



# Kurt Masur

Dresdner  
Philharmonie

Ludwig van  
Beethoven:  
Die Symphonien

© Sasha Gusov

münchen.  
musik



# Beethoven-Zyklus

Die Symphonien



Dresdner Philharmonie

Leitung: Kurt Masur

D A S P R O G R A M M

---

Samstag, 8. Dezember 2012, 15 Uhr  
Philharmonie

**Beethoven: Symphonien Nr. 1, 2 & 3**  
Dresdner Philharmonie  
Kurt Masur Leitung

**Ludwig van Beethoven**  
1770-1827

Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21

Adagio molto – Allegro con brio  
Andante cantabile con moto  
Menuetto. Allegro molto e vivace  
Adagio – Allegro molto e vivace

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36

Adagio molto – Allegro con brio  
Larghetto  
Scherzo. Allegro  
Allegro molto

Pause

**Ludwig van Beethoven**

Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55  
*Eroica*

Allegro con brio  
Marcia funebre. Adagio assai  
Scherzo. Allegro vivace  
Finale. Allegro molto

# D A S P R O G R A M M

---

Sonntag, 9. Dezember 2012, 15 Uhr  
Philharmonie, 3. Konzert der Reihe „Große Orchester“

## **Beethoven: Symphonien Nr. 4 & 5**

Dresdner Philharmonie

Kurt Masur Leitung

**Ludwig van Beethoven**  
1770–1827

Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60

Adagio – Allegro vivace

Adagio

Menuetto. Allegro vivace – Trio. Un poco  
meno allegro

Allegro ma non troppo

Pause

**Ludwig van Beethoven**

Symphonie Nr. 5 c-moll op. 67

*Schicksalssymphonie*

Allegro con brio

Andante con moto – Più moto

Allegro

Allegro – Presto



# D A S P R O G R A M M

---

Montag, 10. Dezember 2012, 19.30 Uhr  
Philharmonie, 3. Konzert der Reihe „Bravissimo“

**Beethoven: Symphonien Nr. 6 & 7**  
Dresdner Philharmonie  
Kurt Masur Leitung

**Ludwig van Beethoven**  
1770–1827

Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68  
*Pastorale*

Allegro ma non troppo. Erwachen heiterer  
Empfindungen bei der Ankunft auf dem  
Lande

Andante molto mosso. Szene am Bach

Allegro. Lustiges Zusammensein der Landleute

Allegro. Gewitter – Sturm

Allegretto. Hirtengesang. Frohe und dankbare  
Gefühle nach dem Sturm

Pause

**Ludwig van Beethoven**

Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92

Poco sostenuto – Vivace

Allegretto

Presto

Allegro con brio

# D A S P R O G R A M M

Dienstag, 11. Dezember 2012, 19.30 Uhr  
Philharmonie

## Beethoven: Symphonien Nr. 8 & 9

Christiane Libor Sopran  
Birgit Remmert Alt  
Pavol Breslik Tenor  
Hanno Müller-Brachmann Bass

Philharmonischer Chor München  
Dresdner Philharmonie  
Kurt Masur Leitung

**Ludwig van Beethoven**  
1770-1827

Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93

Allegro vivace e con brio  
Allegretto scherzando  
Tempo di Menuetto  
Allegro vivace

Pause

**Ludwig van Beethoven**

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

Allegro ma non troppo, un poco maestoso  
Molto vivace  
Adagio molto e cantabile  
Finale. Presto



## Erste Ideendramen der Musikgeschichte

Als Ludwig van Beethoven 1787 im Alter von knapp siebzehn Jahren seine erste Reise von seiner Heimatstadt Bonn nach Wien antrat, um sich dann fünf Jahre später, 1792, endgültig in der österreichischen Kaiserstadt niederzulassen, war noch kaum absehbar, dass der junge Rheinländer in der europäischen Musikmetropole ein neues Kapitel der Musikgeschichte aufschlagen würde. Beethoven wurde in den folgenden Jahren zum ersten Komponisten, der nicht mehr in fürstlichem oder kaiserlich-königlichem Dienst stand oder als Kirchenmusiker sein Dasein fristete, sondern der sich in Wien als freischaffender Künstler zu etablieren wusste und seine Mäzene in der obersten Wiener Gesellschaft fand. Wie der Komponist, so trat auch seine Musik aus der Rolle des Dienens heraus. Festmusiken oder gar italienische Opern zur Unterhaltung des Adels waren Beethovens Sache nicht. Insbesondere mit seinem symphonischen Schaffen entwickelte sich ein neues Verständnis von musikalischer Absolutheit, die sich nun zunehmend als Träger ideeller Inhalte geistiger, philosophischer oder politischer Natur definierte – eine Idee, die für das gesamte 19. Jahrhundert wegweisend werden sollte. Beethovens Symphonien als die ersten „Ideendramen“ der Musikgeschichte machten ihren Schöpfer zu einem politischen Komponisten – ein

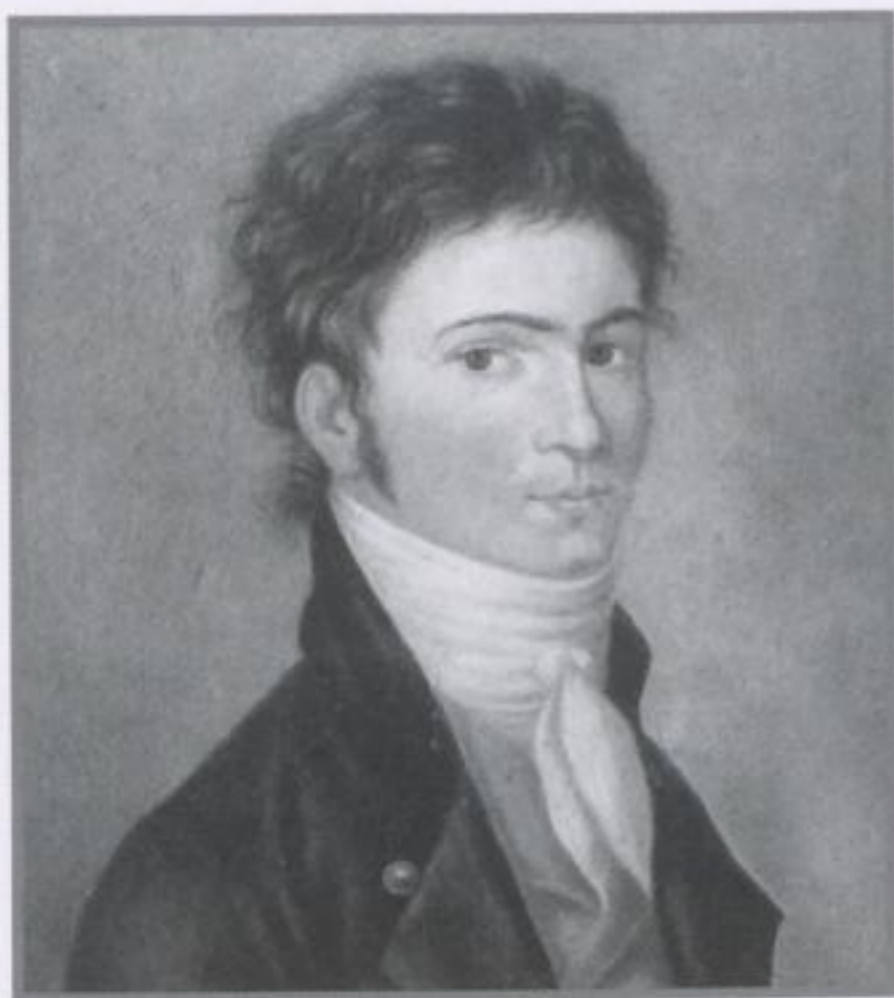
bis dahin in diesen Dimensionen vollkommen unbekanntes Phänomen!

Der Geist der Französischen Revolution, die Idee der Freiheit und die Ideale des Humanismus, nicht zuletzt die Kantsche Philosophie der Aufklärung bilden den moralisch-geistigen Hintergrund der Beethovenschen Klangsprache. „Beethovens Symphonien wenden sich sozusagen ‚an die Menschheit‘ und richten sich gegen jede Form von Tyrannenherrschaft und Willkür“, definiert beispielsweise der Musikwissenschaftler Dietmar Holland diese politisch-gesellschaftliche Botschaft von zeitloser Aktualität.

### Initiale zum symphonischen Gesamtwerk – Symphonie Nr. 1

Mit der zielgerichteten inneren Dramaturgie der Sätze und ihren thematischen Anklängen an den Gestus der französischen Revolutionsmusik enthält bereits die 1. Symphonie wesentliche Charakteristika, die die Klangsprache der späteren Symphonien Beethovens auszeichnen. Unüberhörbar orientiert sich das Hauptthema des ersten Satzes an Rodolphe Kreutzers „Overture de la journée de Marathon“, womit Beethoven der französischen Vorliebe folgte, die eigene bedingungslose Freiheitsbotschaft in ein antikes Gewand zu kleiden. Mit der Erinnerung an den legendären Läufer der Antike, der





die Siegesmeldung im Kampf um die Freiheit nach Athen brachte, ist der ideelle Gehalt der Musik festgelegt.

