der Wien; Dirigent und
Solist: Franz Clement)

zu heben. Im Autograph seines einzigen Konzerts für die Violine hinterließ Beethoven die wortspielreiche Widmung: »...par Clementa pour Clement primo Violino / e direttore al teatro a vienna / Dal L V Bthvn / 1806«.

»SCHÖNE STELLEN«

Franz Clement scheint das riskante Unternehmen der unvorbereiteten Uraufführung gemeistert zu haben. Die Leipziger »Allgemeine musikalische Zeitung« lobte jedenfalls die »Eleganz und Zierlichkeit« seines Vortrags. Ausführlicher und detailfreudiger äußerte sich der Rezensent der »Wiener Theater-Zeitung«: »Der vortreffliche Violinspieler Klement spielte unter andern vorzüglichem Stücken, auch ein Violinconcert von Beethhofen, das seiner Originalität und mannigfaltigen schönen Stellen wegen mit ausnehmendem Beyfall aufgenommen wurde. Man empfieng besonders Klements bewährte Kunst und Anmuth, seine Stärke und Sicherheit auf der Violin, die sein Slave ist, mit lärmendem Bravo.« Demnach galt der Jubel wohl eher dem Virtuosen Clement als dem Komponisten Beethoven. Wenn der Kritiker jedoch von dem »ausnehmenden Beyfall« für die »mannigfaltigen schönen Stellen« der Komposition spricht, dürfen wir dies durchaus wörtlich nehmen, denn damals waren die Hörer noch längst nicht so zurückhaltend, erst am Ende einer Darbietung zu applaudieren. Es wurde auch zwischen den Sätzen geklatscht, ja selbst während der Musik konnte Beifall aufbränden und der eine oder andere Bravoruf laut werden – ein für unsere heutige Gewohnheit störendes, allerdings höchst spontanes Publikumsverhalten.

»FORTWÄHRENDER TUMULT«

Dem Rezensenten der »Wiener Theater-Zeitung« aber waren »schöne Stellen« für ein bedeutendes Kunstwerk zu wenig. Er berief sich auf das »Urtheil von Kennern«, als er bedauerte, dass in Beethovens Konzert »der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und dass die unendlichen

Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten. [...] Man fürchtet aber zugleich, wenn Beethhofen auf diesen Weg fortwandelt, so werde er und das Publikum übel dabey fahren. Die Musik könne sobald dahin kommen, dass jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut ist, schlechterdings gar keinen Genuß bey ihr finde, sondern durch eine Menge unzusammenhängender und überhäufter Ideen und einen fortwährenden Tumult einiger Instrumente, die den Eingang charakterisieren sollten, zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühl der Ermattung das Concert verlasse.« Es steht uns nicht zu, diese Zeilen aus dem Abstand von mehr als 200 Jahren mit überlegenem Lächeln zu betrachten: als hätten wir den historischen Ausnahmefall von Beethovens Violinkonzert auf Anhieb erkannt. Rückwärtsgewandte Prophetie ist keine Kunst! Immerhin mussten nach der Uraufführung im Dezember 1806 noch fast 40 Jahre ins Land gehen, ehe sich Beethovens Opus 61 – dank der kongenialen Interpretation des jungen Joseph Joachim – im Repertoire durchsetzen konnte.

SYMPHONIE MIT OBLIGATER VIOLINE?

In Anlehnung an E. T. A. Hoffmann ließe sich Beethovens D-Dur-Konzert als »Symphonie mit obligater Violine« bezeichnen. Die völlige Integration des Solisten in das kompositorische Gesamtgefüge, der Verzicht nicht auf Virtuosität, wohl aber auf virtuose Zurschaustellung, mag ein Grund für die auffallend langlebige Reserviertheit der Kenner, Kritiker und Musiker gegenüber diesem Werk gewesen sein. In der »Wiener Theater-Zeitung« aber wurde ausdrücklich die »Menge unzusammenhängender und überhäufter Ideen« beanstandet. Zieht man den Tonfall vorwurfsvoller Belehrung ab, trifft diese Aussage im Kern etwas durchaus Wahres. Denn tatsächlich durchbricht Beethoven im einleitenden »Allegro, ma non troppo« seines Violinkonzerts den gewohnten Themendualismus des Sonatenhauptsatzes. Nicht weniger als fünf thematische Gedanken lösen ein-



»Beethovens Violinkonzert, das zu der Klasse der symphonischen Werke gehört, die so großartig und abwechslungsreich gestaltet ist, wurde von dem jungen [Joseph] Joachim in einer Weise gespielt, die die ältesten Musiker und Professoren dieses Instruments in Erstaunen versetzte, die in einem Knaben von nur 13 Jahren die ganze Beherrschung der Kunst entdeckten, die zu erlangen die meisten von ihnen die Mühe eines Lebens gekostet hat, wenn überhaupt einer von ihnen die gleiche Vortrefflichkeit erreicht hat, durch die er in jeder Hinsicht ausgezeichnet ist. Dieses Konzert, so anziehend und schön es als Orchesterstück auch sein mag, ist von den Professoren der Violine selten gespielt worden, weil die Stellen, obgleich sie übermäßig schwierig sind, denjenigen, die es spielen hören, keine Vorstellung von dieser Schwierigkeit vermitteln, und der Verdienst des Ausführenden keine Chance hat, von denen geschätzt zu werden, die durch ihre Konzertbesuche den prächtigen Darbietungen anderer Autoren zugehört haben. Joachim hat es verstanden, dies alles beiseite zu schieben und durch seine klare und deutliche Artikulation, seine vollkommene Intonation und eine Auffassung des Themas, die fast eine Geistesverwandtschaft mit der des Komponisten erkennen lässt, ein vollkommenes Ganzes zu schaffen und das Soloinstrument so mit dem Rest der Komposition zu verschmelzen, dass dieses große Meisterwerk mit der vom Autor beabsichtigten Wirkung präsentiert wird.«

