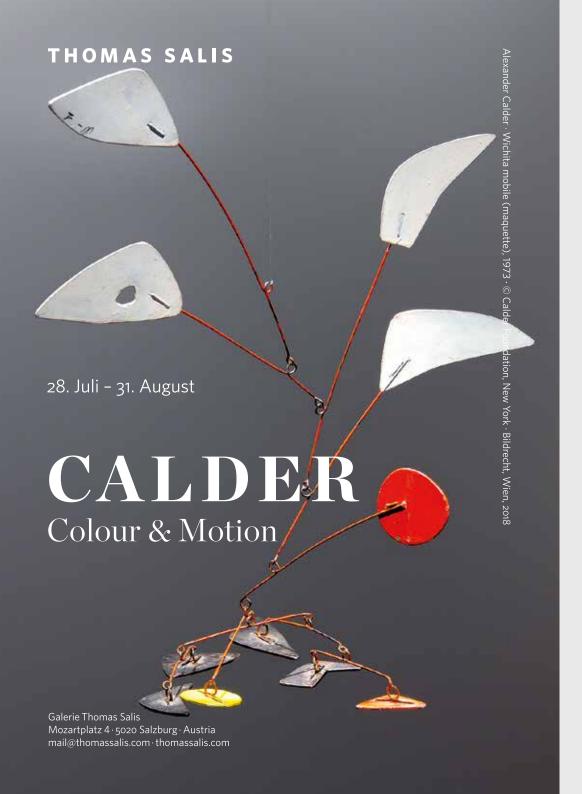
ORCHESTER ZU GAST

BEETHOVEN-ZYKLUS

musicAeterna of Perm Opera Teodor Currentzis



SALZBURGER FESTSPIELE 2018



ORCHESTER ZU GAST BEETHOVEN-ZYKLUS

musicAeterna of Perm Opera Teodor Currentzis

Wir danken der Aksenov Family Foundation und den Russian Friends für ihre Unterstützung. We thank the Aksenov Family Foundation and the Russan Friends Society for their support.

Beethoven-Zyklus 1 Seite 21 Mittwoch, 15. August, 20:00 Uhr · Felsenreitschule

Beethoven-Zyklus 2 Seite 31

Freitag, 17. August, 19:30 Uhr · Stiftung Mozarteum

Beethoven-Zyklus 3 Seite 43

Sonntag, 19. August, 19:30 Uhr · Stiftung Mozarteum

Beethoven-Zyklus 4 Seite 55

Mittwoch, 22. August, 19:30 Uhr · Stiftung Mozarteum

Beethoven-Zyklus 5 Seite 67

Donnerstag, 23. August, 19:30 Uhr · Stiftung Mozarteum

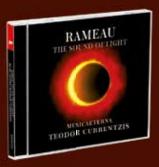


Auch bei Tschaikowskys abgründiger Sinfonie Nr. 6 beweisen Teodor Currentzis und MusicAeterna ihre Sonderklasse.er schafft es, dieses nationale Heiliatum komplett neu zu vermessen und ihm seine wahre erschütternde Größe zurückzugeben..." Crescendo "Eine atemberaubende Aufnahme." Süddeutsche Zeitung



Die drei gefeierten Einspielungen von Mozarts Da Ponte Opern in einer limitierten Edition.

"Currentzis hat mit seinen ebenso kantigen wie aufwühlend dramatischen Aufnahmen von Mozart-Opern die Mozart-Rezeption gehörig aufgemischt." Die Welt Auch einzeln erhältlich.



Highlights aus Opern und Opernballetten von Rameau mit dem Chor und Orchester MusicAeterna und ausgewählten Solisten. Eine in ihrer Präzision, Dynamik und musikalischen Schönheit überwältigende Aufnahme. "Alles bewegt, pulsierend, ein Feuerwerk an Farben... unter die Haut gehend." Concerti



DIE NEUE CD von Teodor Currentzis mit Gustav Mahlers 6. Sinfonie erscheint im Herbst. Mehr dazu erfahren Sie in unserem kostenlosen Sony Classical Newsletter unter www.sonyclassical.de oder besuchen Sie unsere Facebook Seite.





WHEN YOUR **ARTISTRY** REACHES THE PINNACLE. YOU'VE MADE HISTORY.

This watch is a witness to an unforgettable summer gathering. Worn on the wrists of the world's finest artists in music, theatre, dance and opera. It doesn't just tell time. It tells history.

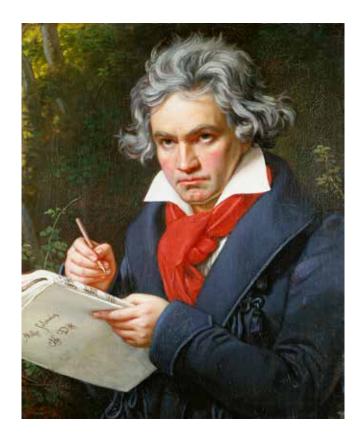


OYSTER PERPETUAL LADY-DATEJUST 28 IN PLATINUM



SALZBURG FESTIVAL JULY 20TH TO AUGUST 29TH, 2018





Harald Hodeige

"Freyheit über alles lieben"

Der Symphoniker Beethoven

Die Symphonie ist das Gebiet auf dem Beethoven eine Geistesmacht erreichte, wie sie den menschlichen Errungenschaften auf anderen Gebieten, darin vorauseilend, ideale Zustände schuf, deren Berechtigung und Realität im Geiste, in dem Begriff von Schönheit und Wahrheit überhaupt zu suchen ist. [...] Seine Symphonien bauen an dem Gebäude menschlicher Errungenschaften im Idealen, wie die Jahrhunderte der politischen Geschichte, an den Geschicken der Menschlichkeit im Realen. [...] Die Symphonie Beethovens ist der Sieg des Orchesters über die Welt, der Sieg des Idealen über das Reale [...].

Wilhelm von Lenz, Beethoven. Eine Kunst-Studie, Hamburg 1860

Friedrich Schlegel ersetzte in seinen Athenäums-Fragmenten den traditionellen Topos von Musik als "Sprache der Empfindung" durch die Vorstellung, dass die Tonkunst selbst zum Gegenstand philosophischer Diskurse tauge. Hierbei stellte der Schriftsteller, Kritiker und Historiker die rhetorische Frage, ob in diesem Fall die "reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen" müsse: "[...] wird das Thema in ihr [der Musik] nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation [des Nachdenkens] in einer philosophischen Ideenreihe?" Nach der Vorstellung Schlegels sollte man in Klängen auch Teilaspekte, Implikationen und gegensätzliche Kräfte eines Gedankens fassen und erörtern können, was konkret-musikalisch bedeuten würde,

Motive voneinander zu unterscheiden, sie zu kontrastieren, zu sequenzieren, zu verändern, neu zu verknüpfen und durchzuführen. Eine "Bestätigung" erfolgt durch Wiederholung, die Umformung eines Gedankens durch Variation.

Ludwig van Beethoven war der erste Komponist, der die Tonkunst in Schlegels Sinn als Medium philosophischen Denkens verstand – als Ausdruck des Geistigen an sich. Für ihn war das Komponieren weder nur "schöne" Kunst, welche die Sinne erfreuen und das Gemüt bewegen sollte, noch hatte es die Funktion eines Religionsersatzes, der in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (1777/79) bei der Beschreibung der symphonischen Gattung mitschwingt: "Die Symphonie", so Sulzer, "ist zu dem Ausdruk des Großen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüglich geschikt". Dabei sei das "Allegro in der Symphonie" das, was "eine pindarische Ode in der Poesie ist; es erhebt und erschüttert, wie diese, die Seele des Zuhörers, und erfordert denselben Geist, dieselbe erhabene Einbildungskraft, und dieselbe Kunstwissenschaft, um darin glücklich zu seyn."

"Erheben" und "erschüttern" wollte Beethoven seine Hörer auch. Seine Symphonien entstanden allerdings als Ausdruck eines Bedürfnisses, das historische Geschehen zu fassen und innerhalb eines Entwicklungsprozesses zu begreifen, dessen Ziel die Idee einer humaneren Welt ist. Beethoven war davon überzeugt, dass gerade im Zeitalter der Französischen Revolution eine Rückbesinnung auf die Macht des Geistes erfolgen müsse, um dem Menschen die von der Aufklärung proklamierte geistige Erneuerung zu ermöglichen. Und er setzte alles daran, um bei diesen Bestrebungen im Bereich der Tonkunst eine exponierte Position einzunehmen: Obwohl er in seiner Geburtsstadt Bonn von Christian Gottlob Neefe eine fundierte musikalische Ausbildung erhalten hatte, ging er nach seiner Übersiedlung nach Wien im Jahr 1792 auf Anraten seines ersten Dienstherrn, des Kurfürsten Maximilian Franz, Fürsterzbischof von Köln (der in Bonn residierte), bei keinem Geringeren als Joseph Haydn in die Lehre, dem berühmtesten seinerzeit lebenden Komponisten. Doch damit nicht genug: Der junge Beethoven studierte zusätzlich bei Johann Baptist Schenk und Johann Georg Albrechtsberger Kontrapunkt, zudem ließ er sich von Antonio Salieri im italienischen Vokal- und Opernstil unterweisen. In der Musikgeschichte vor ihm gab es kaum einen Komponisten, der sich vergleichbar gründlich hat ausbilden lassen, um dennoch von Anfang an der eigenen Stimme zu vertrauen. Denn Beethoven hatte nie vorgehabt, "nur" eine eigene Sprache zu entwickeln. Ihm ging es darum, auf musikalischem Gebiet die Maßstäbe zu setzen. Insofern dachte er in geschichtlichen Dimensionen, als er im April 1800 seine Erste Symphonie der Öffentlichkeit vorstellte: zu Beginn eines neuen Jahrhunderts und als Aufbruch in eine neue Epoche.

In einer Zeit des Pathos und des Heldentums

Nicht zufällig fand Beethoven im etwa gleichaltrigen Napoleon Bonaparte ein inspirierendes Idol, das ihm zeitlebens zur Identifikation diente, ungeachtet der Irritationen, welche die Kaiserkrönung zur Folge hatte. Napoleon war es ohne erbliche Privilegien gelungen, allein durch sein strategisches Genie und durch ständige "Arbeit" im Dienst seiner Sendung für grundlegende gesellschaftliche Umwälzungen zu sorgen – ganz nach dem Motto der Aufklärung, dass jeder vernunftbegabte Mensch die Gesellschaft voranbringen und – wer genial ist – die Welt sogar aus den Angeln heben könne.

In einer Zeit, in der Pathos und Heldentum das europäische Lebensgefühl prägten, strebte wie Napoleon auch Beethoven nach "gloire". Bei deren klanglicher Umsetzung in "heroischer" Tonsprache bot sich der Rückgriff auf diverse Traditionen vokal-instrumentaler Staatsmusiken ebenso an wie der Bezug auf die offiziellen Festmusiken der Französischen Revolution. Ohnehin ist zu vermuten, dass der Komponist mit dem Umsturz in Frankreich sympathisiert hat, gemäß dem Wahlspruch seines Bonner Lehrers Neefe: "Schlimme Fürsten hass' ich mehr als Banditen." 1793 schrieb Beethoven seiner Bekannten Theodora Johanna Vocke ins Stammbuch: "Freyheit über alles lieben; Wahrheit nie, (auch sogar am Throne nicht) verläugnen." Regelrechte Sympathie für die Jacobinische Bewegung lässt sich aus jenen Zeilen herauslesen, die Beethoven im August des folgenden Jahres seinem Freund Nikolaus Simrock nach Bonn schickte:

Hier hat man verschiedene Leute von Bedeutung eingezogen, man sagt, es hätte eine Revolution ausbrechen sollen – aber ich glaube, solange der österreicher noch Braun's Bier und würstel hat, revoltirt er nicht.

Außerdem soll der Komponist im Frühjahr 1798 mit dem französischen General Jean Baptiste Bernadotte verkehrt haben, der sich nach dem Frieden von Campo Formio als französischer Botschafter am kaiserlichen Hof in Wien aufhielt. Bernadotte wiederum soll Beethoven zu einer *Napoleon-Symphonie* angeregt haben. Zudem versorgte er ihn über den Violinvirtuosen, Komponisten und Professor am neugegründeten Pariser Conservatoire, Rodolphe Kreutzer, mit den Partituren der neuesten Revolutionsmusiken von François-Joseph Gossec, Charles-Simon Catel und Luigi Cherubini, die im Magasin de Musique, dem staatlichen Publikationsorgan der offiziellen revolutionären Festmusiken, verfügbar waren. Noch 1820 ist in Beethovens Konversationsheften über Napoleon zu lesen, dass dieser zwar

durch seine Hybris gescheitert sei, aber "Sinn für Kunst und Wissenschaft" hatte. "Er hätte die Deutschen mehr schätzen und ihre Rechte schützen sollen. [...] Doch stürzte er überall das Feudal System, und war Beschützer des Rechtes und der Gesetze."

Dass Beethoven in seinen Symphonien Nr. 1 bis 3 sowie Nr. 5 und 7 auf die Idiome französischer Revolutionsmusiken zurückgriff, ist unüberhörbar: Bereits das Hauptthema des Kopfsatzes seiner Ersten Symphonie erinnert an die Ouverture de la journée de Marathon Rodolphe Kreutzers, die zu Beginn zu dem historischen Schauspiel La journée de Marathon, ou le triomphe de la liberté von Jean-François Guéroult gespielt wurde und in der neunten Lieferung des Magasin de Musique enthalten war. "Marathon" bezieht sich auf das Bild des die Siegesnachricht überbringenden Läufers und wird von Guéroult und Kreutzer im Sinne von "Verteidigung der Freiheit bis zum Tod" gebraucht – aus gutem Grund bezeichnete der Musikwissenschaftler Peter Schleuning Beethovens Erste daher auch als "Staatsstreich innerhalb der Instrumentalmusik". Ebenfalls anzuführen wäre das zwischen Erster und Zweiter Symphonie am Wiener Hofburgtheater aufgeführte "heroischallegorische Ballett" Die Geschöpfe des Prometheus, das Beethoven nach dem mythologischen Epos II Prometeo komponierte, dessen ersten Gesang der italienische Dichter Vincenzo Monti 1797 unter dem Eindruck der militärischen Siege Napoleons verfasste. Bereits Monti hatte in seiner Widmung den Zusammenhang zwischen Prometheus und Napoleon hergestellt, weshalb Beethoven folgerichtig die offizielle Hymne des französischen Konsulats, "Veillons au salut de l'empire", zitiert. Peter Schleuning resümiert:

Man wird in dem Ballett eine Huldigung an Bonaparte als den zeitgenössischen Vollender mythischer Menschheitsbeziehungen sehen müssen, wahrscheinlich aber auch einen mythologisch formulierten Aufruf an den französischen Konsul, auch die anderen europäischen, immer noch unter feudalistischer Herrschaft schmachtenden Völker zu befreien, eine Hoffnung, die zu jener Zeit alle fortschrittlichen Geister hegten.

In seiner *Eroica* griff Beethoven das Thema "Napoleon Bonaparte als zentrale Prometheusfigur der Epoche" im symphonischen Kontext auf, wobei er beim Hauptthema des Finales auf das Final-Thema der Ballettmusik zurückgriff. Zudem sollte das Werk ursprünglich Napoleon gewidmet bzw. nach ihm benannt werden, wovon Beethoven laut der Überlieferung seines Schülers Ferdinand Ries nach der am 2. Dezember 1804 erfolgten Kaiserkrönung Abstand nahm. Obgleich die

Geschichte durchaus glaubhaft erscheint, hatte Beethovens Verhalten möglicherweise auch ganz andere, weniger hehre Gründe. Jeder direkte Hinweis auf Napoleon verbot sich nämlich, nachdem er das Werk für 700 Gulden seinem fürstlichen Gönner Franz Joseph von Lobkowitz, einem Vertreter des österreichischen Hochadels, verkauft und ihm die Symphonie für weitere 80 Golddukaten gewidmet hatte. Wie auch immer – Beethovens Musik war in Paris so erfolgreich, dass er nach wie vor ernsthaft darüber nachdachte, mit der später Fidelio genannten Oper Leonore im Gepäck in die französische Hauptstadt zu übersiedeln. Noch 1809 erkundigte er sich bei Baron von Trémont, ob der Kaiser ihn empfangen würde, falls er Paris besuche. Später dachte er daran, eine Kapellmeisterstelle am Kasseler Hof von König Jérôme, einem Bruder Napoleons, anzunehmen und seine C-Dur-Messe Bonaparte zu widmen. Seine grundsätzliche Begeisterung für den Korsen hatte also auch nach dem "Fall Eroica" nicht nachgelassen: Beethoven bewunderte Napoleon auch weiterhin als genialen Zeitgenossen, der als Lenker der Völker zu prometheischen Taten aufrief. Auf musikalischem Gebiet wollte er es ihm gleichtun.

Mit instrumentalen Mitteln die Welt verändern

Angesichts dieser Zielsetzung fand Beethoven bei seiner erklärten Suche, "poetische Ideen" in Musik zu setzen, zu einem revolutionären Neuverständnis des Orchesterklangs. Denn anders als in den standardisierten C-Dur- bzw. D-Dur-Symphonien des 18. Jahrhunderts, in denen Pauken und Trompeten bisweilen für Festatmosphäre und Herrscherglanz sorgen, erschütterten seine oftmals aggressiven Orchesterausbrüche, in denen abgerissene Tuttiakkorde keine Seltenheit sind, die Zeitgenossen in bis dahin ungeahnter Weise. In der Siebenten, Achten und Neunten Symphonie führen die entfesselten Paukenklänge zu ebenso aufrüttelnden Ausbrüchen wie in der Gewitter- und Sturmszene der Pastorale. Auch aus der großformatigen Anlage, dem impulsiv-vorwärtsdrängenden Impetus der Musik sowie aus der Tatsache, dass von der Zweiten an im Grunde alle Beethoven-Symphonien Finalsymphonien sind, resultieren eine neue Monumentalität und eine Dramatik, die auch vor groben Schroffheiten nicht zurückschreckt: Rhythmus sei, wie Beethoven in einem der Konversationshefte notierte, "unstreitig das Nothwendigste zur Verständigung der Musik". Der Musikschriftsteller Wilhelm von Lenz schrieb in seinem 1860 erschienenen Kritischen Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens über die exponierten Tuttischläge zu Beginn der Eroica:

Hier endigt ein Reich und fängt ein anderes an. Hier liegt die Marke eines Jahrhunderts. Zwei Hiebe schwerer Kavallerie, die ein Orchester spalten wie eine Rübe – und das Thema im Violoncello, von Altviole und 2. Geige schüchtern gefolgt.

Dennoch hat Beethovens Pathos, haben die oftmals ungebändigten Energien seiner Musik und ihr appellativer Grundzug wenig mit den plakativen Huldigungen der Revolutionskomponisten à la Gossec zu tun. Denn Monumentalität ist in seiner Symphonik lediglich ein Aspekt unter vielen. Innerhalb der mannigfaltigen und komplexen musikalischen Strukturen sorgen unzählige kompositorische Eigenwilligkeiten für Irritation, die – allen voran in der Achten – Hintergründiges vermuten lassen. Nicht umsonst begriffen die Zeitgenossen den Komponisten mit dem wirren Haar (wie ihn Joseph Karl Stieler porträtierte) vor allem als Romantiker, namentlich als "musikal[ischen] Jean Paul", in dessen Schaffen viele "Bizarrerien" für Überraschungen sorgten, welche "manches seiner Werke, vorzüglich z. B. seine Pastoral-Symphonie und seine Eroica entstellen" würden, wie ein Rezensent der Allgemeinen musikalischen Zeitung 1812 durchaus mit Bedauern bemerkte. Beiden Künstlern, so die damals verbreitete Ansicht, sei eine Schaffensweise gemeinsam, in der sich immer wieder das Fantastische und Regelwidrige Bahn breche: mit unvermuteten Wechseln extremer Gefühlslagen und einer Mischung von hohem und niederem Stil.