Die langsamen Einleitungen des ersten und vierten Satzes bereiten das harmonische und rhythmische Potential der nachfolgenden Allegro-Sätze vor, finden von der Keimzelle des Gedankens zum großen Durchbruch der musikalischen Idee. Die Adagio-Takte des ersten Satzes beginnen entgegen jeder Tradition – 1800, im Uraufführungsjahr der Symphonie, eine absolute Provokation – mit einer Dissonanz, die zunächst irreführend nach F-Dur leitet, bevor Beethoven zu seiner Haupttonart C-Dur findet.

Die zögernde, sich langsam vorantastende Rhythmik des einleitenden Adagios zum vierten Satz mündet schließlich in einem

leicht anmutenden, aber durchaus geistvoll inspirierten Allegro. Der das musikalische Ziel strikt verfolgende drängende Impetus dieser Musik wird zur großen Initiale des symphonischen Gesamtwerks Beethovens, wie auch Dietmar Holland erläutert: „Die 1. Symphonie ist also weit mehr als ein Auftakt des Symphonikers Beethoven. Sie enthält im Keim bereits alle Charakteristika seines symphonischen Stils. Von der rhetorischen Haltung über klangliche Kühnheiten bis hin zu jenem emphatischen Tonfall, der ihn in der 5. Symphonie geradehin zum Volksredner werden lässt, der die Idee der Freiheit als moralischen Appell gegen Tyrannenwillkür richtet.“

### **Auseinandersetzung mit Mozart – Symphonie Nr. 2**

Welchen Stellenwert Beethoven der geistigen Aussagekraft und gesellschaftlichen Wirkung einer Symphonie zusprach, beweist in besonderem Maße seine in den Jahren 1801 und 1802 in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Heiligenstädter Testament entstandene 2. Symphonie. Die ersten Anzeichen der beginnenden Taubheit und die daraus resultierende persönliche Lebenskrise des Komponisten finden keinerlei Niederschlag in der Zweiten: Das Thematisieren persönlicher Probleme wäre der beabsichtigten Universalität seiner symphonischen Welt diametral entgegengestan-

den. Beethoven sucht in seiner 2. Symphonie vielmehr die Auseinandersetzung mit der Musiksprache Mozarts und formt die kompositionstechnischen Analogien zu dessen symphonischer Ausdruckswelt dennoch zu einer ureigenen Klangsprache. Zwei Ausdruckswelten, die die Janusköpfigkeit dieser Musik ausmachen, stehen sich in der Zweiten gegenüber. Schnell weicht die innige Kantabilität der langsamen Einleitung des ersten Satzes einer gewaltigen düsteren Thematik, die in ihrem melodischen Duktus bereits an die Neunte gemahnt. Der ländlich-volkstümlichen Melodik des zweiten Satzes folgt die übermütige und zugleich unheimliche Stimmung des Scherzos, das Beethoven in der Zweiten erstmals an die Stelle des traditionellen Menuetts setzte und damit dessen neue Funktion als Binnensatz einer symphonischen Gesamtstruktur etablierte. Ursprünglich bezeichnete das Scherzo in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts die Vertonung von Scherzgedichten in lockerer und eingängiger Satzweise. Im Laufe des 18. Jahrhunderts verlagerte sich die Bedeutung auf den besonderen Affekt dieser Sätze, die sich beispielsweise bei Joseph Haydn durch einen „anmutig scherzenden, munteren Ausdruck“ auszeichneten. In Beethovens Symphonien schließlich bot das Scherzo nun Raum für eine unkonventionelle Satzgestaltung mit



zumeist pointierter Rhythmik und kleingliedriger Motivik. Das Finale der 2. Symphonie endet in einem rauschhaften Hymnus, der die formalen Grenzen der klassischen Rondoform eigenwillig erweitert.

### **Bonaparte und Prometheus – Symphonie Nr. 3 *Eroica***

Die Entstehungsgeschichte der „Eroica“, Beethovens 3. Symphonie, steht in engem Zusammenhang mit der Niederschrift des Heiligenstädter Testaments, das Beethoven im Oktober 1802 in seiner Heiligenstädter Wohnung unter dem Eindruck seines fortschreitenden Gehörleidens verfasste. Es waren gleichermaßen physische wie psychische Ursachen, die Beethovens Kommunikation mit seiner Umwelt zunehmend einschränkten, die den Komponisten veran-

lassten, außerhalb des alltäglichen zwischenmenschlichen Umgangs nach neuen Kommunikationsforen zu suchen, die Sprache des gesprochenen Dialogs durch ein anderes Medium zu ersetzen. Dieses Medium sollte fortan mehr denn je seine Musik, insbesondere die Symphonik werden. Mit der „Eroica“ ist der Definitionswandel klassischer Absolutheit endgültig vollzogen, wurde Beethovens symphonische Klangwelt zugleich zum Diskussionsforum seiner von den Idealen der Aufklärung und der Französischen Revolution bestimmten politisch-gesellschaftlichen Weltanschauung. Ursprünglich als Bonaparte-Symphonie geplant und dem französischen Konsul gewidmet, galt die „Eroica“ dem zeitgenössischen Freundeskreis des Komponisten als tönendes Abbild der Französischen Revolution. Die Nachricht von der Kaiserkrönung Napoleon Bonapartes aber führte dann zu einer der großen, von Ferdinand Ries überlieferten Beethoven-Legenden der Musikgeschichte: „Ich war der erste, der ihm die Nachricht brachte, Bonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wut geriet und ausrief: ‚Ist der auch nichts anderes wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher wie alle anderen stellen, ein Tyrann werden!‘ Beethoven ging an den Tisch,

fasste das Titelblatt obenan, riss es ganz durch und warf es auf die Erde. Die erste Seite wurde neu geschrieben und nun erhielt die Symphonie den Titel: *Sinfonia eroica*.“

Gewiss – Beethoven veränderte mit dem Titelblatt die Widmung und den Namen der Symphonie, nicht aber die ideelle Ausrichtung und geistige Aussage seiner Musik. Waren Bonaparte und sein Wirken während der Revolution zum äußeren politischen Abbild der Ideale des Komponisten geworden, so orientierte sich die innere Struktur an den geistigen Idealen der Aufklärung und des antiken Mythos um Prometheus.

In seinem Drama vom „gefesselten Prometheus“ hatte der altgriechische Tragödiendichter Aischylos einst den Streit zwischen dem Titanen und Zeus, dem göttlichen Weltherrscher, geschildert. Prometheus hatte sich gegen den Willen der Götter für die Erhaltung des Menschengeschlechts eingesetzt und ihm das Feuer, den „göttlichen Funken“ – Sinnbild für Kultur und Geist – gebracht.

Die Geistesgeschichte und Philosophie der Neuzeit erkannte in Prometheus den Schöpfer eines urmenschlichen Geistes, der die Unabhängigkeit und Eigenständigkeit der „condition humaine“ erst begründete – eine Interpretation, die neben der dem Christentum verwandten



Idee des Mit-Leidens, der Humanität und der vermeintlichen Demonstration menschlicher Hybris schon bei Aischylos ihren Anfang genommen hatte. Prometheus wurde zum Inbegriff einer aufgeklärten Antike, zum Triumph des freien Geistes – ein Mythos, den nicht zuletzt die Aufklärung im Zeichen der menschlichen Leistungskraft und Eigenständigkeit als Antithese zum göttlichen Prinzip formulierte. Im Zuge der Neudefinition der Musik durch die Beethovensche Symphonik gehörte der antike Stoff fortan zu den bevorzugten Themen der ideellen Ausdrucksmusik des 19. und 20. Jahrhunderts. Ganz im Sinne der Aufklärung erkannten Beethoven und viele andere Künstler in Prometheus den großen Menschenbildner, denjenigen, der die bloße Materie zum

wahren Leben erweckt: Erst mit Hilfe des Feuers, das er den Göttern entwendete, haucht Prometheus den aus Lehm geformten Menschen Leben ein, und die Musen, die Kunst, verleihen ihnen Vernunft und Gefühl. Am Ende ist Beethovens demokratisch-republikanisches Freiheitsideal, das dem Geist der Aufklärung folgend die freie Selbstbestimmung des Menschen fordert, erreicht.

Mit der zerrissenen Widmung der Bonaparte-Symphonie machte Beethoven den Weg frei für eine Prometheus-Symphonie, als die die „Eroica“ nicht zuletzt aufgrund ihrer thematischen und inhaltlichen Verwandtschaft mit der Ballettmusik zu „Prometheus“ gelten kann.

Der erste Satz der „Eroica“ mit den zwingenden Tuttischlägen des Orchesters und dem aus dem Es-Dur-Dreiklang entstehenden Hauptthema gerät zum Porträt des im gültigen Titel der Symphonie angesprochenen Helden, sei es die politische Realität Bonapartes oder die geistig-ideelle Ebene des Prometheus-Mythos, die hier angesprochen wird. Mag der Trauermarsch des zweiten Satzes in weitergehenden Interpretationen auch den Tod des Helden thematisieren, am Ende, im Finale triumphiert sein vollendetes Werk der Menschheitsbefreiung aus politischer Unmündigkeit, aus göttlicher Determination.