**KRITIK IN DER LONDONER TIMES ZUM KONZERT VOM
27. MAI 1844, BEI DEM JOSEPH JOACHIM BEETHOVENS
UNSPIELBAR GELTENDES VIOLINKONZERT AUFFÜHRTE**

ander in der Orchester-Exposition ab, und dass Beethoven ihre Reihenfolge in der anschließenden Solo-Exposition und in der Reprise zum Teil kaleidoskopartig vertauscht, dürfte nicht nur den zitierten Kritiker in Verwirrung gestürzt haben. Überdies verschleiert Beethoven den Eintritt in die Durchführung; und diese selbst unterläuft die herkömmliche Erwartung an einen aktiven, vorwärtsdrängenden Verwandlungsprozess und öffnet sich statt dessen einer eigentümlich statischen, passiven, bis an den Rand des Stillstands treibenden Musik. Von der reichen Vielfalt der thematischen Gestalten macht Beethoven in dieser Durchführung fast keinen Gebrauch.

INNERE EINHEIT

Trotz alledem lässt sich der Vorwurf der Zusammenhanglosigkeit, den der Rezensent der »Wiener Theater-Zeitung« und andere Kenner erhoben, nicht aufrechterhalten. »Wie ist es aber, wenn nur Eurem schwachen Blick der innere tiefe Zusammenhang jeder Beethoven'schen Komposition entgeht?«, müssen wir mit E. T. A. Hoffmann fragen. »Ästhetische Messkünstler haben oft im Shakespeare über gänzlichen Mangel innerer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt, indem dem tieferen Blick ein schöner Baum, Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst; so entfaltet sich auch nur durch ein sehr tiefes Eingehen in Beethovens Instrumental-Musik die hohe Besonnenheit, welche vom wahren Genie unzertrennlich ist und von dem Studium der Kunst genährt wird.« Der Einleitungssatz des Violinkonzerts bildet da keine Ausnahme. Auch dieser blütenreiche Baum erwächst aus einem musikalischen Keim, den Beethoven sogleich in den ersten beiden Takten offen legt: fünf Schläge der Pauke, ein elementares rhythmisches Motiv, jenseits von Melodie und Harmonie, wie es sich unspektakulärer nicht denken ließe. Und doch ist es jenes scheinbar so nichtssagende Grundmotiv, das den Zusammenhang des Satzes stiftet, das Beethovens »Welt im Innersten zusammenhält«. Und das nicht nur, weil diese rhythmische Formel fast allgegenwärtig ist,

sondern auch, weil sie als Impuls in den melodischen Hauptgedanken fortwirkt: Man höre unter diesem Aspekt den dritten Takt des ersten Themas! Der Einwand gegen die Vielzahl angeblich unzusammenhängender Ideen – so nachvollziehbarer aus der Sicht der Zeitgenossen Ludwig van Beethovens auch scheinen mag – hält einer Überprüfung nicht stand. In Hinblick auf den langsamen Satz, das »Larghetto«, mit seinen ebenso schlichten wie anrührenden Kantilenen, und das Finale, einem Rondo wie aus dem Lehrbuch, ergäbe dieser Vorwurf ohnehin keinen Sinn.

»VERMISCHTER GESCHMACK«

Beethovens Affinität zur französischen Revolutionsmusik, für die Namen wie Cherubini, Gossec oder Méhul stehen, ist oft und eingehend erörtert worden. Sein D-Dur-Konzert zeigt nun, dass Beethoven auch die französische Violinmusik genauestens studiert und als modellhaft und fortschrittlich erkannt hatte: namentlich die Konzerte von Giovanni Battista Viotti, dem Gründervater der modernen französischen Violin-schule, von Rodolphe Kreutzer, dem Beethoven seine A-Dur-Violinsonate op. 47 widmete, und von Pierre Rode, für den er seine G-Dur-Sonate op. 96 schuf. Auch in Beethovens Opus 61 verrät der Kopfsatz – wie in vielen Konzerten Viottis – Züge eines stilisierten Marsches, das »Larghetto« ist dem französischen Romanzentytus verpflichtet, und das Finale nähert sich den in Frankreich populären Jagdstücken. Aber vor allem die Behandlung des Solo-parts verweist in manchen Details – etwa der Umspielung einer Melodie in Triolen, der um eine oder zwei Oktaven versetzten Wiederholung eines Themas, den Trillerketten am Ende eines solistischen Abschnitts – auf die französischen Vorbilder. Wussten es nicht schon die Theoretiker des 18. Jahrhunderts? Der »vermischte Geschmack« ist der wahrhaft »deutsche«.