Zweifellos befreite sich Beethoven von den klassizistischen Idealen, wenngleich niemand die idealistischen Züge seiner Symphonik in Abrede stellen wird. Doch seine "Botschaften" sprengen den konventionellen symphonischen Rahmen. Anzuführen hierbei wären der revolutionäre Beginn einer Symphonie mit einem einleitenden Motto (wie zu Anfang der Fünften und Sechsten Symphonie), unzählige markante Dissonanzen, "falsche" Einsätze (wie der vermeintlich verfrühte Horneinsatz zu Beginn der Eroica-Kopfsatz-Reprise), donnerndes Paukenspiel (etwa im zweiten Satz der Neunten) und vieles andere mehr. Noch 1819, als Beethoven an der Schwelle zu seinem Spätwerk stand, in dem er den gedanklichen Anspruch seiner "Ideenkunstwerke" noch kühner formulierte, bekannte er gegenüber Erzherzog Rudolph: "allein Freyheit, und weiter gehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck". Hier äußerte sich ein Komponist im Geist der napoleonischen Ära, der als Tonkünstler Schlachten schlagen will, die dem Eroberer zur Ehre gereichen. Dabei sieht sich Beethoven keinesfalls als Schöpfergott, der den großen Weltenplan in Händen hielte; spätestens in seiner Achten Symphonie musste er erkennen, dass der von ihm eingeschlagene Weg,

mit instrumentalen Mitteln die Welt verändern zu wollen, nicht den gewünschten Erfolg hatte, was in logischer Konsequenz das Chorfinale der Neunten Symphonie nach sich zog. Beethoven ist "nur" ein Genie, das unter kompromisslosem Ausdruckswillen seine vor Spannung bebenden Hörer an der beständigen Suche nach einer besseren Welt teilhaben lässt.

Harald Hodeige studierte Deutsche Philologie und Musikwissenschaft (Promotion: 2003); Buchveröffentlichung der Dissertation Komponierte Klangräume in den Symphonien Gustav Mahlers; freie Tätigkeit für Konzerthäuser, Musikfestivals und Rundfunkanstalten; fester freier Mitarbeiter der Berliner Philharmonie (Abteilung Kommunikation).

Katy Hamilton

A Musical Odyssey

Beethoven's Symphonies

In the end, we yet depend On the creatures we created.

Johann Wolfgang von Goethe

It is tempting to view the mighty landscape of Beethoven's symphonic output as representative of musical life in the Germanspeaking world at the turn of Classicism into Romanticism. From 1800 to 1826, we could infer that these pieces track the changing face of what it meant to be a composer. But the surviving works of his contemporaries, the critiques of the premieres of his works and the speed with which some symphonies became popular – or not – point to Beethoven's music as exceptional, atypical and often difficult for the public to grasp. In short, he is not representative of the musical life of early 19th-century Vienna, he is the voice of its avant garde.

Indeed, we are rather less familiar with the 'normal' approach to symphonic writing during Beethoven's lifetime. Theorist Adolf Bernhard Marx was struck by a comparison made in an early review of the 'Eroica' Symphony between the 'lurid, bizarre and irregular' characteristics of Beethoven's new piece and the beauty of a contemporary work in the same genre by the native Viennese Anton Eberl. Eberl's music is gentle and refined; while it does not lack invention, it remains safely within the harmonic, formal and textural patterns set out by Haydn and Mozart at their most uncontroversial.

The orchestration is charming and familiar, the melodic shapes as if half-remembered from other works of the day. It is perfectly serviceable, pleasant music, but it was the innovative and not the merely fashionable that were destined to survive in the newly coined Romantic era. 'Who today', Marx sneered in 1859, 'knows anything more about Eberl and his symphonies?'. If Mozart and Haydn had not 'broken rules' as well, they would most likely be just as unfamiliar to the audiences of the 1850s, and indeed the 2010s, as Eberl.

Marx's extensive writings on Beethoven's music – and particularly his symphonies – are highly insightful. Taking issue with contemporary critical reaction to his idol's music, he suggests three questions that all reviewers should consider: 'What is the determining aim of the work? What can be judged from this aim? How has it been worked towards?' To take this as a starting point for each of the works in this cycle is an admirable first step, since it overcomes the basic difficulty that Beethoven's contemporaries had, namely, to attempt to fit the works he was presenting into their own preconceptions of what the genre was or could, and indeed should, be.

So what was Beethoven's determining aim? Each symphony seems to provide a different answer, although more generally, as with the vast majority of his compositions, the intention seems to be exploration and the testing of boundaries. Whether the goal is to push firmly against the fence by starting a piece with the 'wrong' chord, as in the First Symphony, or to demolish it all together by having a chorus stampede across the genre boundary in the Ninth, each work seems to renegotiate the very concept of 'symphony'. With this as his aspiration, it is no wonder that he completed only nine essays in the genre against Mozart's 56 (or more) and Haydn's 108.

To listen to all nine of Beethoven's symphonies in quick succession is to become instantly aware that they are each uniquely shaped. Before we even begin to dig into the intricate traceries of his thematic play and counterpoint, the simple balance of the four (or indeed five) movements is idiosyncratic to say the least. Some are impressively frontloaded, like the 'Eroica', which moves through hardship towards apotheosis; some seek an almost Classicizing balance between opening and closing allegro movements, like the Seventh or Second. The Ninth draws us constantly forward towards the massive culmination of its Finale. The Sixth has the curious – and ingenious – structure of a 'before' and 'after', with the violent storm serving to transform the peaceful landscape of the first three movements into a celebration of thanksgiving in its Finale, now with new awareness of the calamities that could befall such an idyllic scene. No two symphonies work in quite the same

way. When the accepted wisdom of large-scale orchestral writing in the late 18th century was that one must aim to 'maintain a listener in the same emotional state', that the symphony was a genre of 'dignity', the raucous peasant dances and tightly bound musical narratives of Beethoven's efforts must have seemed peculiar indeed. Even Franz Grillparzer, who wrote the oration for the composer's funeral, in which he declared that Beethoven 'only stopped where art itself stopped', recorded disapprovingly in his private diary that 'he stretches the concept of order and coherence in a piece of music to breaking point'.

This stretching extends to the length of Beethoven's pieces as well as to the functional purpose of each movement. The average Classical symphony plays for around 20 to 25 minutes. The 'Eroica' lasts almost 50, the Ninth is well over an hour. 'It is at least twice as long as it should be', the critic of The Harmonicon complained after the Ninth's first performance in England. 'I'll give another kreuzer if the thing will only stop!', one audience member reputedly shouted at the public premiere of the 'Eroica'. Such new and complicated journeys as those Beethoven intended to make took time and this was as unexpected as the routes he used from movement to movement. Given the mammoth scale of many subscription concert programmes, it is hardly surprising that audiences found this hard to swallow. Consider the first performance of the Fifth and Sixth symphonies, as part of a four-hour event that also featured multiple piano solos, two piano concertos, several choral pieces and two operatic arias. Add to this the scrappy playing of the orchestra - rehearsal time was always scarce and Beethoven's scores are difficult for all involved - and the occasion becomes more gruelling still. The conceptually unfamiliar, after all, is always harder to realize than the safe and wellworn paths of recognizable forms.

Of course, it was not only in his symphonic writing that Beethoven eschewed convention. Time and again, critics were wrongfooted by his refusal to stick to 'the rules', with the late string quartets being the epitome of off-the-wall modernism. With the aid of hindsight, it is far easier for us to identify the things that Beethoven did have in common with his models and contemporaries, from the underlying logic of the sonata principle to certain melodic shapes, contrapuntal devices and even key symbolism – the pathos of C minor, for instance. But unravelling these details requires time, repeated listening and study.

This brings us neatly to the question of what performance and study material was actually available to musicians working on the symphonies. It was not standard practice for much of Beethoven's career to publish a full score of an orchestral work, for the very reason that such a document served precious little use. The

parts were required for the performers, of course, and it is their appearance which usually marked the 'first edition' of the piece. But in the common language of the early 19th-century symphony, where movement types were largely standardized and the forms of individual movements clearly audible (in the works of Eberl and others), the navigational aid of a score was simply not necessary for the listener. When Beethoven went about organizing the publication of the 'Eroica' Symphony, he asked that a full score might be issued alongside the parts, but the publisher refused, presumably on grounds of expense, since such a venture would involve a massive amount of work for an engraver with precious little chance of recouping costs from sales. It was only with the Seventh Symphony that score and parts appeared together in print in 1816 (probably due in part to the work's huge popularity). Levels of musical literacy were on the rise and a market for such documents was starting to emerge. More than that, the increasingly unpredictable nature of these ground-breaking works left audiences unable to rely upon preconceived notions of what might happen next, or indeed what that strikingly dissonant chord actually was - and scores were a means of discovering the answers. Miniature scores, for study purposes, became common from around the middle of the 19th century for similar reasons. In fact, some of their earliest precursors were the small full scores of Beethoven's first three symphonies, published by the London-based publishers Cianchettini and Sperati in 1809. The firm made no contact at all with the composer and with no international copyright in place at this date these early editions stand as curious islands of print, without precedence or the acknowledgment of their creator.

Printed music, of course, meant elaborate title pages and grand dedications to noble patrons and colleagues. The list of those lucky enough to receive the dedication of a Beethoven symphony provides a fascinating insight into the network of individuals with which the composer rubbed shoulders. One or two were of the old guard: the statesman and diplomat Gottfried van Swieten, for instance, the dedicatee of the First, who had worked closely with both Mozart and Haydn, befriended C.P.E. Bach and had an exceptional library of 'old' music and a love of Handel and Bach. When Prince Bishop Maximilian Franz (the work's intended dedicatee) died in 1801, Van Swieten was a canny political choice for a replacement given his connections and influence in the imperial capital.

The vast majority of Beethoven's dedicatees, however, were the same age – or indeed younger – than he was. Many were also patrons and advocates. Prince Lobkowitz, two years the composer's junior, takes the prize for having three dedications, though he shares all of them. The Fifth and Sixth were jointly dedicated

to Lobkowitz and the Russian Count Rasumowsky, who gives his name to the three op. 59 string quartets and employed an impressive professional quartet for private use, led by Ignaz Schuppanzigh, from 1808 to 1816. The 'Eroica' was explicitly composed, by the time it was printed, anyway, 'to celebrate the death of a hero'. This could have referred to one of several brave officers who had died in the war against the French, led of course by the work's previous candidate for its dedication: Napoleon. The most likely candidate is Louis Ferdinand, Prince of Prussia, to whom Beethoven had earlier dedicated his Third Piano Concerto op. 37. Such music-loving noblemen were often accomplished musicians themselves, their patronage providing opportunities for composers to make money with their works, above all from dedications like these, and find their way into the society of others who were in a similar position to fund and commission new music.

Prince Karl Lichnowsky was a talented musician as well as a crucial supporter, introducing Beethoven to Viennese society when he arrived in the city in 1792, and the Second Symphony is just one of several dedications he received from his friend. Like Rasumowsky, he kept his own string quartet, while Franz Joachim von Oppersdorff, the dedicatee of the Fourth, supported an entire orchestra in his home at Oberglogau (now Głogówek in Poland). The dedicatee of the Seventh Symphony, Moritz von Fries, was a prominent industrialist and banker whose success with running factories and textile mills allowed him to pursue such hobbies as purchasing artworks, supporting musicians and collecting books: he had a library of 16,000 volumes. It was thanks to the communication links provided by the financial company Fries & Co. that Beethoven was able to organize transactions with publishers in other countries, from Schott in Mainz to George Thomson in Edinburgh. And Beethoven was not the only composer to benefit from Fries's rather over-enthusiastic munificence: he is also the dedicatee of Haydn's last string guartet and Schubert's 'Gretchen am Spinnrade'. In a tragic reversal of fortunes, Fries's bank collapsed in 1826 and he lost the company and all his possessions, dying the same year. He was seven years younger than Beethoven.

The story of the Ninth Symphony's dedication and first performance is a knotty tangle of cultural and financial politics. Commissioned by, and promised to, the Philharmonic Society in London, Beethoven had considered dedicating the piece to his old student Ferdinand Ries, who had helped represent his interests in England since moving there in 1813. But circumstances changed when a petition was drawn up imploring Beethoven to showcase his newest compositions in Austria, which now claimed him as its own. London lost the premiere of the Ninth and Ries lost the possible dedication, which Beethoven decided to assign to a noble

person instead. The King of France and the Emperor of Russia were both considered, but he finally settled on Frederick William III of Prussia. Quite aside from the complexity of writing the music, such negotiations were an important part of maintaining a reputation and ensuring that debts (financial or social) were paid in full. And there were additional monetary ramifications in all of these dedications as well since the dedicatee was usually assigned exclusive ownership of the piece for six months. This accounts for both the number of performances given in private homes and the delay between the completion of a work and its publication, which could only be negotiated once it 'belonged' to the composer once again.

Over time, however, awareness – and indeed the necessity – of such noble networks faded away. Composers became businessmen proper, with sole responsibility for the publication and dissemination of their works, and the younger generations who were only children when Beethoven had been alive (Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner) confronted his legacy with awe and anxiety. Berlioz, Schumann and Wagner all wrote extensively about Beethoven's works, the symphonies above all. Programmes were added, analyses attempted and Beethoven was transformed into the ultimate artist-as-hero. For Adolf Bernhard Marx, the 'Eroica' marked the peak of his achievement: a four-act drama tracing the progress of a protagonist represented the 'Heldengedanke' (heroic idea or idea of a hero) with which the piece begins. For Wagner, the Ninth provided the gateway from the instrumental to the vocal, the arrival of the final chorus a narrative inevitability. Comparisons with Shakespeare, that other great rule-breaker, abounded. Brahms grappled for decades with the symphonic problem he considered Beethoven to have created: what on earth, after everything that had occurred across those nine opuses, could he do next?

For all that the great man's legacy came to be regarded by some as a mighty edifice to be overcome – the analogy of the monument taking on an increasingly physical form as the century progressed and the number of glowering Beethoven statues steadily increased – there were several gifts that the symphonies bestowed on those who came after him. One of these was the freedom to interpret 'symphony' more broadly than ever before, leading eventually to the musical universes of Mahler at the century's close. Others concerned the structure of music, the very ways in which music could be put together, and orchestration.

Beethoven's virtuoso manipulation of thematic material allowed him to form new webs of interconnection within a single piece or entire symphony. A melody might be so constructed to contain a single note that would take pages to resolve (the 'Eroica') or it might be so short that it felt unfinished and required repetition

and expansion to grasp (the Fifth). A simple gesture like a rising or falling semitone could become a crucial means of linking movements, making a subconscious impact on an audience which might be unaware of the details yet feel the satisfaction of a work that seemed somehow to hang together (the First). Motifs could make frequent reappearances to provide memories of things past and new ideas seemed 'organically' developed from what had already occurred. No longer four discrete units, the movements of a symphony were now drawn into a single entity through skilful reminiscences and echoes of earlier themes. Teasing out this astonishingly dexterous note-play took time and hard work on behalf of listeners and critics. No longer was a single hearing sufficient to grasp the rich layers of detail woven into every phrase and movement. E.T.A. Hoffmann's insightful critique of the Fifth Symphony was completed only after months – nearly a year, in fact – of assiduous study of the score. The peevish Harmonicon critic of the Ninth remained unconvinced by Beethoven's decision to recall the first three movements of the work in the Finale, as if in doing so the composer was simply adding unwelcome reiterations of the same punchline: 'we must express our hope [...] that the repetitions may be omitted and the chorus removed altogether'.

And then there was the orchestra itself, the palette with which Beethoven could light and colour his ideas. Yet again, he reconsidered the old norms anew. Even though the majority of his symphonies make do with a standard ensemble (pairs of flutes, oboes, clarinets, bassoons, horns, trumpets, timpani and strings), he recasts the role of each and every player: cellos are freed from being shackled at all times to the double basses, granting them a new lyrical role; violas too are deployed with a greater independence of line; and the violins are sent soaring into higher registers. Not content that the strings be simply melodic, they are given instructions to play pizzicato and use martelé (literally 'hammered') bowstrokes to give them new attack. Wind players receive lengthy solos, including the bassoon and clarinet, which had previously been largely subservient to the oboe. Horns, famously, are pushed to the fore. Even the timpani are given a solo in the Ninth, as well as a prominent role in all movements of the Fourth. And the range of dynamics and articulation demanded of all players is enormous, from fearsome tutti attacks to the gentlest, chamber-like pianissimos. It is telling that where Haydn's symphonies could be comfortably transcribed for piano duet renditions in a domestic music room, Beethoven's find their most potent 'reductions' in the craggy, virtuoso solo arrangements of Liszt.

Crucially, in all of these new endeavours, Beethoven's symphonic works serve only to open doors on new vistas and never to slam them shut. The unprecedented

potential he reveals in these pieces was as exciting as it was terrifying to those who followed him, with the added pressure of the need to be utterly original imposed by Romantic thinking. Nevertheless, Beethoven remains one of those most precious and rare phenomena: a composer who has never truly gone out of fashion. Instead, he is endlessly reinterpreted, arranged, 'problematized' and admired by every passing generation, from Bruckner and Stravinsky to Stockhausen and Adès.

The epigram at the opening of this introduction, one of Goethe's *Aphorismen*, was employed by Adolf Marx in his 1859 biography of Beethoven within a discussion of the 'Eroica' Symphony. Here, at the start of our journey through the symphonies, Marx's three questions bear repeating. What is the determining aim of the work? Whatever Beethoven decides to make it, narrative or symbolic, perfectly balanced or rushing to a culmination point. What can be judged from this aim? His determination to do no less than approach every new essay in the medium with the idea of making it into something uniquely new. How has it been worked towards? Through the brilliance of every deftly placed melody and motif, reminiscence and echo, and in the subtle paintwork of his orchestration. Here, then, one sees the perfect pertinence of Goethe's dictum. We are fortunate indeed to still be able to enjoy and marvel at the creatures Beethoven created.

Katy Hamilton is a writer and presenter on music, specializing in 19th-century German repertoire. She has published on the music of Brahms, the history of the Edinburgh Festival and the role of émigré musicians in post-1945 British musical life. She is much in demand as a speaker, appearing at concerts and festivals across the UK and on BBC Radio 3.

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell, Salzburg Festival Society Members.



BEETHOVEN-ZYKLUS 1

Mittwoch, 15. August, 20:00 Uhr

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125

mit Schlusschor über Schillers Ode An die Freude für vier Solo-Stimmen, Chor und großes Orchester Entstanden 1822 bis 1824; uraufgeführt am 7. Mai 1824 im Kärntnertortheater, Wien

standen 1822 bis 1824; uraufgeführt am 7. Mai 1824 im Karntnertortheater, W

Allegro ma non troppo e un poco maestoso

 $Molto\ vivace-Presto-Molto\ vivace-Presto$

Adagio molto e cantabile – Andante moderato

Finale: Presto – Allegro assai – Allegro assai vivace (alla Marcia) –

Andante maestoso – Adagio ma non troppo ma divoto –

Allegro energico e sempre ben marcato – Allegro ma non tanto –

Presto – Maestoso – Prestissimo

Janai Brugger Sopran Elisabeth Kulman Alt Sebastian Kohlhepp Tenor Michael Nagy Bass

musicAeterna Choir of Perm Opera Vitaly Polonsky Choreinstudierung

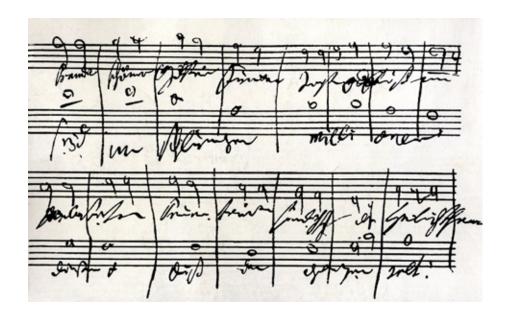
Bachchor Salzburg
Alois Glaßner Choreinstudierung

musicAeterna of Perm Opera

Teodor Currentzis Dirigent

Andreas Cellarius, Harmonia Macrocosmica,

Tafel 22: Des christlichen Sternhimmels erste (nördliche) Hemisphäre, 1660



"Ha dieses ist es ... Freude"

Die Neunte Symphonie

Viel, sehr viel, beynahe menschliche Kräfte übersteigend, muthet der Meister seinen Instrumentalisten zu; dafür bringt er aber auch so zauberhafte Effecte hervor, nach welchen Andere, mit gleichen Mitteln zwar, aber ohne Prometheischen Feuerstrahl, ewig fruchtlos ringen!