**Die „griechisch-schlanke“ –  
Symphonie Nr. 4**

Die Uraufführung der 4. Symphonie von Ludwig van Beethoven fand im März 1807 unter der Leitung des Komponisten im Wiener Palais Lobkowitz statt. Die „griechisch-schlanke“ nannte Robert Schumann Beethovens Vierte, die zwischen den heroischen Höhepunkten der „Eroica“ und der „Schicksalssymphonie“ einen Ruhepol darstellt. Beethoven verzichtet hier bewusst auf die gewichtige Größe einer weltanschaulichen Botschaft, die formale Konzeption erscheint ebenso wie der melodische Duktus von klassischem Ebenmaß erfüllt.

Im unmittelbaren zeitlichen Umfeld der Symphonie entstanden das G-Dur-Klavierkonzert und das Violinkonzert, Werke, in denen der kämpferische Ton der Beethovenschen Symphonik oftmals zugunsten einer innigen Glückseligkeit zurücktritt, die Beethoven in einer für ihn charakteristischen idealen Verallgemeinerung darstellt.

Wie die ersten beiden Symphonien Beethovens beginnt auch die Vierte mit einer langsamen Adagio-Einleitung, deren geheimnisvoll-andeutende Spannung schließlich in der freudigen Erregung des Hauptsatzes mündet. Fernab philosophischen Ringens um höchste Ideale bleibt die musikalische Stimmung den ganzen

Satz über erhalten, bevor das lyrisch-kantabile Adagio von einem melodisch einprägsamen Violinthema und einer elegischen Weise in den Klarinetten bestimmt wird. Zwar greift Beethoven im dritten Satz die alte Form des Menuetts wieder auf, doch bleibt der Charakter des Scherzos durch die rhythmischen Eigenwilligkeiten und den von derbem Übermut geprägten melodischen Duktus trotz des heiter-verspielten Trio-Teils durchaus erhalten. Von grenzenloser Freude und kapriziösen Wagnissen erfüllt erscheint das Finale, in dem Beethoven zum letzten Mal in seinem symphonischen Gesamtwerk der Reinheit frühklassischer Heiterkeit huldigt.

**Befreiungsschlag in C-Dur –  
Symphonie Nr. 5 Schicksalssymphonie**

Das Finale von Mozarts Jupiter-Sinfonie wies musikalisch einen neuen Weg: Mozarts kontrapunktische Verdichtung des Sonatensatzes als letzte Vollendung klassischer Formprinzipien ausgerechnet im Finale ist kein Zufall. Die an der barocken Fuge orientierte polyphone Gestaltungskunst, die diesen Satz auszeichnet, steht für ein neues modernes Menschenbild des Komponisten: Eingebunden in eine bestehende, von Gott erschaffene Weltordnung, hat der Mensch sich in seiner Vielschichtigkeit – in der „polyphonen Vielstimmigkeit“ seines Denkens einen festen, unver-

rückbaren Platz im Weltgefüge gesichert, dessen Lenkung in seiner Verantwortung liegt. Schilderte Haydn den entscheidenden Schritt des göttlichen Schöpfungsaktes in C-Dur, so triumphiert bei Mozart erstmals die geistige Freiheit des aufgeklärten Menschen in dieser Tonart. Der Schwerpunkt symphonischer Entwicklungen hatte sich verlagert. Nicht mehr der erste Satz allein verlieh dem jeweiligen Werk sein individuelles, unverwechselbares Gepräge, sondern der Schlusssatz nahm eine zumindest gleichberechtigte Stellung ein. Das Finale wurde zum Ziel, zum Ort der Entscheidungen und Lösungsmöglichkeiten menschlicher, gesellschaftlicher und politischer Problemstellungen, die die Symphonie in Zukunft beherrschen sollten, und die Tonart wurde Programm: C-Dur – in Haydns „Schöpfung“ Symbol des ordnenden Lichts und damit Klang gewordener Urgrund christlicher Religiosität, in Mozarts Jupiter-Sinfonie Synonym eines ordnenden universellen Weltgeistes, bei Beethoven im Finale der c-moll-Symphonie schließlich Ausdruck des politisch-gesellschaftlichen Befreiungsschlags aus Unterdrückung und Tyrannei. Beethoven nutzte alle musikimmanenten Bedeutungs- und Kommunikationsebenen, um die große Idee seiner Symphonien, das beständige Ringen der menschlichen Gesellschaft um Befreiung von

Bevormundung und Tyrannei, mitzuteilen. So wandelt sich das legendäre c-moll seiner Fünften, der „Schicksalssymphonie“, im Finale des vierten Satzes zum großen Befreiungsschlag in C-Dur. „Per aspera ad astra!“ – Der Daseinskampf und die Überwindung der Fesseln politischer und gesellschaftlicher Gegenwart durch den freien Geist der Humanität bestimmen die Thematik. Das machtvolle C-Dur des Finales der 5. Symphonie steht in der musikalischen Dramaturgie des Werks als strahlendes Licht am Ende des Tunnels. „Auch bei aller Schwäche des Körpers soll doch mein Geist herrschen!“ – Diese Worte notierte Beethoven im Jahre 1800 in sein Notizbuch, eine Anmerkung, die die künftige Arbeitsweise des Symphonikers beschreibt und zusammenfasst. Motivisches Material wie das bekannte Klopfmotiv des ersten Satzes der Fünften wird geistige Essenz, verbindender musikalischer Ausdruck für die philosophischen und gesellschaftspolitischen Diskussionen der Symphonie. Dem c-moll der drängenden Schicksalsschläge des ersten Satzes antwortet im Andante die Humanität: As-Dur, die Tonart, die Beethoven nicht nur in seiner Oper „Fidelio“ mit dem Prinzip Hoffnung gleichsetzte, wird bereits hier von einer mächtigen Fanfare in C-Dur unterbrochen, Klänge, die das Finale und seine



Überwindung tyrannischer Fesseln im Triumph demokratischer Freiheit vorkündigen. Der Weg dorthin aber führt noch über den dritten Satz, das Beethovensche Scherzo, das von der gleichen metrischen Härte und Konsequenz zeugt wie der Kopfsatz der Symphonie. Erst allmählich, dem Appell der Fanfaren folgend, sammelt sich die musikalische Energie und kulminiert mit Beginn des vierten Satzes im machtvollen Marschrhythmus in befreiendem C-Dur. Musikalische Themen französischer Revolutionsmusik bestimmen die Motive des Satzes – eindeutiges Zeichen dafür, dass Beethovens demokratisch-republikanisches Freiheitsideal, das auch hier dem Geist der Aufklärung folgend die freie Selbstbestimmung des Menschen fordert, erreicht ist. „Per aspera ad astra!“ –

Die c-moll-Symphonie wird zur großen Apotheose der Freiheit in C-Dur!  
Der Musikwissenschaftler und Beethoven-Forscher Martin Geck analysiert: „In der Eroica ist Beethoven deutlicher geworden, indem er sie als Prometheus-Symphonie komponiert und als Bonaparte-Symphonie zur Veröffentlichung vorgesehen hat. (...) Direkte Fingerzeige dieser Art fehlen in der Fünften, die gleichwohl Inbegriff eines philosophischen Diskurses ist. Prozesshafte Züge trägt sie von vornherein aufgrund ihres Charakters als Finalsymphonie: Zum einen ist ihr letzter Satz mehr als nur beschwingter Kehraus, nämlich die gewichtige Überhöhung des Symphonieganzen. In dieser Hinsicht hat sie nicht nur im Finale der Eroica, sondern bereits im Schlusssatz von Mozarts Jupiter-Sinfonie ein ideelles Vorbild. Zum anderen ist die Fünfte auf ein Finale hinkonzipiert, dessen triumphaler Gestus dem vorausgegangenen Ringen, Suchen und Tasten ein Ende macht. Der geradezu in letzter Minute verwirklichte Einfall, Scherzo und Finale miteinander zu verknüpfen, unterstreicht die Tendenz, die Sätze der Symphonie nicht im Sinne der älteren Gattungsvertreter als Einzelcharaktere für sich zu verstehen, sondern im Sinne eines Prozesses auseinander hervorgehen zu lassen. (...) Das Scherzo hat vor allem Brückenfunktion: (...) Die melodische Linie wird

durch Aufwärtsdrang und Zielstrebigkeit gekennzeichnet. Energie der Finsternis soll sich allmählich in solche des Lichts verwandeln; die immer wieder erklingenden Fanfarenstöße erscheinen inmitten der allgemeinen Suchbewegung wie ein Appell zum Sammeln und die Aufforderung, nun endlich mit der befreienden Tat zu beginnen.“ Der „befreienden Tat“ in C-Dur!

