

**450
JAHRE
STAATSKAPELLE
BERLIN
1570—2020**

**LUDWIG
VAN BEETHOVEN
SINFONIEN 1–9
SYMPHONIES 1–9**

DANIEL BARENBOIM

DIRIGENT CONDUCTOR

**Mo 31. August 2020 19.30 Mon 4 August 2020 7.30 pm
Mi 2. September 2020 19.30 Wed 2 September 2020 7.30 pm
Do 3. September 2020 19.30 Thu 3 September 2020 7.30 pm
Fr 4. September 2020 19.30 Fri 4 September 2020 7.30 pm**

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

So 6. September 2020 20.00 Sun 6 September 2020 8.00 am

**STAATSOPER FÜR ALLE
OPER AIR AUF DEM BEBELPLATZ**

Wir danken den Bürgerinnen und Bürgern
des Landes Berlin
und



FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOOPER
UNTER
DEN LINDEN

INHALT / CONTENT

KONZERTE UND PROGRAMME	
CONCERTS AND PROGRAMMES	4
LUDWIG VAN BEETHOVEN – EINE CHRONIK	
von Detlef Giese	11
LUDWIG VAN BEETHOVEN – A CHRONICLE	
by Detlef Giese	21
EIN GEBIRGE ZUM ENTDECKEN: BEETHOVENS SINFONIEN	
von Karsten Erdmann	31
A MOUNTAIN TO DISCOVER: BEETHOVEN'S SYMPHONIES	
by Karsten Erdmann	50
VON DER ERSTEN BIS ZUR NEUNTEN: BEETHOVENS SINFONIEN IM ÜBERBLICK	
von Detlef Giese	68
FROM THE FIRST TO THE NINTH: AN OVERVIEW ON BEETHOVEN'S SYMPHONIES	
by Detlef Giese	88
DIE BEETHOVEN-TRADITION DER STAATSKAPELLE BERLIN	
von Detlef Giese	107
THE BEETHOVEN TRADITION OF STAATSKAPELLE BERLIN	
by Detlef Giese	117
DANIEL BARENBOIM	126
STAATSKAPELLE BERLIN	130
IMPRESSUM / IMPRINT	137

KONZERTE UND PROGRAMME
CONCERTS AND PROGRAMMES

I.

4

- Ludwig van Beethoven **SINFONIE NR. 1 C-DUR OP. 21**
SYMPHONY NO. 1 IN C MAJOR OP. 21
I. Adagio molto – Allegro con brio
II. Andante cantabile con moto
III. Menuetto. Allegro molto e vivace – Trio
IV. Finale. Adagio – Allegro molto e vivace
- Ludwig van Beethoven **SINFONIE NR. 2 D-DUR OP. 36**
SYMPHONY NO. 2 IN D MAJOR OP. 36
I. Adagio molto – Allegro con brio
II. Larghetto
III. Scherzo. Allegro – Trio
IV. Allegro molto

Montag 31. August 2020 19.30
Monday 31 August 2020 7.30 pm
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

II.

5

- Ludwig van Beethoven **SINFONIE NR. 4 B-DUR OP. 60**
SYMPHONY NO. 4 IN B FLAT MAJOR OP. 60
I. Adagio – Allegro vivace
II. Adagio
III. Allegro vivace – Trio. Un poco meno allegro
IV. Allegro ma non troppo
- Ludwig van Beethoven **SINFONIE NR. 3 ES-DUR OP. 55**
»EROICA«
SYMPHONY NO. 3 IN E FLAT MAJOR OP. 55
“EROICA”
I. Allegro con brio
II. Marcia funebre. Adagio assai
III. Scherzo. Allegro vivace
IV. Finale. Allegro molto

Mittwoch 2. September 2020 19.30
Wednesday 2 September 2020 7.30 pm
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

III.

- Ludwig van Beethoven **SINFONIE NR. 6 F-DUR OP. 68**
»PASTORALE«
SYMPHONY NO. 6 IN F MAJOR OP. 67
“PASTORALE”
- I. **Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande. Allegro ma non troppo**
Awakening of Cheerful Feelings upon Arrival in the Country. Allegro ma non troppo
 - II. **Szene am Bach. Andante molto moto**
Scene by the Brook. Andante molto moto
 - III. **Lustiges Zusammensein der Landleute. Allegro**
Merry Gathering of Country Folk. Allegro
 - IV. **Gewitter. Sturm. Allegro**
Thunderstorm, Allegro
 - V. **Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm. Allegretto**
Shepherd's Song. Happy and Thankful Feelings after the Storm. Allegretto

- Ludwig van Beethoven **SINFONIE NR. 5 C-MOLL OP. 67**
SYMPHONY NO. 5 IN C MINOR OP. 67
- I. **Allegro con brio**
 - II. **Andante con moto**
 - III. **Allegro**
 - IV. **Allegro**

Donnerstag 3. September 2020 19.30
Thursday 3 September 2020 7.30 pm
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

IV.

- Ludwig van Beethoven **SINFONIE NR. 8 F-DUR OP. 93**
SYMPHONY NO. 8 IN F MAJOR OP. 93
- I. **Allegro vivace e con brio**
 - II. **Allegretto scherzando**
 - III. **Tempo di Menuetto**
 - IV. **Allegro vivace**
- Ludwig van Beethoven **SINFONIE NR. 7 A-DUR OP. 92**
SYMPHONY NO. 7 IN A MAJOR OP. 92
- I. **Poco sostenuto – Vivace**
 - II. **Allegretto**
 - III. **Presto – Assai meno presto – Presto**
 - IV. **Allegro con brio**

Freitag 4. September 2020 19.30
Friday 4 September 2020 7.30 pm
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

V.

Ludwig van Beethoven **OUVERTÜRE ZU »EGMONT« OP. 84**
Sostenuto, ma non troppo – Allegro

8 Ludwig van Beethoven **VIOLINROMANZE NR. 1 G-DUR OP. 40**
VIOLIN ROMANCE NO. 1 IN G MAJOR OP. 40

Ludwig van Beethoven **VIOLINROMANZE NR. 2 F-DUR OP. 50**
VIOLIN ROMANCE NO. 2 IN F MAJOR OP. 50

VIOLINE Anne-Sophie Mutter

Ludwig van Beethoven **SINFONIE NR. 9 D-MOLL OP. 125**
SYMPHONY NO. 9 IN D MINOR OP. 125
I. **Allegro ma non troppo, un poco maestoso**
II. **Molto vivace – Presto**
III. **Adagio molto e cantabile – Andante moderato**
IV. **Presto – Allegro assai – Andante maestoso –**
Allegro energico, sempre ben marcato –
Allegro ma non tanto – Prestissimo

SOPRAN Julia Kleiter

ALT Waltraud Meier

TENOR Andreas Schager

BASS René Pape

STAATSOVERNCHOR

EINSTUDIERUNG / CHORUS MASTER Martin Wright

Sonntag 6. September 2020 20.00

Sunday 6 September 2020 8 am

OPEN AIR – BEBELPLATZ

Das Konzert wird vom ZDF aufgezeichnet und
am 13. September um 22.15 Uhr ausgestrahlt
sowie live auf www.staatskapelle-berlin.de und
www.staatsoper-berlin.de gestreamt.

DANK
 **BMW Berlin**

**Staats
oper
für
alle**

AUSSTELLUNG 450 JAHRE STAATSKAPELLE BERLIN 1570 – 2020

ab 11. September 2020

12 – 18.00

(an vorstellungsfreien Tagen, sonst bis 1 h
nach Ende der Vorstellung im Großen Saal)

APOLLOSAAL

Eintritt frei



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**





Ludwig van Beethoven
Zeichnung von August Kloeber, 1817/18
Drawing by August Kloeber, 1817/18

LUDWIG VAN BEETHOVEN

EINE CHRONIK

TEXT VON Detlef Giese

11

1770

Am 16. (oder 17.) Dezember wird Ludwig van Beethoven als Sohn des Bonner Hofkapellen-Tenoristen Johann van Beethoven (1740–1792) und seiner Gattin Maria Magdalena (1746–1787) in Bonn geboren, für den 17. Dezember ist die Taufe bezeugt. Benannt ist der Junge nach dem Großvater Ludwig van Beethoven (1712–1773), der als Hofkapellmeister des Kurfürsten von Köln in dessen Bonner Residenz amtiert. Beethoven hält sich lange Zeit für ein, später für zwei Jahre jünger, als er tatsächlich ist. Zurückzuführen ist dies auf den Versuch des Vaters, seinen Sohn nach dem Beispiel Mozarts zum musikalischen Wunderkind zu stilisieren.

1774

Beethoven erhält den ersten Musikunterricht bei seinem Vater.

1775

Beethoven besucht die lateinische Tironen-Schule in Bonn.

1778

Als Klavier spielendes (und angeblich erst sechsjähriges) Wunderkind angepriesen gibt Beethoven am 26. März sein erstes öffentliches Konzert in Köln.

1779

Christian Gottlob Neefe kommt nach Bonn und wird 1781 zum Hoforganisten ernannt. Beethoven wird einer seiner Schüler, den er im Klavierspiel und in der Kunst der Komposition unterrichtet.

1782

Beethoven, der im Vorjahr die Schule verlassen hat, vertritt seinen Lehrer Neefe bei Orgeldiensten am Bonner Hof.

1783

12

Erste Kompositionen Beethovens, drei Sonaten und ein Variationszyklus für Klavier, werden veröffentlicht. Weiterhin wird er als Cembalist Mitglied der Bonner Hofkapelle. Neefe prophezeit ihm aufgrund seines überragenden musikalischen Talents eine große Zukunft.

1784

Beethoven wird zum 2. Hoforganisten berufen.

1785

Neben einer fortgesetzten intensiven Schulung auf den Tasteninstrumenten erhält Beethoven nun auch Violinunterricht.

1787

Beethoven reist im Frühjahr nach Wien, wo er wahrscheinlich mit Mozart zusammentrifft. Allerdings muss er verfrüht nach Bonn zurück-

kehren, da seine Mutter im Sterben liegt. Ihr Tod am 17. Juli trifft den jugendlichen Beethoven sehr.

1788

Graf Ferdinand von Waldstein, der spätere Widmungsträger der Klaviersonate op. 53, kommt aus Wien nach Bonn und lernt Beethoven kennen. Er ebnet ihm später den Weg in Wien. Beethoven spielt Bratsche in der Bonner Hofkapelle und bei Vorstellungen im Hoftheater.

1789

Beethoven wird wegen der Trunksucht seines Vaters, der vom Dienst in der Hofkapelle suspendiert wird, quasi zum Oberhaupt der Familie. Er bezieht die Hälfte des väterlichen Gehalts, um seine jüngeren Brüder Caspar Anton Carl und Nikolaus Johann ernähren zu können.

1790

Beethoven trifft in Bonn mit Joseph Haydn zusammen, der gemeinsam mit dem Konzertunternehmer Johann Peter Salomon auf dem Weg nach London ist.

1792

Anfang November verlässt Beethoven Bonn, wohin er niemals zurückkehren wird, und zieht nach Wien. Graf Waldstein schreibt ihm zum Abschied ins Stammbuch: »Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozarts Geist aus Haydns Händen.« In Wien wird Haydn sein Kompositionslehrer.

1793

Beethoven, der unzufrieden mit Haydns Lehrmethoden ist, nimmt heimlich Unterricht bei dem Wiener Singspielkomponisten Johann Schenk. Bis zum Frühjahr 1794 bezieht er sein Bonner Gehalt weiter.

1794

Beethoven vollendet die Trios Es-Dur, G-Dur und c-Moll für Klavier, Violine und Violoncello, die 1795 als op. 1 gedruckt werden. Da Haydn ihm von der Veröffentlichung des Trios in c-Moll abrät, macht Beethoven die Widmung an ihn rückgängig. Beethoven nimmt, ohne dass Haydn davon weiß, Kontrapunktstunden bei Johann Georg

Albrechtsberger. Zudem wird er von Ignaz Schuppanzigh im Violinspiel unterrichtet.

1795

Am 29. März spielt Beethoven bei einem Konzert im Burgtheater, seinem ersten öffentlichen Auftritt in Wien, sein 2. Klavierkonzert B-Dur op. 19, das chronologisch vor der Nr. 1 steht. Bereits in der Bonner Zeit hat Beethoven an zwei Klavierkonzerten gearbeitet. Die Joseph Haydn gewidmeten Klaviersonaten f-Moll, A-Dur und C-Dur op. 2 entstehen. Mehrfach tritt er in den Salons der Fürsten Lichnowsky und Lobkowitz auf.

1796

Von Februar bis Juli begibt sich Beethoven auf eine ausgedehnte Konzertreise, die ihn nach Prag, Dresden, Leipzig und Berlin führt. Im November gastiert er in Preßburg und Budapest. In Berlin präsentiert er u. a. seine beiden Sonaten für Violoncello und Klavier op. 5. In Wien ist er zunehmend als Komponist von Klavier- und Kammermusik gefragt.

13

1797

Erstmalig äußert sich die zeitlebens immer weiter sich verschlimmernde Gehör- schwäche Beethovens. Von Graf Browne erhält er ein Reitpferd zum Geschenk.

1798

Beethoven nimmt Komposition- unterricht beim Kaiserlichen Kapellmeister Antonio Salieri, einem Meister der italienischen Oper. Anlässlich einer weiteren Konzertreise nach Prag bringt er die beiden ersten Klavierkonzerte zur Aufführung. Als glänzender Pianist und Improvisator feiert er auch in Wien große Erfolge. Im Verlag Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheint, herausgegeben von Friedrich Rochlitz, die »Allgemeine musikalische Zeitung«, die unter anderen auch Beethovens Werke regelmäßig, wenn auch nicht immer lobend, berücksichtigt.

1799

Es entsteht die Klaviersonate c-Moll (»Sonate pathétique«) op. 13. Auch die Serie der sechs Streichquartette op. 18

nimmt nach und nach Gestalt an. Beethoven erteilt mehreren adeligen Damen aus bester Wiener Gesellschaft Klavier- unterricht.

1800

Am 2. April werden die 1. Sinfonie C-Dur op. 21 und das Septett Es-Dur op. 20 zum ersten Mal aufgeführt und scheinen rückblickend Beethovens Ansehen in der Öffentlichkeit begründet zu haben. Carl Czerny, ein wichtiger Vermittler der frühen Beethoven-Tradition, beginnt mit dem Klavierunterricht. Fürst Lichnowsky zahlt Beethoven ein Jahresgehalt von 600 Gulden, regelmäßig bis 1806.

1801

In einem Brief an Carl Amenda berichtet Beethoven von seiner beginnenden Taubheit: »Wisse, daß bei mir der edelste Teil mein Gehör sehr abgenommen hat, schon damals, als Du noch bei mir warst, fühlte ich davon Spuren, und ich verschwieg's, nun ist es immer ärger geworden; ob es wird wieder können geheilt werden, das steht noch

zu erwarten.« Beethoven komponiert die Klaviersonate cis-Moll (»Mondschein- sonate«) op. 27/2. Am 4. April führt Beethoven sein 1. Klavierkonzert C-Dur op. 15 erstmals in seiner Wahlheimat im Rahmen einer musikalischen Akademie im Wiener Burgtheater auf.

1802

In diesem produktiven Jahr stellt Beethoven neben den Klaviersonaten op. 31 in G-Dur, d-Moll (»Sturm- sonate«) und Es-Dur op. 31 und der 2. Sinfonie D-Dur op. 36 das 3. Klavierkonzert c-Moll op. 37 fertig. Im Oktober verfasst er das »Heiligenstädter Testament«, in dem er sein Gehörleiden erschütternd artikuliert.

1803

Am 5. April erlebt bei einem Akademie-Konzert zu Beethovens eigenen Gunsten die 1. Sinfonie eine Wiederaufführung. Uraufgeführt werden das Oratorium »Christus am Ölberge« op. 85, die 2. Sinfonie D-Dur op. 36 und das 3. Klavierkonzert c-Moll

op. 37. Im Palais des Fürsten Lobkowitz erklingt erstmals die Violinsonate A-Dur op. 47 (»Kreutzer- sonate«).

1804

Napoleon krönt sich in Notre Dame zum Kaiser der Franzosen. Als Beethoven davon erfährt, soll er, so wird berichtet, mit den Worten »Ist der auch nicht anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize frönen; er wird sich nun höher, wie alle Anderen stellen, ein Tyrann werden!« wütend das Deckblatt seiner »Sinfonia eroica« mit der Widmung an Napoleon zerrissen haben. Eine Probeaufführung dieses epochalen Werkes findet im Frühsommer im Palais Lobkowitz statt. Beethoven schließt die Klaviersonate C-Dur op. 53 (»Waldstein- sonate«) ab und beginnt mit den Arbeiten an der 5. Sinfonie c-Moll op. 67. Noch einmal reist er nach Prag.

1805

Am 20. November 1805, kurz nach der Besetzung Wiens durch die Franzosen, findet die erste Aufführung von Beethovens ursprünglich mit »Leonore« betitelten Oper »Fidelio« statt. Sogleich im Anschluss zieht er das Werk für eine Überarbeitung zurück. Weiterhin entsteht die Klaviersonate f-Moll op. 57 (»Appassionata«). In halböffentlichem Rahmen gelangt die 3. Sinfonie im Theater an der Wien zur Aufführung.

1806

Kaiser Franz II. legt die Krone des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation nieder, um als österreichischer Kaiser vor allem das Habsburgerreich selbst vor dem Hegemoniestreben Napoleons verteidigen zu können. Beethoven vollendet gewichtige Werke wie die drei Streichquartette op. 59 (»Rasumowsky-Quartette«), die 4. Sinfonie B-Dur op. 60, das 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58 und das Violinkonzert D-Dur op. 61. Letztere gelten als besonders gelungene Bei-

spiele für Beethovens lyrischen Stil der mittleren Schaffensperiode. Am 23. Dezember wird das Violinkonzert uraufgeführt; Solist ist der Geiger Franz-Joseph Clement, der den Solopart innerhalb kürzester Zeit einstudiert. Eine zweite Fassung der Oper »Fidelio« kommt auf die Bühne des Theaters an der Wien.

1807

Beethovens Gesuch, an das Wiener Hoftheater angestellt zu werden, wird abgelehnt. Seine Musik wird zunehmend bei »Liebhaberkonzerten« in Wien gespielt. Beethoven komponiert seine erste Messe C-Dur op. 86.

1808

Am 22. Dezember gelangen bei einem Akademie-Konzert im Theater an der Wien die 5. und 6. Sinfonie (»Pastorale«) op. 67 und op. 68, das 4. Klavierkonzert op. 58, dessen Solopart Beethoven selbst übernimmt, Teile der C-Dur-Messe op. 86 sowie die Chorfantasia c-Moll op. 80 zur Erstaufführung. Jérôme

Bonaparte, der Bruder Napoleons, unterbreitet Beethoven ein finanziell attraktives Angebot, als Hofkapellmeister nach Kassel zu wechseln.

1809

Vergeblich erhebt sich Österreich gegen Napoleon: Am 11. Mai wird Wien durch die Franzosen bombardiert, am 12. Mai folgt die erneute Besetzung der Stadt. Beethoven vollendet das 5. Klavierkonzert op. 73 in der »heroischen« Tonart Es-Dur. Das Werk bleibt Beethovens letztes Klavierkonzert: Im Zuge seiner Ertaubung werden öffentliche Auftritte als Virtuose unmöglich, er widmet sich eher Solo-Kompositionen für Klavier. Drei hochadelige Gönner, Erzherzog Rudolph von Österreich sowie die beiden Fürsten Lobkowitz und Kinsky eignen Beethoven ein Jahresgehalt in Höhe von 4.000 Gulden zu.

1810

Beethovens Heiratsantrag an Therese Malfatti wird abgelehnt. Mit dem Streichquartett f-Moll op. 95 sowie dem

Klaviertrio Es-Dur op. 97 (»Erzherzog-Trio«) entstehen weitere wichtige kammermusikalische Kompositionen. Die Musik zu Goethes »Egmont« op. 84 wird uraufgeführt.

1811

Neben der Arbeit an der Sinfonie Nr. 7 komponiert Beethoven mit der Ouvertüre zu »Die Ruinen von Athen« op. 113, »Zur Namensfeier« op. 115 und »König Stephan« op. 117 weitere Orchesterwerke.

1812

Beethoven schließt in rascher Folge die 7. Sinfonie A-Dur op. 92 und die 8. Sinfonie F-Dur op. 93 ab. Der rätselhafte »Brief an die unsterbliche Geliebte« wird verfasst. Beethoven trifft mit Goethe während eines Kuraufenthaltes in Teplitz zusammen. Er plant eine Konzertreise nach England und Schottland, nachdem er im Jahr zuvor mit Italien geliebäugelt hatte.

1813

In der Völkerschlacht bei Leipzig, der entscheidenden

Schlacht der Befreiungskriege, erleidet das französische Heer unter Napoleon eine schwere Niederlage. Eine ebenfalls für die Franzosen sieglose Schlacht gegen die Briten auf spanischem Boden inspiriert Beethoven zu dem seinerzeit äußerst erfolgreichen, effektvoll instrumentierten Orchesterwerk »Wellingtons Sieg oder die Schlacht von Vittoria« op. 91. Sein Gesundheitszustand befindet sich auf einem vorläufigen Tiefpunkt.

1814

Mit dem Wiener Kongress beginnt die Wiederherstellung der Zustände vor den französischen Eroberungskriegen. Für Beethoven ist es eine Zeit bemerkenswerter öffentlicher Anerkennung, an der nicht zuletzt seine Sinfonien, vor allem die Nr. 7, einen entscheidenden Anteil haben. Beethoven dirigiert mehrere musikalische Akademien mit eigenen Werken. Die dritte und letzte Fassung der Oper »Fidelio« op. 72 gelangt im Wiener Kärntnertortheater zur Erstaufführung.

1815

Beethoven nimmt an einem Festkonzert zu Ehren des Geburtstages der russischen Kaiserin teil und begleitet dabei musikalische Beiträge auf dem Klavier. Im November erhält er das Privileg eines steuerfreien Wiener Bürgerrechts. Sein Ruhm reicht inzwischen weit über die Donaustadt hinaus.

1816

Beethoven arbeitet u. a. an zwei großen Klaviersonaten in A-Dur op. 101 und B-Dur op. 106 (»Hammerklaviersonate«). Bei Konzerten seines ehemaligen Schülers Carl Czerny ist Beethoven des Öfteren präsent.

1817

Erneut macht die schlechte Gesundheit Beethoven sehr zu schaffen. Von der Londoner Philharmonic Society erhält er eine ehrenvolle Einladung – wiederholt trägt er sich mit Reiseplänen.

1818

Beethoven vollendet die große Klaviersonate B-Dur op. 106

(»Hammerklaviersonate«). Mälzels Erfindung des Metronoms, mit dem schon 1817 die Tempi der Sinfonien Nr. 1 bis 8 fixiert worden waren, wird von Beethoven begeistert aufgenommen. Er unterscheidet zwischen Tempoangaben, die er durch Metronomzahlen ersetzt, und Charakterbezeichnungen, die er beibehalten möchte.

1819

Die Karlsbader Beschlüsse beinhalten eine Verschärfung der Zensur und Überwachung des öffentlichen Lebens durch die Polizei. Beethoven, der zu drastischen Äußerungen in der Öffentlichkeit neigt, wird jedoch als Exzentriker toleriert. In diesem Jahr ertaubt er nach jahrelanger Verschlechterung seines Gehörs völlig. Trotzdem nimmt er die Arbeit an zwei monumentalen Werken auf, der »Missa solemnis« op. 123 und der 9. Sinfonie op. 125.

1820

Die Wiener Concerts spirituels werden von Franz Xaver

Gebauer gegründet, der auch oft Werke Beethovens in seine Programme aufnimmt. Beethovens Flügel wird mit einer Klangverstärkung ausgestattet. In Wien gelangen nach längerer Zeit wieder seine Sinfonien Nr. 3 und 5 zur Aufführung.

1821

Beethoven führt die im Vorjahr begonnene Komposition seiner Klaviersonate E-Dur op. 109 zu Ende und widmet sich zwei weiteren Sonaten in As-Dur op. 110 und c-Moll op. 111, mit denen er diesen einzigartigen Werkkorpus abschließt. Der zehnjährige Franz Liszt kommt mit seinem Vater nach Wien und begegnet Beethoven.