Allgemeine musikalische Zeitung, Juli 1824

Der Symphoniker Beethoven stieß als musikalischer Verkünder menschlicher Ideale an eine Grenze, zu deren Überwindung es neuer Mittel bedurfte. Seine Vorstellung einer idealistischen Musik hatte er in der Achten Symphonie hörbar in Frage gestellt. In den ersten drei Sätzen der Neunten überbot er sich nun geradezu an idealistischer Beredsamkeit. Dieser auf instrumentalsymphonischer Rhetorik beruhende Humanitätsgedanke bleibt allerdings auch hier insofern problematisch, als im Finale dessen Einlösung in Gestalt von Schillers Ode An die Freude von außen kommt: Segen bringt nicht der geniale Einzelne, er kann (wenn überhaupt) nur von höheren Mächten erfleht werden. Darauf, dass eben diese Botschaft in der Neunten Symphonie nicht nur im Schlusssatz, sondern im gesamten Werk transportiert wird, deuten die überlieferten Skizzen zum Finale, das, in den Worten Richard Wagners, von einer "Schreckensfanfare" eingeleitet wird. Ihr folgen nach einem Orchesterrezitativ die Anfänge der ersten drei Sätze, die jeweils von weiteren Orchesterrezitativen "kommentiert" werden. In der finalen Version sind diese Kommentare rein instrumental. In seinen Skizzenbüchern hat sie Beethoven allerdings mit Text unterlegt: "Rezitativ

Worte denkend", heißt es hier ausdrücklich. Im Anschluss an die "Schreckensfanfare" notierte der Komponist: "Heute ist ein feierlicher Tag ... dieser sei gefeiert durch [?] Gesang u. Tanz". Anschließend greift Beethoven auf den Beginn des ersten Satzes zurück, zu dem er bemerkt: "O nein, dieses nicht, etwas andres gefällig[es] ist es was ich fordere". Der Scherzo-Anklang wird auf vergleichbare Art zurückgewiesen: "auch dieses nicht, ist nur Possen [...] sondern nur etwas heiterer [...] etwas schöners u. bessers". Auch die Erinnerung an das Adagio findet keine Gnade: "auch dieses [nicht] es ist zu zärtl. etwas aufgewecktes [?] muss man suchen wie die [...] ich werde sehn dass ich selbst euch etwas vorsinge alsdann stimmt nur nach". Zu den wenig später erklingenden Anfangstakten der Freudemmelodie notierte Beethoven: "Ha dieses ist es. Es ist nun gefunden Freude".

In der endgültigen Symphonieversion, die auf jede Textierung der Orchesterrezitative verzichtet, tragen Violoncelli und Bässen die Freudenmelodie vor – "so dunkelheimlich und zutraulich wie langverschüttete und übertäubte Jugenderinnerungen" (Adolf Bernhard Marx) –, die sodann im vollen Orchester präsentiert wird. Überraschenderweise wiederholt Beethoven anschließend die "Schreckensfanfare", wobei nun der Bariton auffordert: "O Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere". Erst danach schließt sich die vokale Version der Freudenmelodie an, zunächst von den Gesangssolisten vorgetragen, dann vom Chor. Mit dieser Doppelung der Fanfare, jeweils gefolgt von der zunächst "nur" instrumental und erst dann vokal intonierten Freudenmelodie, scheint Beethoven eine Botschaft verkündet zu haben, die bereits in der Achten Symphonie anklang, dort jedoch zu keiner "Lösung" geführte wurde: Auch die beste symphonische Musik kann nichts gegen die Wirklichkeit ausrichten damals die nach dem Wiener Kongress 1814/15 einsetzende Restauration in Metternichs Österreich. Allein auf instrumentalem Weg lassen sich Beethovens zentrale Anliegen nicht formulieren. Es bedarf des klärenden Wortes, das mit Hilfe des Solo- und Chorgesangs die Grenzen zwischen Musikern und Hörern aufhebt und alle Beteiligten, die sich angesprochen fühlen, zu "Brüdern" macht – ein Vorgehen, das ihm auch Kritik einbrachte. Später schrieb etwa Richard Wagner in einem Brief an Franz Liszt:

Für die 9te Symphonie (als Kunstwerk) ist der letzte Satz mit den Chören entschieden der schwächste Theil, er ist bloss kunstgeschichtlich wichtig, weil er uns auf sehr naive Weise die Verlegenheit eines wirklichen Tondichters aufdeckt, der nicht weiss, wie er endlich (nach Hölle und Fegefeuer) das Paradies darstellen soll.

Der Kopfsatz der Neunten Symphonie wurde innerhalb der Beethoven-Rezeption frühzeitig mit dem Göttlich-Erhabenen in Verbindung gebracht: Aus anfänglichem Chaos formt sich ein Weltenlauf, der keinen Zweifel mehr duldet. Vor diesem Hintergrund schuf der Komponist einmal mehr einen hochoriginellen Werkeinstieg. Denn diese Symphonie beginnt wie in einem elementaren Schwebezustand mit einem leeren Quintklang, unbestimmt und formlos, bevor sich das pathetischheroische Hauptthema gewissermaßen "vor den Ohren" des Hörers zusammenfindet. Nicht umsonst erinnerte Robert Schumann dieser Anfang in seiner viel zitierten "Fastnachtsrede" aus dem Jahr 1835 an "die Entstehungsgeschichte des Menschen [...] – erst Chaos – dann der Ruf der Gottheit: 'es werde Licht'". Hans Mayer deutete ihn als "prometheische Anstrengung der Menschwerdung". Seine Wiederkehr in der Reprise gerät allerdings mitnichten zur affirmativen Selbstfeier. Denn was in den Anfangstakten nebelhaft und ungewiss erschien, wächst nun unter dem Donner der Pauken und Bässe zum zerstörerischen Tumult, der als "Katastrophe" und "Vernichtung" charakterisiert wurde: "Es gäbe durchaus Gründe, hier gleichsam von einer "Zurücknahme" der Eroica [...] zu sprechen", so das Fazit Mayers, der Beethovens Dritte Symphonie als "Apotheose der emanzipierten Menschheit" begriff. Dass der Kopfsatz der Neunten mit trauermarschartig rhythmisierten Bläsermotiven schließt, passt ins Bild. Schließlich schwebte Beethoven "etwas andres gefällig[es]" vor.

Zu Beginn des Scherzos (Molto vivace) werden Tempo und musikalische Wucht des Kopfsatzes gesteigert und ins Dionysische umgedeutet – nicht zuletzt mit dem berühmten Paukeneffekt, der dem Publikum bei der Premiere am 7. Mai 1824 im Wiener Kärntnertortheater "eine spontane Äußerung des Enthusiasmus entlockte" (so überliefert von Felix Weingartner, der eine Zeitzeugin zitiert). Beethoven selbst hat im Vorfeld der Arbeit an seiner Neunten Begriffe wie "Bacchus-Feier" notiert und zeitweilig den Plan verfolgt, eine Bacchus-Oper zu komponieren. In unmittelbarer Nähe zu den wenigen Skizzen, die zu diesem Satz existieren, findet sich eine mit "Fuge" überschriebene Vorform des späteren Scherzo-Themas. Zu den Opernskizzen notierte Beethoven: "Dissonanzen vielleicht in der ganzen Oper nicht aufgelöst oder ganz anders da sich in diesen wüsten Zeiten unsere verfeinerte Musik nicht denken lässt". Mit den "wüsten Zeiten" zielte der Komponist offenbar auf ein bacchantisches Weltalter ab, dessen Sinnestaumel zu den tiefgreifenden Veränderungen im eigenen Jahrhundert in direkter Beziehung steht.

Den Wechsel zu "unsere[r] verfeinerte[n] Musik" vollzog Beethoven dann im langsamen Satz, der von einem sukzessive über die Orchesterstimmen aufgefächerten Dominantakkord eingeleitet wird, bevor das ätherische B-Dur-Haupt-

SALZBURGER FESTSPIELE 2018 ODE AN DIE FREUDE

thema im verinnerlichten Wechselgesang von Streichern und Bläsern vorgestellt wird. Zweimal unterbrechen Fanfaren das Sich-Aussingen dieser paradiesischen Stimmungswelt. Doch trotz dieser Gesten, die zu heroischen Taten aufrufen, ist die Musik in Beethovens Worten "zu zärtl[ich]", um die Botschaft vom neuen Zeitalter zu verkünden. Dies kann erst das Finale, mit dem der Komponist eine eindeutige Antwort auf alle zuvor exponierten Konflikte gibt. Denn was anfangs nur instrumental formuliert wurde, drängt nun in beispielloser dynamischer und klanglicher Prachtentfaltung zur sprachlichen Eindeutigkeit: "Freude!" Der Rezensent der Allgemeinen musikalischen Zeitung fasste das musikalische Geschehen nach der Premiere so zusammen:

Einem niederschmetternden Donnerstreich vergleichbar kündet sich das Finale (D moll) [...] an; Potpourriartig werden in kurzen Perioden alle bisher gehörten Hauptthemata, wie aus einem Spiegel reflectirt, uns noch einmal in bunter Reihenfolge vorgeführt; da brummen die Contrabässe ein Recitativ, das gleichnissweise wie eine Frage klingt: "Was soll nun geschehen?" und beantworten sich selbst mit einem leise wogenden Motiv in der dur Tonart, woraus durch den allmähligen Beytritt sämmtlicher Instrumente in wunderherrlichen Bindungen [...] ein allgewaltiges Crescendo sich entwickelt; als aber endlich, nach einer Aufforderung des Solo-Basses, auch der volle Chor in majestätischer Pracht das Loblied der Freude anstimmt, da öffnet das frohe Herz sich weit dem Wonnegefühle des seeligen Genusses, und tausend Kehlen jauchzen: "Heil! Heil! Heil! der göttlichen Tonkunst! Lob! Preis! und Dank deinem würdigsten hohen Priester!' - Ref. sitzt nun abgekühlt am Schreibepulte, doch unvergesslich wird ihm dieser Moment bleiben; Kunst und Wahrheit feyern hier ihren glänzendsten Triumph, und mit Fug und Recht könnte man sagen: non plus ultra! – Wem möchte es wohl gelingen, diese unnennbare Stelle noch zu überbieten?

Harald Hodeige

Ode An die Freude

nach Friedrich Schiller (1759-1805)

O Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt 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 Erdenrund! Und wer's nie gekonnt, der stehle Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen An den Brüsten der Natur; Alle Guten, alle Bösen Folgen ihrer Rosenspur. Küsse gab sie uns und Reben, Einen Freund, geprüft im Tod; Wollust ward dem Wurm gegeben, Und der Cherub steht vor Gott.

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

Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt! Brüder! überm Sternenzelt Muß ein lieber Vater wohnen.

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

Ode to Joy

after Friedrich Schiller

O friends, not these notes! Let us rather strike up more pleasantly and more joyfully.

Joy, fair divine spark,
Daughter of Elysium,
We enter your sanctuary,
Heavenly one, drunk with ardour.
Your magic powers reunite
What harsh custom has set apart;
All men become brothers,
Where your gentle wings hover.

He who's had the great good fortune To be a friend's friend, He who's won a loving wife, Let him join in and rejoice! Yes – even he who on earth Calls but one soul his own! And he who never could – let him steal Weeping from this brotherhood!

All creatures drink joy From nature's breasts, All good men, all bad men Follow her rosy trail. She gave us kisses and grapes, And a friend, tried in death; The worm was endowed with lust, And the Cherub stands before God.

Happy as the firmament's suns Flying through Heaven's glorious space, Run, O brothers, your course, Joyfully like heroes to victory.

Accept this embrace, you millions! This kiss is for all the world! Brothers, a loving father must dwell Above the starry firmament.

Do you fall to your knees, O millions? Do you sense, O world, the Creator? Seek him above the firmament! He must dwell above the stars.

Translation: Richard Stokes

For the Whole World

hear a note of it.

Symphony No. 9 in D minor 'Choral' op. 125

Beethoven's final symphony represents the effort of decades. Sketches began in 1815 and after the completion of the *Missa solemnis* op. 123 and the 33 Variations on a Waltz by Diabelli op. 120 he worked on it almost exclusively from 1823 to early 1824. But plans to set Schiller's 'An die Freude' go even further back, to the 1790s. A lost solo setting was made in 1803 and another planned in around 1811. Gradually, from choral and instrumental planning, the whole took shape and it was given its first performance on 7 May 1824 as the final item in a programme which also featured *Die Weihe des Hauses* op. 124 and three movements of the *Missa solemnis*. A choir of around 90 people and four distinguished solo singers joined the orchestra, led by Ignaz Schuppanzigh. Beethoven stood beside the conductor, Michael Umlauf, for the duration of the performance, unable to

It was not only through the inclusion of the singers that Beethoven augmented his forces for this piece. In addition to his usual ensemble, a piccolo, contrabassoon, three trombones and two additional horns were added to the winds (doubled at the premiere) and brass. Likewise, the piece boasts not just timpani but also triangle, cymbal and bass drum in the Finale. It is within the 'Turkish' march, in particular, that the full vibrancy of these new instruments is exploited. Elsewhere, the extra horns serve to enrich the massive density of sound in tutti and even unison passages —

at the work's opening, for example, after the murky open fifths with which the music begins. The timpani take on a crucial melodic function in the Scherzo, which also features prominent moments for the trombones in its Trio. The heartbreaking Adagio that follows seems to contain within it the seeds of the full-blooded Romantic writing of Schumann and Wagner, even Tchaikovsky.

We then reach the Finale, where each previous movement makes a brief return before being rejected by the double basses' striking recitatives. Beethoven's notebooks reveal that the reminiscence of each movement is rejected for a specific reason: the first 'reminds us of our despair'; the second 'is not better, but only somewhat more cheerful'; the third 'is too tender'. The orchestra hints at a new theme, which the double basses take up as their own – the theme of 'An die Freude'. This, in turn, is brought to an abrupt halt by the crashing return of the first movement and the first singer is heard: 'O friends! Not these tones! But let us strike up more pleasant and more joyful sounds!' What follows is a series of thrilling variations on Schiller's words and Beethoven's melody, from the glimmer and twinkle of the Turkish march to a hymn-like presentation of massed voices. There is perhaps a point Beethoven is taking great joy in proving here too: in 1818, the Allgemeine musikalische Zeitung had declared that it was simply not possible to set this poem successfully as a strophic melody. More than one recollection of the first performance mentions that at its conclusion Beethoven was gently turned to face the audience and acknowledge their tumultuous applause.

Katy Hamilton

29

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell, Salzburg Festival Society Members.



BEETHOVEN-ZYKLUS 2

Freitag, 17. August, 19:30 Uhr

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21

Entstanden 1799/1800; uraufgeführt am 2. April 1800 im K. k. Hoftheater nächst der Burg in Wien

Adagio molto – Allegro con brio Andante cantabile con moto Menuetto: Allegro molto e vivace – Trio Finale: Adagio – Allegro molto e vivace

PAUSE

Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 – "Eroica"

Entstanden 1802 bis 1804; öffentlich uraufgeführt am 7. April 1805 im Theater an der Wien

Allegro con brio

Marcia funebre: Adagio assai Scherzo: Allegro vivace – Trio

Finale: Allegro molto – Poco Andante – Presto

musicAeterna of Perm Opera

Teodor Currentzis Dirigent

"Sehr viel Kunst, Neuheit und Reichthum an Ideen"

Die Erste Symphonie

Die erste von Beethoven hub in dem Augenblick, als ein gespanntes Publikum die erste kräftige Zusammenstimmung eines großen zahlreichen Orchesters erwartete, mit dem Septimenakorde über der Dominante des Haupttons auf einem kurzen Auftakte an. Dergleichen Freiheiten und Eigenheiten wird niemand an einem genialischen Künstler wie Beethoven tadeln, aber ein solcher Anfang paßt nicht zur Eröfnung eines großen Concerts in einem weiten Operntheater.

Berlinische musikalische Zeitung, 1805

Für den Rezensenten der Allgemeinen musikalischen Zeitung war es die "wahrlich [...] interessanteste Akademie seit langer Zeit", wobei er dem besprochenen neuen symphonischen Werk "sehr viel Kunst, Neuheit und Reichthum an Ideen" bescheinigte. Gemeint ist Beethovens Erste Symphonie, die am 2. April 1800 im Alten Wiener Burgtheater Premiere hatte. Die Wahl des Datums war kein Zufall, da der Komponist das neue Jahrhundert musikalisch mit einem Paukenschlag beginnen wollte. Dabei ist es bemerkenswert, dass Beethoven in seinem ersten Akademie-Konzert auch eine Symphonie Mozarts aufs Programm gesetzt hat, mit einiger Wahrscheinlichkeit die Jupiter-Symphonie (außerdem erklangen neben Arien aus Haydns Schöpfung auch ein Klavierkonzert Beethovens – wahrscheinlich op. 15 – sowie sein Septett op. 20). Der

Bach-Schüler Johann Christian Kittel feierte diese letzte Mozart-Symphonie im dritten Teil seines 1803 erschienenen Lehrbuchs *Der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen* als "Triumph der neueren Tonkunst". Hierbei hatte er vornehmlich das Finale im Blick, in dem Mozart mit der innovativen Kombination von Sonaten- und Fugenform von der Vorstellung geleitet wurde, erstmals dem Publikum ein Symphonie-Finale als grandiose Krönung aller bisher erklungenen Sätze vorzustellen – im Sinn einer apotheotischen Überhöhung, welche ein Kehraus Haydns bzw. die dem Opernfinale nachempfundenen Schluss-Sätze früherer Mozart-Symphonien noch nicht zu leisten imstande waren.

Ein derart gewichtiges Finale setzt einen bedeutungsvollen Anfang voraus. Und Beethoven, der offenbar direkt an die Konzeption von Mozarts *Jupiter-Symphonie* anknüpfen wollte, setzte alle Hebel in Bewegung, um seinen Zeitgenossen buchstäblich "Unerhörtes" zu bieten. Der anfangs erklingende dissonante Septimklang informiert nämlich nicht mehr, wie es die jahrhundertealte Tradition erfordert hätte, über die Grundtonart (C-Dur). Vielmehr bildet er den Ausgangspunkt für ein harmonisches Verwirrspiel, das nach den Stationen über die Subdominante F-Dur, die Parallele a-Moll und die Dominante G-Dur erst mit dem Einsetzen des C-Dur-Hauptthemas sein vorläufiges Ende findet. Einen derart spannungsreichen Beginn hatte es bis dahin fast nur im Bereich der Vokalmusik gegeben, und es scheint, als habe Beethoven mit diesen ersten Takten deutlich machen wollen, dass zum Start des neuen Jahrhunderts die Karten der symphonischen Gattung neu gemischt werden.

Auch das impulsive Allegro-Hauptthema lässt die Welt Haydns und Mozarts weit hinter sich. Hier klingt Rodolphe Kreutzers *Ouverture de la journée de Marathon* an, die zu Beginn zum Schauspiel *La journée de Marathon, ou le triomphe de la liberté* von Jean-François Guéroult gespielt wurde, das 1792, "im vierten Jahr der Freiheit" entstanden war. Hinter den vorwärtsdrängenden Impulsen dieser Musik verbirgt sich also "Le triomphe de la liberté", wobei es dem Komponisten gelang, den revolutionären Gestus mit der Idee des zeitlos Erhabenen (die der Aufklärer Johann Georg Sulzer gerade im Symphonie-Allegro verwirklicht sehen wollte) in eine Tonsprache zu fassen, die bis heute verständlich ist. Dass hierbei die Bläser in ungewohntem Maß beteiligt werden, sorgte seinerzeit für Irritationen. Doch für Beethoven bedeutete Orchestrieren eben nicht nur das Verteilen des melodischen Grundmaterials auf verschiedene Instrumente, sondern auch das Erzeugen von raffinierten Mischklängen, durch welche die musikalischen Ideen charakteristisch eingefärbt und abschattiert werden. Insofern drückte sich der

Rezensent der Berlinischen musikalischen Zeitung nur ungenau aus, als er in der langsamen Einleitung des Kopfsatzes die "Zusammenstimmung eines großen zahlreichen Orchesters" vermisste. In Wirklichkeit pausieren hier zeitweilig nämlich nur Pauke und Trompeten, während sich die übrigen Instrumente zum Vortrag ein und derselben musikalischen Sache zusammenschließen: Die Bläser übernehmen die melodische Linienführung, die Streicher spielen auf jedem Halbe-Schlag einen gezupften Akkord, sodass der Impuls des Streicherpizzicatos mit dem Nachschweben des Bläserklangs untrennbar verknüpft wird. Was hier passiert, ist einfach, aber genial. Denn der gezupfte Akkord würde ohne den Bläsereinsatz nie lange nachklingen können, und das Pizzicato gibt dem Anblasgeräusch der Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner einen Akzent, den diese Instrumente alleine nicht hätten produzieren können.