**Freiheitsideal im metaphysischen  
Naturerlebnis – Symphonie Nr. 6  
Pastorale**

Beethovens 6. Symphonie, die „Pastorale“, entstand in den Jahren 1807/1808 zur gleichen Zeit wie die Fünfte, die „Schicksalssymphonie“. Beide Werke erlebten am 22. Dezember 1808 ihre gemeinsame Uraufführung in Wien – äußere Momente, die auf die innere Verwandtschaft der Musik verweisen. Parallel zur dramatisch kulminierten politischen Botschaft der 5. Symphonie entwarf Beethoven in der „Pastorale“ – traditionsgemäß in der stets der Natur zugeordneten Tonart F-Dur – ein episches Bild des Menschen in der Natur. „Dass die Pastorale am selben Abend zur Uraufführung kam wie ihre dramatische Schwester ist keineswegs so erstaunlich wie es auf den ersten Blick erscheinen mag, denn in beiden Symphonien herrscht die Grundidee der allmählichen Befreiung, einmal auf politischer,



ernster Ebene, zum anderen auf der Ebene der höheren Heiterkeit naturphilosophischer Sicht.“ (Dietmar Holland)

Allzugern bezeichnet die Literatur die „Pastorale“ als Musterbeispiel und klassische Initiale der Programmmusik des 19. Jahrhunderts, und ebensogern bestreiten die Anhänger der absoluten Musik, gestützt auf Beethovens Anmerkung „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ jeden illustrativen Charakter. „Selbst die berühmte Vogelruf-Stelle am Ende des zweiten Satzes ist – musikalisch autonom formuliert – eine spezielle Art von Solokadenz der Holzbläser, sozusagen das „Sich-selbst-Vernehmen“ der unberührten Natur im Sinne Hegels, ein retardierendes Moment vor der versöhnlichen Schlussgeste der Menschenstimme in



den Streichern. (...) [Gewitter und Vogelrufe sind] kein naturalistisches Abbild, sondern es gelang Beethoven, im Medium der musikalischen Sprache eine Analogie zu den Naturlauten zu finden,“ erläutert wiederum der Musikwissenschaftler und Beethoven-Forscher Dietmar Holland. Die Wahrheit liegt tiefer: Beethoven wählt auch für die Dramaturgie der „Pastorale“ den folgerichtigen Weg von innen nach außen, von den „Empfindungen“ zur Tat. Den heiteren Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande folgen die kontemplative Naturszenerie am Bach und die unbeschwerte Stimmung der ländlichen Gemeinschaft, bevor das Gewitter des vierten Satzes das konfliktbeladene Verhältnis zwischen Mensch und Natur, zwischen Ratio und Emotion, thematisiert. Der versöhnende hymnische Gestus des fünften Satzes, des Finales, schließlich schildert die höhere Einheit eines metaphysischen Naturerlebnisses, das die widerstreitenden Prinzipien untrennbar miteinander zu verbinden vermag. Die politische Idee der Befreiung der 5. Symphonie erscheint hier als die wieder erlangte Harmonie zwischen Mensch und Natur.

**Vom Sieg über Napoleon –  
Symphonie Nr. 7**

„Die Jubelausbrüche während der A-Dur-Symphonie und der Schlacht von Vittoria

überstiegen alles, was man bis dahin im Konzertsaal erlebt hatte“, berichtet Beethovens Adlatus und späterer Biograph Anton Schindler über das legendäre Konzert am 8. Dezember 1813 in Wien, bei dem die 7. Symphonie und „Wellingtons Sieg“ gemeinsam uraufgeführt wurden. Beide Werke setzen sich direkt mit Beethovens symphonischem „Lebensthema“ Napoleon Bonaparte auseinander: Betrachtet man den gesamten Kosmos seiner Symphonien als Auseinandersetzung mit den Idealen der Französischen Revolution und der Aufklärung, so feiert die 7. Symphonie den Sieg über Napoleon, die endgültige Überwindung seiner Herrschaftsansprüche und die Befreiung Europas. Sechs Wochen vor der Uraufführung der Symphonie hatte Napoleon in der Völkerschlacht bei Leipzig die entscheidende Niederlage erlitten – die Weltgeschichte war der Kunst vorausgeeilt. Auch „Wellingtons Sieg“, ein symphonisches Schlachtengemälde von plastischer Realität, schildert eine Niederlage Napoleons und den Sieg Wellingtons über das französische Heer am 21. Juni 1813 in Nordspanien. Die konkrete historische Situation wird in der Klangsprache der 7. Symphonie abstrahiert: Der Rhythmus wird zum bestimmenden musikalischen Element – „Apotheose des Rhythmus“ nannte denn auch Richard Wagner diese Symphonie Beethovens –, deren musikalisi-

sche Struktur zum politischen Appell wurde, und deren Finale für die jubelnden Massen steht, die den europäischen Sieg über Napoleon feiern. „Uns alle erfüllte nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unserer Kräfte für diejenigen, die uns soviel geopfert haben.“ So fasste Beethoven selbst die Empfindungen dieser Musik in seiner Dankesrede nach der Uraufführung zusammen und gab damit wertvolle Hinweise für die Interpretation seines Werks. Freilich steht die hervortretende rhythmische Struktur der Symphonie keineswegs mit choreographischen Vorstellungen in Verbindung, sondern wird zum „rhetorischen Prinzip“ (Dietmar Holland), mit dem Beethoven den heroischen Charakter und die appellative Grundhaltung seiner Symphonik zu einem Höhepunkt führt.

Der längsten langsamen Einleitung aus der Feder Beethovens folgt der Vivace-Teil des ersten Satzes mit einer beinahe magisch mitreißenden musikalischen Struktur des Themas. An die Stelle der sonst bei Beethoven üblichen Dialektik zweier kontrastierender melodischer Thesen tritt hier die Konzentration auf die rhythmische Grundstruktur. Ernst und feierlich erklingt der zweite Satz, von einem Schreitrythmus durchzogen, „kein Trauermarsch wie in der Eroica, sondern ein endloser Trauerzug von Millionen“, so der Beethoven-

Forscher Harry Goldschmidt. Der dritte Satz mit seinem kraftvoll voranstrebenden Staccato-Thema steht in wirkungsvollem Gegensatz dazu, bevor das Finale mit seiner explosiven Aufbruchstimmung zum furiosen Siegesmarsch gerät. Sie habe sich vorgestellt, „den Völkern mit fliegender Fahne voranziehen zu müssen“, schrieb Bettina von Arnim an Johann Wolfgang von Goethe, als sie diese Musik zum ersten Mal gehört hatte.

#### **Eine musikalische Grundsatzdiskussion – Symphonie Nr. 8**

Bei ihrer Uraufführung 1814 im großen Wiener Redoutensaal wurde Beethovens 8. Symphonie als verhältnismäßig „unspektakulär“ empfunden. Der Komponist selbst bezeichnete sie als „die Kleine“, fand sie aber angesichts ihres nur mäßigen Erfolgs beim Publikum gleichzeitig „viel besser als die Siebente“. Doch die vordergründig so schlicht erscheinende, der Tradition verpflichtete Gestaltung erweist sich bei näherem Hinsehen als Trugschluss, und die Symphonie wird zu einer innermusikalischen Diskussion über die aus dem 18. Jahrhundert überlieferten klassischen Formgesetze.

Vermittelt Beethoven mit dem Beginn des ersten Satzes zunächst auch die Erwartung einer „leichten“, rückwärts gewandten Symphonik, so beschreitet er doch bald



ungewöhnliche Wege, durchbricht die bestehenden Gesetze der Sonatenhauptsatzform und kommt zu einer freien und im Gesamtkontext ungewöhnlich platzierten Entwicklung und Verarbeitung seines thematischen Materials. An die Stelle des üblichen langsamen zweiten Satzes setzt Beethoven ein Allegretto scherzando, eine Rückbesinnung auf Haydn, und greift mit den gleichmäßigen rhythmischen Akzenten der Holzbläser darüber hinaus eine weitere musikalische Idee aus dessen Symphonie Nr. 101 „Die Uhr“ auf. Lange folgte die gängige Interpretation dieses Satzes der Überlieferung Schindlers, Beethovens Adlatus, dass der Komponist hier eine musikalische Hommage auf Mälzels Neuerfindung des Metronoms habe schreiben wollen.

Anstelle des von ihm selbst in der Symphonik etablierten Scherzos überschreibt Beethoven den dritten Satz der Achten mit „Tempo di Menuetto“, erinnert damit wiederum ganz bewusst an die Tradition des 18. Jahrhunderts, gelangt aber durch die musikalische Verfremdung verschiedenster Stilmittel hier eher zu einem ironischen Rückblick auf den höfisch-zeremoniellen Tanz. Das Finale schließlich ist unter dem Blickwinkel klassischer Form-schemata kaum einzuordnen: Der musikalische Inhalt und dessen formale Ausbildung stehen in scheinbarem Widerspruch zueinander, und Beethoven führt in dieser keineswegs „unspektakulären Symphonik“ sozusagen eine innermusikalische Diskussion über Sinn und Zweck klassischer Formstrenge.