1822

Beethoven bekundet Interesse an einer Stelle als k.k. Kammer-Kompositeurs. Er beginnt mit der Komposition des Streichquartetts Es-Dur op. 127 als Auftakt zur Serie seiner späten Streichquartette. Erstmals erscheinen die Partituren seiner Sinfonien Nr. 1 bis 4 im Druck.

Anton Schindler, der später die erste Beethoven-Biographie verfasst, wird dessen Adlatus, den er mit Sekretärsaufgaben betraut. Um diese Lebensbeschreibung interessanter zu gestalten, verdreht und verklärt Schindler Tatsachen und fälscht sogar Dokumente.

1823

Beethoven schließt die »Missa solemnis« D-Dur op. 123 sowie die »33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli« (»Diabelli-Variationen«) op. 120 für Klavier ab, zwei weitere Gipfelwerke seines Schaffens.

1824

Am 7. Mai findet die erste Akademie seit 1814 im Wiener Kärntnertortheater statt. Gespielt werden unter anderem die Ouvertüre »Die Weihe des Hauses« op. 124, Kyrie, Credo und Agnus Dei aus der »Missa solemnis« und die 9. Sinfonie d-Moll mit Schlusschor über Schillers Ode »An die Freude« op. 125.

1825

Beethoven ist schwer erkrankt. Intensiv arbeitet er seinen Streichquartetten a-Moll op. 132, B-Dur op. 130 (mit der »Großen Fuge« als originalem Finale) und cis-Moll op. 131.

1826

Beethoven vollendet mit dem Streichquartett F-Dur op. 135 die Gruppe seiner späten Streichquartette, die er als sein musikalisches Testament ansieht.

1827

Am 26. März stirbt Beethoven nach langjährigem chronischem Leberleiden in seiner Wohnung im Schwarzspanierhaus. Die Grabrede wird von Franz Grillparzer verfasst. An dem öffentlichen Trauerzug am Begräbnistag des 29. März nehmen ca. 10.000 Trauernde teil.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

A CHRONICLE

TEXT BY Detlef Giese

1770

On December 16 or 17, Ludwig van Beethoven is born in Bonn as the son of the court tenor Johann van Beethoven (1740–1792) and his wife Maria Magdalena (1746–1787); the records show that he was baptized on December 17. The boy was named after his grandfather Ludwig van Beethoven (1712–1773), court conductor for the Elector of Cologne at his Bonn residence. For some time, Beethoven thought he was two years younger than he actually was: this was due to the father's attempt to stylize the son as a musical wunderkind like Mozart.

1774

Beethoven receives initial musical instruction from his father.

1775

Beethoven attends Tironenschule in Bonn.

1778

Beethoven gives his first public piano concert in Cologne on March 26, presented as a musical wunderkind supposedly just six years old.

1779

Christian Gottlob Neefe arrives in Bonn and is named court organist in 1781. Beethoven becomes his pupil, and he learns piano and the art of composition.

1782

Beethoven, having left school the year before, stands in for his teacher Neefe as organist at Bonn Court.

1783

Beethoven's first compositions are published, three sonatas and a cycle of variations for piano. He also becomes a member of Bonn's court orchestra as a harpsichordist. Neefe predicts a great future for the young musician due to his outstanding musical talent.

1784

Beethoven is named second court organist.

1785

Beside continuing intense instruction on the keyboard instruments, Beethoven begins taking violin lessons.

1787

Beethoven travels in the spring to Vienna, where he probably meets Mozart. But he is forced to return early to Bonn upon hearing that his mother lay dying. Her death on July 17 affects the young Beethoven greatly.

1788

Count Ferdinand von Waldstein, to whom Beethoven

later dedicates his Piano Sonata op. 53, comes to Bonn from Vienna and meets the composer. Waldstein later paves his way in Vienna. Beethoven plays viola in the Bonn court orchestra and at performances in the court theater.

1789

After his father's drunkenness leads to his being suspended from service at the court orchestra Beethoven becomes the virtual head of the family. He now receives half of his father's salary in order to feed his younger brothers Caspar Anton Carl and Nikolaus Johann.

1790

Beethoven meets Joseph Haydn in Bonn on the way to London together with the concert impresario Johann Peter Salomon.

1792

In early November, Beethoven leaves Bonn, never to return, to move to Vienna. Upon his departure, Count Waldstein wrote in his album, "Through

untiring diligence, you will receive Mozart's spirit from Haydn's hands." In Vienna, Haydn becomes his composition teacher.

1793

Unsatisfied with Haydn's teaching methods, Beethoven secretly takes instruction from the Vienna Singspiel composer Johann Schenk. He continues to receive his Bonn salary until the spring of 1794.

1794

Beethoven completes three trios in E flat Major, G Major, and C minor for piano, violin, and cello, published in 1785 as op. 1. Since Haydn discourages publication of the Trio in C minor, Beethoven withdraws his dedication to his teacher. Unbeknownst to Haydn, Beethoven takes instruction in counterpoint from Johann Georg Albrechtsberger. In addition, he takes lessons in violin from Ignaz Schuppanzigh.

1795

On March 29, Beethoven performs his Second Piano

Concerto in B flat Major, op. 19, at a concert in Burgtheater, his first public appearance in Vienna. (The Second Piano Concerto actually predates the First, chronologically speaking). He had already worked on two piano concertos in Bonn. He composes the three piano sonatas dedicated to Joseph Haydn in F minor, A Major, and C Major, op. 2. He frequently appears at the salons of the princes Lichnowsky and Lobkowitz.

1796

From February to July, Beethoven goes on an extended concert tour that brings him to Prague, Leipzig, and Berlin. In November, he makes guest appearances in Pressburg (today's Bratislava) and Budapest. In Berlin, he presents his two Sonatas for Cello and Piano, op. 5. In Vienna, he is increasingly in demand as a composer of piano and chamber music.

1797

For the first time, Beethoven's begins to have difficulties with

his hearing, which then worsen over the course of his life. He receives a riding horse as a present from Count Browne.

1798

24

Beethoven takes composition instruction from court conductor Antonio Salieri, a master of the Italian opera. For an additional concert trip to Prague, he performs the first two piano concertos. He also celebrates great successes in Vienna as a gifted pianist and improviser. Breitkopf und Härtel in Leipzig begins publishing the "Allgemeine musikalische Zeitung," edited by Friedrich Rochlitz, which reports regularly on Beethoven's works, if not always praising them.

1799

The Piano Sonata in C minor, op. 13 ("Sonate pathétique"), is composed, and a series of six string quartets (op. 18) increasingly takes shape. Beethoven gives piano instruction to several aristocratic ladies from the very best circles of Viennese society.

1800

On April 2, the Symphony no. 1 in C Major, op. 21, and his Septet in E flat Major, op. 20, are performed for the first time and in retrospect seem to have established Beethoven's public reputation. Carl Czerny, who would later become key in maintaining the early Beethoven tradition, begins piano instruction with the composer. Prince Lichnowsky pays Beethoven an annual salary of 600 guilders, which he receives regularly until 1806.

1801

In a letter to Carl Amenda, Beethoven reports of his incipient deafness: "Know that the noblest part of my hearing has reduced dramatically, I felt traces of it already as you were with me and I kept it to myself. Now it's gotten worse and worse; if it can ever be healed is not yet clear." Beethoven composes the Piano Sonata in C sharp minor ("Moonlight"), op. 27/2. On April 4, Beethoven performs his First Piano Concerto in C Major, op. 15, for the first time in his new

chosen home as part of a "Musikalische Akademie" (musical academy) held at Vienna's Burgtheater.

1802

In this productive year, Beethoven completes not only his Piano Sonatas in G Major, in D minor ("Tempest"), and in E flat Major, opus 31, the Second Symphony in D Major, op. 36, and the Third Piano Concerto in C minor op. 37. In October, he writes the "Heiligenstadt Testament," in which he describes his hearing problems in devastating terms.

1803

On April 5, at an academy concert in Beethoven's honor, the First Symphony is performed once again. The oratorio "Christus am Ölberge," op. 85, is given a premiere performance, along with the Second Symphony, op. 36, and the Third Piano Concerto in C minor, op. 37. At Palais Lobkowitz, the Violin Sonata in A Major, op. 47 ("Kreutzer"), is performed for the first time.

1804

Napoleon crowns himself emperor of France at Notre Dame. When Beethoven learns of this, as legend will have it, he replied: "Is he then not different from any ordinary man! Now he too will tread on human rights, only concerned with his own ambition; he will place himself above all others, become a tyrant," furiously tearing up his cover sheet for his "Sinfonia Eroica" with a dedication to Napoleon. A rehearsal of this epochal work takes place in the early summer at Palais Lobkowitz. Beethoven completes his Piano Sonata in C Major, op. 53 ("Waldstein"), and begins work on the Fifth Symphony in C minor, op. 67. He once again travels to Prague.

1805

On November 20, 1805, just after the occupation of Vienna by the French, the first performance of Beethoven's opera "Fidelio" takes place, originally entitled "Leonore." Immediately after the premiere, he withdraws the work

25

for revisions. He also composes the Piano Sonata in F minor, op. 57 ("Appassionata"). The Third Symphony is performed for the first time in a semi-public framework.

1806

Franz II abdicate as Holy Roman Emperor in order to defend the Habsburg Empire from Napoleon's striving for hegemony. Beethoven completed important works like the Three String Quartets, op. 59 ("Razumovsky"), the Fourth Symphony in B flat Major, op. 60, the Fourth Piano Concerto in G Major, op. 58, and the Violin Concerto in D Major, op. 61. The latter in particular is considered an especially successful example of Beethoven's lyrical style from his middle period. The Violin Concerto is premiered on December 23: the soloist is the violinist Franz Joseph Clement, who was forced to learned the solo part in the shortest period of time. A second version of the opera "Fidelio" is premiered at Theater an der Wien.

1807

Beethoven's request to be employed at Vienna's Court Theater is rejected. His music is increasingly played at public concerts in Vienna. Beethoven composes his first Mass in C Major, op. 86.

1808

On December 22, the Fifth Symphony in C minor and the Sixth Symphony F Major ("Pastoral"), op. 67 and op. 68, are premiered, along with Piano Concerto no. 4, op. 58, where Beethoven himself plays the solo part. Parts of the C Major Mass, op. 86, and the Choral Fantasy in C minor, op. 80, are also premiered. Jérôme Bonaparte, Napoleon's brother, offers Beethoven a financially attractive offer to become court conductor in Kassel.

1809

Austria rises up against Napoleon, but in vain: on May 11, Vienna is bombed by the French, on May 12, a renewed occupation takes place of the city. Beethoven completes the Fifth Piano Concerto, op. 73,

in the "heroic" key of E flat Major. The work becomes his last piano concerto: in the course of his increasing deafness, public performances as a virtuoso become impossible and he dedicates himself instead to solo compositions for the piano. Three noble patrons, the Archduke Rudolph of Austria and the two princes Lobkowitz and Kinsky, offer Beethoven a yearly salary of 4,000 guilders.

1810

Beethoven's proposal of marriage to Therese Malfatti is rejected. With the String Quartet F minor, op. 95, and Piano Trio in E flat Major, op. 97 ("Archduke"), additional important works of chamber music are published. The incidental music for Goethe's "Egmont," op. 84, is performed for the first time.

1811

In addition to his work on Symphony no. 7, Beethoven composes additional further orchestral works such as the overture to "The Ruins of

Athens," op. 113, "Zur Namensfeier," op. 115, and "King Stephen," op. 117.

1812

In rapid succession, Beethoven completes the Seventh Symphony in A Major, op. 92, and the Eighth Symphony in F Major, op. 93. He writes the enigmatic "Brief an die unsterbliche Geliebte" ("Letter to the Immortal Beloved"). Beethoven meets Goethe during a stay at the spa in Teplice. He plans a concert tour to England and Scotland, after having considered a tour to Italy the year before.

1813

In the Battle of Leipzig, the decisive battle of the Wars of Liberation, the French army suffers a heavy defeat under Napoleon. The subsequent French loss in the battle against the British on Spanish soil inspired Beethoven to compose the highly successful and ingeniously orchestrated orchestral work "Wellington's Victory or the Battle of Vittoria," op. 91. His health plagues him greatly.

1814

28 With the Congress of Vienna, the restoration of the state of affairs before the French wars of conquest begins. For Beethoven, it is a period of remarkable public recognition, where his symphonies in particular, especially the Seventh, play a decisive role. Beethoven conducts several “musical academies” with his own works. The third and final version of the opera “Fidelio,” op. 72, premieres at Vienna’s Kärntnertortheater.

1815

Beethoven takes part in a festival concert to honor the birthday of the Russian czarina, performing musical contributions on the piano. In November, he is granted the privilege of Viennese citizenship without tax. His fame stretches far beyond the Danube city.

1816

Beethoven works on two major piano sonatas in A Major, op. 101, and B flat Major, op. 106, (“Hammerklavier”). Beethoven frequently

attends concerts of his former student Carl Czerny.

1817

Beethoven is once again plagued by poor health. He receives a prestigious invitation from the London Philharmonic Society and repeatedly considers travel plans.

1818

Beethoven completes the major Piano Sonata in B flat Major, op. 106 (“Hammerklavier”). Mälzel’s invention of the metronome, with which already the tempos of the Symphonies nos. 1–8 were fixed in 1817, is enthusiastically received by Beethoven. He distinguishes between tempo indications, which he replaces with metronome numbers, and character descriptions, which he would like to keep.

1819

The Carlsbad Decrees bring about an increase of censorship and surveillance of public life by the police. Beethoven, who had a tendency to make drastic pronouncements in public, is tolerated as an

eccentric. He finally becomes entirely deaf after years of declining hearing. All the same, he begins work on two monumental works, “Missa solemnis,” op. 123, and the Ninth Symphony, op. 125.

1820

The Vienna “Concerts spirituels” are founded by Franz Xaver Gebauer, and often include works by Beethoven. Beethoven’s piano is equipped with a sound amplification. His Symphonies nos. 3 and 5 are again performed in Vienna after a long hiatus.

1821

Beethoven completes the composition of his Piano Sonata in E Major, op. 109, begun the year before, and works on two additional further sonatas in A flat Major, op. 110, and C minor, op. 111, with which he concludes this unique body of work. The 10-year-old Franz Liszt comes to Vienna with his father and meets Beethoven.

1822

29 Beethoven expresses interest in a position as royal-imperial chamber composer. He begins composing the String Quartet in E flat Major, op. 127, the first of his series of late string quartets. The scores of his Symphonies nos. 1 to 4 appear in print for the first time. Anton Schindler, who later would be the author of the first Beethoven biography, becomes his assistant, entrusted with secretarial duties. To make the biography more interesting, Schindler twists and transfigures facts and even forges documents.

1823

Beethoven completes “Missa solemnis” in D Major, op. 123, as well as the “33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli” (“Diabelli Variations”), op. 120, for piano, two additional highlights of his oeuvre.

1824

On May 7 the first “Musikakademie” since 1814 takes place at Vienna’s Kärntnertortheater. The concert includes the

overture “Die Weihe des Hauses,” op. 124, the Kyrie, Credo and Agnus Dei from the “Missa solemnis” and the Ninth Symphony in D minor with a final chorus on Schiller’s ode “An die Freude,” op. 125.

1825

Beethoven is seriously ill. He works intensively on his string quartets in A minor op. 132, B flat Major, op. 130 (originally with the „Great Fugue“ as the finale), and C sharp minor, op. 131.

1826

With the String Quartet in F Major, op. 135, Beethoven completes his late string quartets, which he regards as his musical legacy.

1827

On March 26, Beethoven dies in his apartment in the Schwarzschanierhaus after suffering chronic liver disease for many years. Franz Grillparzer writes the eulogy. Around 10,000 mourners take part in the public funeral procession on the day of the burial, March 29.

Translated by Brian Currid

EIN GEBIRGE ZUM ENTDECKEN BEETHOVENS SINFONIEN

TEXT VON Karsten Erdmann

Schauen wir auf etwas, das viele Menschen fasziniert: Auf ein Gebirge; auf seine Daseinsweise, die von der Geologie erkundet wird; auf die Bedeutung, die es für die Menschen hat.

Irgendwann ist alles daran vermessen und analysiert. Entstehung, Struktur der Gesteine, Flora und Fauna. Aber es bleibt faszinierend: Der Bergsteiger, aber auch der Wanderer, der die Gipfel nicht selbst erklimmt, sondern sich an ihrem Anblick aus der Ferne erfreut – sie werden nicht müde, sich den Eindrücken hinzugeben.

In der Tat: Bei jeder Wetterlage, bei wechselndem Licht, bei Tag und bei Nacht sehen die Berge anders aus. Und die emotionale Wirkung dieses Anblicks kann dementsprechend völlig verschieden sein. Auch die individuelle Verfassung des Besuchers kann eine ganz unterschiedliche sein: In seiner Jugend sieht er hier eine Einladung zum Aufstieg, sieht offene, verlockende Möglichkeiten der Erfahrung. Die Grenzenlosigkeit der Natur wird ihm zum Spiegel der eigenen Möglichkeiten. Im Alter, wenn der Aufstieg selbst nicht mehr gelingen will, werden die geliebten Berge zum Bild aller nicht ausgeschöpften Chancen des Lebens, aber auch zum Versprechen, dass die eigene Endlichkeit eingeborgen ist in das Überdauernde, die großen Zyklen der Natur – weit über die

räumlichen und zeitlichen Grenzen des menschlich Individuellen hinaus.

Ähnlich ergeht es dem Musikfreund mit den Sinfonien Beethovens.

Ist zu diesen Werken nicht alles gesagt? Ist die Wissenschaft ihnen nicht mit allen erdenklichen Methoden der Analyse zu Leibe gerückt? Sollte man nach der tausendsten Aufnahme nicht annehmen, dass interpretatorisch an diesen Werken nun wirklich kein Neuland mehr zu entdecken wäre?

Solche Fragen erweisen sich schnell als bloße Rhetorik, die unschwer von der Wirklichkeit entkräftet wird. Allein in den letzten Jahrzehnten, seit die »historisch informierte« Aufführungspraxis sich auch der Sinfonien Beethovens bemächtigt hat, ist eine solche Fülle an neuen Interpretationen entstanden (deren Konzept man durchaus nicht in jedem Falle glücklich heißen muss), dass die Frage nach dem »Neuland« entschieden sein dürfte.

Und selbst, wer auf neuere Interpretationen wenig Wert legt, kann immer wieder fasziniert sein: Wenn diese Werke das eigene Leben begleitet haben, über Jahre und Jahrzehnte – so wird die neue Begegnung mit ihnen eine immer neue Begegnung mit dem eigenen biographischen Weg, wird zur erneuten Bestimmung des eigenen Standortes in Welt und Zeit und zum Ausloten des noch Möglichen.

Werfen wir einen Blick auf einige Aspekte dieses Zyklus, der, in einem knappen Vierteljahrhundert entstanden (zwischen 1799 und 1824), die Musikgeschichte der vergangenen 200 Jahre geprägt hat wie wenige andere Werke.

INSTRUMENTE

Beethovens Orchester, das »Instrument« der neun Sinfonien, bleibt zeitlebens das klassische Haydns und Mozarts. Die Erweiterungen, die er gelegentlich vornimmt, erscheinen vergleichsweise bescheiden – wie überhaupt die Sprache Beethovens in den Sinfonien sich auf vergleichsweise konsolidierterem, wesentlich weniger avantgardistischen Terrain bewegt als in den Klaviersonaten und Streichquartetten zu beobachten. In der »Eroica« werden drei statt der üblichen zwei Hörner verwendet (wobei auch Mozart – in der »kleinen« G-moll-Sinfonie KV 183 – und Haydn – in der Sinfonie Nr. 39 – ausnahmsweise schon vier Hörner zum Einsatz gebracht hatten); in der 5. Sinfonie kommen im Finale drei Posaunen und die Piccoloflöte hinzu. Die Pastorale verwendet auch die Piccoloflöte (im »Gewitter«) und zwei Posaunen. Die Sinfonien Nr. 7 und Nr. 8 kehren zur Standardbesetzung zurück. Ja, Beethovens Orchester, das so monumentale Wirkungen hervorbringt, ist oft geradezu erstaunlich sparsam besetzt: Die 4. Sinfonie verwendet nur eine Flöte; im ersten und zweiten Satz der »Pastorale« kommen weder Trompeten noch Pauken vor. Wenn die Posaunen verwendet werden, dann eher moderat – u. a. in der letzten von Beethovens elf Ouvertüren, »Die Weihe des Hauses«, nur im langsamen Einleitungsteil, im Scherzo der 9. Sinfonie als unauffällige klangliche Grundierung des Mittelabschnitts.

Umso mehr fallen diverse instrumentatorische Einfälle auf, die dem individuellen Ausdrucksbedürfnis des Komponisten bzw. den Anforderungen der musikalischen Substanz entstammen, also alles andere als gesuchte Effekte sind. Dazu zählen die Verwendung von zwei Solocelli im zweiten Satz der »Pastorale«; die gefürchtete Solostelle des Fagotts im Finale der Vierten. Besonders die Verwendung der Pauken ist bei Beethoven eine oft neuartige – zum ersten Mal werden diese Instrumente in der 8. und 9. Sinfonie the-

matisch am musikalischen Geschehen beteiligt, was auch ihre Stimmung variabler als bisher werden lässt.

Will man einen Eindruck von Beethovens Klangphantasie als Instrumentator gewinnen, so sei auf den langsamen Satz der 4. Sinfonie verwiesen – nicht umsonst hat Hector Berlioz diesen Satz besonders geschätzt und ihn mehrfach in seiner »Instrumentationslehre« als Beispiel zitiert.

34

EINLEITUNG

In Haydns späteren Sinfonien ist es Standard, den ersten Satz mit einer langsamen Einleitung zu eröffnen – in der Sinfonik Wolfgang Amadeus Mozarts ist dieses Verfahren seltener; freilich hat dann die Einleitung besonderes Gewicht: Der Eröffnungsteil der »Prager Sinfonie« KV 504 ist eine der differenziertesten sinfonischen Einleitungen, die sich in der gesamten Literatur finden.

Beethoven hat in vier seiner Sinfonien zu diesem Mittel gegriffen. Jede von ihnen führt »so passend wie möglich« (Thomas Mann) in den folgenden Hauptsatz ein.

In der 1. Sinfonie ist die Einleitung relativ kurz, doch dies hindert nicht an melodischer Entfaltung und dem Einsatz konstruktiver musikalischer Intelligenz. Die eröffnenden Akkorde definieren mittels einer überraschenden Kadenz die Haupttonart C-Dur, den harmonischen Radius des Satzes und das gesamte Instrumentarium der Sinfonie. Zugleich ist in ihnen das berühmte B-A-C-H-Motiv versteckt – vielleicht ein Gruß an den Widmungsträger des Werkes, Baron Gottfried van Swieten, den bedeutenden Kenner der Musik Bachs und Händels, der für Mozarts Bach- und Händel-Rezeption so wichtig war.

Mit wenigen kräftigen Strichen umreißt Beethoven in dieser knappen Einleitung das grundsätzliche Paradigma

des Klassischen überhaupt: Durchdachte Tiefenstrukturen der Musik sind kombiniert mit einer gut »hörbaren« Oberfläche.

Die Einleitung zur folgenden Sinfonie ist wesentlich weiträumiger gestaltet als im Vorgängerwerk. In ihrem D-Dur/d-Moll-Kontrast scheint die Welt des »Don Giovanni« präsent (Harry Goldschmidt, der große Alte der ostdeutschen Beethovenforschung, hat immer wieder auf die Mozartnähe dieser Sinfonie hingewiesen, die er freilich im Bezug zur »Zauberflöte« finden wollte; uns erscheint dagegen hier »Don Giovanni« viel näher), die besonders im Finale der Sinfonie wieder erscheint – der Satz wirkt wie an der kulminierenden Szene der Oper, dem Gastmahl Don Giovannis, entlang komponiert. Zugleich hören wir in dieser Einleitung, an ihrem Höhepunkt, etwas wie eine Vorwegnahme des ersten Satzes der neunten Sinfonie. Interessant daran: Themenbildungen aus dieser Zeit tauchen mehrfach in Beethovens Spätwerk auf – so etwa in den letzten beiden Klaviersonaten op. 110 und op. 111.