Dass auch der zweite Satz die Sonatenform aufweist und nicht die sonst übliche dreiteilige Liedform, verdeutlicht den Anspruch, den Beethoven mit seinem symphonischen Erstling verband. Dementsprechend gibt es neben dem Hauptthema ein zweites Thema samt Epilog, der sich seinerseits durch einen punktierten Rhythmus in der Pauke vom übrigen musikalischen Geschehen originell abhebt. Im folgenden Menuetto bricht Beethoven mit der klassischen Maxime von Ebenmaß, Ausgleich und Symmetrie, da die scherzohafte Musik auch hier vom vorwärtsdrängenden Impetus bestimmt wird. In der Adagio-Introduktion des Finales – zum ironisch-pathetischen Tonfall des ersten Impulses steht der schlichte Aufbau einer G-Dur-Skala in deutlichem Kontrast – schlägt Beethoven dann eine Brücke zu Haydns Humor: Die Musik folgt dem klassischen Vorbild, wobei die energiegeladene Impulsivität, von der dieser "Kehraus" durchdrungen ist, die Zeitgenossen aufhorchen ließ.

Harald Hodeige

Heldentaten in Musik

Die Sinfonia Eroica

Eine ganz neue Sinfonie Beethovens, (zu unterscheiden von der zweyten [...]), ist in einem ganz andern Styl geschrieben. Diese lange, für die Ausführung äusserst schwierige Komposition ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muss: sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren.

Allgemeine musikalische Zeitung, 13. Februar 1805

Beethovens erste wirkliche Finalsymphonie ist die *Eroica*, mit der er sich weit von allen Gattungskonventionen entfernte: Wer im Medium der Musik philosophische Diskurse führen will, kann sich nicht an überlieferte Formmodelle halten! Beethoven entschied sich erklärtermaßen für einen "neuen Weg". Nicht umsonst bezeichnete der Rezensent der Allgemeinen musikalischen Zeitung im Februar 1805 die Dritte Symphonie als "eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie", die sich oftmals "ganz ins Regellose" verliere. Die Neuerungen, mit denen der Komponist seine Zeitgenossen überraschte, betrafen neben der ungewohnten Länge die gesamte symphonische Anlage, da auf einen noch weitgehend dem Sonatenschema entsprechenden Kopfsatz ein Trauermarsch, ein Scherzo und ein rondohaft verknüpfter Variationssatz folgen. Hierfür gab es in der symphonischen Tradition kaum Vorläufer.

Zudem sprengte die erweiterte Orchesterbesetzung den Rahmen aller erwarteten Gefälligkeit, da an die Stelle von Wohlklang und Zerstreuung metallische Bläserhärten, rumorende Paukenschläge und stampfende Marschrhythmen rückten. Beethoven überschritt auf seinem "neuen Weg" in bisher ungekannter Deutlichkeit die Grenzen des bis dahin Symphonischen, wobei seine Musik ihren aus der Klangwelt der Französischen Revolution und der napoleonischen Siege gespeisten Intonationsschatz an keiner Stelle verleugnete. Dabei steht die *Eroica* keinesfalls in der Tradition der Battaglia, zu der Beethoven später mit seiner Schlachtensymphonie *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* op. 91 einen eigenen Betrag leistete. Vielmehr zielt der heroische Tonfall der Dritten – ähnlich wie die 1797 entstandene *Grande Sinfonie caractéristique pour la paix avec la Republique française* op. 31 des Mozart-Zeitgenossen Paul Wranitzky – auf ein weltanschauliches Bekenntnis, das, losgelöst vom konkreten politischen Kontext der Zeit, Universalität erlangt.

Beethoven, der sich als Rheinländer und Anhänger des jakobinischen Universitätsprofessors Eulogius Schneider bereits in seinen Bonner Jahren den Liberté-, Egalité- und Fraternité-Parolen der Aufklärung verschrieben hatte, war mit der Eroica seinem erklärten Ziel, "poetische Ideen" in Musik zu setzen, ein gutes Stück nähergekommen – ohne dabei jedoch den autonomen Kunstcharakter der Musik zu verletzen. Zu den Mitteln, auf die er hierbei zurückgriff, gehört das (im Einleitungsessay bereits erwähnte) Zitat aus der Ballettmusik Die Geschöpfe des Prometheus, das im Finale zum Hauptmotiv des triumphalen Jubels wird. Die avisierte Widmung bzw. der ursprünglich für das Stück vorgesehene Titel "intitolata Bonaparte" bzw. "Geschrieben auf Bonaparte", steht hiermit in direktem Zusammenhang. Den Trauermarsch, das Kernstück der Eroica als heroische Symphonie, verstanden die Zeitgenossen mit seinen zahllosen Anklängen an Motive aus offiziellen Festhymnen der ersten französischen Republik als hörbare Reverenz an Napoleon als den wahren Repräsentanten der revolutionären Epoche. In gleichem Kontext steht auch das Trio des dritten Satzes, das ungewöhnlicherweise mit drei anstatt mit zwei Hörnern besetzt ist und in Gestik und Tonfall an traditionelle Caccia-Modelle erinnert. Das Jagd-Genre hatte im Zuge der Umwälzungen nach 1789 seinen feudalen Charakter verloren und war zu einer Sache des Citoyen geworden, weshalb Étienne-Nicolas Méhul u.a. eine Jagdsymphonie sowie die Ouvertüre La chasse du jeune Henri komponierte, welche als Allegorie auf die revolutionären Ereignisse der Zeit aufgefasst wurde. Das bewegte Finale endet schließlich mit einem wahren "Éclat triomphal", dem nicht weniger als 21 Takte in "strahlendem" Es-Dur die Krone aufsetzen.

Nachdem sich Bonaparte 1804 in der Kathedrale Notre-Dame de Paris selbst zum Kaiser gekrönt hatte, nahm Beethoven bekanntlich von Widmung und Titelgebung Abstand. In den *Biographischen Notizen* von Ferdinand Ries ist die berühmte Geschichte überliefert, Beethoven habe wütend das Titelblatt zerrissen und ausgerufen:

Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher, wie alle Andern stellen, ein Tyrann werden!

Gedruckt wurde das Werk schließlich mit dem Zusatz: "composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo" (komponiert, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern) – sehr zur Erleichterung des tatsächlichen Widmungsträgers, Beethovens Mäzen Fürst Franz Joseph von Lobkowitz, der als österreichischer Patriot das Engagement des Komponisten für den Kriegsgegner ebenso kritisch beobachtet hatte wie viele andere einflussreiche Vertreter der Wiener Gesellschaft. Man hat zudem vermutet, Beethoven habe mit dem "grand Uomo" auf den im Befreiungskampf gegen die Franzosen gefallenen preußischen Prinzen Louis Ferdinand angespielt, wobei es auch möglich wäre, dass der Komponist an einer idealisierten Gestalt Napoleons festhielt. Sicher ist, dass die Zeitgenossen den in der Musik zum Ausdruck kommenden revolutionären Gestus wahrgenommen haben. Und zum ersten Mal wurde, wie die Feuilletons der seinerzeit tonangebenden Kultur- und Tageszeitungen belegen, ein Komponist mit seinen Werken zum breiten Gesprächs- und Diskussionsgegenstand: Dies war bis dahin Philosophen, Dichtern oder bildenden Künstlern vorbehalten.

Harald Hodeige

First Steps

Symphony No. 1 in C major op. 21

Beethoven was nearly 30 years old when his First Symphony was performed, in his first benefit concert in Vienna, on 2 April 1800. In the grand auditorium of the Burgtheater, the Symphony concluded a programme that also included the first public performance of his Septet in E flat major op. 20, one of his piano concertos (probably the First) and a piano improvisation from the composer, as well as a Mozart symphony and several extracts from Haydn's Die Schöpfung. The leading music journal of the day, the Allgemeine musikalische Zeitung, was warm in its praise of the Symphony, although it did mention two particular concerns: the standard of performance was low (a recurring frustration for Beethoven throughout his career); and there was too much emphasis on the woodwind writing, 'so that there was more Harmonie than orchestral music as a whole'. This referred to the popular wind ensembles of the day, known as Harmoniemusik – the implication being that such preoccupation with the winds had undermined the grander stature of the symphony as a genre. Yet this new approach was just the beginning of Beethoven's increasingly daring experiments with orchestration and timbral colour, reaching their peak with the Ninth Symphony and its introduction of voices.

The First Symphony begins, famously, with the 'wrong' chord: not on the secure home key of C major, but with a dominant seventh on C, leading to an F major chord. This places a semitone at the top of the orchestra, a rising E to F, and that semitone becomes a unifying device throughout the piece. After this playful slow introduction, the first subject of the Allegro con brio also has a

semitone at its heart, a B pushed up repeatedly to the home note of C. The second subject is a graceful exchange between solo winds, an indication of their importance as thematic carriers in this work, rather than as mere decoration.

The elegant dance of the Andante has strings and winds bowing gracefully as each takes up the melody, carrying echoes of the Andante in Mozart's Symphony No. 40 in G minor K. 550. Sharp dynamic contrasts are present throughout, with persistent sforzando markings, and yet more rising semitone pairs. In the middle of the bustling Menuetto, Beethoven hands all melodic responsibility to the oboes, clarinets, bassoon and horns, which is presumably the *Harmonie*-style writing to which the critic referred. The Finale begins with a creeping scale from the violins, edging further and further up the stave until it kickstarts the Allegro molto and simultaneously becomes part of the principal theme. Now those persistently upward-moving semitone pairs begin to fall and continue to do so throughout. Balance is thus restored in time for the work's conclusion.

This Symphony has its roots in an earlier work in the same genre. Between 1794 and 1796, Beethoven had sketched a Symphony in C, which was extensively drafted and redrafted. The project ground to a halt when he struggled to find a suitable finale melody. The piece was largely abandoned, but its first movement theme was rescued and became the Finale theme of this, his first completed Symphony in C major.

Katy Hamilton

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell, Salzburg Festival Society Members.

The Idea of a Hero

Symphony No. 3 in E flat major 'Eroica' op. 55

The story of Beethoven's dedication of this Symphony is well worn but perhaps bears repeating in order to clarify a few (frequently exaggerated) details. The 'Bonaparte' Symphony, as Beethoven first called the work, was completed in 1803, a mark of the composer's admiration for Napoleon's political acumen and republican views. Beethoven was also making plans to visit Paris, after receiving a handsome piano as a gift from Sébastien Érard. But the French consul then declared himself emperor and set out to conquer the rest of Europe. Once his plans for invasion became clear, it would have been career suicide for Beethoven to celebrate his name with the new Symphony. He crossed the old title off the top of the manuscript, with enough force to make a hole in the paper, and offered the dedication to Prince Lobkowitz, who paid him handsomely for it and organized a private performance in his Viennese palace in June 1804. Still, by 1810, Beethoven remained ambivalent about Napoleon, making a note to himself that the Mass in C major op. 86 might be suitable for dedication to him. It was only when it became clear that Napoleon would lose that he took sides, by composing Wellingtons Sieg op. 91, first performed alongside the Seventh Symphony in 1813.

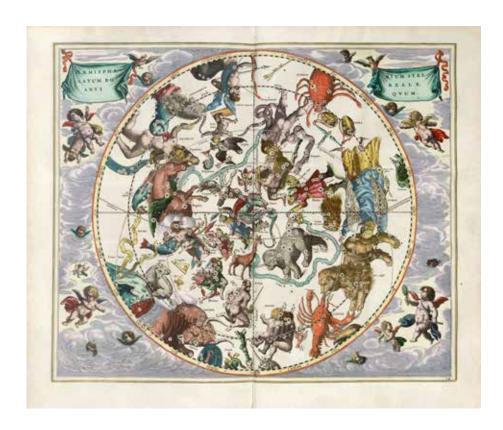
The structural innovations of the Third Symphony were to have a profound impact on composers for the rest of the century and beyond. Not only was this a work that appeared to have a musical narrative, but it also defied expectations of length, tonal resolution, orchestration and thematic unity. The opening theme, Marx's 'Heldengedanke', contains a note beyond the confines of the home key – a lone C sharp that prevents the melody from fully resolving. Beethoven does not grant any such resolution until the substantial coda of the movement, which is almost as long as the exposition. In the meantime, the music has been diverted to the remote key of E minor and new thematic material has been introduced in the development – unheard of in previous works of this kind. The dissonances within this movement are also striking and blatantly presented, grating minor seconds ringing out in full orchestral passages.

The Marcia funèbre, where the prominence of the woodwind is presumably intended in part to echo the sound of a genuine march – the players walking through the streets to accompany the coffin for burial – moves from a stately procession to a dramatic major-key central section and a closing fugato based on the opening theme. The Scherzo gives pride of place to the horns in its Trio section, fully exploiting their martial fanfares – the instruments had no valves at this date and pitches could only be bent by hand stopping, but Beethoven's writing allows them to shine in resounding arpeggio figures.

And the Finale, with its close ties to the 15 Variations and a Fugue on an Original Theme op. 35 and the ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43, is a set of variations that begins not with the theme but with a bass line from which the orchestral texture is gradually built to allow the familiar melody to emerge. There must be variations, in other words, to reach the theme of the variations that follow. Such a technique involves every part of the ensemble in an elaborate interweaving of material, eventually transformed into another fugato as the piece reaches its culmination.

Katy Hamilton

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell, Salzburg Festival Society Members.



BEETHOVEN-ZYKLUS 3

Sonntag, 19. August, 19:30 Uhr

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36

Entstanden 1800 bis 1802; uraufgeführt am 5. April 1803 im Theater an der Wien

Adagio – Allegro con brio Larghetto Scherzo: Allegro – Trio Allegro molto

PAUSE

Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67

Entstanden 1803 und 1805 (erste Skizzen) sowie 1807/08; uraufgeführt am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien

Allegro con brio Andante con moto Allegro – Allegro – Presto

musicAeterna of Perm Opera

Teodor Currentzis Dirigent

Ein "kolossales Werk"

Zur Zweiten Symphonie

Das Konzert begann mit Beethovens grosser Sinfonie in D dur, einem Werke voll neuer, origineller Ideen, von grosser Kraft, effektvoller Instrumentirung und gelehrter Ausführung, das aber ohne Zweifel durch Abkürzung einiger Stellen, so wie durch Aufopferung so mancher, denn doch gar zu seltsamer Modulationen, gewinnen würde.

Allgemeine musikalische Zeitung, 15. August 1804

Im Gegensatz zu seinem symphonischen Erstling verbannte Beethoven in seiner Zweiten Symphonie alles Spielerische und Heitere aus seinem musikalischen Vokabular. Der Gesamtklang sollte bedeutender und heroischer werden, was zur Folge hatte, dass ebenso wie das dynamische Potenzial des Orchesterklangs auch die Dimensionen anwuchsen. Dessen ungeachtet hat der Komponist einige Momente aus seiner Ersten Symphonie übernommen, etwa den unvermittelten Moll-Dur-Wechsel in den schnellen Sätzen, das ruhige Dreiertakt-Fließen des Mittelsatzes sowie die betont einfache Thematik, aus der das Scherzo entwickelt wird. Der harmonisch gewagte Beginn der Ersten Symphonie war natürlich nicht wiederholbar, weshalb Beethoven in der Zweiten die Grundtonart D-Dur bereits in der langsamen Einleitung eindeutig festlegte. Allerdings lässt sich der Komponist dieses Mal sehr viel Zeit, um das heroische Panorama, das den folgenden Hauptsatz prägt, anzukündigen: mit nicht weniger als 33 Takten und in hymnischem Tonfall. Strukturell kann von einer Vorbereitung dessen, was da kommen wird, also von einer traditionellen "Einleitung" nicht mehr die Rede sein. Das umfangreiche Skizzenmaterial belegt vielmehr,

wie sehr Beethoven darum bemüht war, den ersten Takten und dem Hauptsatz jeweils individuelle Kontur zu geben. War nämlich im ersten Entwurf das Hauptmotiv der Introduktion mit dem des Hauptthemas noch identisch, wurde diese Übereinstimmung bereits im nächsten Kompositionsstadium aufgegeben, wobei Beethoven an der fanfarenartigen Dreiklangsmotivik festhielt. Doch auch diese grundsätzliche Nähe zwischen Vorspiel und der anschließend zu exponierenden Thematik hat der Komponist schließlich eliminiert, indem er zu jener Musik fand, die das Werk in der endgültigen Version beginnen lässt: zwei massive Akkordschläge, die von den Holzbläsern weitergeführt werden und nach ihrer variierten Wiederholung mit spannungsreichen Zweiunddreißigstel-Läufen auf einen gebrochenen Dreiklang von niederstürzender Wucht zutreiben. Beethoven, ganz Originalgenie, war sichtlich darum bemüht, naheliegende Lösungen zu vermeiden, wobei schon der hymnische Beginn mit seinem heroischen Gestus verdeutlicht, dass hier große Dinge verhandelt werden. Bereits diese ersten Takte lassen leicht nachvollziehen, dass die Zweite Symphonie von Beethoven mit dem Hintergedanken komponiert wurde, nach Paris zu übersiedeln bzw. im Herrschaftsbereich Napoleons den Platz eines großen Künstlers einzunehmen.

Kein ungewöhnlicher Ausdruckscharakter, sondern ein neuer Stellenwert des Orchesterklangs ließ die Zeitgenossen im zweiten Satz aufhorchen. Denn in diesem kantablen Larghetto von romanzenhaftem Charakter maß Beethoven dem Klang mit solistisch eingesetzten Instrumenten und fantasievollen Mischfarben eine außergewöhnlich große Bedeutung bei. Hector Berlioz beschrieb diese idyllische Musik als "entzückende[s] Gemälde eines unschuldigen, kaum von vereinzelten melancholischen Anwandlungen verdüsterten Glücks". Von Theodor W. Adorno ist die originelle Bemerkung überliefert, der Satz gehöre "zu Jean Paul. Die unendliche Mondnacht spricht allein zu der endlichen Kutsche, die hindurchfährt. Die beschränkte Gemütlichkeit dient dem Ausdruck des Schrankenlosen." Tatsächlich verweist der geradezu plakative Kontrast zwischen emphatischem Satzbeginn und der eher "beschränkten Gemütlichkeit" des A-Dur-Hauptsatzthemas auf Jean Pauls Ästhetik, der in seinen romantischen Satiren das Erhabene immer wieder auf profan-beschränkte Endlichkeit prallen lässt.

Den dritten Satz, der von allen Menuett- oder Tanzsatzanklängen weit abgerückt ist, hat Beethoven erstmals als "Scherzo" bezeichnet. Und obgleich der erste Teil bis zum Doppelstrich die "schulmäßigen" 16 Takte umfasst, spricht der gänzlich asymmetrische Wechsel von piano, forte und fortissimo eine der Tanzgattung fremde Sprache. Doch auch die ausgeprägten thematischen und klangfarblichen Spannungen dürften die Zeitgenossen frappiert haben – ebenso wie das Trio,

das als schlichter D-Dur-Bläsersatz beginnt, gegen den die Streicher dann ungestüm in Fis-Dur opponieren. Innerhalb der symphonischen Großform übernimmt dieses Scherzo die Aufgabe, die für den ungewohnt impulsiven Schluss-Satz erforderliche Bewegungsenergie zu sammeln. (Ähnlich, nur noch drastischer, fällt der berühmte Übergang ins triumphierende Finale der Fünften Symphonie aus.) Dabei ist die im Verlauf von zwei Takten herabstürzende Anfangsgeste nichts anderes als ein gebrochener Dominantseptakkord, dessen Spannung vom Themen-Nachsatz allerdings umgehend aufgelöst wird. Mit dieser Geste ist der Rahmen abgesteckt, in dem sich dieses abschließende Allegro molto bewegt: Angetrieben vom energetischen Kopfmotiv, das zum eigentlichen Impuls der von Rondo-Elementen durchsetzten Sonatenform wird, entfaltet sich ein wahrer Parforceritt im Alla-breve-Takt, der in einer wirbelnden Stretta-Coda endet.