#### **Humanistische Botschaft der Menschheitsliebe – Symphonie Nr. 9**

In seiner bisherigen Symphonik hatte Beethoven der strengen klassischen Formalität die ideelle Aussagekraft zur Seite gestellt. In der 9. Symphonie nahm er schließlich die menschliche Stimme in seine Klangsprache auf, womit zum einen der Endpunkt einer großen klassischen Tradition erreicht war, andererseits aber der „Anfang einer Neubestimmung der Instrumentalmusik durch die Verschmelzung mit der Vokalmusik“ (Richard Wag-



ner) gesetzt wurde. Der Plan zu einer Vertonung von Friedrich Schillers Ode „An die Freude“, deren Verse dem vierten Satz der Neunten zugrunde liegen, reicht bei Beethoven bis in die Jugendzeit zurück. Jetzt endlich erkannte er in diesem hymnischen Ausruf der Freude zugleich sein Medium für die Botschaft der Freiheit. Die politische Botschaft der Freiheit drückt sich in der 9. Symphonie durch dieses von Beethoven implizierte Synonym von Freiheit und Freude aus, ein Gedanke, der 1989 nach dem Fall der Berliner Mauer bei einer Aufführung der 9. Symphonie im Berliner Schauspielhaus von Leonard Bernstein verwirklicht wurde: „Freiheit, schöner Götterfunken“ hieß es im Rahmen dieses Konzerts. Im kaiserlich-königlichen Wien Metter-

nichs, der 1814 beim Wiener Kongress im Zuge der Restaurationsbestrebungen der habsburgischen Monarchie die Wiederherstellung der alten, vorrevolutionären Gesellschaftsordnung durchgesetzt hatte, freilich wären derartige Gedanken auf unüberwindbaren Widerstand gestoßen. „Was mich anbelangt, so ist auf geraume Zeit meine Gesundheit erschüttert, wozu auch unser Staatszustand nicht wenig beiträgt“, kommentierte Beethoven diese zweite große politische Enttäuschung seines Lebens, obwohl er selbst als Wiener Institution, der man durchaus eine Sonderstellung einräumte, von Metternichs Spitzeln verschont blieb.

Verschiedene Pläne zu einer d-moll-Symphonie skizzierte Beethoven schon während der Arbeit an der 7. und 8. Symphonie, die sich dann zunächst 1817 durch einen Kompositionsauftrag von der Londoner Philharmonic Society zu konkretisieren begannen. Obwohl Beethoven den Auftrag zunächst annahm, zögerte er die Arbeit immer wieder hinaus, bis es im Juni 1822 schließlich zu einer weiteren Vereinbarung kam, deren neu fixierten Termin für März 1823 Beethoven allerdings auch nicht einhalten konnte. Sein Adlatus und erster Biograph Anton Schindler berichtet über die Arbeit an der 9. Symphonie im Herbst 1822: „Erst mit den letzten ihrem Winteraufenthalte

zufliegenden Zugvögeln kam unser Meister diesmal wieder nach Wien zurück; es war bereits Ende Oktober. Er bezog diesmal eine Wohnung in der Ungargasse nahe dem Stadttore. Die neue Symphonie war bis auf den vierten Satz fertig, d.h. im Kopfe, die Hauptgedanken aber festgehalten in den Skizzenheften. Gegen seine Gewohnheit ließ er manches über diese neue Schöpfung fallen, so auch, dass er mit dem vierten Satze noch nicht einig mit sich selber sei; zunächst hinsichtlich der zu wählenden Strophen aus Schillers Ode ‚An die Freude‘. Mit außerordentlichem Fleiße hielt er sich an der Ausarbeitung der ersten Sätze der Partitur, die wohl unter allen seinen anderen Partituren als Muster von Sauberkeit und Deutlichkeit gelten kann; nicht minder zeichnet sie sich aus durch eine äußerst geringe Anzahl von Korrekturen. An die Ausarbeitung des vierten Satzes gekommen, begann ein selten bemerkter Kampf. Es handelte sich um Auffindung eines geschickten Modus zur Einführung der Schillerschen Ode. Eines Tages ins Zimmer tretend rief er mir entgegen: ‚Ich habs! Ich habs!‘ Damit hielt er mir das Skizzenbuch vor, wo notiert stand: ‚Lasst uns das Lied des unsterblichen Schiller singen‘, worauf eine Solostimme unmittelbar den Hymnus ‚An die Freude‘ begann. Allein diese Idee musste später einer unstreitig zweckentsprechenderen

weichen, nämlich: ‚Freunde, nicht diese Töne, Sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!‘ (...) Schon im Monat Februar des Jahres 1824 war diese kolossale Schöpfung bis zum letzten Feile fertig, und der Meister fing wieder an, besserer Laune zu werden, ja sogar Stunden der Erholung sich zu gönnen; man sah ihn wieder durch die Straßen schlendern, mit seinem am schwarzen Bändchen hängenden Stecher die schönen Auslagekästen belorgnettieren und manchen Bekannten oder Freund nach langer Zeit wieder einmal im Vorbeigehen begrüßen.“ In London traf die fertige Partitur dann allerdings erst im September 1824 ein, und obwohl Beethoven von der Philharmonic Society ein beachtliches Honorar für das Recht auf die Uraufführung bekommen hatte, erklang die Neunte erstmals am 7. Mai 1824 in Wien im k.k. Hoftheater nächst dem Kärntnertore, am Ort der heutigen Staatsoper. Über die Uraufführung berichtet wieder Anton Schindler: „Am Abend der Uraufführung zeigte das Haus sich in allen Räumen überfüllt, nur eine Loge blieb unbesetzt, die kaiserliche, obgleich der Meister in meiner Begleitung persönlich die Einladung bei allen anwesenden Gliedern der Kaiserfamilie gemacht und einige versprochen hatten zu kommen. Kaiser und Kaiserin waren nicht in der Residenz

anwesend, der Erzherzog Rudolph zur Zeit noch in Olmütz. Was den künstlerischen Erfolg dieses denkwürdigen Abends betrifft, so konnte er wohl mit jedem bis dahin in diesen altehrwürdigen Räumen erlebten einen Vergleich aushalten. Leider, dass der allverehrte Mann, dem er gegolten, nichts davon gehört hatte. Er zeigte dies, indem er bei dessen Ausbruch am Schlusse der Aufführung der begeisterten Versammlung den Rücken zukehrte. Da hatte Caroline Unger den guten Gedanken, den Meister nach dem Proszenium umzuwenden und ihn auf die Beifallsrufe des Hüte und Tücher schwenkenden Auditoriums aufmerksam zu machen. Durch eine Verbeugung gab er seinen Dank zu erkennen. Dies war das Signal zum Losbrechen eines kaum erhörten, lange nicht enden wollenden Jubels und freudigen Dankgefühls für den gehabten Hochgenuss ...“

Ob die politische Botschaft des Komponisten, die die Musikdramaturgie einschließt, verstanden wurde? Im ersten Satz schildert Beethoven die „verzweiflungsvollen Zustände“ der Metternichzeit, beantwortet diese „wüsten Zeiten“ mit dem Trauermarsch der Coda. Entgegen der klassischen Anordnung folgt nun bereits mit dem zweiten Satz das Scherzo, und damit der letztlich nicht zielführende Freudentaumel eines dionysischen Rausches. Das Adagio

des dritten Satzes baut ein Gegenbild dazu auf: Beethoven beschwört die Sphäre des Erhabenen und das „Goldene Zeitalter“, Atlantis, das Land Utopia oder das antike Elysium. Doch dieser Zustand stellt sich keineswegs von selber ein, sondern muss – wie der Humanismus im „Fidelio“ – im Finale der Symphonie errungen werden: Zunächst bestimmen Reminiszenzen an das thematische Material der vorangegangenen Sätze den vierten Satz. Die Fanfare erinnert noch einmal an die „wüsten Zeiten“, bevor die menschliche Stimme einsetzt: „O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst und angenehmere anstimmen und freudenvollere!“ Die Stimme der Freiheit – die erkannte Beethoven in den 1785 in Loschwitz bei Dresden entstandenen Versen Friedrich Schillers. Bezeichnend sind seine kleinen sprachlichen Veränderungen gegenüber dem Original des Dichters und vor allem die Auswahl der Strophen für die Symphonie, an deren Beginn die neue Weltordnung des „Goldenen Zeitalters“, die humanistische Menschheitsverbrüderung, steht:

Allegro assai

Flauti.

Oboi.

Clarineti in A.

Fagotti.

Contrafagotto.

Corni in D.

Corni in B.

Trombe.

Timpani.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Violoncello,  
e Basso.

SOLI.

CORO.

pp dolce. Cl.1 dolce. pp p

pp

Allegro assai

p

pizz. p

pizz. p

Allegro assai

f f

Freude, Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus E - ly - si - um,

Freude! Freude!