Nachdem der Komponist in der folgenden »Eroica« auf die zunächst geplante Einleitung verzichtete, beginnt die Sinfonie Nr. 4 wiederum mit einer solchen. Die diskrete Plötzlichkeit des ersten pizzicato lässt ahnen, worum es in dieser Sinfonie gehen wird: Um den Klang als eigener Qualität. Die exquisite Klanglichkeit, die im langsamen Satz ihren Höhepunkt erreicht, bestimmt bereits die Einleitung: Wie sich aus dem ausgehaltenen Bläserklang die geheimnisvolle einstimmige Streichermelodie entwickelt, wie ausgehaltene Töne des Fagotts und der tiefen Streicher Spannung entstehen lassen, wie sich Pizzicati und mit dem Bogen gespielte Figuren abwechseln ... So etwas lässt die lange unterschätzte Sinfonie schon zu Beginn zu einem wahren Fest des Klanges werden – ohne dass es ihr an konstruktiver Dichte mangeln würde.

35

Ein letztes Mal in Beethovens Sinfonik findet sich eine langsame Einleitung in der 7. Sinfonie. Auch hier wird ein grundsätzliches Charakteristikum des ganzen Werkes bereits in der Einleitung exponiert: Die Einbeziehung des Raumes als Ereignisort der Klänge. »Raum« ist hier nicht nur die Hohlform, in der sich das musikalische Geschehen entfaltet und ihm Grenzen setzt. Vielmehr ist der Raum selbst Gegenstand der kompositorischen Entfaltungen. Das ist etwas, das weit in die Zukunft weist – bis in die Musik des 20. Jahrhunderts, etwa zu György Ligeti. Gewaltige Sphären werden aufgerissen in den aufwallenden Tonleiterfiguren der Einleitung der 7. Sinfonie, als ob der Raum selbst immer neue Klänge ex nihilo gebären wollte. Solches musikalische Denken durchdringt dann das ganze Werk: Das großartigste Beispiel ist der zweite Satz, das berühmte Allegretto (die 7. und die 8. Sinfonie enthalten keinen eigentlichen langsamen Satz). Wir hören ein unaufhaltsames Sich-Nähern einer Bewegung, in weiter Ferne beginnend, bis diese Bewegung mit dem ersten Paukeneinsatz ganz im Vordergrund des »Bildes« angekommen ist. Auch der katastrophische »Absturz«, mit dem der Mittelteil des Satzes endet – ein Gegenbild zu den aufstrebenden Skalen der Einleitung – durchmisst einen ganzen Raum, von höchster Höhe bis zum tiefsten Abgrund.

THEMA

Viele Themen Beethovens gelten als ungeheuer prägnant.

Wenn man aber genau hinschaut, macht man eine fast schockierende Entdeckung. Es sind meist keine weit geschwungenen Linien wie bei Schubert, sondern elementare Figuren, an Simplität kaum zu überbieten. Spielt man Themen aus den Sinfonien Beethovens auf dem Klavier, so erscheint es geradezu unglaublich, dass aus solchem Material ein gan-

zer sinfonischer Satz von so enormer Stringenz entstehen kann, wie sie für Beethoven charakteristisch ist. Wenn ein Thema wirklich einmal eine ausführliche melodische Linie darstellt, dann ist diese meist kein spontaner »Einfall« des Komponisten, sondern in einem akribischen Prozess aus einem nichtssagenden Kern gewonnen. (Das Thema etwa des Andante con moto der Fünften lässt anhand der Skizzen Beethovens solchen Prozess Schritt für Schritt beeindruckend mitvollziehen). Oft sind die Themen Beethovens gar keine »Themen«, sondern Bruchstücke, denen man – würde man sie nur ohne den Kontext ihrer jeweiligen Sätze zur Kenntnis nehmen – beim besten Willen kaum die Qualifikation eines »echten« Themas zuerkennen würde. Das berühmte KopftHEMA der 5. Sinfonie etwa ist an Kürze kaum zu unterbieten – es ist nur ein Motiv. Welche Schwierigkeit der kompositorischen Fortführung solcher Kürze innewohnt und wie mühsam diese nur zu überwinden war, wie sehr sie damit aber auch als Movens der konstruktiven musikalischen Phantasie wirken konnte – auch davon legen die Skizzen des Komponisten Zeugnis ab. Dies schenkt uns einen Schlüssel zum Geheimnis der Wirkung von Beethovens Themen: Wir hören sie immer in ihrem Umfeld; wir hören immer den Kontext mit. Wenn etwa in der Coda des ersten Satzes der »Eroica« das Hauptthema nach der Episode mit den schmetternd heranstürmenden Triolen der Trompeten wie resümierend noch einmal erklingt – dann wohnt ihm alles inne, dann klingt alles mit, was dieses simple Thema im Laufe einer grandiosen sinfonischen Entwicklung »erlebt« hat.

Und auf einmal hören wir das, was ein simples Allerweltsthema ist, aufgeladen mit Bedeutung, triumphal groß und einmalig.

Im klassischen Sonatenhauptsatz, wie er sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildete, markiert der Übergang zur (veränderten) Wiederholung des Anfangsteiles einen besonderen Punkt in der Entwicklung des musikalischen Verlaufs. Besonders Haydn gelang es, hier unerhörte Wirkungen zu erzielen. Das sinfonische Geschehen verläuft sich, dünnt aus, eine Art Unterdruck entsteht, wie eine Erwartung; es muss etwas kommen – und da hinein fügt sich dann die Wiederholung des Hauptthemas in der Grundtonart. Etwas Ereignishaftes begegnet dem Hörer, etwas von »Ankommen«, das sich schwer konkretisieren lässt, aber auf einer Ebene musikalischer Verallgemeinerung umso stärker wirkt.

Bei einem Baumeister wie Beethoven, in dessen Sonatensätzen es nichts Routiniertes, nur der Form Geschuldetes gibt, ist besonders interessant, worin sich die Reprisen von den Expositionen unterscheiden. Diese Unterschiede – größer oder geringer – zeigen besonders eindrücklich, wie bewusst Beethoven die Form konstruiert, wie überlegt und ohne Zufälligkeiten die Satzverläufe angelegt sind, und welches unglaubliche Maß an kompositorischer Phantasie sich darin zeigt. Manchmal sind die »Abweichungen« vergleichsweise klein. Im ersten Satz der 4. Sinfonie gibt es eine Art »drittes Thema« in F-Dur, vorgetragen zuerst im freundlich-pastoralen Kanonklang von Klarinette und Fagott, dann emphatisch, wie überfließende von Glück, wiederholt von den Streichern. In der Reprise geschieht das genauso, ganz regelkonform nun in der Grundtonart B-Dur. Beethoven nimmt eine kleine Ergänzung vor: Das idyllische Thema wird grundiert von leisen Tönen der Pauken. Kaum hörbar, ganz unauffällig – aber was für eine Wirkung! Aus der Idylle wird etwas, das wie ein Ruf klingt, wie ein Signal aus einer Ferne, die zu Aufbruch und neuem Beginn herausfordert.

In der 5. Sinfonie ist es die Solokadenz der Oboe, die in der Reprise den rasanten Verlauf des Satzes unterbricht und den Hörer darauf aufmerksam macht, dass gerade in Beethovens »heroischen« Sätzen nie das Innehalten fehlt, der Moment des Fragens danach, wohin denn all dieser Aufbruch eigentlich aufbrechen will ...

Vielleicht die schönste veränderte Reprise begegnet uns in der Siebenten. Nach dem wiederholten Hauptthema gibt es einen Halt im stürmischen Verlauf des Satzes. Die Oboe setzt wiederum mit dem Kopf des Hauptthemas ein. Die Musik wendet sich unerwartet nach Moll, und echoartig spielen die Holzbläser einander Motive des Hauptthemas zu – eine kleine Insel blühender, traumverlorener Idyllik inmitten des wogenden Geschehens. Dann nimmt der Satz mit dem leisen Einsatz der Pauken wieder Fahrt auf.

SCHÖNE STELLEN

Wer »schöne Stellen« bemerkt und genießt, hört unprofessionell und dilettantisch; unfähig, die Form im Großen zu erfassen. Dieses dümmliche Vorurteil wird durch Beethovens Sinfonien ad absurdum geführt.

Wir haben eben beim Blick auf die Reprisen der ersten Sätze schon mehrere einzelne »Stellen« im Blick gehabt und gesehen, dass sie im Verlauf der Sätze eine bemerkenswerte Rolle spielen. Auch an anderen Punkten gibt es eine Fülle von Details, die der Aufmerksamkeit wert sind. Drei von ihnen wollen wir erwähnen.

In der 5. Sinfonie stellt der zweite Satz, im fülligen, sonoren As-Dur, einen Kontrast zum dramatischen Kopfsatz dar. In Form von Variationen entfaltet sich das eröffnende Thema der Celli und Kontrabässe (eigentlich ein langsames Menuett, dessen Charakter verloren geht, wenn der Satz zu langsam gespielt wird) zunächst in immer flüssi-

gerer Bewegung, kontrastiert vom marschartigen C-Dur-Kontrast. Gegen Ende des Satzes kehrt wieder Ruhe ein. Der Nachsatz des Themas trägt das musikalische Geschehen – und plötzlich ereignet sich für Sekunden Unerhörtes. Die Musik bricht förmlich aus in ungeschützte Emphase, lässt für Sekunden dem Gefühl die Zügel schießen, erhebt sich zum Forte; die Wendung (abwärtsgeführte siebente Stufe der Tonleiter), die ans Herz rührt, ist später zum verschlissenen Gemeinplatz aller Schlagersentimentalität geworden. Hier, in äußerster Knappheit und – dadurch – zugleich äußerster Intensität, wirkt sie ungebrochen.

Ähnliches begibt sich in der 8. Sinfonie.

Sprechen die kraftgeladenen Außensätze im Ganzen eine eher knappe, ja, mitunter fast rabiat anmutende Sprache (wozu die hochliegenden Trompeten erheblich beitragen), so begegnet uns im Mittelteil des dritten Satzes, »Tempo di menuetto«, ausgesuchtester Klang. Klarinette, Hörner und Solocello (eine in Beethovens Sinfonik einmalige Kombination) entfalten eine pastorale Szene, deren klares F-Dur sich zuerst nach f-Moll wendet, dann unerwartet nach Des-Dur. Diese leuchtende Wendung, vor der das Wort versagt, wird nicht wiederholt (wie es in regulären Menuettsätzen der Fall wäre). Sie darf auch nicht wiederholt werden, weil ihre emotionale Einmaligkeit durch eine Wiederholung sofort zur Banalität würde. Einen ähnlichen harmonischen Effekt hat übrigens der junge Franz Schubert wenige Jahre später in seiner 4. Sinfonie genau an der analogen Stelle eingesetzt – ganz eindeutig eine Frucht noch tastender Beethoven-Rezeption. Bezeichnend ist, dass Schubert jene konventionelle Wiederholung der »schönen Stelle«, die Beethoven sich versagt, unbekümmert hinsetzt. Kunst wird so zum Kunstgewerbe – das untrügliche Formgefühl des »Meisters« geht dem jungen »Schüler« (noch) ab.

Werfen wir noch einen Blick auf den ersten Satz der 9. Sinfonie.

Gegen Ende der Durchführung, kurz bevor der Satz Anlauf zur Reprise nimmt, atmet die Musik hörbar aus – wie der grandiose epische Satz überhaupt reich an Momenten des Innehaltens ist. Vielleicht unterscheidet ihn dies vor allem von den Kopfsätzen der vorangegangenen acht Sinfonien. An der besagten Stelle fügt sich wie beiläufig eine kleine, für sich genommen fast belanglose Figur des Horns ein (Takt 279), die – so mag man es empfinden – der Musik etwas Rufendes, Raunendes, wie aus anderen Sphären Herüberklingendes verleiht.

Warum beeindruckt all das so sehr?

Vielleicht ist es die Flüchtigkeit solcher Momente, denen etwas innewohnt, das wie das Leben selbst ist: Die erfülltesten Momente des Glücks sind zugleich die vergänglichsten; sie kommen und verwehen schnell, bleiben so überwältigend wie unverfügbar. Kaum dass sie ins Bewusstsein treten, sind sie vorüber. Davon spricht die Musik, und so wird sie zum Spiegel des Lebens selbst und als Hörer »... befinden wir uns zugleich in einem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat.« (Friedrich Schiller)

FINALE

Der Finalsatz der 1. Sinfonie beginnt auf eine merkwürdige, singuläre Art. Nach einem unisonen G des ganzen Orchesters beginnt nicht das erwartete bunte Treiben eines Haydn-ähnlichen Finales, wie man es nach den vorangegangenen Sätzen erwarten würde. Die Violinen setzen viermal in langsamem Tempo an, jeweils mit einem Anlaufversuch von jenem g aus; jedes Mal gelingt es, die Linie etwas weiter zu ziehen – erst bis h, dann bis c, dann bis d, bis e; schließlich bis zum f, das wie ein Fragezeichen im Raum

stehenbleibt. Und dann endlich rattert die Tonleiter los bis zum nächsten g – die Tonleiter ist vollständig, und der eigentliche Satz beginnt wie befreit von allem Zweifel und entfaltet sich unbeschwert.

Was für Zweifel in einem so hochgestimmten Werk voll jugendlicher Kraft und Zuversicht sollen das aber sein?

42 Seit der Herausbildung der viersätzigen sinfonischen Form in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begleitet das »Finaleproblem« diese Großform der Musik (auch in ihren kammermusikalischen Formen oder in der Gattung der Klaviersonate). Es lässt in etwa so formulieren: Wie kann man dem gewichtigen ersten Satz ein ebenso gewichtiges Finale gegenüberstellen, das dem Werk eine Rundung gibt und es davor bewahrt, in Anspruch und Dichte der Musik zum Ende hin abzufallen? Wie lässt sich aber zugleich eine Überforderung des Hörers durch zwei gleichermaßen gewichtige Sätze vermeiden? Haydns Lösung bestand meist darin, in immer neuen Varianten, mit einem Höchstmaß an musikalischer Phantasie, einen fröhlichen Beschluss, meist in Rondoform, zu exerzieren. Dies war ohne Substanzverlust möglich, da der unvergleichliche Esprit, der Haydns Kunst auch in ihren abgründigen Passagen trägt, einem eminent freudigen Weltgefühl entstammt, das solche Lösung nicht als Notbehelf, sondern als ganz und gar originär erscheinen lässt. Für den Dramatiker Mozart war in den späteren Sinfonien die Lage anders. Er greift zum Sonatenhauptsatz-Schema auch in den Finalsätzen – offenbar, um diesen größeres Gewicht zu geben. Dennoch gelingt es der »Prager Sinfonie« D-Dur KV 504 und der Es-Dur-Sinfonie KV 543 – so schön deren Finalsätze auch sind – nicht, das Gewicht des Sinfoniefangs zu halten. Erst in der letzten, der »Jupiter-Sinfonie« C-Dur KV 551, gelingt mit einem Finalsatz, der Sonatenhauptsatz und polyphone Strukturen kombiniert, das Nonplusultra; nicht nur des Finales dieses Werkes, sondern der sinfonischen Form überhaupt. Mozart hatte damit der

Nachwelt ein Beispiel gegeben, Maßstäbe aufgerichtet, die uneinholbar waren. Die unmittelbaren kompositorischen Nachwirkungen des »Jupiter«-Finales reichen bis zur 5. und 8. Sinfonie von Anton Bruckner und zur letzten Sinfonie von Johannes Brahms. Aber für alle Komponisten, die sich der Sinfonieform näherten, muss es ein oft auch lähmendes Beispiel gewesen sein.

Beethoven hat klugerweise das übermächtige Modell von Mozarts letzter Sinfonie nicht zu wiederholen versucht. (Freilich nur in der Sinfonik: Auf dem Feld des Streichquartetts ist er dem Bau der letzten sinfonischen Trias Mozarts zweimal gefolgt: In den »Rasumowsky-Quartetten« op. 59 und in den drei ersten der späten Quartette, die auch jeweils mit einem fugiert-polyphon inspiriertem Finale schließen.)

So bietet jede seiner Sinfonien eine eigene Lösung des Finaleproblems.

43 In der 1., 2., 4. und 7. Sinfonie sind es Sonatenhauptsätze, in der »Eroica« greift Beethoven zur Form der Variation; in der 2., 6. und 8. Sinfonie ist es eine Kombination von Sonatenhauptsatz und Rondoform. Freilich sind die Finalsätze, auch wo sie sich des Sonatenschemas bedienen, deutlich unterschieden von den Kopfsätzen. Sie sind in der Regel einerseits großflächiger als diese, andererseits entspannter, weniger konfliktreich als die Sätze, die die jeweilige Sinfonie eröffnen. Besonders der Schlusssatz der »Eroica« lässt dies deutlich erkennen: Nach den groß dimensionierten dramatischen Entwicklungen des ersten Satzes und der epischen Entfaltung des Trauermarsches bedurfte es eines gewichtigen Finales, das gleichwohl nicht noch einmal Drama und Epos entfalten und damit die vorderen Sätze ihrer Wirkung berauben würde. Die eher locker gefügte Variationsform bot sich da förmlich an, zumal sie auch eine Weiträumigkeit ermöglichte, die als Gegengewicht zum ersten Satz funktionieren konnte. So wirkt das Finale der »Eroica« glücklich als

»Divertissement« nach dem Drama (wenn man dies nicht als abwertende Bezeichnung versteht), in das zwanglos dramatische und lyrisch-tänzerische Episoden eingeflochten werden konnten (das thematische Material stammt nicht zufällig aus der Ballettmusik »Die Geschöpfe des Prometheus«).

Nicht umsonst ist die Dritte zeitlebens Beethovens Lieblingswerk unter seinen Sinfonien geblieben.

44

Das Finale der folgenden Vierten ist hingegen ein regelrechter Sonatenhauptsatz – aber eher auf motorisches Vorwärtsdrängen angelegt als auf »Auseinandersetzung«. Freilich wäre Beethoven nicht Beethoven, wenn nicht Kontraste das Geschehen beleben würden: Die Durchführung lässt den Hörer eine pastorale Szene erleben, in die zwar die Sechzehntelbewegung des Hauptthemas hineintönt, die aber dominiert wird vom bukolischem Klang der Holzbläser (die Fagotte spielen in dieser Sinfonie, ähnlich wie im zeitgleich entstandenen Violinkonzert, eine gewichtige Rolle). Zugleich wird hier hörbar, wie Beethoven kompositorisch seine Vorgänger rezipiert: Eine ähnliche Anlage zeigt der entsprechende Abschnitt in Mozarts Es-Dur-Sinfonie KV 543.

Der letzte Satz der 9. Sinfonie stellt dann mit seiner Einbeziehung des Vokalen die große Ausnahme dar.

Der Satz ist formal schwer zu ergründen: Handelt es sich um eine Art Variationsform? Oder um einen höchst eigenwillig gestalteten Sonatenhauptsatz? Die Frage ist wohl nicht letztgültig zu entscheiden. Dass das Finale der Neunten eine ästhetische Grenzüberschreitung darstellt, war auch Beethoven wohl bewusst – nicht umsonst wird berichtet, er habe sich noch nach der Uraufführung mit dem Gedanken getragen, ein instrumentales Finale anstelle des vokalen zu schreiben. Dies hat er nicht getan; aber mit Sicherheit wäre die folgende 10. Sinfonie (in c-Moll) wieder ein rein instrumentales Werk geworden. Schon gar nicht ist der letzte Satz der 9. Sinfonie als »letztes Wort« des Sinfonikers intendiert. Die Skizzen zur 10. Sinfonie und zur Ouvertüre über

B-A-C-H, mit denen Beethoven noch kurz vor seinem Tode beschäftigt war, widerlegen solche simplen Interpretamente zur Genüge. Nicht leicht ist auch die programmatische Deutung, zu der das Finale geradezu herauszufordern scheint – um sich ihr dann doch zu sperren. Dass es keine eindimensionale Jubelmusik ist, die uns da entgegönt, war einsichtigen Hörern schnell klar (soweit nicht das Unbehagen überwog – immerhin war Beethovens Griff nach Schillers Text und die Art seiner Vertonung solchen Musikern wie Felix Mendelssohn Bartholdy und Louis Spohr ein Graus; und beileibe nicht alle Dirigenten konnten und können sich mit den Schlusssatz der 9. Sinfonie anfreunden). Peter Tschaikowsky – ein durchaus kritischer Beethoven-Hörer, dabei ein stets feinfühliges Rezipient des psychologischen Untergrundes von Musik – vermeinte in dieser Sinfonie den »Schrei hoffnungsloser Verzweiflung eines schöpferischen Genies« zu vernehmen; eine bemerkenswerte Interpretation, die mit modernen psychoanalytischen Deutungen korrespondiert.

Vielleicht erschließt sich ein möglicher Zugang zum Finale und zu dieser Sinfonie insgesamt, wenn man sie als Gegenentwurf zur kurz zuvor geschaffenen »Missa solennis« betrachtet. War dort der liturgische Rahmen bis zum Zerreißen gespannt und bis zur letzten Konsequenz zum Resonanzraum individueller, subjektivster Religiosität und transzendierender Welterfahrung gemacht, so liegen die Verhältnisse in der Sinfonie genau umgekehrt: Die »autonome« Kunst, die sich der liturgischen Verpflichtung längst entwunden hat, kehrt zum theologischen Gehalt zurück, freilich nun in den Bahnen subjektivster, nach-aufklärerischer, eher pantheistischer als kirchlicher Wege.

Allein dies mag darauf verweisen, wie vielfältig die Möglichkeiten sein können, sich solch einem inkommensurablen Werk, solcher Kunst überhaupt zu nähern.

45

Das Finale der letzten Sinfonie Beethovens bedeutete bekanntermaßen keineswegs, wie es Richard Wagner im Blick auf sein eigenes Schaffen deutete, das Ende der Sinfonie überhaupt.

46

Ganz im Gegenteil: Von Beethovens Werk ging eine übermächtige Wirkung aus, die in ihrem kompositorischen Anspruch sicher mitunter lähmend und irritierend wirken konnte – Johannes Brahms' jahrzehntelanger Anlauf zur eigenen ersten Sinfonie ist aussagekräftig genug –, aber der Anregungen waren so viele, dass alle große Sinfonik des 19. Jahrhunderts (und über weite Strecken auch die des 20.) ihre eigenen Positionierungen im »Gespräch« mit Beethoven gewann.

Der erste und einer der größten, die hier zu nennen sind, ist noch Beethovens Zeitgenosse: Franz Schubert. Seine »große« C-Dur-Sinfonie, ein Jahr nach der Uraufführung der 9. Sinfonie und sichtlich unter deren Eindruck geschaffen, greift das Modell von Beethovens Siebenter in gänzlich individueller Weise auf, bringt zugleich implizit eine bestechende Kritik der Neunten, indem sie das Thema von deren letzten Satz reformuliert und mit überwältigendem musikalischem Reichtum erweist, dass es der vokalen Stimmen keineswegs bedurfte, um 1825 eine »große« Sinfonie zu schaffen. So tief und eigenständig wie Schubert hat keiner der Zeitgenossen Beethovens ihn verstanden und kreativ rezipiert (höchstens der geniale jugendliche Mendelssohn mit seinen frühen Streichquartetten kommt dem nahe) wie hier, wo er den Älteren gleichsam mit dessen eigenen Waffen schlägt (Peter Gülke nennt das C-Dur-Werk die »Gegensinfonie«). Was für ein Abstand zu den Beethoven-Adepten minderen Formates, denen nur mehr handwerklich gekonnte Imitate gelingen konnten!