—
Wolfgang Stähr



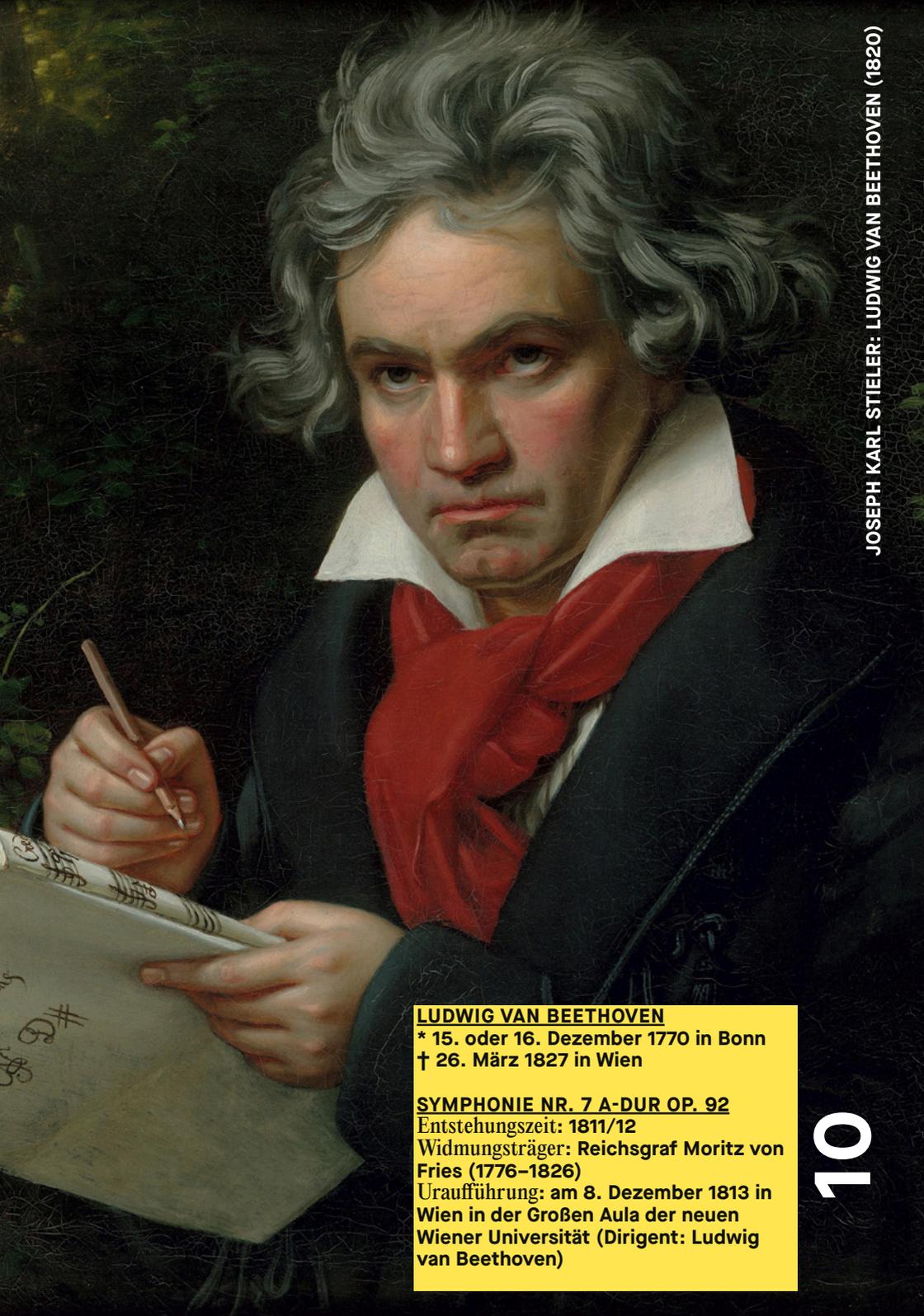
»Apotheose des Tanzes« oder »Musik eines Irren«?

LUDWIG VAN BEETHOVEN: 7. SYMPHONIE

POLITISCHER HINTERSINN

Von Richard Wagner als »Apotheose des Tanzes« gerühmt, von Carl Maria von Weber als »Musik eines Irren« bezeichnet, hat Ludwig van Beethovens 7. Symphonie bei Kennern und Musikliebhabern schon immer gleichermaßen für Aufregung gesorgt. Allzu verständlich, dass man das Werk von allen Seiten zu beleuchten versuchte und dabei gerne nach Inhalt, Programm, ja nach einem geheimen Sinn suchte. Für derartige Auslegungen reichten rein musikalische Mittel freilich nicht aus. Beethovens Zeitgenossen interessierten sich vor allem für die politischen Implikationen des Werks, d. h. für seine unmittelbare Verknüpfung mit dem Phänomen Napoleon.

Zusammen mit den Ouvertüren »Coriolan« und »Egmont«, der Programmsymphonie »Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria« gehört die »Siebte« nämlich zu Beethovens sog. »anti-napoleonischen« Werken. Sie alle entstanden in der Zeit ab 1806, als die erste Begeisterung für den »grand' uomo« aus Korsika schon längst in Hass umgeschlagen war – hatte sich doch Napoleon vom Völkerbefreier zum Unterdrücker und Tyrannen entwickelt. Spätestens seit Napoleons Kaiserkrönung im Jahr 1804 betrachtete Beethoven ihn als seinen »persönlichen Feind«. In höchster Erregung soll er damals die Titelseite des fertigen Manuskripts seiner 3. Symphonie, der »Eroica«, die ursprünglich Napoleon Bonaparte gewidmet war, zerrissen haben: »Ist der auch nicht anders wie ein gewöhnli-



LUDWIG VAN BEETHOVEN

* 15. oder 16. Dezember 1770 in Bonn

† 26. März 1827 in Wien

SYMPHONIE NR. 7 A-DUR OP. 92

Entstehungszeit: 1811/12

Widmungsträger: Reichsgraf Moritz von Fries (1776–1826)

Uraufführung: am 8. Dezember 1813 in Wien in der Großen Aula der neuen Wiener Universität (Dirigent: Ludwig van Beethoven)

HOCHKARÄTIG BESETZTES WOHLTÄTIGKEITSKONZERT

Die 7. Symphonie wurde im Rahmen einer »Akademie« uraufgeführt, die Beethoven zusammen mit seinem Freund Johann Nepomuk Mälzel veranstaltete, dem »rühmlichst bekannten K. und K. Hofmechaniker« und Erfinder des »Mälzel'schen Metronoms«. Die Einnahmen dieses Wohltätigkeitskonzerts kamen den in der Schlacht bei Hanau (1813) »invalide gewordenen österreichischen und bayerischen Krieger« zugunsten. Im Orchester, dem Beethovens Freund Ignaz Schuppanzigh als Konzertmeister vorstand, wirkten u. a. die Komponisten Johann Nepomuk Hummel, Giacomo Meyerbeer, Ignaz Moscheles, Antonio Salieri und Louis Spohr mit.

cher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeiz fröhnen, er wird sich nun höher wie alle andern stellen, ein Tyrann werden!«

ZEITGESCHICHTLICHE FUNKTION

Zusammen mit dem musikalischen Schlachtengemälde »Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria« gelangte die 7. Symphonie im Rahmen einer »Großen Akademie« zugunsten der Invaliden der Napoleonischen Kriege – über 5000 Zuhörer sollen dem Konzert beigewohnt haben – unter Beethovens Leitung am 8. Dezember 1813 in Wien zur Aufführung. Genau zwei Monate zuvor hatte die Völkerschlacht bei Leipzig stattgefunden, deren Gemetzel über 100.000 Tote und Verwundete forderte. Dennoch führte die Schlacht letztendlich zum Zusammenbruch des napoleonischen Systems.