Wie überraschend, ergreifend und auch befremdend Beethovens D-Dur-Symphonie in Dimension, Klangwelt und ästhetischem Anspruch auf die Zeitgenossen gewirkt haben muss, vermittelt eine Rezension in der Allgemeinen musikalischen Zeitung vom 9. Mai 1804, in der das Stück als "ein merkwürdiges, kolossales Werk" bezeichnet wurde –

von einer Tiefe, Kraft, und Kunstgelehrsamkeit, wie *sehr wenige*—; von einer Schwierigkeit in Absicht auf Ausführung, sowol durch den Komponisten, als durch ein grosses Orchester, (das sie freylich verlangt,) wie ganz gewiss keine von allen jemals bekannt gemachten Sinfonieen. Sie will, selbst von dem geschicktesten Orchester wieder und immer wieder gespielt seyn, bis sich die bewundernswürdige Summe origineller und zuweilen höchstseltsam gruppirter Ideen enge genug verbindet, abrundet, und nun als grosse Einheit hervorgehet, wie sie dem Geiste des Komponisten vorgeschwebt hat; sie will aber auch wieder und immer wieder gehört seyn, ehe der Zuhörer, selbst der gebildete, im Stande ist, das Einzelne im Ganzen und das Ganze im Einzelnen überall zu verfolgen und mit nöthiger Ruhe in der Begeisterung zu geniessen – zu geschweigen, dass sich auch jeder an so ganz Eigenthümliches, als hier fast alles ist, doch erst ein wenig gewöhnen muss.

Harald Hodeige

"... vive l'Empereur!"

Zur Fünften Symphonie

Beethovens [...] Symphonie aus C moll – ein Glutstrom, der im ersten Satze, als [...] nie ganz ausbrechendes Feuer erscheint, im Andante [...] nur zu höhern Kraftäusserungen vorbereitend auszuruhen scheint, im 3/4 Takte des Finale [...] immer mehr die Nähe des endlichen Ueberströmens seiner Macht verkündet, diese endlich [...] in herrlicher Verklärung entfaltet, [...] die höchste Stufe der Erhabenheit erreicht, und [...] im Gemüthe des Zuhörers eine Erhebung zurücklässt, welcher sich der Total-Eindruck sehr weniger anderer Symphonien vergleichen darf.

Allgemeine musikalische Zeitung, 3. Juni 1812

Bereits 1803/04, noch vor Fertigstellung der Eroica, begann Beethoven mit der Arbeit an seiner Fünften Symphonie. Bevor das Werk im Frühjahr 1808 vollendet wurde, zog der Komponist jedoch noch ein anderes symphonisches Werk vor: die konzeptionell offenbar weniger problematische Vierte, die in den Worten Robert Schumanns wie eine "griechisch schlanke Maid zwischen zwei Nordlandriesen" erscheint, wobei "griechisch", von Schumann zweifellos positiv gemeint, wohl in erster Linie für "klassisch", also "an die bekannten Modelle stärker angelehnt" stehen dürfte. In der Fünften griff Beethoven dann wieder auf jene Idiome französischer Revolutionsmusiken zurück, die er bereits in seinen ersten drei Symphonien erprobt hatte. Die Orchesterbesetzung, die im Finale erstmals um drei Posaunen, Piccoloflöte und Kontrafagott erweitert wird, nähert sich wieder der Instrumentation zeremonieller Militärmusiken an – eine Besonderheit, auf die der Komponist in einem Brief an den Grafen von Oppersdorff vom März 1808 selbst hingewiesen hat: "Das letzte Stück der Sinfonie ist mit 3 Posaunen und flautino – zwar nicht 3 Pauken, wird aber mehr Lärm als 6 Pauken und zwar bessern Lärm machen." Darüber hinaus finden sich wieder

viele konkrete Revolutionsbezüge, weshalb bereits Robert Schumann auf die Ähnlichkeit mit der zeitgleich entstandenen Symphonie Nr. 1 g-Moll von Étienne-Nicolas Méhul verwiesen hat. Zudem klingt am Anfang des Finales ein Freiheitschor von François-Joseph Gossec aus dem Jahr 1792 an sowie eine Siegeshymne von Jean-Baptiste Lacombe und Martin Joseph Adrien, die Beethoven schon früher verwendet hatte. Peter Gülke hat weiters festgestellt, dass die prägnante Folge zweier verschränkt fallender Terzen im Thema des Kopfsatzes aus der *Hymne dithyrambique* stammt, die vom Verfasser der Marseillaise, Claude-Joseph Rouget de l'Isle, komponiert worden war. "Dessen Text", so Gülke, "getragen vom großen Pathos des "Heilig die letzte Schlacht", könne "umstandslos als poetische Paraphrase zu Beethovens erstem Satz verstanden werden."

Auch das berühmte Klopfmotiv des Kopfsatzes könnte ein konkretes Vorbild haben und Luigi Cherubinis *Hymne du Panthéon* entnommen sein. Die entsprechende Passage aus dem Chorwerk handelt vom Schwur, für Republik und Menschenrechte zu sterben. Allerdings konnte sich Beethoven bezüglich der auffahrenden Gestik dieses Motivs auf eine lange Tradition beziehen. Vergleichbares findet sich im Alt-Rezitativ "Warum wollt ihr erschrecken?" im fünften Teil von Bachs *Weihnachtsoratorium* ebenso wie in der Klavierbegleitung von Schuberts Lied *Der Tod und das Mädchen*, wo es zur Kennzeichnung des Schreckens dient, die der "wilde Knochenmann" dem Mädchen einjagt. Die Zeitgenossen waren mit diesem musikalischen Topos jedenfalls bestens vertraut, weshalb bereits Adolf Bernhard Marx im Mai 1824 in der Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung im Zusammenhang mit der Fünften vom "Ringen eines kräftigen Wesens gegen ein fast übermächtiges Geschick" schrieb.

Der Kopfsatz der Fünften beeindruckt durch seine immense Konzentration: Es ist der kürzeste, den Beethoven für eine Symphonie komponiert hat. Fast alle Musik leitet sich aus dem berühmten Klopfmotiv ab, wobei der zielgerichtete Verlauf, der sich an keiner Stelle auf Seitenwege einlässt, in seiner vorwärtsdrängenden Motorik einer kontinuierlichen Steigerung unterworfen wird. Im Unterschied zur *Eroica*, in der es zahlreiche Widerstände zu überwinden gibt, stellt sich hier den gewaltigen Klangströmen nichts entgegen. Und abgesehen vom kurzen Oboensolo nach dem ersten Themendurchgang in der Reprise, die den musikalischen Verlauf weiter zuspitzt, gibt es keine Momente des Innehaltens.

Anders als der Kopfsatz beginnt das nachfolgende Andante con moto mit einer dunkel timbrierten lyrischen Melodie, wobei die anfangs beschaulich wirkende Musik auch hier umgehend an Energie gewinnt: Erst intonieren nur Klarinetten und Fagotte, dann auch die Blechbläser eine militärische Fanfare, die den sieg-

haften Gestus des Finales vorwegnimmt, wobei Anklänge an das Klopfmotiv aus dem Kopfsatz auch für drohende Untertöne sorgen. Auch im Scherzo ist es präsent, wenn es nach den verhaltenen ersten Takten zur Triole umgedeutet als harte Bläserfanfare die musikalische Bühne betritt. Das Trio, das sich als raumgreifendes Fugato ausbreitet, lässt vom konventionellen Status dieses Satzteils nichts mehr erkennen. Robert Schumann betrachtete es als Ausdruck von Beethovens Humor: Das Große und Erhabene erscheine erst dort wirklich groß und erhaben, wo ihm das Kleine und Verspielte an die Seite gestellt werde. Eine wie improvisiert wirkende Überleitung führt schließlich ins Finale, das sich mit plakativ wirkenden Themen als eine einzige hymnische Vergegenwärtigung des erreichten Ziels präsentiert: "Gegen die Macht des Schicksals", so Martin Geck, "vermag sich das einzelne Subjekt nicht durchzusetzen; es kann sich nur den großen Bewegungen der Zeit anschließen und das Bad in einer jubelnden Menge suchen. Und die besteht in diesem Fall aus dem – in seiner Rolle idealisierten – Volk der französischen Revolution."

Zweifellos ist die Fünfte diejenige von Beethovens Symphonien, in welcher der revolutionäre Gestus am deutlichsten ausgeprägt ist. Dies gilt nicht zuletzt für das hymnische Finale, von dem, laut dem russischen Beethoven-Biografen Alexander Ulibischeff, ein alter Grenadier bei einer Pariser Aufführung kurz nach Beethovens Tod so mitgerissen worden sein soll, dass er mit dem Ausruf "C'est l'Empereur, vive l'Empereur" seinem alten Kaiser die Ehre erwies. Dass die Fünfte später dann auch revolutionsgefährdete Könige in Begeisterung versetzen konnte, berichtet Richard Wagner 1848 aus Dresden:

König und Hof waren trübe gestimmt; auf dem ganzen Publikum lastete der düstere Druck einer Ahnung von nahen Gefahren und Umwälzungen. Dazu gab es ein höchst melancholisches Programm: obenan Mendelssohns schottische Symphonie, dann ein Gesang de profundis, und so ging's fort – nur am Schlusse stand Beethovens C-moll-Symphonie. Wie die Stimmung im Saale immer drückender ward, frug ich endlich ganz entsetzt vom Dirigentenpult herab meine nächsten Musiker: "Mein Himmel, was sollen wir thun? was sollen wir thun mit diesem schrecklichen Mollprogramm?' Da raunte mir der Geiger Lipinski zu: "Warten Sie nur – beim ersten Strich der C-Moll ist alles fort!' Und richtig: die Symphonie beginnt – welches Aufjauchzen, welche Begeisterung, aller Druck gehoben, Lebehochs auf den König, und wie erlöst verließ die jubelnde Menge das Haus [...].

Harald Hodeige

Exploring the Dramatic

Symphony No. 2 in D major op. 36

The second piece to which Beethoven saw fit to give the title 'Grande Sinfonie' appeared two years after its predecessor, in 1802. As with the First, he worked on it over a period of some years; the earliest sketches date from the autumn of 1800. It seems that Beethoven had some difficulty in organizing a first performance and the Symphony was not heard until April 1803, at the Theater an der Wien, along with a repeat performance of the First Symphony, the Third Piano Concerto and *Christus am Ölberge* (also receiving its premiere on this occasion). It is possible that a private rendition of the Symphony was also given, prior to this, in the palace of the work's dedicatee, Prince Lichnowsky.

From the opening moments of this Symphony, it is clear that the musical horizons – and colour palette – of the genre have been significantly expanded since the First. The unison D with which it begins might be uncontroversial enough, but it rapidly becomes apparent that the slow introduction's gently lyrical phrases are far from a brief bit of scene setting before the main business of the Allegro is reached. Beethoven unwinds his Adagio melody, developing it and pushing the music through B flat major and D minor and incorporating a host of short interjections from solo instruments within a vibrant orchestral texture. In the Allegro itself, neither subject is complete without wind and strings and the

traditionally more introverted second theme is snatched from lyrical clarinets and oboes by forceful fortissimo string writing. The whole movement buzzes with energy and aggressive dynamics, strident orchestral unisons, the occasional unexpected silence and an extended (and occasionally dissonant) coda all serve to raise the dramatic stakes.

After such a tempestuous beginning, the gentle Larghetto is a welcome moment of lilting lyricism. Even here, however, the music is mercurial, with striking interjections of fortissimo strings and darkening harmonies in the middle of the movement. The Scherzo is a brilliant game among sections, each one offering a single bar of melody before the next takes over, the whole built from remarkably little thematic material. The entertainment is continued in the Trio, where winds and strings take it in turns to offer sections.

We then plunge into the Finale, as if catching the music mid-sentence in its opening gesture. There is something reminiscent of comic opera about much of this movement: images of characters scurrying to and fro come to mind; and there are countless witty touches, such as the violins tripping tipsily down the scale to a bouncing bassoon accompaniment. The movement ends with a substantial coda, longer even than the first movement and involving several unexpected tonal wrong turns. Here, then, is the testing ground for what was to come next in the 'Eroica'.

Katy Hamilton

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell, Salzburg Festival Society Members.

Fateful Drama

Symphony No. 5 in C minor op. 67

Beethoven began work on his Fifth Symphony not long after the Fourth had been completed, although sketching the piece was interrupted to work on other projects, such as the Mass in C major op. 86 and the completion of the Triple Concerto op. 56. The piece was largely complete by the spring of 1808 although it did not receive its premiere until December that year. The concert featured a string of first performances, including the Fourth Piano Concerto op. 58 (with Beethoven as the soloist), the Choral Fantasie op. 80 and the Sixth Symphony, as well as several movements of the Mass. Beethoven had written excitedly to his friend, Count von Oppersdorff, that 'the last movement of the Symphony has three trombones and a piccolo'. These instruments certainly provided him with new colours and greater volume than the standard symphony orchestra. The published score bears a joint dedication to Prince Lobkowkitz and Count Rasumowsky; the two men also received the joint dedication of the Sixth Symphony at the same time.

It took E.T.A. Hoffmann almost a year after receiving the score and parts of this piece to study it sufficiently to feel able to write a lengthy review of it, the longest such review dedicated to a work of Beethoven's at the time, in the summer of 1810. In this thought-provoking article he returns again and again to the remarkable unity to be found in this Symphony, not just in its thematic material but also in its emotional content or what Hoffmann describes as

'nameless, haunted yearning'. The 'fate' motif with which the work opens – the description comes from the not entirely reliable Anton Schindler – permeates the score with its insistent knocking rhythm, its interval of a third likewise dominating the principal themes of every movement. But the first surprise of the piece is its opening phrase. Imagine hearing it as if unaware of what comes next. What key is it in? How many beats are there in the bar? And where do the accents fall? Beethoven leaves us hanging, the motif delivered without any sense of major or minor placing, the pause suspending any sense of bar-line. Having introduced enough parts to make the tonality apparent, he then stops the action with yet another unison falling third. Our sense of musical progress is constantly disrupted and confounded, a horn call introducing the major-key second subject with a phrase that might just as well have continued in the minor. The emphatic repetition of C minor later in this movement, which finds its resolution and answer in the equally forceful C major chords of the Finale, is necessary to ground us after long stretches of uncertainty.

Katy Hamilton

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell, Salzburg Festival Society Members.



BEETHOVEN-ZYKLUS 4

Mittwoch, 22. August, 19:30 Uhr

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 – "Pastorale"

Entstanden 1803 bis 1808; uraufgeführt am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien

Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande

im Menschen erwachen: Allegro ma non troppo

Szene am Bach: Andante molto moto

Lustiges Zusammensein der Landleute: Allegro –

Donner. Sturm: Allegro -

Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle

nach dem Sturm: Allegretto

PAUSE

Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60

Entstanden 1806; öffentlich uraufgeführt am 15. November 1807 im K. k. Hoftheater nächst der Burg in Wien

Adagio – Allegro vivace

Adagio

Allegro molto e vivace – Trio: Un poco meno allegro

Allegro ma non troppo

musicAeterna of Perm Opera

Teodor Currentzis Dirigent

"Allmächtiger im walde!"

Zur Sechsten Symphonie

Und nun der Schluss dieses Satzes [Donner. Sturm], wie endlich das Ungewitter ganz in der Ferne abtoset, alles sich wieder kläret und erheitert, die Flöte der Hirten so freundlich empor steigt – unwillkürlich erwachen alle Empfindungen, welche vordem bey ähnlichen Scenen der Natur unsre Brust bewegten, durch diese Töne. Es ist, als sähe man, nach wiederhergestellter Eintracht und Ruhe, den farbigen Bogen des Friedens in den Wolken gespannt; das Alphorn ertönt, und unaufhaltsam bricht der Jubel der Hirten hervor, um sich mit einzumischen in den Chorgesang der feyernden Natur zum Preise der Gottheit.

Allgemeine musikalische Zeitung, 11. Oktober 1815

Dass für Beethoven die Natur als symbolisches Gegenbild zur Zivilisation mit einem Zustand des inneren Friedens verbunden war, ist seiner Pastorale deutlich anzumerken: Mit ihr schuf er ein lichtes Landschaftsidyll, in dem kein vorwärtsdrängender Impuls die Musik mehr antreibt. Dabei wird das Werk, wie bereits die Fünfte Symphonie, von einem "Motto" eingeleitet, das sich durch eine Fermate vom folgenden musikalischen Geschehen absetzt. Doch wie sehr unterscheidet sich der mezza-voce gesungene Pastorale-Beginn vom zupackenden "Klopfmotiv" des Schwesterwerks! Hier bricht sich kein Schicksal ungestüm Bahn, vielmehr scheint Beethoven seine Notiz "Ich bin selig, glücklich im Walde" in Musik gefasst zu haben. Nicht zufällig steht die Symphonie in der "Naturtonart" F-Dur, die in langer Tradition für die Sphäre des Pastoralen steht – angefangen von der Pastorella für Orgel von Bach über die Arie "Der munt're Hirt versammelt nun die frohen Herden um sich her" aus Haydns Oratorium Die Jahreszeiten bis hin zur "Scène aux champs" in Hector Berlioz' 1830 komponierter Symphonie fantastique. Und

doch handelt es sich bei Fünfter und Sechster Symphonie um ein komplementäres Werkpaar, was bereits anhand rein äußerlicher Faktoren deutlich wird: Beethoven arbeitete über längere Zeiträume parallel an beiden Stücken, widmete sie denselben Mäzenen (Fürst Lobkowitz und Graf Rasumowsky) und stellte sie dem Publikum im Rahmen einer großen Akademie am 22. Dezember 1808 an einem Abend vor.

Ungeachtet dieser Parallelen sind die Unterschiede offenkundig, was bereits anhand der programmatischen Satzüberschriften der Pastorale deutlich wird. Dass die Sechste ein "Programm" haben sollte, stand offenbar von Anfang an fest, denn die ersten erhaltenen Skizzen beziehen sich auf das "Murmeln der Bäche", das "Lustige Zusammensein der Landleute" sowie die Gewitter- und Sturmmusik des vierten Satzes. Beethoven selbst bezeichnete die Komposition als "Sinfonia caracteristica". Das "Charakteristische", das die romantische Musikästhetik vom "rein Poetischen" abgrenzte, war für Werke kennzeichnend, die nicht auf Nachahmung der äußeren Wirklichkeit angelegt waren, sondern Seeleneindrücke zu vermitteln versuchten. Grund hierfür war die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufkommende Ansicht, dass Tonmalereien (die Johann Wolfgang von Goethe als "detestabel", scheußlich, bezeichnete) "dem wahren Geist der Musik entgegen stünden", wie Johann Georg Sulzer in seiner Allgemeinen Theorie der Schönen Künste schrieb. Deshalb gab Beethoven mit dem bekannten Satz "Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey" auf dem Programmzettel der Uraufführung den entscheidenden Hinweis zum richtigen Verständnis. Denn obgleich es zum Sujet der Pastorale zeitgenössische Vorbilder gibt – etwa die 1784 entstandene Symphonie Le Portrait musical de la Nature ou Grande Simphonie des Stuttgarter Organisten, Dirigenten und Hofkapellmeisters Justin Heinrich Knecht -, will Beethoven nicht mit Hilfe musikalischer Requisiten ein klingendes Abbild der Natur schaffen. Ihm geht es darum, mit Hilfe der "Mahlerey" Empfindungen in Musik zu fassen und die Stellung des Menschen mit all seinen Gefühlen, Ängsten und Sehnsüchten in ihr zu reflektieren. Bereits die Überschriften der Ecksätze deuten darauf hin: "Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen" und "Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm". Dass er dabei auch auf das Mittel der Tonmalerei zurückgriff, etwa mit dem stilisierten Vogelkonzert in der Coda des zweiten Satzes, bei dem die Flöte den Nachtigallenschlag imitiert, die Oboe den punktierten Ruf einer Wachtel spielt und die Klarinette, grundiert von einem Flötentriller, den Ruf eines Kuckucks nachahmt, steht hierzu in keinem Widerspruch, ebenso wenig wie die Gewittermusik. Schließlich bezeichnet die

Pastorale keine Fantasielandschaft, weshalb der "Ort des Geschehens", das "unverdorben" Ländliche, das seinen Gegensatz zur Stadt impliziert, genauer identifiziert werden kann.