Wenige Jahre später stellte der junge Hector Berlioz die Weichen für die Entwicklung der sinfonischen Musik

neu, wiederum unter Berufung auf den damals in Paris viel hoch aktuellen und viel diskutierten Beethoven. Die Ästhetik seiner berühmten »Symphonie fantastique« (1829/30), die als »Geburtsurkunde« des Genres der Sinfonischen Dichtung gilt, knüpft an die programmatischen Werke Beethovens an, die großen Ouvertüren »Leonore III«, »Coriolan«, »Egmont« – vor allem aber an die 6. Sinfonie, der die »Fantastique« in formaler und gedanklicher Hinsicht viel verdankt. Die »Szene auf dem Lande« Berlioz' ist ohne die »Szene am Bach« der »Pastorale« kaum vorstellbar; wenn auch der mentale und emotionale Exhibitionismus Berlioz' mit Beethoven nicht viel zu tun hat. Franz Liszt wiederum wurde durch Berlioz zu seinen eigenen Sinfonischen Dichtungen inspiriert, einem Genre, welches das 19. Jahrhundert prägen sollte.

47

Aber auch die Komponisten, die sich nicht der Programmsinfonik verschrieben, sind ohne Beethoven nicht zu denken. Bruckners Anfänge der 2., 7., 8. und 9. Sinfonie mit ihren Streichertremolos; die Rekapitulation der vorhergehenden Satzanfänge zu Beginn des Finales der Fünften; das »Streichergewitter« über dem apokalyptischen Einsatz der Reprise in der 9. Sinfonie – all gewinnt seine Originalität im Rekurs auf Beethoven, besonders auf dessen letztes sinfonisches Werk. Bei Johannes Brahms ist es nicht nur die Konzeption der ersten Sinfonie mit ihrem Weg vom c-Moll des Anfangs zum C-Dur des Finales, die auf Beethoven verweist – der Mittelteil des Allegrettos aus dessen Siebenter wirkt wie eine zusammengefasste Vorausnahme des Instrumentationsstils von Brahms.

Festzuhalten ist ferner, dass Beethovens Sinfonik nicht nur das unmittelbare kompositorische Werden der sinfonischen Formen beeinflusst hat: Auch die philosophisch-ästhetische Reflexion von Musik hat an den Sinfonien besonderes Format gewonnen. Von E. T. A. Hoffmanns enorm sachkundigen Rezensionen bis zu Theodor W. Adornos Notaten ist Beethoven immer wieder Gegenstand weitrei-

chender ästhetischer Betrachtungen geworden, die dann wiederum die Kunst ihrer Zeit geprägt haben; nicht nur die Musik: Man denke nur an Max Klingers Beethoven-Skulptur oder an die Beethoven-Reflexionen in Thomas Manns »Doktor Faustus«.

48 Bis zu Gustav Mahlers sinfonischem Werk reicht die musikalische Nachwirkung Beethovens; ja, selbst die Sinfonik Sergej Prokofjews nimmt Eigenheiten des Wiener Klassikers auf: Die grandiose Ereignishaftigkeit der Repriseninsätze in der 2. und 5. Sinfonie des russischen Komponisten – um nur ein Beispiel zu nennen – wäre ohne die entsprechenden Vorbilder bei Beethoven nicht zustande gekommen. Auch Komponisten, die eine ganz andere Sprache sprechen, haben ihr musikalisches Vokabular in Auseinandersetzung mit Beethoven gefunden: Die höchst individuellen zyklischen Formen Witold Lutosławskis – um nur einen bedeutenden Meister der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu nennen – wurden von ihrem Schöpfer in erklärter Auseinandersetzung mit dem bereits angesprochenen »Finaleproblem« der Klassik und Romantik entwickelt. Und auch der Neoklassizismus des frühen 20. Jahrhunderts, wie ihn Paul Hindemith oder Igor Strawinsky kultivierten, ist nicht zuletzt in Abgrenzung von Beethoven, oder, präziser ausgedrückt, vom Beethovenbild seiner Zeit geformt worden.

Wenn man den Horizont weiter zieht: Dass die Gattung »Sinfonie« bis in die Gegenwart ihren auratischen Rang behauptet und die Komponisten immer wieder neu herausfordert; dass bedeutende Künstler wie Krzysztof Penderecki, Valentin Silvestrov oder auch ein Mann des Musiktheaters wie Hans Werner Henze einen Großteil ihrer künstlerischen Kraft diesem Genre gewidmet haben – ohne das Faszinosum »Beethoven« wäre all dies wohl schwer vorstellbar – wenn auch die musikalischen und ästhetischen Mittel und Normen, welche die Musik der Gegenwart tragen, erheblich andere sind als zu Zeiten der Wiener Klassik.

Gebirge muten uns unveränderlich, statisch an, sie scheinen Überdauerndes in einer Welt der Flüchtigkeit zu verkörpern. Aber das stimmt in Wahrheit nicht: Erdgeschichtlich sind gerade die grandiosen Faltengebirge eher jung; und mehr als andere Phänomene der Natur sind sie der Erosion ausgesetzt.

Mit der Musik, die hier den Gegenstand unserer Überlegungen bildet, mag es sich ähnlich verhalten. Dass in ihr Zeitloses aufklingt – kaum objektiv verifizierbar und doch mit überwältigender Evidenz erfahrbar –, nährt die Vorstellung, auch die Klanggestalt selbst sei zeitentoben, »ewig«. Doch schauen wir schärfer hin, dann sehen wir, dass die subtilen Gebilde, die wir »Sinfonien« nennen, an sehr spezielle und höchst komplexe Bedingungen von Entstehung und Reproduktion gebunden sind. Konzertsäle, Orchester, ein speziell gebildetes Publikum ... das ganze Netz des Kulturlebens in einer Zivilisation des materiellen Wohlstandes ermöglicht einen glücklichen Kairos der Kulturgeschichte; wenige Jahrhunderte in zigtausend Jahren menschlicher Kultur.

Und nichts und niemand verbürgt, dass solche Verhältnisse bis in ferne Zukunft bestehen bleiben.

Doch heute lädt das Gebirge immer wieder zum Besuch und zum Aufstieg ein.

A MOUNTAIN TO DISCOVER: BEETHOVEN'S SYMPHONIES

TEXT BY Karsten Erdmann

Let us take a look at something that fascinates many: a chain of mountains, its mode of existence, explored by geology, the importance that it has for humanity.

At some point, everything about it has been measured and analyzed.

Its emergence, the structure of the rock formations, its flora and fauna. But it still remains fascinating: not just for the mountain climber, but also for the hiker who doesn't reach the apex but enjoys its view from a distance: they do not tire of surrendering to their impressions.

And indeed: depending on the weather, in changing light, day and night, the mountains look different. The emotional impact of this view can be very different, and the individual state of the beholder can also vary widely. In our youth, we see an invitation to climb the mountain with enticing possibilities of experience. The limitlessness of nature becomes a mirror for the individual's own possibilities. In old age, when the ascent is no longer possible, the beloved mountains become an image for all the untried chances of life, but also for the promise that our own finitude is nested in the lasting, larger cycles of nature, far beyond the spatial and temporal limits of the human individual.

Something similar is true for the music lover and Beethoven's symphonies.

Has not everything been said about these works? Hasn't musicology examined them thoroughly with all possible means of analysis? After the thousandth recording, is there really anything left to discover in these works?

Such questions soon prove to be merely rhetorical ones, as is difficult to deny if we look at the current state affairs. In recent decades alone, since "historically informed" performance practice moved on to Beethoven's symphonies, a plethora of new interpretations has emerged – not all of them successful in terms of their concept – so that the question of "new terrain" has certainly been answered.

And even those who place little import on new interpretations can always be fascinated: if these works have accompanied our lives, over years and decades, a renewed encounter with them is always also a renewed encounter with one's own biographical path, a moment to redefine our own place in the world and to explore the possible.

Let us take a look at several aspects of this cycle that emerged over the course of just a quarter of a century (between 1799 and 1824), shaping the last two hundred years of musical history like almost no other works.

INSTRUMENTATION

Beethoven's orchestra, the "instrument" of his nine symphonies, remained the classical orchestra of Haydn and Mozart throughout his life. The expansions that he occasionally undertook are rather modest: in fact, in general Beethoven's musical language operated on a comparatively consolidated, much less avant-garde terrain than in the piano sonatas and string quartets. In "Eroica," three rather than the standard two horns were used (whereby Mozart in the "smaller" G minor Symphony KV 183 and Haydn in his Symphony no. 39 both once used four horns); in the Fifth Symphony three

trombones and a piccolo are added in the finale. The “Pastoral” also used the piccolo (in the “storm”) and two trombones. Symphonies 7 and 8 return to the standard orchestration. Indeed, Beethoven’s orchestra, which creates such monumental impact, is often astonishingly sparse: the Fourth Symphony uses just one flute, and in the first and second movements of the “Pastoral” Symphony there are neither trumpets nor a tympani. When trombones are used at all, then in a rather moderate way, for example only in the slow introductory part of the last of Beethoven’s eleven overtures “Die Weihe des Hauses” and in the scherzo of the Ninth Symphony as the subtle sonorous foundation for the middle section.

All the more striking are diverse instrumental inspirations that come from the composer’s individual need for expression and the requirements of the musical substance, that is, they are anything but superficial effects. This includes the use of two solo cellos in the second movement of the “Pastoral” and the feared bassoon solo in the finale of the Fourth Symphony. The use of the tympani in Beethoven is something entirely new: for the first time, these instruments are involved thematically in musical events, which also allows their tuning to be more variable.

To gain an impression of Beethoven’s sonic creativity as an orchestrator, see the slow movement of the Fourth Symphony: it’s no accident that Hector Berlioz treasured this movement in particular, citing it several times in his “Treatise on Instrumentation.”

INTRODUCTIONS

In Haydn’s late symphonies it is standard to begin the first movement with a slow introduction: this technique appears less often in Mozart’s symphonic work, but when it does, it is granted all the more importance: the opening of the

“Prague” Symphony KV 504 is one of the most differentiated symphonic introductions found in the entire literature. Beethoven used this technique in four of his symphonies. Each of these leads as “fittingly as possible” (Thomas Mann) into the subsequent first movement.

In the First Symphony, the introduction is relatively brief, but this does nothing to lessen its wealth of melodic development and its use of constructive musical intelligence. The opening chords, with a surprising cadence, define the main key of C Major, the harmonic radius of the movement and the symphony’s entire range of devices. At the same time, the famous B-A-C-H (B flat-A-C-B natural) motif is hidden inside them, perhaps a nod to the bearer or the work’s dedication, Baron Gottfried van Swieten, an important connoisseur of the music of Bach and Handel who was crucial to Mozart’s Bach and Handel reception. With a few powerful limes, Beethoven sketches the fundamental paradigm of the classical in this brief introduction: thought-through depth structures of the music are combined with an easily “audible” surface.

The introduction to the following symphony is much more expansively designed than in the previous work. In the D Major/D Minor contrast, the world of “Don Giovanni” seems present (Harry Goldschmidt, the preeminent expert in East German Beethoven research, repeatedly pointed to this symphony’s Mozartian affinities, but he naturally wanted to find a similarity to “The Magic Flute:” we think “Don Giovanni” is much more fitting), which appears most of all in the finale of the symphony: the movement seems as if composed alongside the culminating scene in the opera, Don Giovanni’s meal. At the same time, at the climax of this introduction we hear something of an anticipation of the Ninth Symphony’s first movement. Interesting here: thematic formations from this period appear frequently in Beethoven’s late works, as in the last two piano sonatas op. 110 and op. 111.

After the composer does without the initially planned introduction for the subsequent symphony “Eroica,” the Fourth Symphony again begins with one. The discrete suddenness of the first pizzicato gives us a sense of what this symphony will be about: sound as a quality all its own. The exquisite sonorousness that reaches its climax in the slow movement already defines the introduction: how the mysterious unison string melody emerges from the sustained winds, how the sustained sounds of the bassoon and the deep strings allow a tension to emerge, how pizzicato figures alternate with bowed figures: this already lets the symphony, long underestimated, become a veritable festival of sound, without lacking in constructive density.

The last time Beethoven uses a slow introduction in his symphonies is in the Seventh Symphony. Here as well, a fundamental characteristic of the work as a whole is already presented in the introduction: the inclusion of space as the place where sound happens. “Space” is here not just a hollow cavity in which musical events are developed and set limits. Instead, the space itself is an object of compositional developments. This is something that points far into the future: into the music of the twentieth century, for example, György Ligeti. Immense spheres are torn open in the swelling scale figures of the introduction to the Seventh Symphony, as if the space itself were giving birth to new sounds *ex nihilo*. Such musical thinking saturates the entire work: the greatest example is the second movement, the famous *allegretto* (the Seventh and the Eighth Symphonies both do without slow movements). We hear an inexorable approach of a movement, beginning in the far distance, until this movement arrives right at the foreground of the “picture” with the first use of the timpani. The catastrophic “crash” as well, with which the middle part of the movement ends, a contrast to the ascending scales of the introduction, stretches across an entire breadth of space, from the highest heights to the lowest lows.

Many of Beethoven’s themes are considered amazingly “catchy.” But if you look more closely, something rather shocking becomes apparent: they do not usually feature broadly flowing lines as in Schubert, but consist elementary figures that are hard to outdo in terms of their simplicity. If you play themes from Beethoven’s symphonies on the piano, it seems virtually unbelievable that such material could allow an entire symphonic movement of such enormous rigor to develop, as is characteristic for Beethoven’s work. When a theme does represent a full, melodic line, then it is usually not a spontaneous “inspiration” of the composer, but is obtained from a meticulous process of development from a kernel that isn’t striking at all on its own accord. (The development, for example, of the theme of the *Andante con moto* in the Fifth Symphony can be impressively traced out in Beethoven’s sketches step by step.) Often, Beethoven’s themes aren’t themes at all, but fragments that, if seen without the context of their respective movements, would hardly qualify as a “real” theme. The famous initial theme of the Fifth Symphony couldn’t be any shorter: it’s just a mere motive. The difficulty of compositional continuation that inheres in such brevity and how arduous it was to overcome, but also how much it could serve as *movens* for constructive musical fantasy is also revealed in the composer’s sketches. These provide us a key to the secret of the impact of Beethoven’s themes: we always hear them in their surroundings, we always hear the context along with them. For example, when in the coda of the first movement of “Eroica” the main theme once again sounds out after the episode with the crashing approach of the triplets of the trumpets – then everything is contained in it, everything sounds along with it that this simple theme has “experienced” in the course of a grand symphonic development. And suddenly we hear what is a simple, everyday theme, as charged with significance, triumphantly grand and unique.

In classical sonata form, as crystallized in the second half of the eighteenth century, the transition to an altered repetition of the first part of the movement represented a special point in the course of the music. Haydn in particular was able to achieve amazing effects here. The symphonic events run their course, thin out, a kind of negative pressure emerges, like an expectation that something is bound to come: and then the main theme returns in the main key. Something eventful encounters the listener, something of that is difficult to grasp concretely, but has all the greater an impact on a level of musical generalization.

In the case of a master builder like Beethoven, in whose sonata movements there is nothing routine, nothing merely due to the form, it is especially interesting how the reprises differ from the expositions. These differences, great or small, prove especially impressively how consciously Beethoven constructed the form, how well-planned and without chance the movements were arranged, and the incredible degree of fantasy that is shown in them. Sometimes the “divergences” are comparably minimal. In the first movement of the Fourth Symphony there is a kind of “third theme” in F Major, presented first in the friendly-pastoral canonical sound of the clarinet and bassoon, but then emphatically, as overflowing with happiness, repeated by the strings. This happens in the reprise as well, but now, according to the rules, in the movement’s tonic key of B flat Major. Beethoven undertakes a minor addition: the idyllic theme is grounded with quiet sounds from the timpani. Hardly audible, quite subtle: but what an effect! The idyll becomes something that sounds like a call, a signal from a distance that cries out for a transformation and a new beginning. In the Fifth Symphony, it is the solo cadenza of the oboe that interrupts the rapid progress of the movement in the reprise and reminds the listener that

especially in Beethoven’s “heroic” movements a moment of pause is never lacking, a moment of asking where all of this transformation is leading.

Perhaps the loveliest of the altered reprises is encountered in the Seventh. After the repeated main theme, the stormy course of the movement’s development is interrupted. The oboe returns with the start of the main theme. The music turns unexpectedly toward minor, and in an echo like way the woodwinds play motifs of the main theme to one another, a small island of a blossoming, wistful idyll in the midst of the surging events. And then the movement moves on with the quiet use of the timpani.

BEAUTIFUL MOMENTS

There’s an inane prejudice that those who notice and enjoy the “beautiful bits” are listening unprofessionally and dilettantishly and are unable to grasp the form as a whole: this inane prejudice is taken to absurd levels when it comes to Beethoven’s symphonies.

Looking at the reprises of the first movements we have focused on several of these individual “bits” and saw that they play a notable role in the course of the movements. In other points as well, there is a wealth of details worth attention. We want to mention three of them.

In the second movement of the Fifth Symphony, the second movement, in a voluptuous, sonorous A flat Major, represents a contrast to the dramatic first movement. In the form of variations, the opening theme of the cellos and the basses (actually a slow minuet whose character is lost when the movement is played too slowly) initially develops in an ever more fluid movement, contrasted by the march-like C Major. Near the end of the movement, rest returns. The coda of the theme bears the musical events: and suddenly for

seconds something unheard of takes place. The music breaks literally out in unprotected emphaticness: for seconds lets emotion take the reins, elevates to a forte; the touching seventh step on the scale leading downward, later a worn-out cliché of sentimental pop songs. Here, in extreme brevity, and thus extreme intensity, it continues to have a powerful impact.

Something similar happens in the Eighth Symphony.

If the power-laden outer movements in the whole speak a rather short, even furious seeming language (contributed to significantly by the high trumpets) in the middle part of the third movement *Tempo di minuetto* we find an exquisite sound. Clarinet, horns, and solo cello (a unique combination in Beethoven's symphonies) develop into a pastoral scene, where the clear F Major turns initially to F minor then unexpectedly toward D flat Major. This glowing turn, in the face of which words fail us, is not repeated (as would normally be the case in a minuet movement). It cannot be repeated because its emotional uniqueness would immediately become a banality if heard again. Just a few years later, the young Franz Schubert used a similar harmonic effect in his Fourth Symphony in an analogous place: quite clearly the fruit of his still tentative Beethoven reception. It is revealing that Schubert includes the conventional repetition of the "beautiful bit" that Beethoven refuses. Art thus becomes applied art, the unflinching sense of form possessed by the master is something the young "student" has not yet attained.

Let us take a look at the first movement of the Ninth Symphony.

Around the end of the development, just before the movement moves towards the reprise, the music breathes a sigh of relaxation; this grand, epic movement is generally rich in moments of taking pause. Perhaps this is what distinguishes it most from the first movements of the prior eight symphonies. In the place in question, he adds as if by accident

a small figure of the horn, in itself virtually harmless (measure 279), that, one might think, lends the music a calling element, something gently murmuring, as if sounding from other spheres.

Why is this all so impressive?

Perhaps it is the fleetingness of such moments in which something inheres that is like life itself: the most fulfilled moments of happiness are also the most fleeting. They come and go quickly, remain as overwhelming as they are unavailable. Scarcely do we become aware of them, they have passed. Music addresses this, and it thus becomes a mirror of life itself: in Schiller's words, as listeners "we find ourselves both in a state of the greatest rest and the greatest movement, and a wonderful emotion emerges for which understanding has no concept and language has no name."

FINALE

The final movement of the First Symphony begins in a strange, unique way. After a unison G is held by the entire orchestra, what begins is not the expected hustle and bustle of a Haydn-like finale as one would expect after the previous movements. The violins begin four times in a slow tempo, always starting from that G. Each time, they are able to pull the line a bit more, first reaching B natural, then C, then D, then E, and finally F, which hovers in space like a question mark. And then finally the scale rushes upward to the next G, the scale is complete and the actual movement begins as if freed from all doubt and develops in an easygoing fashion.

But what is this sense of doubt in such an otherwise positive work bursting with youthful power and confidence?

Ever since the formation of the four-movement symphonic form in the second half of the eighteenth century,

the finale problem has plagued this large-scale form (also in its chamber music incarnations or in the genre of the piano sonata). It can be formulated as follows: how to provide a finale equal in stature to a weighty first movement that rounds out the work, but keeps it from petering out in terms of aesthetic demands and density toward the end. But, at the same time, how to avoid overtaxing the listener with two equally weighty movements? Haydn's solution usually was to use a jovial conclusion, generally in rondo form, in ever new variants with a high degree of musical fantasy. This was possible without a loss of substance, for the incomparable esprit that Haydn's art bears even in its dark passages comes from an eminently joyful world feeling that makes such a solution not just seem makeshift, but as entirely genuine. For the dramatist Mozart, things were quite different in his later symphonies. He often also used sonata form for the final movements, clearly to give them greater weight. And all same, the final movements of his "Prague" Symphony in D Major KV 504 or his E flat Major Symphony KV 543, no matter how lovely they are, still fail to balance the weight of the symphony's opening. Only in the last symphony, "Jupiter" in C Major KV 551, with a final movement that combines the main sonata movement and polyphonic structures, is he able to achieve the ideal solution: not only the finale of this work, but of symphonic form in general. Mozart had thus left posterity with an example, established a standard that was impossible to surpass. The immediate compositional impact of the "Jupiter" symphony stretch until the Fifth and Eighth Symphonies of Anton Bruckner and to the final symphony of Brahms. But for all the composers that approach symphonic form, it must have often been a paralyzing example.

Cleverly, Beethoven did not try to repeat the overpowering model of Mozart's final symphony (at least in his symphonies: in the realm of the string quartet he followed the structure of Mozart's final three symphonies twice: in the Razumovsky Quartets op. 59 and in the first three of the late

quartets: both close with a finale inspired by a polyphonic fugue.)

Each of the symphonies presents its own solution to the problem of the finale.

In the First, Second, Fourth and Seventh Symphonies, they are sonata movements, in his "Eroica" Beethoven uses the form of theme and variations, in the Second, Sixth, and Eighth Symphonies a combination of sonata form and rondo. Of course, the final movements, even when he uses the sonata format, differ clearly from the opening movements. They are as a rule coarser than the first movements, but at the same time, more relaxed, less conflict-laden than the movements that open the respective symphony. In particular the final movement of the "Eroica" makes this quite clear: after the large-scale dramatic developments of the first movement and the epic development of the funeral march, a weighty finale was required, but one that did not once again develop drama, thus robbing the earlier movements of their impact. The rather loosely assembled variation form was the virtually obvious solution here, for it allowed a broadness that could serve as a counterweight to the first movement. The finale of the "Eroica" works well as a "divertissement" after the drama (if this is not understood as a dismissive term), in which dramatic and lyrical-dance like episodes could be interwoven (it is no accident that that thematic material comes from the ballet music "Die Geschöpfe des Prometheus"). It is not for nothing that the Third remained Beethoven's favorite work among his symphonies.

The finale of the next symphony, the Fourth, in contrast, is a proper sonata form, but rather focused on motoric forward drive instead of "engagement." Naturally, Beethoven would not be Beethoven if contrasts did not animate events. The development lets the listeners experience a pastoral scene into which the sixteenth movement of the main theme is heard, but which is dominated by the bucolic

sound of the woodwinds (the bassoons play an important role in this symphony, just as in the Violin Concerto, dating from the same time). We can also hear how Beethoven received his predecessors in compositional terms. A similar structure is shown by the corresponding section of Mozart's E flat Major Symphony KV 543.

The last movement of the Ninth Symphony represents the great exception with its inclusion of the vocal element.

The movement is formally difficult to decipher: it is a kind a variation form? Or a very idiosyncratically shaped sonata form? The question seems impossible to answer definitively. That the finale of the Ninth Symphony represents an aesthetic transgression was something that Beethoven was well aware of: it is no accident that it is reported that he considered writing an instrumental finale to replace the vocal one just before the premiere. He didn't do this: but the planned subsequent symphony (in C minor) would surely again have been a purely instrumental work. And the last movement of the Ninth Symphony was by no means intended as the symphonist's final word. The sketches for the Tenth Symphony and for the overture on B-A-C-H, on which Beethoven was still working on just before his death, refute such simple interpretations. Another difficulty is the programmatic interpretation, that the finale almost seems to demand, but then to refuse. It is quickly clear to that the music is by means a unidimensional music of celebration, as was immediately clear to careful listeners (if a sense of discomfort did not win out: Beethoven's use of Schiller and the style of his musical setting was a horror for musicians such as Felix Mendelssohn Bartholdy and Louis Spohr; and far from all conductors felt comfortable with the final movement of the Ninth Symphony). Peter Tchaikovsky, a quite critical Beethoven listener, but always a sensitive recipient of the psychological underbelly of music, said he could hear in this symphony the "cry of

hopeless despair of a creative genius," a notable interpretation that corresponds to modern psychoanalytic readings.