Vor diesem historischen Hintergrund wird der triumphale Erfolg, den

Beethoven mit seinen neuen Werken am 8. Dezember 1813 hatte, besser verständlich. »Wellingtons Sieg« und die 7. Symphonie wurden sofort als Einheit von »Kampf und Sieg« aufgefasst; die Symphonie avancierte umgehend zum Liebling des Publikums. Auch die zahlreichen Zeitungsbesprechungen fielen überaus positiv aus. Die »Allgemeine musikalische Zeitung« brachte überschwänglichste Lobeshymnen auf den Komponisten. Der Rezensent hielt das Werk »für die melodiereichste, gefälligste und fasslichste unter allen Beethovenschen Symphonien«.

»ORGIE DES RHYTHMUS«

Doch nur wenig später erhoben sich auch kritische Stimmen. Mit seiner Aussage, Beethoven solle für seine 7. Symphonie »ins Irrenhaus« geschickt werden, schloss sich Carl Maria von Weber einer damals verbreiteten Meinung an. Moniert wurde vor allem der Mangel an Poesie und Kantabilität – für den »lyrisch« veranlagten Weber ein kapitaler Fehler. In Beethovens To-

desjahr 1827 erschien in der Frankfurter »Allgemeinen Musikzeitung zur Beförderung der theoretischen und praktischen Tonkunst, für Musiker und Freunde der Musik überhaupt« eine Rezension, die als exemplarisch für Webers Position bezeichnet werden kann: »Die Symphonie aus A # – deren Komponist zweifellos einmal ein außerordentliches Talent oder Genie besaß, dann freilich in eine Art von Verrücktheit geriet – ist ein wahres Quodlibet von tragischen, komischen, ernsten und trivialen Ideen, welche ohne allen Zusammenhang vom hundertsten in das tausendste springen, sich zum Überdruß wiederholen, und durch den unmäßigen Lärm das Trommelfell fast sprengen. Wie ist es möglich, an einer solchen Rhapsodie Vergnügen zu finden?«

Was macht dennoch das Besondere dieser Musik aus? Romain Rolland, der vorzügliche Beethoven-Kenner, hat es poetisch als »Orgie des Rhythmus« bezeichnet. Prosaisch würde das heißen: der Rhythmus als dominierendes Element stellt alles andere in den Schatten, ein obsessiv repetitives Moment bestimmt das ganze Werk, und doch ist Beethovens Spiel mit dem rhythmischen Urmuster in jedem der vier Sätze von erstaunlichster Raffinesse: Höchste Variationskunst bei einem zyklisch konzipierten Werk und höchster Genuss beim Auskosten kompliziertester rhythmischer Metamorphosen werden hier geboten.

1. SATZ: POCO SOSTENUTO – VIVACE

In geheimnisvoller Aura präsentiert sich der Beginn des 1. Satzes. Es ist die längste langsame Einleitung, die Beethoven für eine seiner Symphonien schrieb. Breit angelegt, von geradezu betörender Schönheit, mutet dieses ungewöhnliche »Vorspiel« wie ein echter Symphoniesatz oder eine feierliche Ouvertüre an. Zwei selbstständig geführte Themen und eine große Vielfalt an musikalischen Ideen prägen diese absolut »unklassische« Einleitung. Vorsichtig, ja beinahe schüchtern stellen die Bläser (Oboen, Klarinetten, Hörner und Fa-

gotte) nacheinander das erste Motiv vor, das nur wenige Takte später im vollen Glanz des Orchesters großartig gesteigert wird. Liedhaft schlicht (»dolce«) ertönt anschließend in der Oboe das zweite Thema. Eine schwärmerische, fast frühromantische Grundhaltung prägt diesen Beginn. Das rhythmische Moment bleibt paradoxerweise ausgespart, so dass man die folgende »Orgie« noch nicht vermuten kann. Die obsessive Wiederholung des Tons e durch die Flöte leitet in den Vivace-Teil über. Hier entfesselt sich ein wilder, ungezügelter Tanz, der in hüpfendem 6/8-Takt den ganzen Satz bestimmt. Für ein zweites, kontrastierendes Thema gibt es kaum noch Entfaltungsmöglichkeiten. Bei aller Freiheit der Form unterliegt der sozusagen monothematische 1. Satz dennoch einer streng symphonischen Gestaltung. In der Coda gerät der tänzerische Wirbel im strahlenden A-Dur buchstäblich aus den Fugen: Das Insistieren des ganzen Orchesters auf dem Ton e (wie bereits in der Überleitung zum Vivace-Teil in der Flöte) geht hier bis an die Grenzen des musikalisch Möglichen.

2. SATZ: ALLEGRETTO

Die freudige Siegesstimmung wird jedoch gleich zu Beginn des folgenden Satzes in Frage gestellt. Unvermittelt erklingt ein trauriger Bläserakkord in a-Moll und wirkt befremdend nach dem triumphalen Schluss des 1. Satzes. Mit dem schwebenden, quasi »unentschlossenen« Klang – die Hörner als tiefste Stimme spielen nicht, wie erwartet, den Fundament-Ton a, und der Klang bleibt deshalb sozusagen »offen« – setzt Beethoven ein Ausrufezeichen, eine Art Mahnung: Nach der Siegesvision des 1. Satzes trauert der Komponist hier um die von Napoleons Truppen zerstörte »Welt«. Wie in der »Eroica« kam dazu nur ein stilisierter Trauermarsch in Frage: diesmal nicht zum Begräbnis eines Helden, sondern zum Gedenken an alle im Kampf Gefallenen.