Im Übrigen begnügte sich Beethoven bei der Darstellung des zunächst fernen, dann langsam näherkommenden Donnergrollens nicht mit crescendierendem "Paukengerassel", wie es der Musiktheoretiker Abbé Vogler in seinen Betrachtungen der Mannheimer Tonschule für eine Gewittermusik forderte. Er ging subtiler vor, denn zu den staccatierten Achtelmotiven der Violinen (klingende Symbole für Regen und Blitz) werden den tiefen Streichinstrumenten betont geräuschhafte Spielfiguren zugewiesen, in denen Quintolen und Quartolen gegeneinander geführt werden. Im Gegensatz etwa zur Gewitterschilderung in Haydns Oratorium Die Jahreszeiten beginnt das Gewitter bei Beethoven langsam und steigert sich allmählich im Verlauf von 20 Takten. Die elementare Entladung der gestauten Energien findet anschließend im Fortissimo-Akkord der Bläser zum Paukentremolo sowie zu den Geräuschfiguren der Streicher einen adäguaten Ausdruck; die Sechste und die Fünfte sind die ersten beiden klassischen Symphonien, in denen Posaunen verlangt werden. In dieser differenzierten Anlage unterscheidet sich der vierte Satz der Pastorale deutlich von zeitgenössischen Gewittermusiken, worauf schon der Rezensent in der Allgemeinen musikalischen Zeitung 1810 hingewiesen hat: "Zwar sind auch ihm [Beethoven] die höchsten Grade des Orkans Gegenstände der Schilderung: allein er verschmäht dabey so wenig die langsame Annäherung, als die allmählige Entfernung des Wetters."

Dass Beethoven die Natur in einem erklärt religiösen Sinn als Ort der Glückseligkeit empfand, belegt nicht zuletzt das Finale, das mit liturgischen Allusionen im Tonfall einer Kirchenhymne ausklingt. 1815 notierte er in einem Skizzenheft: "Allmächtiger / im walde / ich bin selig / glücklich im / Wald jeder / Baum spricht / durch dich / o Gott welche / Herrlichkeit / in einer / solchen Waldgegend / in den Höhen / ist Ruhe – / Ruhe, ihm zu / dienen – "Entstanden ist diese Meditation auf dem Kahlenberg bei Wien, wobei Beethoven seine Gedanken quer über ein Blatt mit Notenlinien schrieb. Man darf angesichts dieser Zeilen voraussetzen, dass der Komponist mit dem damals aktuellen naturreligiös geprägten Gedankengut Jean-Jacques Rousseaus bestens vertraut war. Jedenfalls lassen die emphatischen Naturerlebnisse des französischen Philosophen lebhaft an die *Pastorale* denken, deren Schöpfer von Zeitgenossen (wie etwa Carl Czerny) gelegentlich mit Rousseau verglichen wurde.

Harald Hodeige

"Heiter, verständlich und sehr einnehmend"

Zur Vierten Symphonie

Ja liebt ihn nur, liebt ihn so recht – aber vergeßt nicht, daß er auf dem Wege eines jahrelangen Studiums zur poetischen Freiheit gelangte, und verehrt seine nie rastende moralische Kraft. Sucht nicht das Abnorme an ihm heraus, geht auf den Grund seines Schaffens zurück, beweist sein Genie nicht mit der letzten Sinfonie [der Neunten], so kühnes und Ungeheures sie ausspricht, was keine Zunge zuvor, – ebenso gut könnt ihr das mit der ersten oder mit der griechischschlanken in B-Dur [der Vierten]. Erhebt euch nicht über Regeln, die ihr noch nicht gründlich verarbeitet habt.

Robert Schumann, 1834

Zwischen Dritter und Fünfter Symphonie hatte es Beethovens Vierte schon immer schwer: Ihr gelöster Charakter, das Helle, Spielerische und Klare, das ihr anhaftet, wollte nicht recht zu einem musikalischen Weltbild passen, in dessen Mittelpunkt Pathos und programmatischer Tiefgang standen. Die Zeitgenossen waren irritiert, wenngleich das Werk, in dem Beethoven mit weniger Stimmen als in allen anderen Symphonien auskam und die Holzblasinstrumente in geradezu kammermusikalischer Weise verwendete, durchaus Gefallen fand: "Im Ganzen" sei das Werk "heiter, verständlich und sehr einnehmend gehalten", wobei der anonyme Berichterstatter der Allgemeinen musikalischen Zeitung von 1811 auch gleich die Empfehlung gibt, Beethoven möge doch "auf diesem Wege weiter" wandeln. In der gleichen Zeitschrift ist ein Jahr später zu lesen, dass der "musikal. Jean Paul, Beethoven" mit seiner Vierten ein Werk vorgelegt habe, welches "mit eben der Originalität und Energie ausgestattet" sei, "welche die frühern Productionen seiner Muse bezeichnen, ohne der Klarheit durch Bizarrerien zu schaden".

Sah Beethoven in dem Werk tatsächlich eine Gegenwelt zur Dritten Symphonie, einen Fluchtpunkt in hellem Licht vor dem Hintergrund der geistigen Misere seiner Zeit? Oder kam in dem Stück, das zeitgleich mit der um die erfüllte Liebe und Treue zweier Menschen kreisenden Oper *Fidelio* entstanden ist, die Liebe des Komponisten zu Josephine Brunsvik zum Ausdruck, wie es der Beethoven-Forscher Harry Goldschmidt vermutete? Auffallend ist jedenfalls, dass mehrere Werke aus jenen Jahren einen hellen, bewegt-idyllischen Charakter haben, etwa das Vierte Klavierkonzert und das Violinkonzert, woraus man eine bewusste Gegenposition zum heroischen Pathos der Dritten und Fünften Symphonie ableiten könnte. Allerdings ist Beethovens Vierte keineswegs so ungebrochen freundlich und hell, wie es manches Pauschalurteil suggerieren möchte. Denn ihr klassizistisches Gewand offenbart an mancher Stelle deutliche Risse, da sich Beethoven diese Musik in Auseinandersetzung mit ausgeprägten musikalischen Gegensätzen abgerungen hat.

Zweifellos entfernt sich die Vierte Symphonie vom heroischen Gestus der französischen Revolutionsmusiken, auf deren Idiome Beethoven erst wieder in seiner Fünften zurückgriff, wenngleich manches Revolutionäre auch hier anklingt. Zudem ist die Vierte von der gleichen konstruktiven Logik durchdrungen wie die berühmteren Nachbarwerke, wobei Beethoven im Kopfsatz mit der Antithese von tiefschwarzer Introduktion und übersprudelndem Allegro einmal mehr ein hochorigineller Symphoniebeginn gelang: Der einleitende Orgelpunkt wirkt orakelhaftdüster, wobei die sich darüberlegende Folge von langsam absteigenden Streicher-Terzen auch eine Ombra- oder Kerker-Szene begleiten könnte. Während diese Adagio-Introduktion aufgrund ihrer extravaganten Tonartenfolge den Hörer in das geheimnisvolle Dunkel eines harmonischen Labyrinths zu führen scheint noch kurz vor dem Ende dieses Formteils landet die nicht recht vom Fleck kommende Musik in A-Dur, bevor Beethoven mit sieben insistierenden Takten F-Dur-Dominantseptakkord in der Haupttonart B-Dur landet –, hellt sich die Stimmung erst mit dem Allegro-Hauptthema auf, das seine Kraft aus der Ur-Energie des Dur-Dreiklangs samt der aufsteigenden Tonfolge einer "Mannheimer Rakete" gewinnt.

Ohne selbst konkret thematisch zu sein, liefert die Einleitung die Grundlage für die folgende musikalische Entwicklung. Der Musikwissenschaftler Rudolf Bockholdt hat zudem darauf hingewiesen, dass die Takteinheiten von Einleitung und Hauptteil exakt im Verhältnis 1:4 stehen. Ein Adagio-Takt entspricht also vier Allegro-Takten – ein verblüffendes Zahlenverhältnis, das Beethovens ausgeprägtes Strukturdenken verdeutlicht. Der entscheidende Moment, in dem diese äquivalente Tempo-Relation deutlich spürbar wird, ist der Übergang zum schnellen

Hauptteil, wo sich die aufgestauten Erwartungen mit elementarer Wucht entladen: In den Worten Bockholdts "einer derjenigen Augenblicke in Beethovens Musik, die uns den Atem verschlagen". Den jungen Carl Maria von Weber veranlasste dieser gewagte Symphonieanfang im Morgenblatt für die gebildeten Stände zu einer recht spöttischen Kritik mit dem Fazit: "Ueberhaupt vermeide man alles Geregelte, denn die Regel fesselt nur das Genie."

Dialektische Spannungen prägen auch das Adagio, in dem ein starr wirkendes, auftaktiges Streicherquartmotiv zunächst die kontrastierende Begleitung zur weit ausholenden Kantilene des Themas bildet. Ein eigenwilliger Kontrast, der durch die wachsende Bedeutung des rhythmisch profilierten Quartmotivs variiert wird. Es befreit sich von seiner Begleitfunktion, um sich mehr und mehr in den Vordergrund zu schieben, wodurch sich der exponierte Gegensatz von kantabler Linienführung und rhythmischem Impuls – akzentuiert durch den solistischen Einsatz der Pauke – dramatisch steigert. Auch das Scherzo, in dem volksliedhafter Gesang und rhythmisch profilierter Tanz mit allerhand metrischen Verschiebungen und kontrapunktischen Finessen aufeinandertreffen, wird von einem Gegensatzpaar geprägt (Motorik gegen Kantabilität). Die Bedeutung dieses Kontrasts wird von Beethoven unterstrichen, indem er die übliche Dreiteiligkeit des Scherzos zur Fünfteiligkeit erweitert, wodurch er das Kontrastverhältnis zwischen Scherzo und Trio aus der konventionellen Praxis herauslöst. Das Finale schließlich zeichnet sich weder durch ungewöhnliche Ausmaße noch durch grelle Gegensätze aus. Die Originalität der kompositorischen Ideen wird hier von der scheinbaren Gewöhnlichkeit des für klassische Schluss-Sätze typischen Kontretanzes verdeckt, wenngleich der lebhafte Verlauf auch hier mit Überraschungen aufwartet. Denn in unablässigem Wechsel von figurativen Sechzehntelketten, Akkordschlägen und episodenhafter Kantabilität des Seitenthemas entfaltet die Musik eine motorische Energie, die in der kreisenden Bewegung eines Perpetuum mobiles gebunden wird.

Harald Hodeige

Impressions in Sound

Symphony No. 6 in F major 'Pastoral' op. 68

The Fifth and Sixth symphonies received their premieres in the same substantial two-part concert in Vienna on 22 December 1808. At this date, one of Beethoven's most important models was still alive and living in the same city: Haydn. The popular success of Haydn's music, his international reputation as a symphonist, chamber music composer and above all as a writer of oratorios, made him the best-loved composer in Europe at the time. It was in his late choral compositions, Die Schöpfung and Die Jahreszeiten, that Haydn explored the descriptive potential of music. From the limpid brooks and foaming billows of Die Schöpfung to the chirping grasshopper in Die Jahreszeiten, the sensitivity of Haydn's musical portraits – sometimes onomatopoeic, but just as often determined by less tangible descriptors such as the shape of a vocal line and the texture or colour of orchestration – was to provide inspiration for elements of this most colourful of Beethoven's symphonies, the full title of which is 'Pastoral Symphony or Reminiscences of Country Life. More an Expression of Feeling than a Painting.'

Beethoven's own love of the natural world is well documented, both in the reminiscences of his friends and his own correspondence. 'How delighted I shall be to ramble for a while through bushes, woods, under trees, through grass and around rocks', he wrote to Therese Malfatti in 1810. 'No one can love the country as much as I do. For surely woods, trees and rocks produce the echo which man desires to hear.' The pleasure that he took in such

surroundings is clear from the 'expressions of feeling' that pervade the Symphony. The opening Allegro is harmonically stable, expansive in its lyricism and content to frolic around the same musical ideas without complex development. This is the first of five movements, each with scenic titles, and a parallel with operatic acts is tempting; this was the structure taken up by Berlioz in his *Symphonie fantastique* in 1830.

The untroubled beauty of the 'Szene am Bach' and its coda of trilling birds – a late addition – and the frolicking peasant dance that follows are thrown into sharp relief by the astonishingly unstable storm. The music is plunged from F major into a series of diminished sevenths and an aggressive F minor. The bass line is in constant motion, the air full of sudden smashing chords and timpani strokes, the key uncertain and shifting from phrase to phrase. This is the dramatic Beethoven who has been so present in earlier symphonies, here marshalling his resources in the powerful depiction of the raging elements. The gentle oboe melody of the 'Hirtengesang' that marks the storm's passing and the celebration which follows are all the more moving, indeed more emotionally and musically complex than the Symphony's opening, for the *Sturm und Drang* that has preceded them.

Katy Hamilton

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell, Salzburg Festival Society Members.

Redefining Lyricism

Symphony No. 4 in B flat major op. 60

It is easy to assume, after the ground-breaking 'Eroica', that the Fourth Symphony is a less complex work. Although its scale is less imposing, it is full of invention and took just as long for Beethoven to perfect as its predecessor, with the sketches dating from 1804 and the manuscript completed by 1806.

The slow introduction is yet another masterclass in realizing the potential of the simplest idea: this time, a unison B flat, which Beethoven harmonizes as if in G flat minor – twice – before steering the music around as if the Allegro will be in D minor. This is still not the 'right' key; he simply offers silence after this new diversion before setting off again in the correct direction. We have moved firmly into a world where third relations (above and below the home key and all in the space of the introduction) are as crucial to musical development as the more traditional dominant and subdominant. An Allegro of gleefully dashing strings and smooth woodwind countermelodies follows. But rather than presenting the themes, pushing the tension levels up through the development and arriving triumphant at the recapitulation, Beethoven devises a new approach. The development begins with brief solos for several of the wind players, after which the music actually loses energy, becoming quiet and still until its last few bars, when it must rev itself back up into the recapitulation.

The Adagio is of a distinctly Classicizing bent, the beautiful cantabile clarinet solos and string elaborations which follow it

almost suggesting the music of Schubert (who was not yet ten when this piece was completed). Yet the presence of the timpani in this movement is unexpected, deployed in gentler passages of chamber-like scoring, with the timpanist providing brief solos in the penultimate bars. The Allegro vivace plays with rhythmic displacement, through countless syncopations, and the musical direction of travel: for every rising phrase the winds offer, the strings counter it with a descending figure. Once again, the Trio belongs to the winds as well, with cheeky asides from the strings. This time, though, it is through-composed, with the strings reintroducing the opening melody of the movement before the Trio is given a second time and bookended by the final reappearance of the opening. The bustling Finale is periodically interrupted by sforzando diminished sevenths as instruments find new roles: cellos and basses are given fragments of melody; clarinets work together like the left and right hands of a keyboard; and the bassoon is given a crucial solo bar in the final page.

There was some confusion over the work's dedication. Franz Joachim Wenzel Reichsgraf von Oppersdorff was another music-loving nobleman who crossed Beethoven's path in 1806 when he was staying with Prince Lichnowsky. The two men became firm friends and the composer initially spoke of dedicating the Fifth Symphony, on which he began work in 1807, to Oppersdorff. However, Prince Lobkowitz laid claim to this piece and Oppersdorff received an apology from Beethoven, instead gaining the dedication of the Fourth, 'which is specially intended for you'.

Katy Hamilton

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell, Salzburg Festival Society Members.



BEETHOVEN-ZYKLUS 5

Donnerstag, 23. August, 19:30 Uhr

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93

Entstanden 1812; öffentlich uraufgeführt am 27. Februar 1814 im Großen Redoutensaal der Hofburg in Wien

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

PAUSE

Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92

Entstanden 1811/12; uraufgeführt am 8. Dezember 1813 in der Aula der Alten Universität in Wien

Poco sostenuto – Vivace Allegretto Presto – Assai meno presto Allegro con brio

musicAeterna of Perm Opera

Teodor Currentzis Dirigent

Die "heiterste aller beethovenschen Symphonien"?

Zur Achten Symphonie

Es würde den uns zugemessenen Raum dieser Blätter weit übersteigen, wenn wir versuchten, dieses grosse, so äusserst complicirte Stück ganz genau zu analysiren; wir können daher nur im Nahmen unserer verehrten Leser und zu ihrem wahren Vergnügen wünschen, dass ihnen der wiederhohlte Genuss des Anhörens oft, recht oft zu Theil werde, und wollen sie im voraus versichern, dass sie erst dann – nach und nach – zur immer kläreren Ansicht gelangen, dem Adlerfluge nur allmählig zu folgen im Stande seyn werden.

Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat. 17. Januar 1818

Über die Achte herrschte viele Jahre lang Einigkeit: Sie sei die "heiterste aller beethovenschen Symphonien" (Adolf Bernhard Marx), und ihre "Hauptempfindung [...] ist [...] scherzhafter Ernst und ernsthafter Scherz" (Anton Schindler). Kurz: "Ein ganzes ästhetisches Lehrbuch über den Humor in der Musik ließe sich daraus entwickeln" (August Wilhelm Ambros). Ähnlich sahen es auch Komponisten wie Hector Berlioz, Peter Iljitsch Tschaikowski, Robert Schumann und Richard Wagner. Für den Letzteren war Beethovens Achte Symphonie jener Schaffensphase zuzurechnen, in der der Komponist "fast durchgängig dem Geiste der erhabensten Heiterkeit" gehuldigt habe. Spätestens im 20. Jahrhundert sah man die Sache differenzierter. Carl Dahlhaus etwa stellte lediglich eine "humoristische Distanzierung" Beethovens von der Gattungstradition fest, während Michael Gielen in dem Werk puren Sarkasmus hörte: "Da ist ein Ingrimm und eine zurückgedrängte und öfters ausbrechende Gewaltsamkeit"; bereits Adorno sprach von einer "Idylle", die sich selbst sprenge.

Tatsächlich scheint Beethoven in seiner Achten Symphonie den Protest gegen das eigene symphonische Ideal formuliert zu haben. Handwerklich stand er hierbei auf der Höhe seines Schaffens, als Verkünder menschheitlicher Ideale hat er jedoch nicht mehr weitergewusst. Ähnlich wie Jean Paul, der in seinen Romanen jene Ideale vom Sockel stößt, um sich in Irrungen und Wirrungen zu ergehen, wirkt Beethoven desillusioniert. Und mit seiner Achten erbringt er den sarkastischen Beweis, dass eine Symphonie in den Konzertsälen auch dann noch als solche akzeptiert wird, wenn ihre Mechanismen nur noch hintersinnig-verzerrt vorgeführt werden. Bereits das erste Thema des Kopfsatzes überrascht durch seine "klassische" zwölftaktige Periode, deren geschlossene Anlage wenig Raum für die weitere musikalische Entwicklung lässt: Ohne Vorbereitung durch langsame Einleitung oder Motto beginnt es auf seinem höchsten Ton und versetzt den Hörer so in pointierter Weise "in medias res". Erst ab Takt 36 folgt der Seitensatz und zwar in der "falschen" Tonart D-Dur: Das "korrekte" C-Dur, das auch in der Einleitung verfehlt wurde, wird erst im Nachsatz erreicht. Die Musik durchläuft anschließend auf engstem Raum die verschiedensten Ausdrucksbereiche, wobei die Harmlosigkeit des Hauptthemas durch die massiven Klangballungen gebrochen wird. Die vorgeführte Schematik der Durchführung, in welcher der eintaktige Themenkopf wie unbeteiligt durch das Orchester wandert und für simple Sequenzierungen sorgt, wirft weitere Fragen auf.