Bassi. pizz. p

*„Freude, schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten feuertrunken,  
Himmlische, dein Heiligtum!  
Deine Zauber binden wieder,  
was die Mode streng geteilt;  
Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.“*

Sodann fällt der Blick auf das individuelle Glück. Die große Weltharmonie entspricht der harmonischen Gestaltung einzelner zwischenmenschlicher Beziehungen:

*„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.“*

Auch wenn Beethoven hier sein persönliches Schicksal impliziert haben sollte, für Trostlosigkeit bleibt kein Raum, übernimmt doch letztlich „Mutter Natur“ die Aufgabe eines kraftspendenden Mediums:

*„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;  
Wöllust ward dem Wurm gegeben,  
Und der Cherub steht vor Gott!“*

Der Blick wendet sich nun aufwärts – auf die Existenz einer natürlichen, gottgegebenen Weltordnung pantheistischen Charakters als Grundlage menschlichen Seins:

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

Die allumfassende und verbindende Kraft einer übergeordneten Institution erscheint in der humanistischen Botschaft einer universellen Menschheitsliebe:

*„Seid umschlungen, Millionen.  
Diesen Kuss der ganzen Welt!  
Brüder! Über'm Sternenzelt  
Muss ein lieber Vater wohnen.“*

Am Ende erfolgt die letzte Hinwendung zu einer göttlichen Sphäre als einer übergeordneten absoluten Instanz.

*„Ihr stürzt nieder, Millionen?  
Ahnest du den Schöpfer, Welt?  
Such' ihn über'm Sternenzelt!  
Über Sternen muss er wohnen.“*



## Christiane Libor

Christiane Libor wurde in Berlin geboren. Bis 1996 studierte sie an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin bei Prof. Anneliese Fried; ab April 1997 absolvierte sie dort ein Zusatzstudium mit Ziel Konzertexamen, welches sie im Februar 1999 mit Auszeichnung abschloss. Christiane Libor gehörte ab 1997 der Liedinterpretationsklasse von Ks. Prof. Dietrich Fischer-Dieskau an und nahm Unterricht bei Prof. Julia Varady und Ks. Brigitte Fassbaender.

Schon während ihres Studiums wirkte sie in zahlreichen Operninszenierungen und Konzerten mit. 1999 wurde sie für die Partie der Ersten Dame in „Die Zauberflöte“ an die Nationale Reisopera in Enschede engagiert, gefolgt von Agathe in Webers „Freischütz“. 1999 debütierte Christiane Libor an der Hamburgischen Staatsoper mit dem Sopranpart in John Neumeiers Ballett-Choreographie von Händels „Messias“. Seit dem Jahr 2000 sang sie an diesem Haus in der „Zauberflöte“ die Erste Dame, später folgten die Marschallin im „Rosenkavalier“ und der „Dialogues des Carmélites“ von Poulenc. Mit der Partie der Rosalinde in „Die Fledermaus“ war sie an der Staatsoper Hannover und der Semperoper Dresden zu Gast. In den folgenden Jahren sang sie Partien wie Leonore in „Fidelio“, Eva in „Die Meistersinger von Nürnberg“, Senta



in „Der fliegende Holländer“ und Donna Anna in „Don Giovanni“ an der Hamburgischen Staatsoper, der Staatsoper Ber-

lin, am Tiroler Landestheater Innsbruck, am Staatstheater Nürnberg, an der Oper Graz oder am Opernhaus Zürich. 2008 debütierte sie unter der Leitung von Kurt Masur mit dem New York Philharmonic in New York. In den vergangenen Jahren feierte sie große Erfolge am Chatelet in Paris, an der Opera du Rhin de Strasbourg, beim Bard-Festival in den USA oder an der Opera de Nice.

Konzertverpflichtungen führten Christiane Libor u.a. nach Spanien, Polen, Estland, Österreich, Niederlande, Schweiz, USA, Italien und Israel. Dabei arbeitete sie mit renommierten Orchestern unter Dirigenten wie Helmuth Rilling, Jaap van Zweden, Jörg Faerber, Kurt Masur, Markus Stenz, Ulf Schirmer, Philippe Jordan, Christoph Prick, Philippe Auguin, David Zinman, Ton Koopmann, Marc Minkowski, Sebastian Weigle, Lawrence Foster, Antoni Wit, Michael Schoenwandt, Simone Young, Frieder Bernius, Ulf Schirmer oder Ingo Metzmacher.

## Birgit Remmert



Die Altistin Birgit Remmert wurde in ihrer Heimatstadt Braunschweig sowie an der Hochschule für

Musik Detmold ausgebildet. Bereits während des Studiums gewann sie Preisnämhafter internationaler Musikwettbewerbe.

Zunächst war Birgit Remmert Solistin an der Zürcher Oper, wo sie u.a. die Rollen Orlofski, Suzuki, Mrs. Quickly, Zita in „Gianni Schicchi“ und Ulrica sowie Dali-la und Farnace in „Mitridate“ sang. Parallel gastierte sie in Berlin, Hamburg, Dresden, Amsterdam und bei den Salzburger Festspielen. Beim Festival in Montpellier sang sie die Titelpartie in Othmar Schoecks „Penthesilea“ und bei den Bayreuther Festspielen 2000 und 2001 die Fricka in „Das Rheingold“ und „Die Walküre“. Bei den Salzburger Festspielen 2004 war die Künstlerin in Purcells „King Arthur“ zu erleben. Am Teatro Real Madrid gab sie 2005 ihr Rollendebüt als Ortrud in „Lohengrin“, gefolgt von der Gaea in „Daphne“ am Teatro La Fenice in Venedig. Die Spielzeit 2007/08 führte sie u.a. als Juno in einer Neuproduktion von „Semele“ an das Opernhaus Zürich, als Nérís in „Medée“ an das Theater an der

Wien und wiederum als Gaea an die Nederlandse Opera in Amsterdam, als Mrs. Quickly in „Falstaff“ an die Hamburgische Staatsoper und in der Rolle der Jezibaba in „Rusalka“ zu den Salzburger Festspielen. 2009 gab Birgit Remmert ihr Rollendebüt als Amme in „Die Frau ohne Schatten“ an der Zürcher Oper, eine Partie, die sie inzwischen auch an der Wiener Staatsoper sang.

Großen Raum in Birgit Remmerts Terminkalender beanspruchen ihre Konzertaktivitäten. Auf dem Konzertpodium war sie mit der „Missa solemnis“ anlässlich der festlichen Weihe der wiederaufgebauten Frauenkirche in Dresden zu hören. Außerdem gab sie Konzerte u.a. in Wien, Berlin, New York, Sapporo, Tokyo, Sydney, Perth, Melbourne, Mailand, Lissabon, Madrid, Monte Carlo, Brüssel, Pittsburgh, Rom und Cardiff.

Die Künstlerin arbeitete mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Vladimir Ashkenazy, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Lorin Maazel, Philippe Herreweghe, Fabio Luisi, Kent Nagano, Wolfgang Sawallisch, Giuseppe Sinopoli, Christian Thielemann, Franz Welser-Möst, Edo de Waart und Sir Simon Rattle.

Inzwischen dokumentieren mehrere DVDs und mehr als 30 CDs die künstlerische Arbeit der Sängerin.

## Pavol Breslik

Die steile Karriere des Tenors Pavol Breslik begann 2005, als er bei der Kritikerumfrage der Zeitschrift „Opernwelt“ zum „Nachwuchssänger des Jahres“ gekürt wurde. Sein Studium absolvierte der 1979 geborene Slowake an der Universität für Musik in Bratislava. 2000 gewann er den Ersten Preis beim Antonín-Dvořák-Wettbewerb in Tschechien. 2002/03 setzte er seine Ausbildung im Opernstudio CNIPAL in Marseille fort und komplettierte sie in Meisterkursen bei Yvonne Minton, Mady Mesplé, Mirella Freni und William Matteuzzi. Von 2003 bis 2006 gehörte Pavol Breslik dem Ensemble der Berliner Staatsoper Unter den Linden an, wo er u.a. als Ferrando in „Così fan tutte“, Tamino in „Zauberflöte“, Don Ottavio in „Don Giovanni“, Nemorino in „Elisir d'amore“, Kudrjasch in „Katja Kabanowa“ und Gottesnarr in „Boris Godunow“ zu hören war. Mit seinen Mozart-Partien gastierte er in dieser Zeit bereits am Teatro Verdi in Triest, am Piccolo Teatro in Mailand, am Théâtre de la Monnaie in Brüssel, beim Glyndebourne Festival, bei den Wiener Festwochen und beim Festival von Aix-en-Provence.

Seit 2006 freischaffend, war Pavol Breslik als Don Ottavio bei den Salzburger Festspielen und an der Metropolitan Opera New York zu hören, als Alfredo in „Die



Fledermaus“ im Genfer Grand Théâtre, als Tamino in der Londoner Covent Garden Opera und am Liceu Barcelona

sowie als Idamante und Lenski in „Eugen Onegin“ an der Bayerischen Staatsoper München. Dort gab er an der Seite von Edita Gruberova auch sein Rollendebüt als Gennaro in Donizettis „Lucrezia Borgia“. In München und Wien sang er 2010 Alfredo in „La Traviata“, zudem Macduff in „Macbeth“ an der Deutschen Oper Berlin. Auch auf den Konzertpodien ist Pavol Breslik ein gern gesehener Gast. Bei den BBC Proms in London war er mit dem Philharmonic Orchestra unter Kurt Masur in Janáčeks „Glagolitischer Messe“ zu hören, ebenso bei der Uraufführung von Siegfried Matthus' „Te Deum“. Die „Missa Solemnis“ sang er unter Kurt Masur und zudem mit dem London Symphony Orchestra unter Sir Colin Davis. In „La Messe Solennelle“ und „Roméo et Juliette“ von Berlioz trat er mit dem Synchronorchester des Bayerischen Rundfunks unter Riccardo Muti auf. Auf CD erschienen die Originalfassung von Dvořáks „Stabat Mater“ mit dem Ensemble Accentus sowie die „Missa Solemnis“ unter Enoch zu Guttenberg.