Das zunächst ruhig dahinschreitende Thema erinnert an mittelalterliche Gesänge, die man zu Wallfahrten oder Pro-

zessionen sang: Ein zweitaktiger Ostinato-Rhythmus, von den tiefen Streichern »bis zum Umfallen« wiederholt, bildet das Fundament und gleichzeitig Thema dieses mittelalterlichen »Conductus«. Kanonartig setzen die übrigen Instrumente ein. Der zunächst »sotto voce« vorgetragene Klagegesang wird im Verlauf des Satzes immer mächtiger und bedrohlicher, der »Conductus« einem komplizierten kontrapunktischen Verfahren unterzogen. Der Steigerungseffekt wird einerseits durch Veränderungen der Dynamik erreicht, andererseits aber – und das ist das Faszinie-

rende an diesem Satz – durch das komplizierte rhythmische Gerüst, das Beethoven dem Ganzen unterlegt. Tempoänderungen schreibt er nicht vor, und doch scheint das Klagelied immer unruhiger und schneller zu werden.

Der Satz war ursprünglich mit »Andante« überschrieben: schrittweise, jedoch nicht langsam, sollte sich der »Conductus« fortbewegen. Doch bald entschied sich Beethoven für die »Allegretto«-Version; er machte damit deutlich, dass der Satz keineswegs schleppend vorzutra-

FRANÇOIS GÉRARD: REICHSGRAF MORITZ VON FRIES, DER WIDMUNGSTRÄGER DER 7. SYMPHONIE, MIT SEINER FAMILIE (1804)



»Daß der arme, taube Meister die piano seiner Musik nicht mehr hören konnte, sah man ganz deutlich. Besonders auffallend war es aber bei einer Stelle im zweiten Theile des ersten Allegro der Symphonie. Es folgen sich da zwei Halte [Fermaten] gleich nacheinander [T. 299 f.], von denen der zweite pianissimo ist. Diesen hatte Beethoven wahrscheinlich übersehen, denn er fing schon wieder an zu taktiren, als das Orchester noch nicht einmal diesen zweiten Halt eingesetzt hatte. Er war daher, ohne es zu wissen, dem Orchester bereits zehn bis zwölf Takte vorausgeeilt, als dieses nun auch, und zwar pianissimo begann. Beethoven, um dieses nach seiner Weise anzudeuten, hatte sich ganz unter dem Pulte verkrochen. Bei dem nun folgenden crescendo wurde er wieder sichtbar, hob sich immer mehr und sprang hoch in die Höhe, als der Moment eintrat, wo, seiner Rechnung nach, das forte beginnen mußte. Da dieses ausblieb, sah er sich erschrocken um, starrte das Orchester verwundert an, daß es noch immer pianissimo spielte, und fand sich erst wieder zurecht, als das längst erwartete forte endlich eintrat und ihm hörbar wurde.«

LOUIS SPOHR ÜBER DIE URAUFFÜHRUNG DER
7. SYMPHONIE

gen sei. Der Trauermarsch lichtet sich für einen Augenblick mit einem »Maggiore«-Teil in A-Dur auf: eine Idylle im pastoralen Ton, ein Hoffnungsschimmer, der wie eine Vision vorbeizieht. Bei dieser ländlichen »Gesangsszene« fungiert die Klarinette als Schalmeei; der traurige, zweitaktige Grundrhythmus wird zu einer freundlichen, dudelsackähnlichen Begleitung. Nach dieser Episode kehrt der Trauermarsch leicht abgewandelt zurück. Bei der Uraufführung am 8. Dezember 1813 löste der 2. Satz eine solche Begeisterung aus, dass er sofort wiederholt werden musste.

3. SATZ: PRESTO – ASSAI MENO PRESTO

Mit neuer Kraft kehrt der Rhythmus als Ur-element im 3. Satz, einem typischen Scherzo, wieder, ja bricht mit geradezu elementarer Gewalt ein. Eine rhythmische Pointe, die das Thema verschleiert und den Zuhörer verunsichert, steht am Anfang: Mit der Betonung des Auftakts verstößt Beethoven gegen alle Regeln der Komposition, das Gefühl für den schlichten Dreier-Takt geht zunächst völlig verloren. Für diese Art musikalischer Witze hatte Beethoven bekanntlich eine Vorliebe. Die eigenwillige Metrik, die krassen dynamischen Schwankungen und nicht zuletzt die kühne Harmonik lassen das Scherzo als wild und ungezähmt erscheinen.

Erst im Trio – Beethoven schreibt hier ausdrücklich ein langsames Tempo vor – beruhigt sich der Wirbel. Beethoven sprengt hier übrigens das traditionelle Schema A-B-A, indem er wider Erwarten das Trio ein zweites Mal aufklingen lässt, was zu einer ungewöhnlichen Ausdehnung des Scherzos führt. Melodisch basiert das Trio auf einem alten niederösterreichischen Wallfahrtslied. In Beethovens Verarbeitung wird der ehemals verhaltene Mönchsgesang zu einem wunderbar »engrenzten« lyrischen Moment. Sanft schwebend beginnen die Bläser mit der volkstümlich anmutenden Melodie, während die Violinen mit dem Halte-Ton a nach Art eines Bordun-Basses das harmonische Fundament bilden. Die Spannung steigt

unaufhörlich bis hin zum Fortissimo: Im vollen Orchesterklang entfaltet sich das fröhliche Lied zur jubelnden Hymne. Ob hier Beethoven seinen politischen Wunschtraum – den Sieg über Napoleon – vor Augen hatte?