Perhaps this opens one possible interpretation of the finale and this symphony in general, if we consider it a countermodel to the just recently completed "Missa solemnis." In that work, the liturgical framework was stretched to the point of bursting and radically transformed it into space of resonance of individual, subjective religiosity and transcendent world experience, the relations in the symphony are just the opposite: autonomous art which has long overcome its liturgical duties, now returns to its theological form, but along highly subjective, post-Enlightenment, rather pantheistic instead of ecclesiastical paths.

This all shows how many possibilities there can be in approaching such an incommensurable work, such art.

REPERCUSSIONS

The finale of Beethoven's last symphony meant, as we know, by no means the end of the symphony, as Richard Wagner thought of his own work.

Quite to the contrary: Beethoven's work had an immense impact that in terms of compositional demands could sometimes be paralyzing and unsettling—the decades it took Johannes Brahms' to compose his First Symphony is revealing enough, but there were so many inspirations that all great symphonies of the nineteenth century (and over large swaths of the twentieth as well) formed their own positionings in "conversation" with Beethoven.

The first and one of the greatest to mention here was Beethoven's contemporary: Franz Schubert. His "Great" C Major Symphony, composed a year after the premiere of the Ninth Symphony and clearly under its impression, takes up the model of Beethoven's seventh in a very individual way,

but also implies an impressive critique of the Ninth, in that the theme of the last movement is reformulated and with extraordinary musical richness shows that no vocal element is necessary to create a “great” symphony in 1825. None of Beethoven’s contemporaries understood the composer as deeply and independently as Schubert, creatively receiving his work as here, where he defeats the elder, as it were, with his own weapons. (The only one to come close was ingenious young Mendelssohn with his early string quartets.) Peter Gülke called the C Major work the “counter symphony.” What a difference to the Beethoven adepts of lesser formats, who were only able to achieve well-crafted imitations of the master’s work!

A few years later, the young Hector Berlioz set the tracks for the development of symphonic music, again referring to Beethoven, who was then in Paris very contemporary and a hot topic of debate. The aesthetics of his famous “Symphonie fantastique” (1829/30), which can be considered the “birth certificate” of the genre of the symphonic poem, takes up Beethoven’s programmatic works, the great overtures “Leonore III,” “Coriolan,” “Egmont,” but above all the Sixth Symphony, to which the “Fantastique” owes a great deal in a formal and conceptual sense. Berlioz’ “Countryside Scene” would be unimaginable without the “Scene at the Brook” of the “Pastoral” Symphony, even if Berlioz’s mental and emotional exhibitionism has little to do with Beethoven. Franz Liszt in turn was inspired by Berlioz to his own symphonic poems, a genre that would shape the nineteenth century.

But the composers who do not dedicate themselves to programmatic symphonic writing would also be inconceivable without Beethoven. Bruckner’s beginnings of the Second, Seventh, Eighth, and Ninth Symphonies with their string tremolos: the recapitulation of the prior movement beginnings at the start of the finale of the Fifth:” The “string storm” over the apocalyptic start of the reprise of the Ninth Symphony,

all that gains its originality in recourse to Beethoven, especially his last symphony. In Johannes Brahms, it was not just the conception of the First Symphony with its path from C minor at the start to C Major of the finale that refers to Beethoven, the middle part of the Allegretto from his Seventh Symphony seems like a summarized anticipation of Brahms’ style of instrumentation.

We also need to realize that Beethoven’s symphonies not just influenced the immediate compositional development of the symphonic form: the philosophical-aesthetic reflection of music took on a new form in dealing with the symphonies. From E. T. A. Hoffmann’s enormously well-informed reviews to Theodor W. Adorno’s comments, Beethoven has repeatedly become the subject of far-reaching aesthetic considerations, which in turn shaped the art of its time: not just music. Think here of Max Klinger’s Beethoven sculpture or the Beethoven reflection in Thomas Mann’s “Doctor Faustus.”

The musical impact of Beethoven continues until the symphonic oeuvre of Gustav Mahler; indeed, even the symphonies of Sergei Prokofiev took up aspects of the Vienna master. The great eventfulness of the arrival of the recapitulations in the Russian composer’s Second and Fifth Symphonies of the Russian composer, to mention but one example, would not have come about without the models of Beethoven. Composers who speak a very different musical language also found their musical vocabulary by engaging with Beethoven. The highly individual cyclical forms of Witold Lutosławski – to mention just one master from the second half of the twentieth century – were developed by their creator as part of a declared engagement with the aforementioned “finale problem” in the classical and romantic periods. And the neo-classicism of the early twentieth century, as cultivated by Paul Hindemith or Igor Stravinsky, was not least formed by setting themselves apart from Beethoven, or, to put it more precisely,

the Beethoven image of his period. If we draw the horizon further: the fact that the genre of the “symphony” until today retains its auratic sound and challenges composers over and over, that important musicians like Krzysztof Penderecki, Valentin Silvestrov or a man of the opera such as Hans Werner Henze spent a large part of their artistic force working with his genre, without the fascinating figure of Beethoven this would be scarcely imaginable, even if the musical and aesthetic means and norms that bear the music of the contemporary period are significantly different from those at the time of Vienna classicism.

Mountains seem inalterable, static to us, they seem to embody permanence in a world that is fleeting. But that is not actually true: in terms of geological history, the most impressive mountain ranges are rather young, and more than other phenomena of nature subject to the effects of erosion.

The situation might be similar when it comes to the music that here forms the subject of our considerations. That the timeless resonates in it – hardly objectively verifiable and yet something that can be experienced with overwhelming evidence, feeds the notion that the sound itself is timeless, “eternal.” But if we look more closely, we will see that the subtle form that we call the symphony is bound to very special and highly complex conditions of emergence and reproduction. Concert halls, orchestra, a particularly educated audience, the entire network of cultural life in a civilization of material affluence allows a serendipitous *kairos* of cultural history: just a few centuries in many thousands of years of human culture.

And nothing and nobody can promise that these relations will remain intact in the distant future.

And still today, the mountain chain beckons us to visit and to climb.

Ludwig van Beethoven SINFONIE NR. 1 C-DUR OP. 21

ENTSTEHUNG 1799/1800

gewidmet dem Freiherrn Gottfried van Swieten

URAUFFÜHRUNG 2. April 1800 in Wien, Hofburgtheater

ORIGINALAUSGABE 1801, Verlag Hoffmeister Wien und
Bureau de Musique Leipzig (Stimmen)

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,
2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher

»

**EINE HERRLICHE
KUNSTSCHÖPFUNG,
EIN UNGEMEINER REICHTHUM
SCHÖNER IDEEN IST DARIN
PRÄCHTIG UND ANMUTHIG
ENTFALTET, UND DOCH
HERRSCHT ÜBERALL
ZUSAMMENHANG. ORDNUNG
UND LICHT.**

«

(Rezension aus Wien, 1805)

»STECKBRIEF« ZUR
SINFONIE NR. 1 C-DUR OP. 21

nr. 1

- Beethovens erste Sinfonie, jedoch nicht sein erster Sinfonieplan, der auf 1788/89 zurückgeht und zwischen 1794 und 1796 wieder auflebt
- maßgeblich orientiert an Werken Mozarts und Haydns, vor allem an der »Jupiter-Sinfonie« und den »Londoner Sinfonien«
- individuelle gestalterische Lösungen und gewisse »Überraschungseffekte« unverkennbar, jedoch stets auf Grundlage gewachsener Traditionen
- Uraufführung innerhalb von Beethovens erster »Großer Musikalischer Akademie« im April 1800 (zusammen mit seinem 1. Klavierkonzert op. 15, seinem Septett op. 20 sowie Musik von Haydn und Mozart), bewusst an eine breite Öffentlichkeit gerichtet
- Eingangssatz mit langsamer Einleitung, zunächst ohne die Grundtonart zu befestigen; Introduktion wirkt wie ein »Akt des Beginns«, wie eine halb improvisatorische, halb planvolle Hinführung auf schnellen Hauptsatz mit großer Energie und vorwärtsdrängender Dynamik
- kein eigentlich langsamer Satz an zweiter Stelle, sondern ein Andante mit großer Beweglichkeit und geschärften Figuren und Gestalten; die Nähe zu Mozart ist offensichtlich
- dritter Satz zwar als »Menuetto« bezeichnet, de facto aber bereits ein Scherzo in genuin Beethovenschem Sinne: große dynamische und harmonische Spannweite, dazu kein konkret fassbares Thema, eher ein Arbeiten mit elementaren Bausteinen des Musikalischen
- Finale von spielerischer Gelassenheit und pointiert gesetzten klanglichen Ausbrüchen; im Grunde ein klassischer »Kehraus« nach Haydns Vorbild, jedoch mit einem besonderen Zug ins Große und der Tendenz, Verbindungen zu den anderen Sätzen herzustellen

Ludwig van Beethoven SINFONIE NR. 2 D-DUR OP. 36

ENTSTEHUNG 1801/02

Gewidmet dem Fürsten Carl von Lichnowsky

URAUFFÜHRUNG 5. April 1803 in Wien

ORIGINALAUSGABE 1804, Kunst- und Industrie-Comtoir
Wien (Stimmen)

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,
2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher

»

**DIESER AUTOR,
OFT BIZARR UND BAROCK,
LÄSST DOCH ZEITWEISE
AUSSERORDENTLICHE
SCHÖNHEITEN AUFBLITZEN.
BALD NIMMT ER DEN
MAJESTÄTISCHEN FLUG
DES ADLERS,
BALD KRIECHT ER
AUF STEINIGEN
FUSSPFADEN.**

«

(Rezension aus Paris, 1811)

»STECKBRIEF« ZUR
SINFONIE NR. 2 D-DUR OP. 36

nr. 2

- im zeitlichen Umkreis des »Heiligenstädter Testaments« entstanden, in schwieriger biographischer Situation Beethovens, der bestürzt erkennt, nach und nach taub zu werden
- deutlich stärkerer experimenteller Charakter als in der 1. Sinfonie spürbar, hinsichtlich Form und Ausdruck
- insgesamt »opernhafter« wirkend, mit offensiv nach außen gekehrter Klangintensität
- gestiegene Zahl von »Einfällen«, vor allem aber auch höherer Grad an thematischer Dichte und Verarbeitung
- langsame Einleitung lebt von starken Kontrastbildungen und hohem Maß an Spannung, bevor sich dann beweglicher, virtuos ausgeformter schneller Hauptsatz entwickelt
- lyrisches Adagio mit dem Gestus eines »Liedes ohne Worte«, serenadenhaft in seiner Art
- dritter Satz ist nun endgültig zum Scherzo geworden, vorwärtsstürmend und voller Energie, allein das eingeschobene Trio verweist auf ältere Traditionen
- Finale ist analog zum Beginn ein spannungsreiches Stück Musik, mit abrupten Wechseln in Satztechnik und Stimmung, auch harmonisch in teils unerwartete Bereiche hineinführend

71

70

Ludwig van Beethoven SINFONIE NR. 3 ES-DUR OP. 55
»EROICA«

ENTSTEHUNG 1803/04

gewidmet dem Fürsten Franz Joseph von Lobkowitz

URAUFFÜHRUNG Januar 1804 in Wien,

Palais des Fürsten Lobkowitz

ERSTE ÖFFENTLICHE AUFFÜHRUNG 7. April 1805 in Wien,
Theater an der Wien

ORIGINALAUSGABE 1806, Kunst- und Industrie-Comtoir
Wien (Stimmen)

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,
3 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher

»

**EINE GANZ NEUE SINFONIE –
EINE LANGE, FÜR DIE AUSFÜHRUNG
ÄUSSERST SCHWIERIGE
KOMPOSITION, EIGENTLICH EINE
SEHR WEIT AUSGEFÜHRTE, KÜHNE
UND WILDE PHANTASIE.**

«

(Rezension aus Wien, 1805)

»STECKBRIEF« ZUR
SINFONIE NR. 3 ES-DUR OP. 55 »EROICA«

nr. 3

- symbolhaft für jenen »Neuen Weg« stehend, den Beethoven in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts einzuschlagen gedachte
- Substanz des Werkes ist unverkennbar mit der Idee einer »Heldengestalt« verbunden, wenngleich wohl ohne konkrete Zuschreibungen
- Aufbruch in neue Dimensionen des Sinfonischen, vor allem auch hinsichtlich des gesteigerten Umfangs und einer merklich größeren Gewichtigkeit
- Monument der Selbstvergewisserung als kreativer Geist: eigenes Vermögen, in Tönen zu denken, sich in Klang auszudrücken und »das Ganze« vor Augen zu haben, ist offensichtlich
- Kopfsatz beginnt anstelle einer langsamen Einleitung lediglich mit zwei Tutti-Schlägen, danach dann sofort mit Einsatz des Hauptthemas; eminent komplexe kompositorische Struktur entfaltet, mit insgesamt drei wesentlichen Themen und Vielzahl von Ableitungen
- an zweiter Stelle steht »Marcia funebre« – ein groß angelegter Trauermarsch von tiefstem Grundton und eindringlicher Wirkung, in einer Abfolge von musikalischen Bildern aufgebaut
- Scherzo in Form einer fast spielerischen Szene von großer innerer Dynamik, die ins Außen drängt, mit prägnanten Hornklängen im Trio
- im Finale Themen aus dem Ballett »Die Geschöpfe des Prometheus« integriert, in kunstvollen Variationen verarbeitet – Pendant zum vielgestaltigen Kopfsatz hergestellt

73

72

Ludwig van Beethoven SINFONIE NR. 4 B-DUR OP. 60

ENTSTEHUNG 1806

gewidmet dem Grafen Franz von Oppersdorf

URAUFFÜHRUNG März 1807 in Wien,

Palais des Fürsten Lobkowitz

ERSTE ÖFFENTLICHE AUFFÜHRUNG 15. November 1807

in Wien, Hofburgtheater

ORIGINALAUSGABE 1808, Kunst- und Industrie-Comtoir

Wien (Stimmen)

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,

2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher

»

**DAS ERSTE ALLEGRO
IST SEHR SCHÖN,
FEURIG UND HARMONIENREICH
GEARBEITET, UND AUCH
MENUETT UND TRIO
HABEN EINEN EIGENEN,
ORIGINELLEN CHARAKTER.**

«

(Rezension aus Wien, 1807)

»STECKBRIEF« ZUR
SINFONIE NR. 4 B-DUR OP. 60

nr. 4

- gegenüber der vorausgegangenen »Eroica« beinahe wie eine Zurücknahme bzw. klassizistische Glättung wirkend
- Klarheit und Gelöstheit dominierend, weniger mit Pathos und Bedeutungsschwere beladen
- Komposition einer lichtereren »Gegenwelt« zu den benachbarten Sinfonien Nr. 3 und 5
- keineswegs aber ein leichtgewichtiges Werk: auch hier konzentrierte Auseinandersetzung mit Problemen des Sinfonischen betrieben, in Gestalt der Ausdifferenzierung von Teil und Ganzem
- langsame Introduction des Kopfsatzes mit mancherlei »Geheimnis« versehen, in eigentümlich präromantische Atmosphäre getaucht; dann kraftvolle Entladung in schnellem Hauptsatz von stürmischer Beweglichkeit und orchestralem Licht
- zweiter Satz ist wirklich »singendes« Adagio, von eingängiger Melodik und Rhythmik, zwischen Phasen von Ruhe und Bewegung wechselnd
- rhythmische Schärfe bestimmt auch das fünfteilige Scherzo, jedoch auch lyrische Abschnitte von beinahe tänzerischer Art integriert
- motorische Kraft ist dem Finalsatz eigen, geradezu an ein »Perpetuum mobile« gemahnend, wenngleich mit lyrischen Episoden und zwischenzeitlichem Innehalten

Ludwig van Beethoven SINFONIE NR. 5 C-MOLL OP. 67

ENTSTEHUNG 1803/04 und 1807/08

gewidmet dem Fürsten Franz Joseph von Lobkowitz

und dem Grafen Andreas von Rasumowsky

URAUFFÜHRUNG 22. Dezember 1808 in Wien,

Theater an der Wien

ORIGINALAUSGABE 1809, Verlag Breitkopf & Härtel

Leipzig (Stimmen)

BESETZUNG Piccolo-Flöte, 2 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 2 Hörner, 2 Trompeten,
3 Posaunen, Pauken, Streicher

»

**EIN SO STÜRMISCHER ERGUSS
EINER MÄCHTIGEN PHANTASIE,
WIE DERSELBE SCHWERLICH
IN IRGEND EINER ANDEREN
SINFONIE GEFUNDEN WIRD.**

«

(Rezension aus Leipzig, 1809)

»STECKBRIEF« ZUR
SINFONIE NR. 5 C-MOLL OP. 67

nr. 5

- Werk ist zum Inbegriff der klassisch-romantischen Sinfonik geworden, zu einem der berühmtesten Monumente seiner Art
- hoch individuell ausgestaltet, mit Motiven und Themen von großer Fasslichkeit und unverstellt nachvollziehbarer Dramaturgie
- enorme Expressivität auf der klanglichen Außenseite, basierend auf einer enormen Konzentration der kompositorischen Arbeit und einem buchstäblichen »Ringeln« um die letztgültige Gestalt
- erstmals legte Beethoven einer Sinfonie eine Molltonart zugrunde – mit spürbaren Auswirkungen auf ihren allgemeinen Gestus und Charakter
- Eingangssatz bringt sofort das markante Hauptthema, das über den gesamten Verlauf bestimmend bleibt; aus einfachster Substanz wird Vielfalt an Gestalten und Ausdrucksmomenten gewonnen
- lyrisch beginnender zweiter Satz wandelt sich in Militärmarsch, mit überraschenden harmonischen Umschwüngen und hymnischer Kraft
- Scherzo greift rhythmische Figuren des Kopfsatzes wieder auf, um mit großer Kraft und Unbedingtheit direkt in das Finale zu münden
- Abschluss der Sinfonie bringt massive, geradezu auf Überwältigung hin angelegte C-Dur-Klänge – wahrer Jubelausklang, der nach dem Ernst und Dunkel der c-Moll-Sätze 1 und 3 in strahlendes Licht hineinführt, durchaus als Ausdruck einer übergreifenden Idee mit den Mitteln des Musikalischen zu verstehen

Ludwig van Beethoven SINFONIE NR. 6 F-DUR OP. 68
»PASTORALE«

ENTSTEHUNG 1807/08

gewidmet dem Fürsten Franz Joseph von Lobkowitz und
dem Grafen Andreas von Rasumowsky

URAUFFÜHRUNG 22. Dezember 1808 in Wien,
Theater an der Wien

ORIGINALAUSGABE 1809, Verlag Breitkopf & Härtel
Leipzig (Stimmen)

BESETZUNG Piccolo-Flöte, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Pauken, Streicher

»

**EXCENTRISCH IST WOHL
DIE BAHN, DIE ER (BEETHOVEN)
SELBST SICH VORZEICHNET:
ER ERHEBT UNS ÜBER DAS
GEMEINE, UND VERSETZT UNS,
OBWOHL MANCHMAL ZIEMLICH
UNSANFT, IN DAS REICH
DER PHANTASIE.**

«

(Rezension aus München, 1811)

»STECKBRIEF« ZUR
SINFONIE NR. 6 F-DUR OP. 68 »PASTORALE«

nr. 6

- große »Naturesinfonie« Beethovens, in denkbar schärfstem Kontrast zum Vorgängerwerk stehend, das weitgehend parallel entstanden ist
- ausgeprägter lyrischer Charakter, Folge einzelner »Szenen«, mit präzisen verbalen Beschreibungen versehen – vielfältige Anknüpfungspunkte für spätere »Programm Musik« damit gegeben
- dennoch den ästhetischen Grundregeln einer klassischen Sinfonie folgend, wengleich mit Einschub eines episodenhaften fünften Satzes
- Beethovens Bemerkung »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei« zeigt neuartiges Verständnis über die Rolle und Funktion der von ihm gestalteten Instrumentalmusik
- Eingangssatz stellt sofort Hauptthema vor; hinsichtlich Faktur und Wirkung einem südslawischen Volkslied abgelauscht, fließende Beweglichkeit dominiert
- »Szene am Bach«: liedartig angelegt, mit lang gesponnenen Kantilenen; Naturnähe durch Einbezug von Vogelstimmen offensichtlich, durch solistische Holzbläser besonders timbriert
- dritter Satz ist als originelles Scherzo mit Trio entworfen, von entspanntem Gestus, die sprichwörtliche »Ruhe vor dem Sturm«
- kurze Gewitterszene, geradezu nach barocken Vorbildern, jedoch mit neuartigen orchestralen Wirkungen unter Einsatz der tiefsten wie der höchsten instrumentalen Register
- Finale in Gestalt eines hymnischen Gesangs von großer melodischer Eingängigkeit; von Beethoven nochmals großer klanglicher Reichtum aktiviert

79

78

Ludwig van Beethoven SINFONIE NR. 7 A-DUR OP. 92

ENTSTEHUNG 1807/08

gewidmet dem Fürsten Franz Joseph von Lobkowitz und
dem Grafen Andreas von Rasumowsky

URAUFFÜHRUNG 22. Dezember 1808 in Wien,
Theater an der Wien

ORIGINALAUSGABE 1809, Verlag Breitkopf & Härtel
Leipzig (Stimmen)

BESETZUNG Piccolo-Flöte, 2 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen,
Pauken, Streicher

»

**REF. HÄLT DIESE SYMPHONIE,
NACH ZWEYMALIGEM ANHÖREN ...
FÜR DIE MELODIEREICHSTE,
GEFÄLLIGSTE UND FASSLICHSTE
UNTER ALLEN B.SCHEN
SYMPHONIEN.**

«

(Rezension aus Leipzig, 1814)

»STECKBRIEF« ZUR
SINFONIE NR. 7 A-DUR OP. 92

nr. 7

- Beethovens zu Lebzeiten größter Sinfonieerfolg, auf dem Höhepunkt seiner öffentlichen Anerkennung zur Zeit des Wiener Kongresses
- Werk von strahlendem Glanz und schier unbändiger Energie, das seine Wirkung auf das zeitgenössische Publikum keineswegs verfehlte
- Wagners Wort von der »Apotheose des Tanzes«, den Finalsatz betreffend, hat die Rezeption des Werkes wesentlich geprägt
- dominierendes Element ist in der Tat der Rhythmus, dem in allen vier Sätzen eine zentrale Rolle für Konstruktion und Ausdruck zukommt
- in Einleitung zum Kopfsatz wird der Hörende gleichsam zum Zeugen einer Gestaltwerdung des prägnanten punktierten Themas, das den folgenden schnellen Hauptsatz beherrscht; die Musik besitzt insgesamt etwas Animierendes, unbändig Vorwärtsdrängendes
- Allegretto an zweiter Stelle: beinahe prozessionshaft entfaltet sich rhythmisch-melodische Figur, die durch verschiedene Stimmen und Instrumentengruppen wandert und mit anwachsender Satzdicke immer größere Expressivität gewinnt
- das Presto-Scherzo bildet starken Gegensatz: Arbeit mit kleinen Motiven und einzelnen Satzpartikeln anstelle von flächigen Entfaltungen des Klanges
- entfesselte Bewegung, gar Ausgelassenheit für das Finale bestimmend, mit effektsicheren Steigerungen von Tempo und Klangintensität

81

80

Ludwig van Beethoven SINFONIE NR. 8 F-DUR OP. 93

I. Allegro vivace e con brio – II. Allegretto scherzando

III. Tempo di Menuetto – IV. Allegro vivace

ENTSTEHUNG 1812

Kein Widmungsträger

URAUFFÜHRUNG 27. Februar 1814 in Wien,

Großer Redoutensaal der Hofburg

ORIGINALAUSGABE 1817, Verlag Steiner Wien

(Partitur und Stimmen)

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,

2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher

»