## Hanno Müller-Brachmann



In Südbaden aufgewachsen, begann Hanno Müller-Brachmann seine musikalische Ausbildung bei der Knabekantorei

Basel. Er studierte in Freiburg bei Prof. Ingeborg Most, in Mannheim bei Prof. Rudolf Piernay und besuchte die Liedklasse von Prof. Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. Auf den Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe wurde die Opern- und Konzertwelt schnell aufmerksam. Von 1998 bis 2011 gehörte er dem Ensemble der Berliner Staatsoper an. Auch auf den Opernbühnen von Hamburg, München, Madrid, San Francisco, Wien, Sevilla, Modena, Budapest und Tokio war der Sänger zu erleben.

Hanno Müller-Brachmann verfügt über ein breites Konzertrepertoire von den Werken von Heinrich Schütz bis hin zu Pendereckis Oratorium „Dies irae“, mit dem er auf den nationalen und internationalen Konzertpodien gastiert. Engagements führten ihn zu den Berliner und Wiener Philharmonikern, dem Chicago und Boston Symphony Orchestra, der Academy of St. Martin in the Fields, dem London Philharmonic Orchestra, dem Swedish Radio Symphony Orchestra, den English Baroque Soloists, dem Concentus

musicus, der Staatskapelle Berlin sowie zu den Festspielen in Salzburg, Edinburgh, Aldeburgh, Luzern, Dresden und Granada, den BBC Proms oder dem Tanglewood Festival des Boston Symphony Orchestra. Zu den Dirigenten, mit denen er regelmäßig arbeitet, zählen Claudio Abbado, Sir Simon Rattle, Daniel Barenboim, Michael Gielen, Herbert Blomstedt, Zubin Mehta, Riccardo Chailly, Kurt Masur, Sir Neville Marriner, Nikolaus Harnoncourt, Marek Janowski, Kurt Masur, Sir Charles Mackerras, Simone Young, Enoch zu Guttenberg und Christoph Eschenbach.

Der Liedgesang ist ein weiterer Schwerpunkt seiner Arbeit. Mit Musikerpersönlichkeiten wie Daniel Barenboim, Graham Johnson, András Schiff, Philippe Jordan, Marcus Creed, Ulrich Eisenlohr, Malcolm Martineau oder Burkhard Kehring war Hanno Müller-Brachmann mit Liederabenden in den bedeutenden internationalen Liedzentren zu erleben, darunter die Wigmore Hall London, das Concertgebouw Amsterdam und die Schubertiade Schwarzenberg.

Hanno Müller-Brachmann hat bei zahlreichen Rundfunk-, Fernseh- und DVD-Produktionen mitgewirkt. Seine Einspielung der „Zauberflöte“ mit dem Mahler Chamber Orchestra unter Claudio Abbado für die Deutsche Grammophon wurde mit dem Gramophone Award ausgezeichnet.

## Philharmonischer Chor München



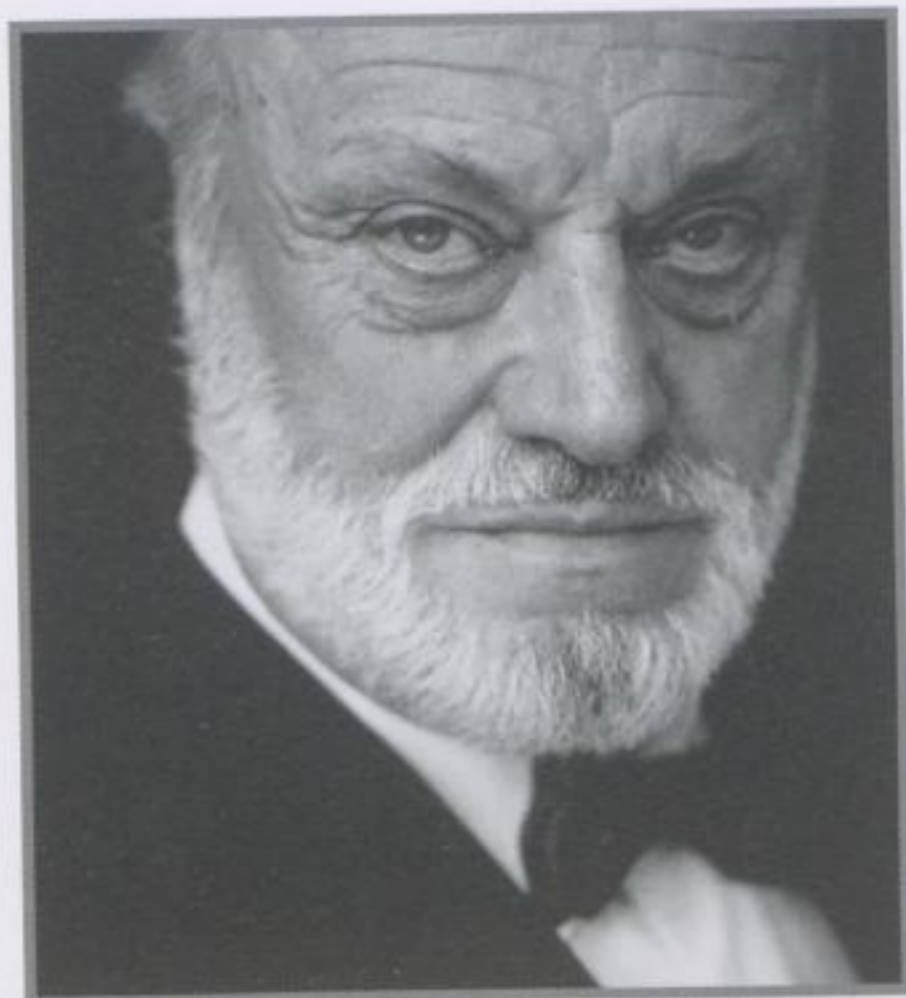
Der Philharmonische Chor München ist einer der führenden Konzertchöre Deutschlands und Partnerchor der Münchner Philharmoniker. Er wurde 1895 von Franz Kaim, dem Gründer der Philharmoniker, ins Leben gerufen. Seit 1996 wird er von Chordirektor Andreas Herrmann, Professor für Chorleitung an der Hochschule für Musik und Theater München, geleitet. Das Repertoire erstreckt sich über die gesamte Chorliteratur von barocken Oratorien über A-cappella- und chorsymphonische Literatur bis zu konzertanten Opern und den großen Chorwerken der Gegenwart.

Der Chor, zu Hause in der Münchner Philharmonie am Gasteig, musizierte

zusammen mit den Münchner Philharmonikern unter der Leitung so bedeutender Komponisten und Dirigenten wie Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Krzysztof Penderecki, Herbert von Karajan, Rudolf Kempe, Sergiu Celibidache, Zubin Mehta, Mariss Jansons, James Levine, Christian Thielemann und dem neuen Chefdirigenten der Münchner Philharmoniker, Lorin Maazel.

Erfolge gibt es auch außerhalb der Gasteig-Mauern zu feiern: Die Einspielung von Karl Goldmarks romantischer Oper „Merlin“ mit dem Philharmonischen Chor München und der Philharmonie Festiva unter Gerd Schaller gewann 2010 den „Echo Klassik“.

## Kurt Masur



**K**urt Masur ist seinem Publikum und der Orchesterwelt nicht nur als Dirigent, sondern auch durch seine humanitären Verdienste bestens bekannt. Von 2002 bis 2008 war er Musikdirektor des Orchestre National de France in Paris. Mit Beginn der Spielzeit 2008/09 verlieh ihm das Orchester den Titel „Ehrenmusikdirektor auf Lebenszeit“. Von 2000 bis 2007 war Kurt Masur Principal Conductor des London Philharmonic Orchestra und zuvor von 1991 bis 2002 im Amt des Music Director des New York Philharmonic tätig, wo ihm erstmalig in der Geschichte des Orchesters der Titel des „Conductor Emeritus“ verliehen wurde. Von 1970 bis 1996 war Kurt Masur Gewandhauskapellmeister des Leipziger Gewandhausorchesters, und 1996 ernann-

te ihn das Orchester zu seinem ersten Ehrendirigenten. Zudem erhielt er 1992 den lebenslänglichen Titel „Honorary Guest Conductor“ des Israel Philharmonic Orchestra. Ab 1989 kam ihm eine entscheidende Rolle in der friedlichen Regelung der Leipziger Montagsdemonstrationen, die zur deutschen Wiedervereinigung beitrugen, zu. 1995 wurde ihm das Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland verliehen. 1996 erhielt er die Ehrengoldmedaille für Musik des Nationalen Kunstverbandes; 1997 wurde er mit dem Titel „Führer der Ehrenlegion“ der französischen Regierung ausgezeichnet und 2007 beförderte ihn die französische Regierung vom Commander zum Grand Officier. 1999 erhielt er das Bundesverdienstkreuz der polnischen Republik. 2002 wurde ihm durch den damaligen Präsidenten der Bundesrepublik Deutschland, Johannes Rau, das große Verdienstkreuz und im September durch Raus Nachfolger, Horst Köhler, das große Verdienstkreuz mit Stern und Schulterband verliehen. Kurt Masur ist ebenso Ehrenbürger seiner schlesischen Heimatstadt Brieg und erhielt im Oktober den Westfälischen Friedenspreis der Stadt Münster. Kurt Masur ist ein gern gesehener Gast bei allen weltweit führenden Orchestern. Er dirigiert in jeder Spielzeit die meisten

## Dresdner Philharmonie

großen amerikanischen Orchester wie die von New York, Boston, Cleveland, Philadelphia, Chicago, San Francisco und Washington D.C. In Europa arbeitet Kurt Masur mit dem Gewandhausorchester, der Dresdner Philharmonie, den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouw Orchester Amsterdam, dem Orchester Santa Cecilia in Rom, dem Orchester der Mailänder Scala und vielen anderen. Masurs Gesamtdiskographie umfasst über 100 Aufnahmen mit verschiedenen Orchestern.