4. SATZ: ALLEGRO CON BRIO

Im Finale schließlich gerät der omnipräsente, obsessiv wirkende Rhythmus zu einem regelrecht mädend-dionysischen Tanztaumel. Zwei Tutti-Akkorde im Fortissimo, gefolgt von einer Generalpause, bereiten den wirbelnden Sturm vor. Das thematische Material ist auf ein Minimum reduziert. Von Themen-Führung im Sinne der Wiener Klassik kann hier keine Rede mehr sein, denn die einzelnen Motive werden in unzählige Partikel regelrecht »pulverisiert«. Ähnlich wie im Scherzo spielt Beethoven hier mit Dynamik und Metrik: Die Betonung der schwachen Takteile lässt den Rhythmus eigenartig schwankend erscheinen; dahinter verbirgt sich ein nach französischem Muster angelegter »Geschwindmarsch«.

Etwas Ähnliches hatte Beethoven kurz zuvor in seiner Schauspielmusik zu Goethes Trauerspiel »Egmont« unternommen: Der Schlussteil der so genannten »Siegessymphonie«, deren Thema auch in der »Egmont«-Ouvertüre zitiert, ja vorweggenommen wird, weist denselben musikalischen Gestus auf wie der »Fanfaren«-Teil des Schlusssatzes der »Siebten«. Angesichts der Tatsache, dass Beethoven die Symphonie 1812 fertig stellte, also bevor Napoleon endgültig besiegt wurde, bekommt die musikalische Vorwegnahme des Siegs über den verhassten »tyrannos« einen geradezu prophetischen Aspekt. Mit höchster Begeisterung reagierten bereits die Zuhörer der Uraufführung auf diesen Taumel, diese Ekstase. Nur wenige lehnten sie als »Ausgeburt eines Tollhäuslers« ab.

—
Irina Paladi

Myung-Whun Chung

DIRIGENT

Der in Seoul geborene Myung-Whun Chung begann seine musikalische Karriere als Pianist und gewann 1974 den zweiten Preis beim Tschaikowsky-Klavierwettbewerb in Moskau. Nach seinem Musikstudium an der Mannes School und der Juilliard School in New York wurde er 1979 Dirigier-Assistent von Carlo Maria Giulini beim Los Angeles Philharmonic und wurde zwei Jahre später zum Associate Conductor ernannt.

Von 1984 bis 1990 war er Musikdirektor des Rundfunk-Sinfonieorchesters Saarbrücken, von 1987 bis 1992 Erster Gastdirigent des Teatro Comunale di Firenze und von 1989 bis 1994 Musikdirektor der Opéra de Paris-Bastille. Im Jahr 2000 kehrte er als Musikdirektor des Orchestre Philharmonique de Radio France nach Paris zurück. Eine besondere Leidenschaft verbindet ihn mit Italien, wo er unter anderem von 1997 bis 2005 Chefdirigent des Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom war. Er tritt auch regelmäßig am Teatro alla Scala und am Teatro La Fenice auf und dirigierte zuletzt »Madama Butterfly«, »Simon Boccanegra«, »Otello« und »Tristan und Isolde«. Zu seinen jüngsten Engagements gehören »La Traviata«, »Rigoletto« und »Otello« an der Wiener Staatsoper. In Deutschland ist er seit 2012 Erster Gastdirigent der Staatskapelle Dresden und damit der erste Dirigent in der Geschichte des Orchesters in dieser Position.

Daneben ist und war Myung-Whun Chung in verschiedenen Ämtern in seiner asiatischen Heimat präsent, u. a. als Künstlerischer Direktor sowohl des Seoul Philharmonic Orchestra als auch des Asia Philharmonic Orchestra, das asiatische Musiker*innen aus den großen Orchestern der Welt für Konzertprojekte zusammenführt. Darüber hinaus ist er Ehrendirigent des Tokyo Philharmonic Orchestra. Myung-Whun Chung trat mit allen bedeutenden Klangkörpern auf, viele seiner bei der



Deutschen Grammophon erschienenen CD-Aufnahmen sind preisgekrönt.

Über seine künstlerischen Aktivitäten hinaus widmet sich Myung-Whun Chung mit großem Engagement humanitären und ökologischen Fragen. Er war Botschafter des Drogenkontrollprogramms der Vereinten Nationen (UNDCP) und wurde 1995 von der UNESCO als »Man of the Year« gewürdigt. 1996 erhielt er den Kumkuan, den höchsten koreanischen Kulturpreis. Er wurde zum ersten Kulturbotschafter seines Heimatlandes berufen; die UNICEF ernannte ihn 2008 als ersten Dirigenten zum Goodwill Ambassador.

INNE

Clara-Jumi Kang VIOLINE

Clara-Jumi Kang wurde in Mannheim als Kind südkoreanischer Eltern geboren. Klavier- und Geigenunterricht erhielt sie bereits im Alter von drei Jahren. Ab dem fünften Lebensjahr wurde sie an der Musikhochschule Mannheim von Valery Gradov unterrichtet. Im Alter von sieben Jahren zog sie in die USA und erhielt ein Stipendium an der Juilliard School, wo sie bei Dorothy DeLay studierte. Sie absolvierte ihr Bachelor- und Masterstudium an der Korean National University of Arts bei Nam-Yun Kim, bevor sie ihr Studium an der Münchener Musikhochschule bei Christoph Poppen abschloss.



Im Jahr 2009 gewann Clara-Jumi Kang die Seoul International Violin Competition und errang beim Internationalen Joseph Joachim Violinwettbewerb in Hannover den zweiten Platz. Ein Jahr später gewann sie den ersten Preis der Sendai International Violin Competition und eine Goldmedaille bei der International Violin Competition of Indianapolis, bei der sie daneben auch mit fünf Sonderpreisen geehrt wurde. Im Jahr 2012 wurde sie von der Zeitung Dong A Times in die Liste der 100 einflussreichsten Koreaner*innen aufgenommen und erhielt im selben Jahr den Daewon Music Award für ihre herausragenden Leistungen bei internationalen Konzerten. Im Jahr 2014 wurde sie mit dem Preis Kumho Musician of the Year geehrt.