Das Hauptthema des Allegretto scherzando geht laut der Überlieferung Anton Schindlers auf einen Gelegenheitskanon zurück, den Beethoven für den Metronom-Erfinder Johann Nepomuk Mälzel verfasst haben soll: In der tickenden Staccatobegleitung der Bläser hörten Generationen von Konzertgängern den mechanischen Taktgeber klopfen. Inzwischen hat die Beethoven-Forschung nachgewiesen, dass die Geschichte nicht der Wahrheit entspricht – nicht zuletzt, weil sich der Kanon Ta ta ta, lieber Mälzel WoO 162 als Fälschung Schindlers entpuppt hat. Humoristisch mutet die Musik dennoch an, wobei diese Wirkung aus dem Gegensatz von äußerlich schlichtem Gestus und innerlich komplexer Struktur erwächst. Denn was Beethoven hier vorführt, ist alles andere als ein gleichmäßig ablaufendes Spielwerk, da Melodie und Begleitung aufgrund ihrer Stauchungen, Streckungen und Verzerrungen nicht recht zusammenpassen wollen. Auch scheint die Musik während des weiteren Satzverlaufs immer wieder auseinanderzufallen "und gerät", wie Martin Geck treffend formulierte,

ganz am Schluss – wie durch das sprichwörtlich gewordene 'Draufhauen, damit's wieder läuft' – noch einmal kurz in eine gespenstische Geschäftig-

keit, die manche Interpreten an den auftrumpfenden Schluss einer typischen italienischen Opernarie zu Beethovens Zeit erinnerte.

Den dritten Satz bezeichnete Beethoven distanzierend als "Tempo di Menuetto" – als wolle er damit zum Ausdruck bringen, dass man im Jahr 1812 nicht mehr die heile Welt des Tanzes heraufbeschwören könne. Folgerichtig klingt es irritierend, wenn am Anfang Pauken und Trompeten, die eigentlich den Auftakt der melodischen Linie in den ersten Violinen markieren sollten, "zu früh" ins musikalische Geschehen hineinpoltern und später, im Takt 26, die Violinen "zu spät" einsetzen – ebenso wie anschließend die Pauken ihr Unisono mit den Hörnern und Trompeten zu verpassen scheinen (Takt 37). Erst das Trio lässt mit konzertierender Klarinette und Hörnern einen symmetrischen Gleichlauf in klar gegliederten Einheiten zu, was nach dem verworrenen Wechselspiel des ersten Hauptteils den Charme dieses idyllischen Satzes ausmacht.

Das Finale, das die Zeitgenossen vollends verstörte, beginnt schließlich mit scheinbar unendlich vielen Schlussfloskeln, bis ein Fortissimo-Schlag in drastisch falscher Tonart (Cis) dazwischenfährt. Dem weiteren Verlauf attestierte der Rezensent der Allgemeinen musikalischen Zeitung vom 4. März 1818 "chaotische Verwirrung": Dieses Finale gehöre "zu dem genre, das der Italiener durch den Ausdruck: musica stravagante, bezeichnet - obschon es recht unschuldig und anspruchslos" beginne. Tatsächlich kommt es immer wieder zu grotesken Momenten, etwa wenn die Musik mehrfach ins Leere läuft, sich in harmonischen Verwirrspielen zu verlieren scheint oder in irrwischhaft schnellem Wechsel die unterschiedlichsten musikalischen Charaktere abspult. Der geradezu übertrieben wirkenden Durchführungsarbeit fehlt der logische Zusammenhang, sie bleibt ohne jede Konsequenz, da sich die abschließende, alle Spannungen lösende Finalwirkung nicht recht einstellen will. Nicht umsonst empfand Louis Spohr, dieser Schluss-Satz wirke, als ob einem jemand mitten im Gespräch die Zunge herausstrecken würde. Obwohl Beethoven in der Achten sein symphonisches Ideal vorführte, rückte er dennoch nicht von ihm ab. Allerdings kam er zu der Erkenntnis, dass das Genre der idealistischen Symphonie nur zu retten sei, wenn es eine grundlegende Erneuerung erfahre. Das Resultat dieser Überlegungen war das, was die Zeitgenossen eine "große Symphonie mit Chören" nannten: die Neunte, in der Beethoven durch vokale Erweiterung der Instrumentalgattung zur sprachlichen Eindeutigkeit fand.

Harald Hodeige

"Apotheose des Tanzes"

Die Siebente Symphonie

Ref. hält diese Symphonie [...] für die melodiereichste, gefälligste und fasslichste unter allen B.schen Symphonien. [...] Das Andante [sic!] (A moll) musste jedesmal wiederholt werden [...].

Allgemeine musikalische Zeitung, 26. Januar 1814

Ähnlich wie die Eroica, die Fünfte Symphonie und die Pastorale erinnert auch Beethovens Siebente an ein Schauspiel, wobei sich dieses Werk nicht um ein zentrales Thema zentriert (Prometheus, Fatum, Natur), sondern ein breites, die Fantasie anregendes Panorama abdeckt. Insofern überrascht es nicht, dass gerade der Siebenten in ihrer mehr als 200-jährigen Rezeptionsgeschichte mehr "Programme" unterlegt wurden, als allen anderen Beethoven-Symphonien - Deutungsversuche, die vom antiken Rebenfest über kriegerische Szenerien bis hin zur "Vertonung" einzelner Mignon-Abschnitte aus Goethes Wilhelm Meister reichen und vom Bemühen zeugen, Beethovens Intentionen richtig verstehen zu wollen. Dabei bietet die Musik an sich genug an Aufregendem und Neuem, was bereits mit dem von Hector Berlioz bewunderten Eingangseffekt beginnt. Die langsame Einleitung hebt nämlich ganz im Ouvertürenstil mit einem Tuttischlag an, der dann allerdings in einem leisen Ton der Oboe verklingt, der "durch den Orchestereinsatz gedeckt, unbemerkt geblieben war" (Berlioz). Was folgt, ist ein elegisches Viertonmotiv, das, stets verbunden mit einem weiteren Tuttischlag, durch Klarinetten, Hörner und erstes Fagott wandert, während die Nebenstimmen ein dichter werdendes musikalisches Netz spinnen. Innerhalb dieses Netzes steht allerdings keine Entwicklung aus ein und demselben motivisch-thematischen Grundmaterial im

Fokus (wie vor allem in der Fünften). Einheit garantiert vielmehr das rhythmischmetrische Moment, weshalb bereits Richard Wagner Beethovens Siebente als "Apotheose des Tanzes" beschrieb: Der rhythmische Furor ermöglicht es Beethoven, Episoden narrativ aneinanderzureihen, ohne dass der Gesamtzusammenhang verloren ginge, wobei die Instrumentierung hierzu ihren Teil beiträgt. Im Kopfsatz etwa verwandelt sich das rhythmisch prägnante Hauptthema von einer tänzelnden Flötenfigur in ein strahlendes Orchestertutti, dessen "raketenhaft auffahrender Auftakt" Peter Gülke als "musikalische Verkörperung des auf die Massen überspringenden Funkens" erschien, "der die Idee zur materiellen Gewalt werden lässt, als herrschende Gebärde, mit der das volle Orchester vom Thema Besitz ergreift."

Auch das Allegretto, das sich mit sanfter Melancholie vom lichten Optimismus der übrigen Werkteile abhebt, lebt vom Bewegungsimpuls, wobei die zu Beginn liedhaft-schlichte Musik bald von der Wucht des Symphonischen konsequent aufgesogen wird. Eingeleitet wird es von einem Quartsext-Bläserakkord, der unaufgelöst bleibt – eine pathetische Klanggeste, die zum Ende des Satzes wörtlich wiederholt wird.

Im Scherzo findet die im Presto vorbeirauschende Musik mit überschäumender Energie zu ihrem Ausgangstonfall zurück. Nach traditioneller Abfolge von Scherzo, Trio und Scherzo-Reprise werden beide Formteile nochmals wiederholt; danach setzt Beethoven sogar zu einem neuerlichen Trio-Durchgang an, der sich jedoch nach zwei Takten fragend nach Moll wendet, um dann mit einer knappen Kadenz beendet zu werden. Der anfangs wilde Taumel des Final-Hauptthemas wird mit militärischer Straffheit in daraus abgeleiteten Marschrhythmen diszipliniert, die an François-Joseph Gossecs Divertissement lyrique *Le Triomphe de la République* erinnern. Den krönenden Abschluss bildet schließlich eine Coda, in der Beethoven als letzte dynamische Exaltation ein in seiner Symphonik fast nie anzutreffendes Fortefortissimo vorschreibt.

Beethovens Siebente Symphonie wurde am 8. Dezember 1813 im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzerts "zum Vortheile der in der Schlacht bey Hanau invalid gewordenen kaiserlich-österreichischen und königlich-bayerschen Krieger" in der Aula der Alten Wiener Universität uraufgeführt – gemeinsam mit dem symphonischen Schlachtengemälde Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria op. 91, in dem Beethoven mit allerhand Klang- und Geräuscheffekten das Ende der napoleonischen Ära in Töne fasste. Dass die Zeitgenossen Wellingtons Sieg und die Siebente in einem konkreten programmatisch-politischen Sinn als Einheit von "Kampf und Sieg" verstanden, hatte mit einem weiteren geschichtlichen

Ereignis zu tun: Exakt zwei Monate vor dem Konzert hatte mit der Völkerschlacht bei Leipzig das entscheidende Gefecht der Napoleonischen Befreiungskriege stattgefunden – ein seinerzeit beispielloses Gemetzel, das knapp 100 000 Tote und Verwundete forderte und schließlich zum Zusammenbruch des napoleonischen Systems führte. Wie groß die Wirkung war, die Beethovens Musik bei den Zeitgenossen auslöste, ist für eine spätere Aufführung vom 27. Februar 1814 durch Anton Schindler dokumentiert:

Wer sich eine Versammlung von 5000 Zuhörern mit erhobener Stimmung infolge kurz vorhergegangener welterschütternder Ereignisse auf den Schlachtfeldern Leipzigs und Hanaus, aber auch im Gefühle des hohen Wertes der gebotenen Kunstgenüsse zu denken vermag, wird sich ungefähr eine Vorstellung von der Begeisterung dieser großen Schar von Kunstfreunden machen können. Die Jubel-Ausbrüche während der A dur-Symphonie und der Schlacht bei Vittoria, in welch letzterer alle Theile infolge wiederholter Aufführungen schon präcise ineinandergriffen, überstiegen alles, was man bis dahin im Concert-Saale erlebt haben wollte.

Harald Hodeige

A Little Great

Symphony No. 8 in F major op. 93

In 1815 Beethoven wrote to the London-based impresario Johann Peter Salomon to ask for his help in finding English publishers for his works. These, he reported, included 'a grand symphony in A major (one of my most excellent works), [and] a smaller symphony in F major'. The former is, of course, the Seventh; the 'smaller', in F major, is the Eighth, written between 1812 and 1813 and initially intended as one of a triptych, along with the Seventh Symphony and an as-yet-unwritten third work. In the event, it was to be another 11 years before Beethoven completed the Ninth. Meantime, the Eighth had its premiere, in February 1814 at the Redoutensaal with the Seventh also featuring in the programme, suggesting that Beethoven considered the two to be, in some sense, companion pieces. Interestingly, a record remains of the size of the orchestra: 36 violins, 14 violas, 12 cellos and seven double basses, with two contrabassoons to enhance the ranks of wind players. Although it might have been 'little' in terms of scale, it seems doubtful that the first performance sounded particularly chamber-like.

There is much that seems to be delivered with a wry smile. The strident, almost heroic opening motif of the strings prompts a gently sardonic response from the winds and there is certain wit to the chamber-like second subject. (We might wonder if the occasional bars of ritardando were included with an eye to confounding Mälzel's metronome.) A sense of the rhythmic drive from the

Seventh is also evident in this Allegro in the bouncing octave figuration that dominates the development. The mighty sonic weight of the recapitulation and coda are wittily undercut by a pianissimo close. The teasing Scherzando follows, opening like a *buffa* dialogue between soprano and baritone, the winds bearing much of the accompanist's duty. This light-hearted conversation is occasionally interrupted by fierce fortissimo hemidemisemiquavers, the strings scrubbing with emphasis on a single note. A stately Menuetto, richly scored, gives new prominence to brass and timpani, both in the grand outer sections and its more chamber-like Trio. There are occasional spats between strings and winds too, the latter never quite willing to resolve whatever the former have set before them, from brief phrases to single chords.

The Rondo Finale promises surprises aplenty from its first few pages, when a skittering string melody in F major is prominently interrupted by a fortissimo C sharp. The subsequent development of this theme is positively bizarre in its use of chromatic turns, dissonances and modulations. The music jumps from key to key within a few bars, often to regions a third away from each other, and flutes push upwards through scales as violins lead the melody in the opposite direction. That early C sharp makes later reappearances, eventually forcing the music into a far-distant F sharp minor before the music finally regains its harmonic equilibrium, Beethoven firmly nailing the music back in the home key in its closing pages.

Katy Hamilton

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell, Salzburg Festival Society Members.

The Apotheosis of the Dance

Symphony No. 7 in A major op. 92

While the Seventh Symphony apparently baffled some of the critics upon its first performance in December 1813, prompting them to ask if Beethoven had not succumbed to 'a kind of insanity' in writing it, the piece rapidly became one of his most popular works, particularly the Allegretto. It was the intense rhythmic drive of the whole piece that led Wagner to dub it 'the apotheosis of the dance'.

The slow introduction sets out the first steps: a steady oboe motif in minims, set against the measured semiguavers of rising string scales before the appearance of a gracefully dotted melody in the winds. This dotted melody in turn presages the arrival of the bouncing Vivace, led by the first flute. This is a rollicking first movement, full of strong contrasts and sudden changes of tonal direction (both frowned upon by disapproving critics). Coming on the heels of the 'Pastoral' Symphony, it is hard not to hear something of the gambolling peasants in this lively music. The cheerful opening makes the subsequent A minor Allegretto shocking in its sudden plunge into melancholy. Yet it remains a dance of sorts despite its heartbreak, the long-short-short of a dactylic rhythm sounding an ostinato throughout. The unstoppable force, the inevitability of this rhythm, was also exploited by Schubert on numerous occasions, including the relentless progress of Death in 'Der Tod und das Mädchen' D. 531.

The sun reappears in the propulsive Presto, though its Trio provides a different pace altogether – a moment of majestic calm in the midst of all that frenetic activity. The Finale is also rumbustious, propelled by the momentum of its main theme with its heavily accented off-beats, as if one half of the orchestra is stamping its foot in appreciation of the buoyant melody of the other. No wonder Schumann compared the whole Symphony to a village wedding.

The work had its premiere in a concert co-organized by Beethoven and Johann Nepomuk Mälzel, who patented his most successful invention, the metronome, in 1815. Two years later, a book was published including Beethoven's recommended metronome marks for all eight of his symphonies to date and his Septet in E flat major op. 20 – by which time the two men had fallen out. Yet it was not because of the metronome that Beethoven became interested in Mälzel, but rather his newly invented instrument, the panharmonicon (a kind of organ), for which Beethoven composed the original version of *Wellingtons Sieg* in 1813.

Katy Hamilton

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell, Salzburg Festival Society Members.

SALZBURGER FESTSPIELE 2018 BIOGRAPHIES



TEODOR CURRENTZIS

Teodor Currentzis wurde in Athen geboren, wo er am Nationalen Konservatorium studierte. 1994 übersiedelte er nach Russland und setzte seine Ausbildung bei Ilya Musin am Sankt Petersburger Konservatorium fort. Von 2004 bis 2010 war er Chefdirigent des Opern- und Balletttheaters Nowosibirsk. Seit 2011 ist er Künstlerischer Leiter des Tschaikowski-Opern- und Balletttheaters Perm. Ab der Saison 2018/19 übernimmt er die Position des Chefdirigenten des SWR Symphonieorchesters in Stuttgart.

Zu den Höhepunkten seiner Karriere zählen Don Carlo an der Pariser Opéra, Weinbergs Die Passagierin mit den Wiener Symphonikern bei den Bregenzer Festspielen, Così fan tutte mit dem Balthasar-Neumann-Chor und -Ensemble in Baden-Baden. Wozzeck und Don Giovanni am Bolschoi-Theater in Moskau, Lady Macbeth von Mzensk am Opernhaus Zürich, Tschaikowskis Iolanta in Kombination mit Strawinskys Persephone am Teatro Real in Madrid, Purcells The Indian Queen als Koproduktion des Operntheaters Perm, des Teatro Real und der English National Opera, Dmitri Kourliandskis Nosferatu und Alexey Syumaks Cantos am Operntheater Perm, Das Rheingold mit musicAeterna bei der Ruhrtriennale 2015 in Bochum sowie La clemenza di Tito bei den Salzburger Festspielen 2017.

Die von Teodor Currentzis dirigierte *La traviata* in der Regie von Robert Wilson, die als Koproduktion des Operntheaters Perm, von Unlimited Performing Arts in Kopenhagen, des Landestheaters Linz und den Théâtres de la Ville de Luxembourg entstand,

war ein Meilenstein in der Interpretationsgeschichte von Verdis Oper und brachte Currentzis zum siebenten Mal den Russischen Nationalen Theaterpreis Goldene Maske ein.

Im Rahmen ihres Vertrags mit Sony Classical haben Teodor Currentzis und music-Aeterna mehrere Aufnahmen vorgelegt, darunter Le nozze di Figaro (2014, ausgezeichnet mit dem ECHO Klassik in der Kategorie "Operneinspielung des Jahres - Oper bis inkl. 17./18. Jahrhundert"), Così fan tutte (2014, bei der Opernwelt-Kritikerumfrage 2015 zur CD des Jahres gewählt) und Don Giovanni (2016), außerdem Rameau - The Sound of Light (2014), Strawinskys Le Sacre du printemps (2015, ausgezeichnet mit dem ECHO Klassik in der Kategorie "Sinfonische Einspielung – Musik 20./21. Jahrhundert") sowie ein Album mit Strawinskys Les Noces, Tschaikowskis Violinkonzert mit Patricia Kopatchinskaja (2016) und Tschaikowskis Pathétique. Weltweite Beachtung fand bereits eine Aufnahme von Purcells Dido and Aeneas (2008) mit dem music-Aeterna Orchester und Chor sowie Simone Kermes als Dido.

Teodor Currentzis ist Künstlerischer Leiter des Internationalen Diaghilev-Festivals in Perm und Gründer und Künstlerischer Leiter des musicAeterna Orchesters und Chors. Er ist Mitbegründer des Festivals Territoria in Moskau sowie Träger des Ordens der Freundschaft und des Kairos-Kulturpreises der Alfred Toepfer Stiftung.

Teodor Currentzis was born in Athens and studied at the Greek National Conservatory. He has lived in Russia since 1994, where he then studied at the St Petersburg Conservatory with Ilya Musin. Between 2004 and 2010 he was principal conductor of the Novosibirsk Academic Opera and Ballet Theatre and since 2011 has been artistic director of the Perm Opera and Ballet Theatre. At the start of the 2018/19 season he will take over as principal conductor of the SWR Symphony Orchestra in Stuttgart. Highlights of his career include *Don Carlos*

at the Paris Opéra, Weinberg's The Passenger with the Vienna Symphony Orchestra in Bregenz, Così fan tutte with the Balthasar Neumann Choir and Ensemble in Baden-Baden, Wozzeck and Don Giovanni at the Bolshoi Theatre, Lady Macbeth of the Mtsensk District in Zurich, Iolanta and Persephone at Teatro Real, Madrid, Purcell's The Indian Queen in a Perm Opera coproduction with the Teatro Real and English National Opera, Dmitri Kourliandski's Nosferatu and Syumak's Cantos at the Perm Opera, Das Rheingold with musicAeterna at the Ruhr Triennale and La clemenza di Tito at the 2017 Salzburg Festival.

Conducted by Teodor Currentzis, Robert Wilson's staging of *La traviata*, in a coproduction with the Perm Opera Theatre, Unlimited Performing Arts of Copenhagen, the Linz State Theatre and Les Théâtres de la Ville in Luxembourg, became a milestone in the performing history of Verdi's opera. For his work, Teodor Currentzis received the Golden Mask Russian National Theatre Award, his seventh such award.

Teodor Currentzis and musicAeterna record with Sony Classical. Their releases include Le nozze di Figaro, which won the 2014 Echo Klassik Award for opera recording of the year, Così fan tutte, which won CD of the year in Opernwelt in 2015, and Don Giovanni. Other recordings include Rameau: The Sound of Light, Le Sacre du printemps, which won the 2016 Echo Klassik Award for symphonic recording of the year, Les Noces and Tchaikovsky's Violin Concerto with Patricia Kopatchinskaja and Tchaikovsky's 'Pathétique' Symphony. Teodor Currentzis and musicAeterna's earlier recording of Dido and Aeneas, with Simone Kermes as Dido, received international acclaim when it was released in 2008.