**MIT OFFENEN ARMEN EMPFÄNGT
DER WAHRE KUNSTFREUND
DIESES HERRLICHE, GLÄNZENDE
PRODUCT DES UNERSCHÖPF-
LICHEN BEETHOVEN,
WELCHES ... AN MANNIGFALTIGKEIT,
KUNSTREICHER DURCHFÜHRUNG,
NEUHEIT DER IDEEN UND
DER HÖCHST ORIGINELLEN
ANWENDUNG SÄMMTLICHER
INSTRUMENTE VIELLEICHT NOCH
MANCHE SEINER VORGÄNGER
ÜBERTRIFFT.**

«

(Rezension aus Wien, 1818)

»STECKBRIEF« ZUR
SINFONIE NR. 8 F-DUR OP. 93

nr. 8

- als »kleine« F-Dur-Sinfonie gegenüber der »Pastorale« mit weit weniger Aufmerksamkeit bedacht
- Werk der feinen Zwischentöne und des »Humors«, ohne allzu viel spektakulärer Elemente
- vielfache Bezugnahmen auf Traditionen des sinfonischen Komponierens, fast eine »Musik über Musik«
- durchaus auch ein Werk von Gegensätzen, die jedoch nicht sonderlich offen und plakativ zutage treten
- im Eingangssatz, das sofort mit dem prägnanten Hauptthema beginnt, initiiert Beethoven ein Spiel mit melodischen und rhythmischen Verwerfungen
- thematische Substanz des zweiten Satzes bildet der sogenannte »Mälzel-Kanon«, der Bezug nimmt auf das Messen der Zeit in der Musik und dessen Unvollkommenheiten
- erstmals nach der Sinfonie Nr. 1 steht ein Menuett wieder an dritter Stelle; Beethoven lässt es hier beinahe wie eine Karikatur erscheinen, als eine inzwischen schon altmodische Angelegenheit
- Finale ist ein Stück Musik von großem Esprit und Erfindergeist – immer neue Gestalten und Abwandlungen treten überraschend auf den Plan

Ludwig van Beethoven SINFONIE NR. 9 D-MOLL OP. 125

ENTSTEHUNG 1822-1824

gewidmet dem König Friedrich Wilhelm III. von Preußen

URAUFFÜHRUNG 7. Mai 1824 in Wien, Kärntnertortheater

ORIGINALAUSGABE 1826, Verlag Schott's Söhne Mainz
(Partitur und Stimmen)

BESETZUNG Piccolo-Flöte, 2 Flöten, 2 Oboen,

2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten,

3 Posaunen, Pauken, Schlagwerk (Große Trommel, Triangel, Becken),
Streicher, Solistenquartett, gemischter Chor

»

**KUNST UND WAHRHEIT
FEYERN HIER IHREN
GLANZVOLLEN TRIUMPH,
UND MIT FUG UND RECHT
KÖNNTE MAN SAGEN:
NON PLUS ULTRA!**

«

(Rezension aus Wien, 1824)

»STECKBRIEF« ZUR
SINFONIE NR. 9 D-MOLL OP. 125

nr. 9

- Beethovens Neunte ist ein singuläres Werk der Musikgeschichte, in hoher Frequenz aufgeführt und mit immer neuen Bedeutungen versehen, innerwie außermusikalisch
- erstmals Einbezug von Singstimmen in eine Sinfonie, die zuvor als rein instrumentales Genre definiert worden ist
- Werk von monumentalen Ausmaßen, die Grenzen des bislang Bekannten und Akzeptierten sprengend
- Aktivierung nahezu aller ästhetischen Ideen und kompositionstechnischen Möglichkeiten, die dem entwickelten klassischen Stil zu Gebote standen
- ungewöhnlich ist bereits der Eingangssatz: aus leeren Quintklängen ohne konkrete harmonische Bestimmung wird hoch komplexes Satzgefüge entfaltet, mit immenser expressiver Kraft
- Scherzo steht an zweiter Stelle: Tanzrhythmen mit strenger Fugenform verbunden, ebenso eigentümlich in Struktur und Ausdruck
- langsamer Satz in Gestalt eines wirklichen Adagio von feierlichem Charakter, jedoch von »singenden« Andante-Abschnitten interpoliert; lyrische Grundstimmung zwei Mal durch plötzlich einbrechende »Fanfaren« unterbrochen
- Finalsatz mit Vertonung von Versen aus Schillers »Ode an die Freude«; nach laut tönenden »Schreckensklängen« entwickelt sich sukzessive die »Freudenmelodie« aus dem äußersten Pianissimo heraus; diese einfache, aber durch Zusatzstimmen immer neu belebte melodische Linie wird auf vielfältige Weise variiert und erscheint in unterschiedlichsten Beleuchtungen, bis hin zum hymnischen Ausklang



Friedrich Schiller

Zeichnung von Johann Gottfried Schadow, 1804

Drawing by Johann Gottfried Schadow, 1804

GESANGSTEXT

nach der »Ode an die Freude« von Friedrich Schiller (1759–1805)

O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern lasset uns angenehmere anstimmen
und freudenvollere!

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.

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 Erdengrund,
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

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

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

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

Seid umschlugen, Millionen,
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder! Über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen!

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

Ludwig van Beethoven SYMPHONY NO. 1 IN C MAJOR, OP. 21

COMPOSED IN 1799/1800

dedicated to Gottfried Freiherr van Swieten

PREMIERE April 2, 1800, Hofburgtheater, Vienna

ORIGINAL EDITION 1801, Verlag Hoffmeister, Vienna,
and Bureau de Musique, Leipzig (parts)

SCORING two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons,
two horns, two trumpets, timpani, strings

»

**A MARVELOUS ARTISTIC
CREATION, AN AMAZING
WEALTH OF BEAUTIFUL IDEAS
DEVELOPS MAGNIFICENTLY
AND GRACEFULLY,
AND YET COHERENCE,
ORDER, AND LIGHT
DOMINATE EVERYWHERE.**

«

(Review, Vienna, 1805)

BRIEF DESCRIPTION
SYMPHONY NO. 1 IN C MAJOR, OP. 21

no. 1

- Beethoven's first symphony, but not his first symphony sketch, which was begun in 1788/89 and to which he returned between 1794 and 1796
- Primarily modelled on the works of Mozart and Haydn, especially Mozart's "Jupiter" and Haydn's "London" Symphonies
- Individual creative solutions and several "surprise" effects are unmistakable, but always firmly on the foundation of well-established traditions
- Premiere held at Beethoven's first "Große Musikalische Akademie" (together with his First Piano Concerto, op. 15, his Septet, op. 20, and pieces by Haydn and Mozart), consciously directed at a broad public
- The opening movement begins with a slow introduction, without initially establishing the tonic: it seems like an "act of beginning," a semi-improvised, semi-planned turn to the quick main movement, full of great energy and forward driving dynamism.
- The second movement is not a standard slow movement, but rather a very nimble Andante with focused figures and musical shapes; the proximity to Mozart is clear.
- The third movement is called a "menuetto," but in fact it is already a scherzo in a style that would become typical for Beethoven: a great range of dynamics and harmonies, but no concretely graspable theme. Instead, the composer works with elementary musical building blocks.
- Finale of playful composure and pointed sonic outbreaks: basically a classical finale based on Haydn's model, but with a special inclination for large gestures and a tendency to establish links to the other movements.

Ludwig van Beethoven NO. 2 IN D MAJOR, OP. 36

COMPOSED IN 1801/02

dedicated to Prince Carl von Lichnowsky

PREMIERE April 5, 1803 in Vienna

ORIGINAL EDITION: 1804, Kunst- und Industrie-Comtoir,
Vienna (parts)

ORCHESTRATION two flutes, two oboes, two clarinets,
two bassoons, two horns, two trumpets, timpani, strings

»

**THIS CREATOR, OFTEN BIZARRE
AND BAROQUE, OCCASIONALLY
ALLOWS FOR FLASHES
OF EXTRAORDINARY BEAUTY.
AFTER TAKING THE MAJESTIC
FLIGHT OF AN EAGLE,
HE SUDDENLY RETURNS
TO THE STONY FOOTPATH.**

«

(Review, Paris, 1811)

BRIEF DESCRIPTION
NO. 2 IN D MAJOR, OP. 36

no. 2

- Composed around the time of the Heiligenstadt Testament, a difficult stage in Beethoven's life when he realized he was gradually becoming deaf
- A much more experimental character becomes palpable in terms of form and expression
- Generally much more "opera like," with a decidedly extroverted sound
- An increased number of "inspirations," but most of all a high degree of thematic density and development
- The slow introduction lives from strong contrasts and a great degree of tension, before a mobile, virtuosically shaped main movement develops.
- Lyrical adagio with the gesture of a "song without words," serenade-like in style
- The third movement has now finally become a true scherzo, storming forward full of energy, only the inserted trio refers to older traditions.
- The finale, analogous to the opening, is rich in tension with abrupt shifts in movement and mood, but also takes us to sometimes unexpected realms in terms of harmony.

91

Ludwig van Beethoven SYMPHONY NO. 3 IN E FLAT MAJOR,
OP. 55, "EROICA"

ENTSTEHUNG Composed in 1803/04
dedicated to Prince Franz Joseph von Lobkowitz

PREMIERE January 1804 in Vienna, Palais Lobkowitz

FIRST PUBLIC PERFORMANCE April 7, 1805,
Theater an der Wien, Vienna

ORIGINAL EDITION 1806, Kunst- und Industrie-Comtoir,
Vienna (parts)

SCORING two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons,
three horns, two trumpets, timpani, strings

»

**AN ENTIRELY NEW SYMPHONY,
ONE THAT IS LONG,
VERY DIFFICULT TO PERFORM,
BUT ACTUALLY A VERY ELABORATE,
DARING AND WILD FANTASY.**

«

(Review, Vienna, 1805)

BRIEF DESCRIPTION

SYMPHONY NO. 3 IN E FLAT MAJOR, OP. 55, "EROICA"

no. 3

- Emblematic of the "new path" that Beethoven thought of taking in the first years of the nineteenth century
- Substance of the work is unmistakably linked to the idea of a heroic figure, although concrete attributions are misleading.
- Move toward new dimensions of the symphonic, especially in terms of the increased length and a noticeably greater ponderousness
- Monument of self-reaffirmation as a creative spirit: his ability to think in sounds, express himself in sound, and to have the "whole" before his eyes is clear.
- First movement begins with two striking tutti chords instead of a slow introduction, and then the first movement immediately sets off: an eminently complex compositional structure develops with three key themes and many derivations.
- This is followed by Marcia funèbre, an expansive funeral march with a deeply serious tone and impressive effect that is built up in a series of musical images.
- The scherzo takes the form of an almost playful scene of great inner dynamism and forward drive, with striking horn sonorities in the trio.
- In the finale, themes from the ballet "Die Geschöpfe des Prometheus" are integrated and varied artfully, providing a fitting balance to the complex opening movement.

Ludwig van Beethoven SYMPHONY NO. 4 IN B FLAT MAJOR,
OP. 60

COMPOSED in 1806
dedicated to Count Franz von Oppersdorf
PREMIERE March 1807 in Vienna, Palais Lobkowitz
FIRST PUBLIC PERFORMANCE November 15, 1807,
Hofburgtheater, Vienna
ORIGINAL EDITION 1808, Kunst- und Industrie-Comtoir,
Vienna (parts)

SCORING two flutes, two oboes, two clarinets,
two bassoons, two horns, two trumpets, timpani, strings

»

**THE FIRST ALLEGRO
IS VERY BEAUTIFUL, FIERY,
AND RICH AND HARMONY,
AND THE MINUET AND TRIO
ALSO HAVE THEIR OWN,
ORIGINAL CHARACTER.**

«

(Review, Vienna, 1807)

BRIEF DESCRIPTION
SYMPHONY NO. 4 IN B FLAT MAJOR, OP. 60

no. 4

- In comparison to the previous “Eroica,” almost like a revocation or classicist “smoothing over”
- Clarity and lightness dominate, less charged with pathos and emphatic meaning
- Composition of a lighter “counter world” to the neighboring Symphonies nos. 3 and 5
- But this is by no means a lightweight work: here as well, the piece involves a concentrated engagement with problems of the symphonic, with a fine differentiation of part and whole.
- Slow introduction of the head movement has an aura of “mystery,” immersed in a strangely pre-romantic atmosphere, then a powerful release in the quick main movement of stormy motility and orchestral light
- The second movement is a true “singing” Adagio, with a captivating melody and rhythm, alternating between phases of rest and movement.
- Rhythmic precision also defines the five-part scherzo, but also with lyric passages of an almost dance-like quality.
- Motoric force is typical of the final movement, almost reminiscent of a “perpetuum mobile,” although it also features lyric episodes and occasional moments of taking pause.

Ludwig van Beethoven SYMPHONY NO. 5 IN C MINOR, OP. 67

COMPOSED in 1803/04 and 1807/08

dedicated to Prince Franz Joseph von Lobkowitz and
Count Andreas Rasumowsky

PREMIERE December 22, 1808, Theater an der Wien, Vienna

ORIGINAL EDITION 1809, Verlag Breitkopf & Härtel
Leipzig (parts)

INSTRUMENTATION piccolo, two flutes, two oboes,
two clarinets, two bassoons, contrabassoon, two horns,
two trumpets, three trombones, timpani, strings

»

**A STORMY ERUPTION
OF POWERFUL FANTASY
THAT CAN HARDLY BE FOUND
IN ANOTHER SYMPHONY.**

«

(Review, Leipzig, 1809)

BRIEF DESCRIPTION
SYMPHONY NO. 5 IN C MINOR, OP. 67

no. 5

- This work has become the epitome of a classical-romantic symphony, one of the most famous monuments of its kind.
- Very individually crafted, with motifs and themes that are very compelling and a readily comprehensible dramaturgy
- Enormous expression on the sonic exterior, based on an enormous concentration of compositional work and a literal “wrestling” to find the final shape
- Beethoven’s first symphony in a minor key, with palpable impacts on its general feel and character
- Opening movement immediately begins with the striking main theme that remains defining over the entire course of the symphony; the simplest substance is used to gain a wide variety of figures and moments of expression.
- A lyrically beginning second movement transforms into a military march, with surprising harmonic shifts and hymnic power.
- Scherzo takes up rhythmic figures from the main movement, to culminate with great power and urgency directly in the finale.
- The conclusion of the symphony introduces massive, almost overwhelming C Major sonorities. A genuine sound of jubilation, which after the earnestness and darkness of the first and third movements leads toward a beaming light, which could be understood as an expression of an overarching idea using musical means.

Ludwig van Beethoven SYMPHONY NO. 6 IN F MAJOR, OP. 68,
"PASTORAL"

COMPOSED in 1807/08

dedicated to Prince Franz Joseph von Lobkowitz and
Count Andreas Rasumovsky

PREMIERE December 22, 1808, Theater an der Wien, Vienna

ORIGINAL EDITION 1809, Verlag Breitkopf & Härtel Leipzig
(parts)

SCORING piccolo, two flutes, two oboes, two clarinets,
two bassoons, two horns, two trumpets, two trombones,
timpani, strings

»

THE PATH THAT BEETHOVEN
SKETCHED OUT FOR HIMSELF
IS QUITE ECCENTRIC:
IT ELEVATES US ABOVE
THE ORDINARY AND MOVES US
TO THE REALM OF FANTASY,
ALTHOUGH SOMETIMES
RATHER ABRUPTLY.

«

(Review, Munich, 1811)

BRIEF DESCRIPTION
SYMPHONY NO. 6 IN F MAJOR, OP. 68, "PASTORAL"

no. 6

- Beethoven's great "nature symphony," a paramount contrast to the previous work, which was largely composed in parallel
- Decidedly lyrical in character, a series of individual "scenes," with precise verbal descriptions, providing many points of departure for later "program" music
- But still following the aesthetic basic rules of a classical symphony, although with the insertion of an episodic fifth movement
- Beethoven's comment on the work, "More expression of sensation than painting," reveals a novel understanding about the role and function of instrumental music
- Introductory movement immediately introduces the main theme: in terms of texture and impact modeled on a southern Slavic folksong, flowing motion dominates.
- "Scene at a brook" is arranged like a song, with long spun cantilenas; proximity to nature is made clear by including bird voices, given a special timbre by the dominance of solo woodwinds.
- The third movement is designed as a very original scherzo with a trio, an overall relaxed feel dominates: the proverbial "lull before the storm"
- Brief storm scene, almost modelled on baroque models, but with novel orchestral effects using the lowest and highest instrumental registers
- Finale in the shape of a hymnic song of great melodic catchiness, in which Beethoven once again generates a wealth of sonority

Ludwig van Beethoven SYMPHONY NO. 7 IN A MAJOR, OP. 92

COMPOSED in 1811/12

dedicated to Count Moritz von Fries

PREMIERE December 8, 1813, University Hall, Vienna

ORIGINAL EDITION 1816, Verlag Steiner, Vienna (score and parts)

SCORING two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons,
two horns, two trumpets, timpani, strings

»

**THE REVIEWER FINDS
THIS SYMPHONY,
AFTER HEARING IT TWICE,
TO BE THE MOST MELODIOUS,
PLEASANT, AND COMPREHENSIBLE
OF ALL THE BEETHOVEN
SYMPHONIES.**

«

(Review, Leipzig, 1814)

BRIEF DESCRIPTION
SYMPHONY NO. 7 IN A MAJOR, OP. 92

no.7

- Beethoven's greatest success during his lifetime at the pinnacle of his public recognition during the Congress of Vienna
- Work of radiancy and seemingly boundless energy that does not fail to have an impact on the contemporary audience
- Wagner's called the last movement the "apotheosis of dance," shaping the reception of the work.
- The dominating element is indeed rhythm, which is assigned a central role for construction and expression in all four movements.
- During the introduction to the first movement, the listener witnesses the coming to shape of a striking dotted theme that dominates the following main movement: the music as a whole has something animated about it, irrepressibly pushing forward.
- The second movement is an allegretto: almost like a procession, a rhythmic-melodic figure develops that wanders through various parts and instrument groups and gains in expressivity with an ever-greater density.
- The presto-scherzo marks a strong contrast, work with minimal motifs and individual particles instead of a broad development of sound.
- The finale is defined by released movement, with highly effective accelerations of tempo and increased sound intensity.

Ludwig van Beethoven SYMPHONY NO. 8 IN F MAJOR, OP. 93

COMPOSED in 1812

no dedication

PREMIERE February 27, 1814 in Vienna,

Großer Redoutensaal, Hofburg

ORIGINAL edition 1817, Verlag Steiner, Vienna (score and parts)

SCORING two flutes, two oboes, two clarinets,
two bassoons, two horns, two trumpets, timpani, strings

»

WITH OPEN ARMS,
THE TRUE FRIEND OF ART RECEIVES
THIS MARVELOUS, GE PRODUCT
OF AN UNTIRING BEETHOVEN
WHICH EXCEEDS SOME
OF HIS PREDECESSORS
IN TERMS OF VARIETY,
ARTFUL IMPLEMENTATION,
NEWNESS OF IDEAS,
AND THE HIGHLY ORIGINAL
APPLICATION OF ALL INSTRUMENTS.

«

(Review, Vienna, 1818)

BRIEF DESCRIPTION
SYMPHONY NO. 8 IN F MAJOR, OP. 93

no. 8

- Intended as a “small” F major symphony in comparison to the “Pastoral” with much less attention
- Work of fine nuances and humor, without too many spectacular elements
- Many references to traditions of symphonic composition, almost “music about music.”
- Certainly a work of opposites, but which are not particularly blunt or blatant
- Already in the opening movement, which immediately begins with the striking main theme, Beethoven begins to play with melodic and rhythmic disruptions.
- Thematic substance of the second movement is the so-called “Mälzel Canon,” which refers to measuring music in time and its imperfections.
- For the first time since the First Symphony, the third movement is once again a minuet. Beethoven has it seem almost like a caricature, already old-fashioned.
- The finale is a piece of music of great esprit and inventiveness, where ever more figures and transformations surprisingly appear.

Ludwig van Beethoven SYMPHONY NO. 9 IN D MINOR, OP. 125

COMPOSED in 1822–1824

dedicated to King Frederick William III of Prussia

PREMIERE May 7, 1824, Kärntnertortheater, Vienna

ORIGINAL EDITION 1826, Verlag Schott's Söhne,
Mainz (score and parts)

SCORING piccolo, two flutes, two oboes, two clarinets,
two bassoons, one contrabassoon, four horns, two trumpets,
three trombones, timpani, percussion (bass drum, triangle,
cymbals), strings, solo quartet, mixed chorus

»

**ART AND TRUTH
HERE CELEBRATE
THEIR GLORIOUS TRIUMPH;
IT COULD JUSTIFIABLY
BE CALLED A NON PLUS ULTRA**

«

(Review, Vienna, 1824)

BRIEF DESCRIPTION
SYMPHONY NO. 9 IN D MINOR, OP. 125

no. 9

- Beethoven's Ninth is a singular work in music history, performed very frequently and given ever new meanings, musical and non-musical alike.
- The first use of voices in a symphony, which was previously defined as a purely instrumental genre
- A work of monumental dimensions, exploding the limits of what was known until then and accepted
- Activation of almost all aesthetic ideas and compositional possibilities that the developed classical style had to offer
- The opening movement is already unusual: empty fifths with no harmonic definition develop into a highly complex movement structure with immense expressive power.
- The second movement is a scherzo: dance rhythm linked to a strict fugal form, equally unique in structure and expression.
- A slow movement in the shape of a genuine adagio of solemn character; but interpolated with "cantando" Andante sections; the lyrical basic mood is interrupted twice by sudden fanfares.
- The final movement with the setting of verses from Schiller's "Ode to Joy," after loud "sounds of terror," successively the "melody of joy" develops from the most extreme pianissimo; this simple melodic line, animated ever anew with additions of new voices, is then varied in many ways, highlighting very different aspects, ultimately arriving at the hymnic conclusion.

VOCAL TEXT

after »Ode to Joy« by Friedrich Schiller (1759–1805)

O friends, not these sounds!
But let us strike up more pleasant ounds,
more full of joy!

Joy, o windrous spark divine,
Daughter of Elysium,
Drunk with fire now we enter,
Heavently one, your holy shrine.

Your magic powers join again
What fashion strictly did divide;
Brotherhood unites all men
Where your gentle wings spread wide.

The man who's been so fortunate
To become the friend of a friend,
The man who has won a fair woman –
Tot he rejoicing let him add his voice.

The man who calls but a single soul
Somewhere in the world his own!
And he who never managed this –
Let him steal forth weeping from our throng!

Joy is drunk by every creature
From nature's fair and charming breast;
Every being, good or evil,
Follows in her rosy steps.

Kisses she gave us, and vines,
And one good friend, tried in death;
The serpent she endowed with base desire
And the cherub stands before God.

Gladly as His suns do fly
Through the heavens' splendid plan,
Run now, brothers, your own course,
Joyful like a conquering hero.

Embrace each other now, you millions!
This kiss is for the whole wide world!
Brothers – above the starry firmament
A beloved Father must surely dwell.

Do you come crashing down, you millions?
Do you sense the Creator's presence, world?
Seek Him above the starry firmament,
For above the stars he surely dwells.

DIE BEETHOVEN- TRADITION DER STAATSKAPELLE BERLIN

TEXT VON Detlef Giese

Jedes große Sinfonieorchester beschäftigt sich mit Beethoven, das gehört geradezu zum Selbstverständnis von Ensembles dieser Art. An den Beethovenschen Sinfonien bemisst sich das künstlerische Vermögen eines Orchesters, das sich immer wieder neu unter Beweis zu stellen hat. Anhand der Aneignung und Auseinandersetzung mit diesen überragenden Werken des klassisch-romantischen Repertoires ließe sich eine eigene Geschichte schreiben, die inzwischen rund zwei Jahrhunderte währt – mit vielen Namen, Daten und Fakten, aber auch mit der Möglichkeit, wesentliche Entwicklungszüge nachzuzeichnen, auf dass sich aus mancherlei Einzelheiten ein zusammenhängendes Bild ergibt.