Kurt Masur wurde im damals schlesischen Brieg (heute Brzeg) geboren und studierte Klavier, Komposition und Dirigieren an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig. Seine ersten Dirigierverpflichtungen führten ihn 1948 an das damalige Landestheater Halle und später als 1. Kapellmeister an die Opernhäuser von Erfurt und Leipzig. Im Anschluss daran wurde er 1955 Dirigent der Dresdner Philharmonie und kehrte 1958 als Generalmusikdirektor am Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin zur Oper zurück. Von 1960 bis 1964 war er Musikalischer Direktor an der Komischen Oper Berlin, wo er eng mit dem berühmten Regisseur Walter Felsenstein zusammenarbeitete. 1967 wurde er zum Chefdirigent der Dresdner Philharmonie ernannt, eine Position, die er bis 1972 innehielt.

Die Dresdner Philharmonie, das Konzertorchester der sächsischen Landeshauptstadt, prägt mit ihren jährlich über 80 Konzerten in Dresden wesentlich das Kulturleben der Stadt. Seit 1969 hat das Orchester sein Domizil im Kulturpalast am Altmarkt. Gastspielreisen führten die Dresdner Philharmonie in die Konzertmetropolen der Welt und zu bedeutenden Festivals in ganz Europa, Asien, Süd- und Mittelamerika sowie in den USA. 2005 feierte das Orchester sein 135-jähriges Gründungsjubiläum. Ihre Entstehung führt die Dresdner Philharmonie auf die Einweihung des ersten Konzertsaaes für die Bürger der Stadt am 29. November 1870 zurück. Mit der Organisation großer Orchesterkonzerte in diesem „Gewerbehaussaal“ bekam die Entwicklung des öffentlichen Konzertwesens der Stadt eine neue Qualität. Das „GewerbehauSORchester“ gab ab 1885 regelmäßig Philharmonische Konzerte in Dresden, die dem Klangkörper 1915 den Titel „Dresdner Philharmonisches Orchester“ eintrugen. Die großen Komponisten jener Zeit wie Johannes Brahms, Peter Tschaikowsky, Antonín Dvořák oder Richard Strauss führten ihre eigenen Werke mit dem Orchester auf.

1909 war die Dresdner Philharmonie eines der ersten deutschen Orchester, die in den USA auf Tournee gingen. Seitdem

# D A S O R C H E S T E R



führten Gastspielreisen die Dresdner Philharmonie in die internationalen Musikzentren. Zu Weltruhm gelangte das Orchester in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts vor allem unter Paul van Kempen und Carl Schuricht. Sämtliche Bruckner-Sinfonien erklangen erstmals in ihrer Urfassung, was dem Orchester den Ruf eines „Bruckner-Orchesters“ eintrug und namhafte Gastdirigenten ans Pult brachte, u.a. Hermann Abendroth, Eduard van Beinum, Fritz Busch, Eugen Jochum, Joseph Keilbert, Erich Kleiber, Hans Knappertsbusch, Franz Konwitschny oder Arthur Nikisch. Nach 1945 waren Heinz Bongartz, Horst Förster, Kurt Masur, Günther Herbig, Herbert Kegel, Jörg-Peter Weigle, Michel Plasson und Marek Janowski als Chefdirigenten tätig, deren

Wirken durch zahlreiche Schallplatten- bzw. CD-Einspielungen belegt ist. Seit der Spielzeit 2004/2005 ist Rafael Frühbeck de Burgos Chefdirigent und Künstlerischer Leiter. Ehrendirigent ist Kurt Masur. Unter der Leitung von Rafael Frühbeck de Burgos spielte die Dresdner Philharmonie von 2006 bis 2008 eine eigene, von der Kritik hoch gelobte CD-Edition ein, die u.a. Werke von Strauss, Wagner, Bruckner und Brahms umfasst. 2008 entstand unter der Leitung von Dennis Russell Davies die Ersteinspielung von Alfred Schnittkes 9. Sinfonie für ECM Records. Unter der Leitung von Kurt Masur wurde 2009 eine Aufnahme der Violinkonzerte von Bruch und Brahms mit Sarah Chang eingespielt.



# D A S O R C H E S T E R

---

## *Violine I*

Heike Janicke *Konzertmeister*  
Prof. Ralf-Carsten Brömsel *Konzertmeister*  
Dalia Schmalenberg  
Julia Suslov  
Anna Fritzsch  
Prof. Roland Eitrich  
Heide Schwarzbach  
Christoph Lindemann  
Marcus Gottwald  
Ute Kelemen  
Antje Bräuning  
Thomas Otto  
Johannes Groth  
Theresia Hänzsche  
Alexander Teichmann  
Annegret Teichmann

## *Violine II*

Heiko Seifert *Stimmführer*  
Markus Gundermann *Stimmführer*  
Cordula Fest  
Günther Naumann  
Erik Kornek  
Reinhard Lohmann  
Viola Marzin  
Steffen Gaitzsch  
Matthias Bettin  
Andreas Hoene  
Andrea Dittrich  
Constanze Sandmann  
Jörn Hettfleisch  
Katrin Mielke

## *Viola*

Christina Biwank *Solo*  
Hanno Felthaus *Solo*  
Beate Müller  
Steffen Seifert  
Steffen Neumann  
Heiko Mürbe  
Hans-Burkard Henschke  
Andreas Kuhlmann  
Tilman Baubkus  
Irena Krause  
Sonsoles Jouve del Castillo  
Harald Hufnagel

## *Violoncello*

Matthias Bräutigam *Solo*  
Ulf Prella *Solo*  
Viktor Meister  
Petra Willmann  
Thomas Böz  
Rainer Promnitz  
Karl-Bernhard v. Stumpff  
Daniel Thiele  
Alexander Will  
Bruno Borralhinho

# D A S O R C H E S T E R

---

## *Kontrabass*

Benedikt Hübner *Solo*  
Tobias Glöckler  
Olaf Kindel  
Norbert Schuster  
Bringfried Seifert  
Tilo Ermold  
Donatus Bergemann  
Illie Cozmatchi

## *Flöte*

Karin Hofmann *Solo*  
Mareike Thrun *Solo*  
Birgit Bromberger  
Götz Bammes

## *Oboe*

Johannes Pfeiffer *Solo*  
Undine Röhner-Stolle *Solo*  
Guido Titze  
Jens Prasse

## *Klarinette*

Prof. Hans-Detlev Löchner *Solo*  
Fabian Dirr *Solo*  
Henry Philipp  
Klaus Jopp

## *Fagott*

Daniel Bätz *Solo*  
Philipp Zeller *Solo*  
Robert-Christian Schuster  
Mario Hendel

## *Horn*

Michael Schneider *Solo*  
Hanno Westphal *Solo*  
Fritz Kettschau  
Dietrich Schlät  
Johannes Max  
Carsten Gießmann

## *Trompete*

Andreas Jainz *Solo*  
Christian Höcherl *Solo*  
Csaba Kelemen  
Björn Kadenbach

## *Posaune*

Matthias Franz *Solo*  
Dietmar Pester  
Peter Conrad

## *Pauke/Schlagzeug*

Oliver Mills  
Guido Maier  
Alexej Bröse





Edition

## Klassische Märchen, märchenhafte Klassik.



Diese preisgekrönten Produktionen sind ideal, um Kindern klassische Musik auf spannende Art und Weise näher zu bringen. Beliebte Märchen verbinden sich mit den Emotionen großartiger Musik. Eine CD-Sammlung, die in keinem Kinderzimmer fehlen darf. Alle Musikaufnahmen wurden neu produziert, zahlreiche Aufnahmen sind Ersteinspielungen.



Einzeltitel nur 9,90 Euro, die gesamte Box für nur 49,90 Euro.  
Jetzt überall im Handel oder unter [www.sz-shop.de](http://www.sz-shop.de)

Seien Sie anspruchsvoll.

Süddeutsche Zeitung