Clara-Jumi Kang debütierte bei den Proms mit dem BBC National Orchestra of Wales unter Ryan Bancroft und spielte zusammen mit dem Royal Stockholmer Philharmonischen Orchester, dem Gürzenich-Orchester Köln, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Melbourne Symphony, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra und Taipei Symphony.

Zu den kommenden Höhepunkten der Saison 2023/24 gehören ihr Solo-Recital beim Edinburgh Festival sowie ihr Debüt mit dem Israel Philharmonic Orchestra

im Rahmen des Côte-Saint-André-Festivals unter der Leitung von Lahav Shani, mit dem sie auch ihr Budapest Festival Debüt bestreiten wird. Außerdem gastiert sie beim LA Philharmonic im Rahmen des Hollywood Bowl Festivals und beim Rotterdam Philharmonic Orchestra. Clara-Jumi Kang spielt auf der Stradivari »Thunis« von 1702.

KONSERTEN
INNEN

Vorschau

SA. 09.12.2023 19 Uhr

3. Abo D

SO. 10.12.2023 11 Uhr

2. Abo M

Zoltán Kodály »Tänze aus Galánta«

Béla Bartók Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3

Antonín Dvořák Symphonie Nr. 6 D-Dur op. 60

Dirigent **PETR POPELKA**

Klavier **KIRILL GERSTEIN**

DO. 14.12.2023 18:30 Uhr

2. JUGENDKONZERT SPIELFELD KLASSIK

Charles Ives »The Unanswered Question«

Ruth Crawford Seeger Andante für Streichorchester

Joseph Haydn Symphonie Nr. 44 e-Moll Hob. I:44 »Trauer-Symphonie«

Traditional »Outborn«, isländisches Volkslied (arrangiert für zwei Soprane und Nyckelharpa)

Claude Vivier »Lonely Child« für Sopran und Kammerorchester

Dirigentin und Sopran **BARBARA HANNIGAN**

Sopran **APHRODITE PATOULIDOU**

Moderation **MALTE ARKONA**

#MPHIL Tipp

UNVERGESSLICHE KONZERTMOMENTE MIT BARBARA HANNIGAN

Wenn sie die Bühne betritt, ist sofort eine atemberaubende Intensität spürbar: Die kanadische Sängerin und Dirigentin Barbara Hannigan überschreitet seit Jahren nicht nur die Grenzen dieser beiden Berufsfelder. In ihren Programmen sucht sie auch immer wieder nach tiefliegenden Emotionen und der »dunklen Seite«, um einzigartige und unvergessliche Momente zu kreieren. Im Dezember begibt sie sich gemeinsam mit uns auf eine spannende Reise, die mit Charles Ives' unbeantworteter und daher immerwährender Frage nach der Existenz beginnt und über Joseph Haydns »Trauer-Symphonie« schließlich in Claude Viviers herzerreißender Rückschau auf seine Kindheit »Lonely Child« endet. Den Sopranpart in diesem langen Lied über die Einsamkeit, wie der kanadische Komponist Vivier sein Werk selbst beschrieb, übernimmt die unerschrockene griechische Sopranistin Aphrodite Patoulidou. Ein Konzertabend, der ganz gewiss in Erinnerung bleiben wird!



FR. 15.12.2023 19:30 Uhr

Charles Ives »The Unanswered Question«

Ruth Crawford Seeger Andante für Streichorchester

Charles Ives »Three places in New England«

Traditional »Outborn«, isländisches Volkslied

(arrangiert für zwei Soprane und Nyckelharpa)

Claude Vivier »Lonely Child« für Sopran und Kammerorchester

Joseph Haydn »Symphonie Nr. 44 e-Moll Hob. I:44 »Trauer-Symphonie«

Dirigentin **BARBARA HANNIGAN**

Sopran **APHRODITE PATOULIDOU**

19

Weitere Infos & Tickets unter www.mphil.de – und nicht vergessen:
Als Abonnent*in erhalten Sie 20% Preisvorteil!

Designierter Chefdirigent
LAHAV SHANI

Ehrendirigent
ZUBIN MEHTA

1te Violinen

JULIAN SHEVLIN KONZERTMEISTER
NAOKA AOKI KONZERTMEISTERIN
ODETTE COUCH STV. KONZERTMEISTERIN
IASON KERAMIDIS STV. KONZERTMEISTER
NENAD DALEORE
WOLFRAM LOHSCHÜTZ
CÉLINE VAUDÉ
YUSI CHEN
FLORENTINE LENZ
VLADIMIR TOLPYGO
GEORG PFIRSCH
VICTORIA MARGASYUK
YASUKA SCHMALHOFER
MEGUMI OKAYA
OHAD COHEN
ZSUZSA ZSIZSMANN*
ALEJANDRO CARREÑO*
YURIKO TAKEMOTO°

2te Violinen

SIMON FORDHAM STIMMFÜHRER
ALEXANDER MÖCK STIMMFÜHRER
IIONA CUDEK STV. STIMMFÜHRERIN
ANA VLADANOVIC-LEBEDINSKI
STV. STIMMFÜHRERIN
MATTHIAS LÖHLEIN
KATHARINA REICHSTALLER
NILS SCHAD
CLARA BERGIUS-BÜHL
ESTHER MERZ
KATHARINA SCHMITZ
BERNHARD METZ
NAMIKO FUSE
QI ZHOU
CLÉMENT COURTIN
TRAUDEL REICH