Im Falle der Beethoven-Tradition der Staatskapelle Berlin ist dabei mit dem Komponisten selbst zu beginnen, mit seinem ersten und einzigen Aufenthalt in der Stadt im Frühjahr des Jahres 1796. Zu dieser Zeit ist Beethoven ein junger, zu größten Hoffnungen Anlass gebender Musiker von Mitte Zwanzig. Die Welt stand ihm offen – und es muss keineswegs allein Wien sein, das als Wahlheimat in Frage kommt, auch Berlin mit seinem respektabel entwickelten Musikleben wäre durchaus eine Option. Im Juni 1796 besucht Beethoven die Berliner Sing-Akademie und beeindruckt durch sein besonderes Talent, auf dem Klavier improvisieren

zu können. Das Spiel aus dem Stegreif ist seinerzeit geradezu eine Spezialität Beethovens, der mit originellen melodischen wie harmonischen Wendungen, großem Einfallsreichtum und stupender Virtuosität vielfaches Staunen bei seinen Zuhörern hervorruft. Hinzu kommen bei dem besagten Berlin-Aufenthalt Auftritte am Hof des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II., der selbst Violoncello spielt und der Musik – sowie den Schönen Künsten insgesamt – spürbar zugetan ist. Beethoven präsentiert dort gemeinsam mit dem französischen Cellisten Jean-Louis Duport seine beiden Sonaten für Violoncello und Klavier op. 5, mit denen er viel Resonanz findet. Der König schenkt ihm daraufhin, wie es einem zeitgenössischen Zeugnis zufolge heißt, »eine goldene Dose mit Louisdor gefüllt« und trägt sich womöglich sogar mit dem Gedanken, den hochbegabten und pianistisch wie kompositorisch sichtlich befähigten Beethoven fest an den Berliner Hof zu binden. Allein, nach wenigen Wochen zieht es den jungen Musiker nach Zwischenstationen in Dresden, Prag und Preßburg (Bratislava) wieder zurück nach Wien, wo er beste Bedingungen für die Entfaltung seiner kreativen Kräfte vorfindet. Seine Werke aber, vor allem seine nach und nach entstehenden Sinfonien, sollten schon bald – und intensiver als an anderen Orten – im Berliner Musikleben Fuß fassen.

Verantwortlich dafür waren vor allem die Aktivitäten von Carl Moeser, seines Zeichens Konzertmeister, ab 1825 auch Musikdirektor der Königlich Preußischen Hofkapelle und einer der Beethoven-Enthusiasten der ersten Stunde. Moeser, 1774 in Berlin geboren und seit 1792 in der Hofkapelle aktiv (wenngleich mit Unterbrechungen), initiierte zunächst mit dem von ihm angeführten, aus Mitgliedern des Orchesters bestehenden Streichquartett ab 1813 Aufführungen der einschlägigen Beethovenschen Werke. Über die Kammermusik und die Erfahrungen, die durch deren nachhaltige Pflege gewonnen werden konnten, erschlossen sich Moeser und

seine Mitstreiter sukzessive auch so manche Orchesterwerke, insbesondere die Sinfonien. Ab 1816 – nachdem der »Fidelio« bereits im Herbst 1815 auf die Bühne des Opernhauses Unter den Linden gekommen war – fanden Konzerte unter Moesers Leitung statt, jedoch noch nicht in regelmäßiger Folge, sondern als Serie von Einzelereignissen. Das eigentlich Bemerkenswerte an diesen sinfonischen Abenden war ihre programmatische Stringenz: An die Stelle der üblichen gemischten Programme aus vokalen und instrumentalen Werken bzw. Werkteilen traten Ouvertüren und Sinfonien, die in unterschiedlichen Kombinationen gespielt wurden, so dass sich nach und nach ein fixes Repertoire herausbildete, über das die Berliner Hofkapelle verfügen konnte.

Im Zuge dessen entwickelte sich – noch zu seinen Lebzeiten – eine regelrechte Beethoven-Tradition in Berlin. Carl Moeser besaß daran einen entscheidenden Anteil, verantwortete er doch u. a. die Erstaufführungen der 3., 5., 6. und 9. Sinfonie in den Jahren 1824 bis 1826. Insbesondere die erstmalige Präsentation der Neunten am 27. November 1826 war eine herausragende, zukunftsweisende Tat, kam doch damit ein wirkliches Ausnahmewerk, das höchste Anforderungen an die beteiligten Sängerinnen und Sänger und vor allem an das Orchester stellte, nur rund zweieinhalb Jahre nach der Wiener Uraufführung in der preußischen Hauptstadt auf das Konzertpodium – mit der Widmung an König Friedrich Wilhelm III. besaß das Werk sogar einen regelrechten Berlin-Bezug. Bis zu seiner Pensionierung 1842 (und sogar darüber hinaus) dirigierte Moeser sinfonische Programme mit der Berliner Hofkapelle. Zudem oblag ihm die Leitung einer Instrumentalklasse zur Ausbildung junger Musiker – auch in dieser Funktion trug Moeser sein Herzensanliegen weiter, Beethovens Werke fest in Berlin zu verankern. Wenn der Geburts- oder Todestag seines Idols anstand, gab es entsprechende Sonderkonzerte. Im Oktober 1836 veranstaltete er an der Spitze der Hofkapelle ein Benefizkonzert zugunsten

des Bonner Beethovendenkmals, und in diversen »normalen« Konzerten bildete eine große Beethoven-Sinfonie den Abschluss.

Dabei war er keineswegs der Einzige, der sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts um die Beethoven-Pflege verdient gemacht hat. So hatte etwa Carl Maria von Weber im Umkreis der »Freischütz«-Uraufführung im Juni 1821 die »Egmont-Ouvertüre« erstmals in Berlin dirigiert. Der junge Felix Mendelssohn Bartholdy war Klaviersolist der Beethovenschen »Chorfantasie«, die Ende 1825 als Berliner Erstaufführung erklang, zudem spielte er 1833 Beethovens 4. Klavierkonzert. Und schließlich setzte sich der seit Mitte 1820 als erster »Preußischer General-Musikdirektor« amtierende Gaspare Spontini wiederholt für Beethoven ein: Im Mai 1824 brachte er die 7. Sinfonie gemeinsam mit der Königlichen Hofkapelle zu Gehör, kurz nach den Erstaufführungen der Sinfonien Nr. 6 und 9 unter Moeser setzte er diese gewichtigen Werke auf die Programme eigener Konzerte.

Mit der Etablierung der »Sinfonien-Soiréen« im November 1842, dem Vorgänger der heutigen Abonnementkonzerte der Staatskapelle Berlin, werden die Sinfonien und Ouvertüren Beethovens dann endgültig zum unverzichtbaren Bestandteil des Repertoires. Unter der Leitung von Carl Wilhelm Henning und Wilhelm Taubert begründet, ist auf der Moeserschen Praxis fußend von Beginn an ein Standard fixiert: In den Konzerten (die bis 1845 im Gebäude der Sing-Akademie am Kastanienwäldchen, bis 1858 im Konzertsaal des Schinkelschen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt, bis 1890 dann im Konzertsaal des Opernhauses Unter den Linden, dem heutigen Apollosaal, stattfinden) erklingen zumeist zwei Ouvertüren und zwei Sinfonien. Dass Beethoven über Jahrzehnte hinweg mit deutlichem Abstand der meistaufgeführte Komponist ist, kann angesichts der gewachsenen Traditionen nicht verwundern – kaum ein Konzert, namentlich unter Taubert, der bis 1882 der maßgebliche

Dirigent der Sinfonien-Soiréen ist, endet ohne eine Beethoven-Sinfonie. Auch andere Orchesterleiter, u. a. Felix Mendelssohn Bartholdy, der 1843/44 eine Reihe von Konzerten übernimmt, folgen diesem Schema, das bis in das frühe 20. Jahrhundert bei der Königlich Preussischen Hofkapelle nahezu unantastbar bleibt.

Als in den 1890er Jahren eine neue Generation von Dirigenten auf den Plan tritt – die Sinfoniekonzerte der Hofkapelle sind inzwischen aufgrund des gestiegenen Publikumsinteresses in den Großen Saal der Lindenoper verlagert worden –, ändert sich zunächst kaum etwas an der herausgehobenen Stellung Beethovens. Felix von Weingartner, der ab 1891/92 mit der Leitung der Konzertserie betraut wird, lässt seinen ersten Auftritt am Pult des Orchesters im Oktober 1891 demonstrativ mit einer Aufführung von Beethovens 5. Sinfonie enden. Im März des Folgejahres dirigiert er erstmals die 9. Sinfonie, im Dezember 1892 programmiert er ein Konzert allein mit Beethoven-Werken. Derartigen Unternehmungen sollten weitere folgen, wenngleich Weingartner im Gegensatz zu Taubert ein spürbar breiter gefächertes Repertoire pflegt, das Musik von Berlioz und Wagner ebenso umfasst wie die nach wie vor stark im Fokus stehenden Wiener Klassiker.

In seiner Funktion als Hauptdirigent der Sinfoniekonzerte der Königlichen Hofkapelle wird Weingartner von keinem Geringeren als Richard Strauss beerbt. Auch er setzt die mittlerweile 90-jährige Beethoven-Tradition fort, indem er viele seiner Programme mit einer der Sinfonien beschließt – an das Ende einer jeden Spielzeit setzt er zudem fast immer eine Darbietung der 9. Sinfonie. Das erste Konzert seiner ersten Saison im Oktober 1908 bringt die »Eroica« als Finale, im Dezember lässt auch er anlässlich von Beethovens Geburtstag ein »All Beethoven Program« folgen. In dieselbe Spielzeit, in den April 1909, fällt die erste Aufführung der Neunten unter Strauss' Dirigat, wie Beethoven ohnehin eine

Konstante seiner überaus produktiven Tätigkeit bei der Königlichen Hofkapelle bleiben sollte, trotz einer merklichen Orientierung hin auf »moderne« Musik, u. a. auch auf seine eigenen Werke. Noch in seinen letzten regulären Jahren als Dirigent der Sinfoniekonzerte Unter den Linden von 1918 bis 1920 – nunmehr schon mit der Staatskapelle Berlin als Orchester – gibt es kaum einen Abend, an dem nicht eine Sinfonie, eine Ouvertüre oder ein Instrumentalkonzert Beethovens gespielt wird.

In der Zeit der Weimarer Republik, als die Berliner Staatsoper – und mit ihr auch die Staatskapelle – einen künstlerischen Höhenflug erlebt, sind es gleich eine ganze Reihe charismatischer Dirigenten, die sich für Beethoven und seine Musik einsetzen. Wilhelm Furtwängler, von 1920 bis 1922 hauptverantwortlich für die Sinfoniekonzerte, beginnt seine Berliner Tätigkeit im April 1920 mit einer Aufführung der 9. Sinfonie, im Dezember des Jahres setzt er mit dem Orchester eine »Beethoven-Feier« an, u. a. mit der »Großen Fuge« und der 5. Sinfonie. Der 1923 zum neuen Generalmusikdirektor berufene Erich Kleiber widmet sich Beethoven in den ihm anvertrauten Sinfoniekonzerten ebenso wie der seit 1927 an der Staatsoper am Platz der Republik (nach ihrem alten Namen zumeist »Krolloper« genannt) gleichfalls als GMD amtierende Otto Klemperer, der mit einem eigenen Ensemble der Staatskapelle sinfonische Konzerte verwirklicht. Während Kleiber die Beethoven-Sinfonien (trotz größeren Projekten wie einer Aufführung der Neunten zum 100. Todestag im März 1927) nicht übermäßig häufig auf seine Programme setzt, werden die Beethoven-Aufführungen Otto Klemperers geradezu legendär: Beginnend mit Darbietungen der 6. und 7. Sinfonie im Dezember 1927 lässt er bereits im Juni 1928 einen weiteren »Beethoven-Abend« folgen, mit der 1. und der 5. Sinfonie sowie dem Violinkonzert mit Adolf Busch als Solisten. Im Oktober 1930 findet ein weiteres Konzert ausschließlich mit Beethoven-Werken statt, diesmal mit der 3.

Sinfonie als Abschluss, bevor Klemperer dann im April 1931 erstmals die Neunte dirigiert – ein Ereignis, das er im Juni 1932 wiederholt. Seine Operntätigkeit hatte er im Herbst 1927 im Übrigen mit einer geradezu spektakulären Neuproduktion des »Fidelio« begonnen, wie sich auch seine einstigen und jetzigen Dirigentenkollegen Weingartner, Strauss und Kleiber Beethovens einziger Oper 1895, 1905 und 1925 im Haus Unter den Linden zugewandt hatten.

Die Emigration Klemperers und Kleibers 1933 und 1935 reißt eine empfindliche Lücke in die Berliner Dirigentenlandschaft und bedeutet vor allem für die Staatsoper und die Staatskapelle einen kaum zu kompensierenden Verlust. Mit Herbert von Karajan kommt zwar ein hochbegabter, charismatischer junger Dirigent zum Orchester und leitet vom Herbst 1940 bis in das Frühjahr 1945 hinein die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle, in Zeiten des Krieges, in denen politische Konnotationen per se immer mit hineinschwingen und eine unvoreingenommene ästhetische Bewertung im Grunde unmöglich machen. Auch Karajan dirigiert natürlich Beethoven, darunter 1942 auch die »Missa solemnis«, dazu eine Reihe von Sinfonien. Die Nr. 7 sowie die »Eroica« wird er auch 1941 bzw. 1944 für die Schallplatte bzw. den Reichsrundfunk aufnehmen. Otto Klemperer hatte im Übrigen die Sinfonien Nr. 1 und 8 bereits 1924 im akustischen Aufnahmeverfahren mit der Staatskapelle realisiert, 1926/27 nochmals die 8. Sinfonie sowie die Ouvertüren »Coriolan«, »Egmont« und »Leonore III« in der klanglich enorm verbesserten elektrischen Aufzeichnungstechnik.

Nach dem Zweiten Weltkrieg, wo im Zuge der »Stunde Null« das Opern- und Konzertleben erst mühsam wieder in Gang kam, war die Musik Beethovens von Anfang an wieder präsent. In den mehr als 50 Konzerten der Staatskapelle 1945/46, vornehmlich unter der Leitung von Karl Schmidt und Johannes Schüler, wurde mehrfach die 7. Sinfonie gespielt, eine erste Nachkriegsaufführung der Neunten

kam im April 1946 unter Karl Schmidt zustande. Als Wilhelm Furtwängler für einige wenige Konzerte im Herbst 1947 zur Staatskapelle zurückkam, wählte er Beethovens 1. Sinfonie als Auftaktstück. Ein anderer Rückkehrer, der erneut zum Generalmusikdirektor berufene Erich Kleiber, beschloss im Juni 1951 sein erstes Staatskapellen-Sinfoniekonzert nach längerer Pause mit der »Eroica«, ziemlich genau ein Jahr darauf initiierte er eine »Beethoven-Ehrung« mit einer Aufführung der 9. Sinfonie. Anfang 1955, kurz vor seiner Demission vom GMD-Posten, dirigierte er noch einmal eine sehr eindrucksvolle, vom Rundfunk aufgezeichnete Darbietung der 5. Sinfonie.

Als nach vierjähriger Bauzeit Anfang September 1955 die alte/neue Staatsoper Unter den Linden wiedereröffnet wurde, geschah das nicht nur mit einer Festaufführung von Wagners »Meistersingern von Nürnberg«, sondern auch mit einem Festkonzert unter der Leitung von Franz Konwitschny, dem neuen GMD – nicht von ungefähr stand Beethovens 9. Sinfonie auf dem Programm. Anlässlich des ersten Jahrestags der Wiedereröffnung erklang dieses monumentale Werk dann ein weiteres Mal, wie noch mehrfach bis zu Konwitschnys Tod 1962, u. a. im Rahmen von Eröffnungsveranstaltungen zu den Berliner Festtagen ab 1957. Bei großen Konzertreisen der Staatskapelle nach Moskau und Leningrad 1958 stand Beethoven ebenso im Mittelpunkt wie auch im letzten Jahr Konwitschnys, das eine Aufführungsserie der »Missa solemnis« brachte. Und eine seiner ersten Opernproduktionen Unter den Linden galt 1955 nicht von ungefähr dem »Fidelio«, gerade einmal drei Wochen nach der Neunten.

Als sich nach dem Bau der Berliner Mauer die Staatskapelle neu formieren muss, ist es der Österreicher Otmar Suitner, der ab 1964 als neuer GMD dem Orchester Stabilität verleiht. Seinen ersten Beethoven mit der Staatskapelle, das eher selten aufgeführte Tripelkonzert, dirigiert er im dritten Sinfoniekonzert seiner Debütsaison. Im Früh-

jahr 1965 kommt der Pianist Wilhelm Kempff, seit Jahrzehnten ein zentraler Beethoven-Interpret, zum Orchester, um unter Heinz Rögner an zwei Abenden alle fünf Klavierkonzerte zu spielen. Suitner hingegen hält sich in Sachen Beethoven zunächst noch zurück, wenngleich die Staatskapelle unter zahlreichen anderen Dirigenten die Musik des Wiener Klassikers weiter pflegt, u. a. auch mit Kurt Masur, mit dem das Orchester Ende der 1960er Jahre sogar alle Beethoven-Sinfonien im Apolloaal für das Fernsehen aufnimmt.

Die »Ära Suitner« bringt trotzdem einen reichen Beethoven-Ertrag: Im Dezember 1970 dirigiert er das Festkonzert zur Beethoven-Ehrung (anlässlich von dessen 200. Geburtstag, der auch eine neue »Fidelio«-Produktion unter Suitners Leitung nach sich zieht), 1977 zu Beethovens 150. Todestag findet erneut ein von ihm dirigiertes Konzert statt. Im Zuge der seit den späten 1970er Jahre regelmäßig durchgeführten Japan-Gastspiele kommen Beethoven-Sinfonien erstmals 1981 mit auf die Programme. In die frühen 1980er Jahre fällt dann auch Aufnahme aller neun Werke mit der Staatskapelle unter Suitner in Kooperation mit der japanischen Denon, die erste zyklische Produktion in der damals brandneuen digitalen Technik.

Als Daniel Barenboim als Nachfolger Suitners im Amt des Generalmusikdirektors Ende 1991 seinen Vertrag unterzeichnete, wählte er Beethovens 9. Sinfonie für sein erstes Konzert mit der Staatskapelle. Auch die erste Tonaufnahme mit dem Orchester galt diesem Werk – aufgezeichnet wurde sie ziemlich genau ein Jahr darauf in der Jesus-Christus-Kirche in Berlin-Dahlem. Die Auseinandersetzung mit Beethovens Werken wurde zu einem Fixpunkt der gemeinsamen Arbeit in den ersten Jahren: Ein groß angelegter Beethoven-Zyklus mit allen Sinfonien und Klavierkonzerten (bei denen Daniel Barenboim in Personalunion als Pianist und Dirigent in Aktion trat) wurde verwirklicht, mit zahlreichen Konzerten in Berlin und auf Gastspielreisen in bedeu-

tende Musikzentren der Welt (u. a. nach Paris, London, Wien, Madrid, München, Jerusalem, Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Tokio, Chicago und New York), finalisiert mit einer Gesamtaufnahme aller neun Sinfonien und des »Fidelio« im Frühjahr und Sommer 1999. Die Klavierkonzerte wurden beim Klavierfestival Ruhr 2007 aufgezeichnet, wiederholt kamen sie auch bei Sinfoniekonzerten zur Aufführung, u. a. bei einem sechsteiligen Beethoven-Bruckner-Zyklus 2010 in der Berliner Philharmonie. Den »Fidelio« gab es in gleich zwei Neueinstudierungen: 1995 in der Regie von Stéphane Braunschweig, 2016 inszeniert von Harry Kupfer, jeweils dirigiert von Daniel Barenboim. Zudem haben sich noch weitere Dirigenten in ihren Staatskapellen-Konzerten den Beethoven-Sinfonien gewidmet. Michael Gielen etwa, der Principal Guest Conductor des Orchesters seit den späten 1990er Jahren, der zwischen 2005 und 2012 eindringliche Aufführungen der Sinfonien Nr. 7, 3, 6 und 8 realisierte.

Nun steht eine neue Runde in der Beschäftigung mit Beethoven und seinen Sinfonien an, im Jahr des 250. Geburtstages des Komponisten, unter sehr besonderen Umständen. Im November des Jubiläumsjahres, in dem wir zugleich den 450. Geburtstag der Staatskapelle Berlin feiern, gehen Daniel Barenboim und das Orchester mit dem Beethoven-Zyklus dann auch auf Reisen, in die Philharmonie de Paris, das Megaron Athen und den Wiener Musikverein. Ein weiteres Kapitel der mehr als 200-jährigen Beethoven-Geschichte der Hof- und Staatskapelle Berlin wird damit dann geschrieben sein – die Fortführung einer langen Tradition, die gewiss noch eine reiche Zukunft hat.

THE BEETHOVEN TRADITION OF STAATSKAPELLE BERLIN

TEXT BY Detlef Giese

Every major symphony orchestra has to come to terms with Beethoven; it virtually belongs to the nature of such an ensemble. The Beethoven symphonies also serve as a kind of test for the artistic ability of an orchestra that has to be demonstrated again and again. A history could be written on the approach to and engagement with these outstanding works across two centuries, with many names, dates, and facts, but also tracing essential lines of development so that a coherent image results from the mass of detail.

In the case of the Beethoven tradition of Staatskapelle Berlin, we can begin with the composer's first and only stay in the city in the spring and summer of 1796. At the time, Beethoven was still a very promising young musician in his mid-twenties. The world stood open to him, and Vienna didn't need to be his new chosen home. Berlin with its now respectable music life would also have been an option. In June 1796, Beethoven visited the Sing-Akademie in Berlin and impressed the audience with his special talent at improvising on the piano. Impromptu performance was at the time virtually Beethoven's specialty: listeners marveled at his original melodic and harmonic twists, great wealth of inspiration, and amazing virtuosity. In addition, during his stay in Berlin he also appeared at the court of the Prussian King Frederick

William II, who himself played the cello and was generally fond of music and the arts. In their court recital, Beethoven and the French cellist Jean-Louis Duport presented his two Sonatas for Cello and Piano op. 5, which met with a great response. The king then presented him “a golden case with Louis d’or,” as a contemporary witness recounts, and seems to have considered keeping the highly gifted Beethoven with his talents for piano playing and composition permanently at the Berlin court. But after just a few weeks, with intermediate stops in Dresden, Prague, and Preßburg (today Bratislava), the young musician was drawn back to Vienna, where he ultimately found the best conditions to develop his creative powers. But his works, especially his gradually emerging symphonies, would soon take hold in Berlin’s musical life, in many ways more intensely than elsewhere.

Responsible for this above all were the activities of Carl Moeser, the concertmaster and as of 1825 music director of the Royal Prussian Court Orchestra and one of the very first Beethoven enthusiasts. Moeser, born in Berlin in 1774 and active in the court orchestra since 1792 (albeit with interruptions), began performances of Beethoven’s works in 1813 with a quartet he led consisting of members of the orchestra. By way of the chamber music and the experience they had performing it, Moeser and his fellow musicians began taking on several works for orchestra, in particular the symphonies. As of 1816, after “Fidelio” had already been performed on stage at the opera house Unter den Linden in the fall of 1815, concerts took place under Moeser’s direction: not a regular series, but as a sequence of individual events. The truly notable aspect of these symphonic events was their programmatic rigor: the usually mixed program of vocal and instrumental works or parts of work was replaced by overtures and symphonies that played in various combinations, so that gradually a fixed repertoire emerged that Berlin’s court orchestra had mastered.

A lively Beethoven tradition thus took shape in Berlin, even during the course of his lifetime. Carl Moeser played a considered role in this, for example being responsible for the premieres of Beethoven’s Third, Fifth, Sixth, and Ninth Symphonies in the years from 1824 to 1826. In particular, the premiere of the Ninth Symphony on November 27, 1826 was an outstanding, innovative act, for this meant that a truly exceptional work that placed great demands on the participating singers and especially the orchestra came to the concert stage in the Prussian capital just two- and-one-half years after the Vienna premiere. Dedicated to King Frederick William III, the work had a genuine tie to Berlin. Until his retirement in 1842 and even beyond this, Moeser continued conducting symphonic programs with the Berlin Court Orchestra. He was also responsible for directing a class to train young musicians, and here as well Moeser did his part to anchor Beethoven’s works in Berlin’s musical life. For the days marking the birth or death of his idol, he held special concerts: in October 1836, as director of the Court Orchestra he held a benefit concert for the Bonn Beethoven monument, and at various “ordinary” concerts a major Beethoven symphony often concluded the evening.

But he was by no means the only one responsible for maintaining the Beethoven tradition in the first half of the nineteenth century. Around the premiere of “Freischütz” in June 1821, Carl Maria von Weber conducted the overture “Egmont” for the first time in Berlin. The young Felix Mendelssohn Bartholdy performed as the piano soloist for the Beethoven “Chorfantasie,” which premiered in Berlin in late 1825, and in 1833 he performed Beethoven’s Fourth Piano Concerto. Finally, Gaspare Spontini, who served as the first Prussian General Music Director as of the mid-1820s, repeatedly turned to Beethoven: in May 1824, he presented the Seventh Symphony with the Royal Court Orchestra, just after the premieres of the Sixth and Ninth Symphonies he

placed these substantial works on the programs of his own concerts.

120 With the establishment of the "Symphony Soirees" in November 1842, the predecessor of the Staatskapelle's subscription concerts today, Beethoven's symphonies and overtures then finally became an essential part of the repertoire. Founded under the direction of Carl Wilhelm Henning and Wilhelm Taubert, a standard was fixed that was based in the Moeser tradition: at these concerts (which took place until 1845 at the Sing-Akademie on Kastanienwaldchen, then moving to the concert hall at Schinkel's Schauspielhaus am Gendarmenmarkt until 1858, when they were finally held at the concert hall of the opera house Unter den Linden, today's Apollosaal, until 1890), usually two overtures and two symphonies were performed. It's not surprising in light of these well-founded traditions that Beethoven was by far the most-performed composer over the decades: hardly a concert under Taubert, the leading conductor of the Symphony Soirees until 1882, ended without a Beethoven symphony. Other orchestra conductors, including Felix Mendelssohn Bartholdy, who took over a series of concerts in 1843-44, also followed this model, which remained virtually untouchable until the early twentieth century for the Royal Prussian Court Orchestra.

When in the 1890s a new generation of conductors came onto the scene, and the symphony concerts of the court orchestra were moved to the main hall of the opera house due to the increased audience interest, at first barely anything changed regarding Beethoven's outstanding position. Felix von Weingartner, who was entrusted with conducting the concert series in 1891, had his first appearance at the conductor's podium in October of that year demonstratively conclude with a performance of Beethoven's Fifth Symphony. In March of the next year, he conducted the Ninth Symphony for the first time, in December 1892 he programmed a concert con-

sisting solely of works by Beethoven. Such undertakings would be followed by similar ones, although Weingartner maintained a more wide-ranging repertoire than Taubert, including the music of Berlioz and Wagner as well as the classics of the Vienna school, which were still very much the focus.

In his function as main conductor of the Symphony Concerts of the Royal Court Orchestra, Weingartner was succeeded by none other than Richard Strauss. He also continued the now ninety-year-old Beethoven tradition, by concluding many of his programs with one of the symphonies, and closed the season almost always with a performance of the Ninth Symphony. The first concert of his initial season closed with "Eroica" as the finale in October 1908, and in December he presented an "all Beethoven program" to mark the anniversary of Beethoven's birth. During that same season, he conducted his first performance of the Ninth with the ensemble in April 1909, and Beethoven would remain a constant of his very productive work with the Royal Court Orchestra, despite a decided orientation towards "modern" music, including his own works. Still, during his final regular years as conductor of the symphony concerts at the opera house Unter den Linden from 1918 to 1920, now with the re-named Staatskapelle Berlin, there was hardly an evening without a symphony, overture, or concerto by Beethoven.

121 During the Weimar Republic, when Berlin's Staatsoper, and with it the Staatskapelle, achieved new artistic heights, a series of charismatic conductors promoted Beethoven and his music. Wilhelm Furtwangler, from 1920 to 1922 principal conductor for the symphony concerts, began his tenure in Berlin with a performance of the Ninth Symphony in April 1920, in December that year scheduling a "Beethoven celebration" that included works such as the Great Fugue and the Fifth Symphony. Erich Kleiber, named new music director in 1923, turned to Beethoven in his symphony concerts and Otto Klemperer, who was named conductor at

the Staatsoper am Platz der Republik in 1927 (also known by its old name Krolloper), also held symphonic concerts with his own Staatskapelle ensemble. While Kleiber did not place a special emphasis on the Beethoven symphonies in his concert programming (despite large-scale projects like the performance of the Ninth Symphony to mark the centennial of the composer's death in March 1927), Otto Klemperer's performances became downright legendary. Beginning with performances of the Sixth and Seventh Symphony in December 1927, he held an additional Beethoven evening already in June 1928, with the First and the Fifth Symphony and the Violin Concerto with Adolf Busch as soloist. In October 1930, an additional concert was held exclusively with works by Beethoven, now with the Third Symphony as a final piece, before Klemperer then conducted the Ninth for the first time in April 1931, an event that he repeated in June 1932. Incidentally, he had begun his opera conducting in the fall of 1927 with a virtually spectacular new production of "Fidelio", just as his former and current conductor colleagues Weingartner, Strauss, and Kleiber had also turned to Beethoven's only opera in 1895, 1905, and 1925 at the opera house Unter den Linden.

Klemperer and Kleiber's emigration in 1933 and 1935 tore a gaping hole in Berlin's musical landscape and for the Staatsoper and the Staatskapelle meant a loss that could hardly be compensated for. With Herbert von Karajan, a highly gifted, charismatic young conductor came to the orchestra, conducting the symphony concerts of the Staatskapelle from the fall of 1940 to the spring of 1945 during the war, when political connotations always resonate and make an unbiased aesthetic evaluation basically impossible. Of course, Karajan also placed Beethoven on the program, including "Missa solemnis" in 1942 and several of the symphonies. The Seventh and "Eroica" he recorded in 1941 and 1944, for shellac records and radio broadcast. Incidentally, Otto Klemperer had already recorded performances of the Symphonies

nos. 1 and 8 in 1924 with the Staatskapelle using acoustic recording techniques, in 1926/27 once again recording the Eighth Symphony and the overtures "Coriolan," "Egmont," and "Leonore III" using the much-improved electric recording technique.

After the Second World War, when opera and concert life only gradually became reestablished in early September 1955, Beethoven's music was present from the very start. In more than fifty concerts of the Staatskapelle in 1945/46, primarily under the direction of Karl Schmidt and Johannes Schüller, the Seventh Symphony was played several times and a first postwar performance of the Ninth Symphony was held in April 1946 under Karl Schmidt. When Wilhelm Furtwängler returned to the Staatskapelle for several concerts in the fall of 1947, he chose Beethoven's First Symphony as his starting piece. Another returner, Erich Kleiber, again named general music director, concluded his first Staatskapelle symphony concert in June 1951 after a long interruption with "Eroica," almost exactly a year later he began a "homage to Beethoven" with a performance of the Ninth Symphony. In early 1955, just before leaving his position as general music director, he once again conducted a very impressive performance of the Fifth Symphony, broadcast live on radio and recorded.

When after four years of construction the old/new Staatsoper Unter den Linden opened in early September 1955, not only was there a festive performance of Wagner's "Meistersinger," but also a festive concert under the direction of Franz Konwitschny, the new general music director: it was no accident that Beethoven's Ninth Symphony was on the program. To mark the first anniversary of the reopening, this monumental work was then performed once again and several times before Konwitschny's death in 1962, for example, during the opening performances for the Berlin Festtage in 1957. Beethoven held a central place on the major concert

tours of the Staatskapelle to Moscow and Leningrad in 1958 and Konwitschny's last year, which brought a series of performances of "Missa solemnis." And one of his first opera productions at the Staatsoper Unter den Linden in 1955 was naturally "Fidelio," performed exactly three weeks after the Ninth Symphony.

As the Staatskapelle was forced to reorganize itself after the building of the Berlin Wall, the Austrian Otmar Suitner lent the orchestra stability as of 1964 as the new general music director. As his first Beethoven work with the Staatskapelle, he conducted the rarely performed Triple Concerto in the third symphony concert of his debut season. In the spring of 1965, the pianist Wilhelm Kempff, for many decades a key Beethoven performer, came to the orchestra to play all five piano concertos on two evenings under Heinz Rögner. Suitner, in contrast, initially held back on Beethoven, although the Staatskapelle continued to perform the music of the Vienna composer working with many other conductors, including Kurt Masur, who recorded for TV all the Beethoven symphonies at Apollosaal in the late 1960s.

The Suitner era also brought about a rich Beethoven yield: in December 1970, he conducted a festival concert in Beethoven's honor to mark his 200th birthday, which also brought about a new "Fidelio" production under Suitner's direction, and in 1977 he led another concert to mark the 150th anniversary of Beethoven's death. In the course of the regular Japan guest tours that took place starting in the late 1970s, Beethoven's symphonies were placed on the program for the first time in 1981. In the early 1980s, a recording was made of all nine works with Suitner conducting the Staatskapelle in cooperation with Japan's Denon, the first recording of the cycle using brand-new digital technology.

When Daniel Barenboim signed his contract as general music director, succeeding Suitner in late 1991, he chose Beethoven's Ninth Symphony as his first concert with

the Staatskapelle. His first recording with the orchestra was also dedicated to this work almost exactly a year later at Jesus-Christus-Kirche in Berlin-Dahlem. Engaging with Beethoven's works became a focus of their collaboration during the first years. This featured a large scale Beethoven cycle with all symphonies and piano concertos with Daniel Barenboim as both pianist and conductor, with numerous performances in Berlin and at guest tours in important music centers of the world (Paris, London, Vienna, Madrid, Munich, Jerusalem, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Buenos Aires, Tokyo, Chicago, and New York) and was completed with a recording of all nine symphonies and "Fidelio" in the spring and summer of 1999. The piano concertos were recorded at Klavierfestival Ruhr in 2007, and they were performed repeatedly at the symphony concerts, including a six-part Beethoven-Bruckner cycle at Berlin's Philharmonie in 2010. There have been two new productions of "Fidelio" during Barenboim's tenure: in 1995 directed by Stéphane Braunschweig, and in 2016 staged von Harry Kupfer, both productions conducted by Daniel Barenboim. In addition, other conductors have turned to Beethoven's symphonies in their Staatskapelle concerts. Michael Gielen, for example, principal guest conductor since the late 1990s, led impressive performances of the Symphonies nos. 7, 3, 6 and 8 between 2005 and 2012.

Now a new round begins exploring Beethoven and his symphonies, around the 250th anniversary of the composer's birth, under very special circumstances. In November of the jubilee year (in which we also celebrate the 450th birthday of Staatskapelle Berlin) Daniel Barenboim and the orchestra will take the Beethoven cycle on tour, too, performing at Paris' Philharmonie, Athen's Megaron, and the Vienna Musikverein. An additional chapter of the 200 years of Beethoven history at Staatskapelle Berlin will then be written, continuing a long tradition that certainly has a rich future.



DANIEL BARENBOIM

Daniel Barenboim wurde 1942 in Buenos Aires geboren. Seit 1992 ist er Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden.

127

Daniel Barenboim was born 1942 in Buenos Aires. Since 1992 he has been General Music Director of Staatsoper Unter den Linden.

WWW.DANIELBARENBOIM.COM



STAATSKAPELLE BERLIN

130

Die Staatskapelle Berlin gehört mit ihrer seit dem 16. Jahrhundert bestehenden Tradition zu den ältesten Orchestern der Welt. Seit 1742 ist sie dem Opernhaus Unter den Linden fest verbunden. Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner prägten im Laufe der Geschichte die instrumentale und interpretatorische Kultur der Staatskapelle Berlin.

Seit 1992 steht Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze der Staatskapelle Berlin, im Jahre 2000 wurde er vom Orchester zum »Dirigenten auf Lebenszeit« gewählt. Zahlreiche Gastspiele in Europa, Israel, Japan und China sowie in Nord- und Südamerika haben die herausragende Stellung des Ensembles wiederholt unter Beweis gestellt. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und Klavierkonzerte von Beethoven in Wien, Paris, London, New York und Tokio sowie die Zyklen der Sinfonien von Schumann und Brahms, die Präsentation aller großen Bühnenwerken Richard Wagners anlässlich der Staatsopern-FESTTAGE 2002 und die dreimalige Aufführung von Wagners Ring des Nibelungen in Japan gehörten hierbei zu den herausragenden Ereignissen. Im Rahmen der FESTTAGE 2007 folgte unter der Leitung von Daniel Barenboim und Pierre Boulez ein zehnteiliger Mahler-Zyklus in der Berliner Philharmonie, der auch im Musikverein Wien sowie in der New Yorker Carnegie Hall

zur Aufführung gelangte. Zu den Höhepunkten der letzten Jahre zählten ein neunteiliger Bruckner-Zyklus, ebenfalls in Wien im Juni 2012, sowie konzertante Aufführungen von Wagners »Ring« bei den Londoner Proms im Sommer 2013. Der gefeierte Bruckner-Zyklus wurde 2016/17 auch in der Suntory Hall Tokio, in der Carnegie Hall New York sowie in der Philharmonie de Paris präsentiert. Zahlreiche CD- und DVD-Aufnahmen, gleichermaßen Oper wie Sinfonik, dokumentieren die hohe künstlerische Qualität der Staatskapelle Berlin. Zuletzt erscheinen Einspielungen aller neun Bruckner-Sinfonien unter der Leitung von Daniel Barenboim, darüber hinaus Aufnahmen der Klavierkonzerte von Chopin, Liszt und Brahms sowie großer sinfonischer Werke von Strauss und Elgar.

131

STAATSKAPELLE BERLIN

With almost 450 years of tradition, Staatskapelle Berlin is one of the oldest orchestras in the world. Originally founded as court orchestra by Prince-Elector Joachim II of Brandenburg in 1570 the ensemble expanded its activities with the founding of the Royal Court Opera in 1742 by Frederick the Great. Ever since then, the orchestra has been closely tied to Staatsoper Unter den Linden.

Many important musicians have conducted the orchestra, both in the opera and in the regular concert series that have been held since 1842, among them Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny, and Otmar Suitner.

Since 1992, Daniel Barenboim has served as the orchestra's general music director, in 2000 the orchestra voted him as conductor for life. At numerous guest appearances that have brought the orchestra to the great European

music centers, to Israel, the Far East, North and South America, the international top position of the orchestra has proved. The performance of all symphonies and piano concertos of Beethoven in Vienna, Paris, London, New York and Tokyo, and the cycles of symphonies of Schumann and Brahms, the ten-part cycle of all important stage works by Wagner, and the performance of Wagner's Ring cycle in Japan 2002 are some of the most outstanding events. 2007 the symphonies and orchestral songs of Gustav Mahler were performed under the batons of Daniel Barenboim and Pierre Boulez at Philharmonie Berlin. This ten-part cycle was also performed at Vienna's Musikverein as well as New York's Carnegie Hall. Highlights in recent time were a nine-part cycle with symphonies by Anton Bruckner in Vienna (June 2012) and concert performances of Wagner's "Ring" during the Proms in London (Summer 2013). The celebrated Bruckner cycle was presented again in 2016/17 in Suntory Hall Tokyo as well in Carnegie Hall New York and in Philharmonie Paris.

A constantly growing number of recordings in both the operatic and symphonic repertoires documents the work of Staatskapelle Berlin. Most recently, recordings of all nine Bruckner symphonies, of the piano concertos by Chopin, Liszt and Brahms as well as large symphonic works by Strauss and Elgar were released.

WWW.STAATSKAPELLE-BERLIN.DE

GENERALMUSIKDIREKTOR / GENERAL MUSIC DIRECTOR

Daniel Barenboim

EHRENDIRIGENTEN / HONORARY CONDUCTORS

Otmar Suitner †, Pierre Boulez †, Zubin Mehta

PERSÖNLICHE REFERENTIN DES GMD

PERSONAL REFERENT OF THE GMD Antje Werkmeister

ORCHESTERDIREKTORIN / ORCHESTRA DIRECTOR

Annekatrin Fojuth

ORCHESTERMANAGER / ORCHESTRA MANAGER

Laura Eisen, Elisabeth Roeder von Diersburg

ORCHESTERBÜRO / ORCHESTRA OFFICE

Amra Kötschau-Krilic, Alexandra Uhlig

ORCHESTERAKADEMIE / ORCHESTRA ACADEMY

Katharina Wichate

ORCHESTERINSPEKTOR / ORCHESTRA INSPECTOR

Uwe Timptner

ORCHESTERWARTE / STAGE MANAGER

Dietmar Höft, Nicolas van Heems, Martin Szymanski, Mike Knorpp

ORCHESTERVORSTAND / HEAD OF ORCHESTRA

Christiane Hupka, Christoph Anacker, Alf Moser

DRAMATURG / DRAMATURGE Dr. Detlef Giese

EHRENMITGLIEDER / HONORARY MEMBERS

Prof. Lothar Friedrich, Thomas Kuchler, Victor Bruns †, Gyula Dalló †,

Bernhard Günther †, Wilhelm Martens †, Ernst Hermann Meyer †,

Egon Morbitzer †, Hans Reinicke †, Otmar Suitner †, Ernst Trompler †,

Richard von Weizsäcker †

1. VIOLINEN / IST VIOLINS Lothar Strauß, Wolfram Brandl, Jiyeon Lee, Yuki Manuela Janke, Petra Schwieger, Ulrike Eschenburg, Susanne Schergaut, Juliane Winkler, Susanne Dabels, Michael Engel, Henny-Maria Rathmann, Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch, David Delgado, Andreas Jentzsch, Tobias Sturm, Serge Verheylewegen, Rüdiger Thal, Martha Cohen, Darya Varlamova

2. VIOLINEN / 2ND VIOLINS Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal, Mathis Fischer, Lifan Zhu, Johannes Naumann, Sascha Riedel, André Freudenberger, Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch, Barbara Glücksmann, Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Yunna Weber, Laura Perez Soria, Nora Hapca

BRATSCHEN / VIOLAS Felix Schwartz, Yulia Deyneka, Volker Sprenger, Holger Espig, Matthias Wilke, Katrin Schneider, Clemens Richter, Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Joost Keizer, Sophia Reuter

VIOLONCELLI Andreas Greger, Sennu Laine, Claudius Popp, Nikolaus Popa, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer, Claire Sojung Henkel, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Dorothee Gurski, Johanna Helm, Aleisha Verner, Minji Kang

KONTRABÄSSE / DOUBLE BASSES Otto Tolonen, Christoph Anacker, Mathias Winkler, Joachim Klier, Axel Scherka, Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler, Martin Ulrich, Kaspar Loyal

HARFEN / HARPS Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick

FLÖTEN / FLUTES Thomas Beyer, Claudia Stein, Claudia Reuter, Christiane Hupka, Christiane Weise, Simone Bodoky-van der Velde

OBOEN / OBOES Gregor Witt, Fabian Schäfer, Cristina Gómez Godoy, Charlotte Müseler, Tatjana Winkler, Florian Hanspach-Torkildsen

KLARINETTEN / CLARINETS Matthias Glander, Tibor Reman, Tillmann Straube, Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt, Sylvia Schmückle-Wagner

FAGOTTE / BASSOONS Holger Straube, Mathias Baier, Ingo Reuter, Sabine Müller, Frank Heintze, Robert Dräger

HÖRNER / HORNS Ignacio García, Hans-Jürgen Wighardt-Krumstroh, Hanno Westphal, Zoltán Mácsai*, Axel Grüner, Markus Bruggaier, Thomas Jordans, Sebastian Posch, Frank Mende, Frank Demmler

TROMPETEN / TRUMPETS Christian Batzdorf, Mathias Müller, Peter Schubert, Rainer Auerbach, Felix Wilde, Noémi Makkos

POSAUNEN / TROMBONES Joachim Elser, Filipe Alves, Peter Schmidt, Ralf Zank, Jürgen Oswald, Henrik Tißen

TUBEN / TUBAS Thomas Keller, Sebastian Marhold

PAUKEN, SCHLAGZEUG / TIMPANI, PERCUSSION Torsten Schönfeld, Stephan Möller, Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth, Andreas Haase, Matthias Petsch

* Gast / Guest

ORCHESTERAKADEMIE BEI DER STAATSKAPELLE BERLIN

1. VIOLINEN / IST VIOLINS Oleh Kurochin, Mariana Espada Lopes, Roxana Wisniewska Zabek

2. VIOLINEN / 2ND VIOLINS Philipp Alexander Schell, Jos Jonker, Pablo Aznárez Maeztu, Annika Fuchs

BRATSCHEN / VIOLAS Julia Clancy, Friedemann Slenczka

VIOLONCELLI Pin Jyun Chen, Jaelin Lim, Amke Jorienke te Wies

KONTRABÄSSE / DOUBLE BASSES Heidi Rahkonen, Pedro Figueiredo

HARFE / HARP Gunes Hizlilar

FLÖTE / FLUTE Erika Macalli

OBOE Mikhail Shimorin

KLARINETTE / CLARINET Meriam Dercksen

FAGOTT / BASSOON Jamie Louise White

HORN Sulamith Seidenberg

TROMPETE / TRUMPET Carlos Navarro Zaragoza

POSAUNEN / TROMBONES Daniel Téllez Guitiérrez, Thierry Redondo

SCHLAGZEUG / PERCUSSION Tido Froeben

Die Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin wird gefördert durch die Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden.
The Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin is funded by Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden.



PERAL MUSIC

EIN DIGITALES LABEL FÜR DANIEL BARENBOIM
UND DIE STAATSKAPELLE BERLIN

»Die Bildung des Ohres ist nicht allein für die Entwicklung eines jeden Menschen wichtig, sondern auch für das Funktionieren der Gesellschaft« – so lautet das Credo von Daniel Barenboim. Im Frühsommer 2014 hat er es anlässlich der Gründung von Peral Music artikuliert. Ins Leben gerufen wurde ein Label für seine Aufnahmen mit der Staatskapelle Berlin, dem West-Eastern Divan Orchestra sowie für die von ihm zur Aufführung gebrachte Klavier- und Kammermusik. Das Besondere dabei ist, dass die Tondokumente allein digital, über das Internet, verfügbar gemacht werden, so wie es viele User bereits wie selbstverständlich gewohnt sind. Das gefeierte Klavierrecital, das Daniel Barenboim gemeinsam mit seiner argentinischen Pianistenkollegin Martha Argerich im April 2014 in der Berliner Philharmonie mit Werken von Mozart, Schubert und Strawinsky gab, gehörte zu den ersten Veröffentlichungen auf Peral Music. Es folgte eine Aufnahme von Schönbergs Violin- und Klavierkonzerten mit den Wiener Philharmonikern sowie ein Mitschnitt des Konzertes des West-Eastern Divan Orchestras und Martha Argerich aus Buenos Aires mit Werken von Mozart, Beethoven, Ravel und Bizet. Zudem erschienen mit »Piano Duos II« die Live-Aufnahme eines Konzerts von Daniel Barenboim und Martha Argerich im Sommer 2015 aus dem Teatro Colón in Buenos Aires mit Werken von Debussy, Schumann und Bartók und der gesamte Zyklus der Bruckner-Sinfonien mit der Staatskapelle Berlin. Die aktuelle Aufnahme, Pierre Boulez »Sur Incises« stellt das von Daniel Barenboim gegründete Pierre Boulez Ensemble vor, das mit diesem Konzert bei der Neueröffnung des Pierre Boulez Saals in Berlin seine Premiere feierte. Diese und andere Musik soll gerade junge Menschen ansprechen, ihr Interesse wecken, damit sie mit offenen Ohren und wachem Geist durch die Welt gehen.

WWW.PERALMUSIC.COM

IMPRESSUM / IMPRINT

HERAUSGEBER / PUBLISHED BY Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT / GENERAL MANAGER Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR / GENERAL MUSIC DIRECTOR
Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR / MANAGEMENT DIRECTOR
Ronny Unganz

REDAKTION / EDITED BY Dr. Detlef Giese / Dramaturgie der Staatsoper
Unter den Linden)

Die Essays von Karsten Erdmann und Detlef Giese sind Originalbeiträge für diese Publikation.

The essays by Karsten Erdmann and Detlef Giese are original contribution for this publication.

ENGLISH TRANSLATION BY Brian Currid

FOTOS / PHOTO CREDITS Holger Kettner (Daniel Barenboim),
Peter Adamik (Staatskapelle Berlin)

GESTALTUNG / GRAPHIC DESIGN Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**