ASAMI YAMADA
JOHANNA ZAUNSCHIRM
MANUELA NOTHAS*

Bratschen

JANO LISBOA SOLO
BURKHARD SIGL STV. SOLO
JANNIS RIEKE STV. SOLO
WOLFGANG BERG
BEATE SPRINGORUM
KONSTANTIN SELLHEIM
JULIO LÓPEZ
VALENTIN EICHLER
JULIE RISBET
THERESA KLING
GUELI KIM°
OTOHA TABATA°

Violoncelli

FLORIS MIJNDERS SOLO
THOMAS RUGE STV. SOLO
VEIT WENK-WOLFF
SISSY SCHMIDHUBER
ELKE FUNK-HOEVER
MANUEL VON DER NAHMER
SVEN FAULIAN
DAVID HAUSDORF
JOACHIM WOHLGEMUTH
SHIZUKA MITSUI
KORBINIAN BUBENZER
LUCA GIOVANNINI°

Kontrabässe

SŁAWOMIR GRENDI SOLO
FORA BALTACIGIL SOLO
ALEXANDER PREUSS STV. SOLO
STEPAN KRATOCHVIL
SHENGTI GUO
EMILIO YEPES MARTINEZ
ULRICH VON NEUMANN-COSEL
UMUR KOÇAN
ALEXANDER WEISKOPF
MICHAEL NEUMANN
DANIEL KAMIEN°

*Zeitvertrag °Orchesterakademie

MÜNCHNER

20

Flöten

MICHAEL MARTIN KOFLER SOLO
HERMAN VAN KOGELENBERG SOLO
MARTIN BELIĆ STV. SOLO
BIANCA FIORITO
GABRIELE KRÖTZ PICCOLOFLÖTE
JAKOB SLAVKOV°

Oboen

MARIE-LUISE MODERSOHN SOLO
ANDREY GODIK SOLO
BERNHARD BERWANGER
LISA OUTRED
KAI RAPSCH ENGLISCHHORN
GÜLIN ATAKLI°

Klarinetten

ALEXANDRA GRUBER SOLO
LÁSZLÓ KUTI SOLO
ANNETTE MAUCHER STV. SOLO
MATTHIAS AMBROSIUS
ALBERT OSTERHAMMER
BASSKLARINETTE

Fagotte

RAFFAELE GIANNOTTI SOLO
ROMAIN LUCAS SOLO
JOHANNES HOFBAUER
JÖRG URBACH KONTRAFAGOTT
ADRIANA GONCALVES°

Hörner

MATIAS PIÑEIRA SOLO
BERTRAND CHATENET SOLO
ULRICH HAIDER STV. SOLO
MARIA TEIWES STV. SOLO
ALOIS SCHLEMER
HUBERT PILSTL
MIA SCHWARZFISCHER
CHRISTINA HAMBACH

Trompeten

GUIDO SEGERS SOLO
ALEXANDRE BATY SOLO
BERNHARD PESCHL STV. SOLO
FLORIAN KLINGLER
MARKUS RAINER

Posaunen

DANY BONVIN SOLO
MATTHIAS FISCHER STV. SOLO
QUIRIN WILLERT
BENJAMIN APPEL BASSPOSAUNE
FLORIAN STRASSER°

Tuba

RICARDO CARVALHOSO
JAKOB HAGEN°

Pauken

STEFAN GAGELMANN SOLO
GUIDO RÜCKEL SOLO

Schlagzeug

SEBASTIAN FÖRSCHL
1. SCHLAGZEUGER
JÖRG HANNABACH
MICHAEL LEOPOLD
SEOKJUNG PARK°

Harfe

TERESA ZIMMERMANN SOLO
JOHANNA GÖRISSSEN°

Orchestervorstand

ALEXANDRA GRUBER
SVEN FAULIAN
MANUEL VON DER NAHMER

Intendant

PAUL MÜLLER

HERAUSGEBER

Direktion der Münchner Philharmoniker
Paul Müller, Intendant
Kellerstraße 4, 81667 München

REDAKTION

Christine Möller

KONZEPT & GESTALTUNG

Karl Anders, Hamburg/Paris
Marcel Häusler

SATZ

dm druckmedien, München

DRUCK

Gebr. Geiselberger GmbH
Martin-Moser-Straße 23
84503 Altötting

Gedruckt auf holzfreiem und
FSC-Mix zertifiziertem Papier
der Sorte Magno Volume

TEXTNACHWEISE

– Einführungstexte: Wolfgang Stähr, Irina Paladi
– nicht namentlich gekennzeichnete Texte und
Infoboxen: Christine Möller
– Künstlerbiographien: nach Agenturvorlage
Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren.
Jeder Nachdruck ist seitens der
Urheberrechtsinhabenden genehmigungs- und
kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

– Ludwig van Beethoven: H. C. Robbins Landon,
Beethoven – A documentary study, New York /
Toronto 1970; wikimedia commons
– Myung-Whun Chung: © Jean-François
Leclercq
– Clara-Jumi Kang: © Marco Borggreve

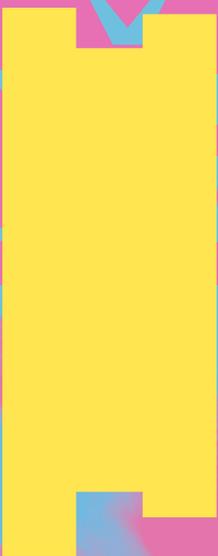
IMPRESSUM

ZOLTÁN KODÁLY
»Tänze aus Galánta«
BÉLA BARTÓK
3. Klavierkonzert
ANTONÍN DVOŘÁK
6. Symphonie

Dirigent **PETR POPELKA**
Klavier **KIRILL GERSTEIN**

09./10.12.2023
19/11 UHR

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER



mphil.de

In freundschaftlicher
Zusammenarbeit mit



ISARPHILHARMONIE
089 54 81 81 400





mphil.de

GASTEIG HP8