Teodor Currentzis is artistic director of the International Diaghilev Festival in Perm and founder and artistic director of the musicAeterna Orchestra and Choir. He is also co-founder of Moscow's Territoria Festival and a recipient of the Order of Friendship and the Alfred Toepfer Foundation's Kairos Culture Prize.

MUSICAETERNA OF PERM OPERA

musicAeterna wurde 2004 von Teodor Currentzis in Nowosibirsk gegründet und ist seit 2011 Residenzorchester des Tschaikowski-Opern- und Balletttheaters Perm. Außerhalb von Perm ist es auch regelmäßig in Moskau, Sankt Petersburg, Jekaterinburg, Nowosibirsk, Krasnojarsk, Wien, Paris, London, Berlin, Hamburg, Baden-Baden, München, Mannheim, Dortmund, Amsterdam, Lissabon, Helsinki und Brüssel zu hören.

Das Repertoire des Orchesters umfasst verschiedene Stile und historische Epochen, von Kompositionen des Barock bis zu Uraufführungen zeitgenössischer Werke, die von Teodor Currentzis in Auftrag gegeben werden.

musicAeterna veröffentlicht Aufnahmen exklusiv bei Sony Classical. Zu den Veröffentlichungen seit 2012 zählen Le nozze di Figaro, die den Preis der deutschen Schallplattenkritik und den ECHO Klassik in der Kategorie "Operneinspielung des Jahres – Oper bis inkl. 17./18. Jahrhundert" erhielt, Così fan tutte, die bei der Kritikerumfrage der Zeitschrift Opernwelt zur CD des Jahres gewählt wurde, und Don Giovanni. Weitere CDs umfassen Rameau: The Sound of Light, Strawinskys Le Sacre du printemps, die mit einem ECHO Klassik in der Kategorie "Sinfonische Einspielung – Musik 20./21. Jahrhundert" ausgezeichnet wurde, Les Noces und Tschaikowskis Violinkonzert mit Patricia Kopatchinskaja sowie Tschaikowskis 6. Symphonie Pathétique, die einen Diapason d'Or erhielt.

musicAeterna gastiert regelmäßig bei den führenden internationalen Festivals wie der Ruhrtriennale, dem Klarafestival in Brüssel, dem Theaterfestival Goldene Maske in Moskau, dem Internationalen Diaghilev-Festival in Perm und dem Festival d'Aix-en-Proyence.

2017 debütierte musicAeterna bei den Salzburger Festspielen in Peter Sellars' Produktion von *La clemenza di Tito* sowie mit dem Mozart-Requiem, Mahlers 1. Symphonie und Bergs Violinkonzert. Dem diesjährigen Beethoven-Zyklus sollen auch künftige

Auftritte bei den Salzburger Festspielen folgen.

musicAeterna Choir and Orchestra of Perm Opera werden finanziert vom Ministry of Culture of the Perm Region.

musicAeterna was founded in 2004 in Novosibirsk by Teodor Currentzis and has been the resident orchestra at Perm Opera since 2011. The Orchestra performs regularly in Perm, as well as throughout Russia and abroad, including in Moscow, St Petersburg, Yekaterinburg, Novosibirsk, Krasnoyarsk, Vienna, Paris, London, Berlin, Hamburg, Baden-Baden, Munich, Mannheim, Dortmund, Amsterdam, Lisbon, Helsinki and Brussels.

The Orchestra's repertoire embraces various different styles and historical periods, from the Baroque to world premieres of contemporary works commissioned by Teodor Currentzis.

musicAeterna has an exclusive recording contract with Sony Classical. Releases since 2012 include *Le nozze di Figaro*, which won the German Record Critics' Prize and the Echo Klassik Award for best recording of the year of 17th and 18th-century opera, Così fan tutte, which was named best recording of the year by Opernwelt, and Don Giovanni. The Orchestra has also recorded Rameau: The Sound of Light, Stravinsky's Le Sacre du printemps, which won the Echo Klassik Award for the best recording of the year of 19th and 20th-century symphonic music, Les Noces and Tchaikovsky's Violin Concerto, with Patricia Kopatchinskaja, and Tchaikovsky's 'Pathétique' Symphony, which was awarded the Diapason d'or.

musicAeterna is regularly invited to perform at leading international festivals including the Ruhr Triennale, the Klara Festival in Brussels, the Golden Mask Festival in Moscow, the Diaghilev Festival in Perm and the Festival d'Aix-en-Provence.

musicAeterna made its debut at the Salzburg Festival in 2017 in a production of *La clemenza di Tito* by Peter Sellars, as well as performing the Mozart Requiem, Mahler's First Symphony and Berg's Violin Concerto. Following this year's complete Beethoven cycle, the Orchestra returns to the Festival in 2020 and 2021.

musicAeterna Choir and Orchestra of Perm Opera financed by the Ministry of Culture of the Perm Region.



MUSICAETERNA CHOIR OF PERM OPERA

musicAeterna wurde 2004 von Teodor Currentzis in Nowosibirsk gegründet. Seit 2011 ist der musicAeterna Choir Residenzchor des Tschaikowski-Opern- und Ballettheaters Perm.

Der Chor war an verschiedenen Neuproduktionen in Perm beteiligt, darunter Così fan tutte (2011), Le nozze di Figaro (2012), Don Giovanni (2014), Purcells The Indian Queen (2013), Les Contes d'Hoffmann (2015), Fürst Igor (2015), La traviata (2016) und La bohème (2017). Ebenso standen Uraufführungen auf dem Programm, deren Werke für musicAeterna komponiert wurden, darunter Dmitri Kourliandskis Nosferatu (2014), Philippe Hersants Tristia (2015) und Alexey Syumaks Cantos (2016).

Der Chor war u.a. in Moskau, Sankt Petersburg, Berlin, Athen, Paris, Lissabon, Hamburg, Ferrara, München, Köln und Krakau zu hören. 2015 trat er beim Festival d'Aix-en-Provence und 2016 bei der Ruhrtriennale in Das Rheingold auf. 2017 debütierte der Chor in Peter Sellars' Produktion von La clemenza di Tito bei den Salzburger Festspielen. 2019 wird musicAeterna erstmals in den USA mit Verdis Requiem auftreten.

Der Chor arbeitet auch regelmäßig mit Gastdirigenten wie Vincent Dumestre, Andres Mustonen, Paul Hillier, Raphaël Pichon, Andrea Marcon und Jérémie Rhorer zusammen.

Der Chor ist auf einigen Aufnahmen von musicAeterna bei Sony Classical zu hören, u.a. auf den prämierten Alben *Le nozze di* Figaro, Così fan tutte, Les Noces und Rameau: The Sound of Light. 2013 trat der Chor in Peter Sellars' Produktion von Purcells The Indian Queen unter Teodor Currentzis auf, die 2016 bei Sony auf DVD erschien.

musicAeterna Choir and Orchestra of Perm Opera werden finanziert vom Ministry of Culture of the Perm Region.

musicAeterna was founded in 2004 in Novosibirsk by Teodor Currentzis and has been the resident chorus at Perm Opera since 2011.

The Choir has participated in new productions in Perm of Così fan tutte (2011), Le nozze di Figaro (2012), Don Giovanni (2014), Purcell's The Indian Queen (2013), Les Contes d'Hoffmann (2015), Prince Igor (2015), La traviata (2016) and La bohème (2017). musicAeterna has also given the world premieres of several new works commissioned for the ensemble, including Dmitri Kourliandski's Nosferatu (2014), Philippe Hersant's Tristia (2015) and Alexey Syumak's Cantos (2016).

The Choir tours extensively and has performed in Moscow, St Petersburg, Berlin, Athens, Paris, Lisbon, Hamburg, Ferrara, Munich, Cologne and Krakow. In 2015 the Choir performed at the Festival d'Aix-en-Provence and in 2016 appeared at the Ruhr Triennale in *Das Rheingold*. The Choir made its Salzburg Festival debut in 2017 in *La clemenza di Tito*, directed by Peter Sellars. In 2019 musicAeterna makes its US debut performing the Verdi Requiem at The Shed in New York.

The Choir collaborates regularly with guest conductors, both in Perm and abroad, including Vincent Dumestre, Andres Mustonen, Paul Hillier, Raphaël Pichon, Andrea Marcon and Jérémie Rhorer.

The Choir appears on a number of musicAeterna's recordings with Sony Classical, including its award-winning recordings of *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Les Noces* and *Rameau: The Sound of Light*. In 2013 the Choir appeared in Peter Sellars's production of Purcell's *The Indian Queen*,

conducted by Teodor Currentzis, which was released on DVD by Sony in 2016.

musicAeterna Choir and Orchestra of Perm Opera financed by the Ministry of Culture of the Perm Region.



VITALY POLONSKY

Vitaly Polonsky ist erster Chorleiter des Tschaikowski-Opern- und Balletttheaters Perm und des musicAeterna Kammerchors. Er ist Absolvent des Staatlichen Glinka-Konservatoriums in Nowosibirsk und arbeitet seit 2003 mit Teodor Currentzis zusammen

Er verantwortete die Choreinstudierung in zahlreichen Produktionen des Permer Operntheaters, darunter Così fan tutte (2011), Le nozze di Figaro (2012, in Koproduktion mit dem Festspielhaus Baden-Baden), Don Giovanni (2014), Purcells The Indian Queen (2013, in Koproduktion mit dem Teatro Real in Madrid und der English National Opera in London), Dmitri Kourliandskis Nosferatu (2014), Les Contes d'Hoffmann und Borodins Fürst Igor (2015), La traviata (2016, in Koproduktion mit Unlimited Performing Arts in Kopenhagen, dem Landestheater Linz und den Théâtres de la Ville de Luxembourg) sowie La bohème (2017, in Koproduktion mit dem Festspielhaus Baden-Baden).

Für das Diaghilev-Festival 2016 studierte Vitaly Polonsky den musicAeterna Chor für die Uraufführung von Philippe Hersants Chor-Oper *Tristia* ein, ein Auftragswerk des Opern- und Balletttheaters Perm. Er dirigiert

den Chor auch regelmäßig bei A-cappella-Konzerten in- und außerhalb Russlands.

Der musicAeterna Chor unter der Leitung von Vitaly Polonsky wurde vier Mal für den International Opera Award nominiert und gastierte u.a. in Berlin, Athen, Paris, Lissabon, Hamburg, Sankt Petersburg, Ferrara, München, Köln und Krakau. 2015 feierte der Chor beim Festival d'Aix-en-Provence und im darauffolgenden Jahr bei der Ruhrtriennale große Erfolge. Im Sommer 2017 gab er mit dem Chor sein Debüt bei den Salzburger Festspielen.

Vitaly Polonskys Arbeit mit dem music-Aeterna Chor ist auf einer Reihe von CDs dokumentiert, darunter *Le nozze di Figaro* und *Così fan tutte* (beide 2014) sowie Strawinskys *Les Noces* (2016).

Vitaly Polonsky is principal chorus master of the Tchaikovsky Opera and Ballet Theatre in Perm and of the musicAeterna Choir. A graduate of the Glinka Conservatory in Novosibirsk, he has been working with Teodor Currentzis since 2003.

Among the many productions on which he has worked in Perm are Così fan tutte (2011), Le nozze di Figaro (2012), Don Giovanni (2014), Purcell's The Indian Queen (2013), Kourliandski's Nosferatu (2014), Les Contes d'Hoffmann and Borodin's Prince Igor (2015), La traviata (2016) and La bohème (2017) in a co-production with Baden-Baden. Vitaly Polonsky rehearsed the music-Aeterna Choir for the world premiere of Philippe Hersant's choral opera Tristia, a commission by the Perm Opera and Ballet Theatre that was performed as part of the 2016 Diaghilev Festival. He also regularly directs the Choir in a cappella programmes in Russia and abroad.

Nominated for an International Opera Award on no fewer than four separate occasions, the musicAeterna Choir under Vitaly Polonsky has visited Berlin, Athens, Paris, Lisbon, Hamburg, St Petersburg, Ferrara, Munich, Cologne and Krakow. It was also acclaimed at the 2015 Festival d'Aix-en-Provence and at the 2016 Ruhr Triennale. Last year he debuted at the Salzburg Festival with the musicAeterna Choir.

Vitaly Polonsky's work with the music-Aeterna Choir is documented on a series of recordings, including *Le nozze di Figaro* and *Così fan tutte* in 2014 and *Les Noces* in 2016.

BACHCHOR SALZBURG

Der Bachchor Salzburg etablierte sich nach seiner Gründung 1983 rasch als eines der führenden österreichischen Vokalensembles und hat sich in den vergangenen zehn Jahren zunehmend internationales Ansehen erworben. Der Chor, der seit 2003 unter der Leitung von Alois Glaßner steht, ist regelmäßig bei den Salzburger Festspielen zu Gast und feierte dort in zahlreichen Konzerten, aber auch in szenischen Produktionen umjubelte Erfolge: Höhepunkte bildeten u.a. Wolfgang A. Mozarts Idomeneo, Georg Friedrich Händels Theodora, 2016 die Uraufführung von Thomas Adès' Oper The Exterminating Angel und 2017 Händels Ariodante in der Inszenierung von Christof Loy. Zudem ist der Chor ein fester künstlerischer Partner der Salzburger Mozartwoche, bei der er zuletzt in Lucio Silla. Orfeo ed Euridice und Die Entführung aus dem Serail auf der Opernbühne stand. Gastspiele führten ihn u.a. in den Musikverein in Wien, das Amsterdamer Concertgebouw, das Konzerthaus Berlin, zu den Händel-Festspielen in Halle und Göttingen, zum George-Enescu-Festival in Bukarest und zum Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra sowie nach Frankreich, Italien, Griechenland, Spanien und in die Schweiz.

Dank seiner variablen Besetzung und stilistischen Flexibilität kann sich der Bachchor Salzburg einem vielfältigen Repertoire widmen, das von der Vokalpolyphonie der Renaissance über die großen Oratorien aus Barock, Klassik und Romantik bis zu Werken des 20. Jahrhunderts reicht. Aber auch mit Interpretationen zeitgenössischer Musik, darunter Uraufführungen von Komponisten

wie Georg Friedrich Haas und Mauricio Sotelo, fand er internationale Beachtung.

Neben der Mozartpflege bildet seit einigen Jahren der A-cappella-Gesang mit einer eigenen Konzertreihe im Herbst einen Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit des Chors. Auch im A-cappella-Bereich umfasst das Repertoire über fünf Jahrhunderte: So beeindruckte der Chor mit regelmäßigen Aufführungen von Thomas Tallis' 40-stimmiger Motette Spem in alium in der Stiftskirche St. Peter in Salzburg ebenso wie mit Werken von Ligeti und Furrer beim Festival Dialoge der Internationalen Stiftung Mozarteum.

Der Bachchor Salzburg ist unter vielen herausragenden Dirigenten und mit so renommierten Orchestern wie den Wiener Philharmonikern, dem Mozarteumorchester und der Camerata Salzburg, Les Musiciens du Louvre, dem Mahler Chamber Orchestra und dem Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela aufgetreten. Eine kontinuierliche Zusammenarbeit verbindet den Chor mit Ivor Bolton, Leopold Hager, Andrés Orozco-Estrada, Ádám Fischer und Ingo Metzmacher.

The Salzburg Bach Choir was founded in 1983 and soon came to prominence as one of Austria's leading vocal ensembles. During the last ten years it has acquired an international reputation. Since 2003 its artistic director has been Alois Glaßner. The Choir appears regularly at the Salzburg Festival, receiving acclaim for both concert and operatic performances. Highlights include Idomeneo, Theodora, the world premiere of Thomas Adès's The Exterminating Angel in 2016 and Christof Loy's production of Ariodante in 2017. The Choir also appears regularly at the Mozartwoche Festival, including recently in productions of Lucio Silla, Orfeo ed Euridice and Die Entführung aus dem Serail. Guest appearances include the Musikverein in Vienna, the Concertgebouw in Amsterdam, the Konzerthaus in Berlin, the Handel Festivals in Halle and Göttingen, the Enescu Festival in Bucharest and the Borusan Istanbul Philharmonic, as

well as in France, Italy, Greece, Spain and Switzerland.

Thanks to its flexible resources and stylistic versatility, the Salzburg Bach Choir is able to explore a wide-ranging repertoire, extending from the vocal polyphony of the Renaissance to the great oratorios of the Baroque, Classical and Romantic periods, as well as 20th-century works. The Choir has also been acclaimed for its performances of contemporary music, including world premieres by Georg Friedrich Haas and Mauricio Sotelo.

In addition to its focus on Mozart, the Bach Choir also specializes in a cappella works and in recent years has organized a series of concerts every autumn exploring repertoire spanning five centuries. Its performances of Tallis's 40-part motet Spem in alium in St Peter's Church in Salzburg received as much acclaim as the Choir's interpretations of works by György Ligeti and Beat Furrer at the International Mozarteum Foundation's Dialoge Festival.

The Salzburg Bach Choir has appeared with many outstanding conductors and orchestras, including the Vienna Philharmonic, the Mozarteum Orchestra, the Camerata Salzburg, Les Musiciens du Louvre, the Mahler Chamber Orchestra and the Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela. The Choir has also worked closely with Ivor Bolton, Leopold Hager, Andrés Orozco-Estrada, Ádám Fischer and Ingo Metzmacher.



ALOIS GLASSNER

Alois Glaßner stammt aus Niederösterreich und studierte Kirchenmusik, Orgel, Orchesterdirigieren, Komposition und Gesangspädagogik an der Wiener Musikuniversität sowie Chorleitung bei Eric Ericson in Stockholm und London. Er machte sich rasch als einer der führenden österreichischen Chorleiter einen Namen, zunächst mit dem Hugo-Distler-Chor, den er noch während seines Studiums gründete, und von 1993 bis 2005 als Kirchenmusikdirektor an der Wiener Augustinerkirche.

2003 übernahm Alois Glaßner die künstlerische Leitung des Bachchors Salzburg, dem er durch konsequente Arbeit am Ensembleklang zu internationalem Renommee verhalf. Unter seiner Leitung wurde der Chor zu einem festen künstlerischen Partner der Mozartwoche und vor allem der Salzburger Festspiele, wo er in zahlreichen Konzerten sowie in einer Reihe von szenischen Produktionen Erfolge feierte. Darüber hinaus widmet sich Glaßner mit dem Bachchor Salzburg auch intensiv dem Acappella-Repertoire von der Renaissance bis zur zeitgenössischen Musik.

Neben seiner Chorarbeit, die sich durch stilistische Vielfalt auszeichnet, ist Alois Glaßner seit 1991 als Lehrender an der Wiener Musikuniversität tätig und hat dort seit 2004 eine Professur für Dirigieren inne. Ein wichtiges Anliegen ist ihm die Nachwuchsförderung, der er etwa im Rahmen der 2008 von ihm gegründeten Wiener Chorschule nachgeht. Außerdem gibt er sein Wissen und seine Erfahrungen regelmäßig in Seminaren und auf Meisterkursen weiter.

Alois Glaßners künstlerische Vielseitigkeit dokumentiert sich nicht zuletzt in seiner Tätigkeit als Dirigent, die ihn u.a. ans Pult des Symphonieorchesters der Volksoper Wien sowie des Mozarteumorchesters und der Camerata Salzburg führte.

Alois Glaßner was born in Lower Austria and studied church music, the organ, orchestral conducting, composition and the teaching of singing at the University of Music in Vienna. He also studied choral conducting with Eric Ericson in Stockholm and London, rapidly making a name for himself as one of the leading Austrian chorus masters, initially with the Hugo Distler Choir, which he founded while he was still a student, and from 1993 to 2005 as director of music at the Augustinian Church in Vienna.

In 2003 Alois Glaßner became artistic director of the Salzburg Bach Choir. Thanks to his work in creating a homogenous sound, the Choir has rapidly gained international recognition. Under his direction, the Choir appears regularly not only at Salzburg's annual Mozartwoche Festival but, more especially, at the Salzburg Festival, where it has enjoyed great acclaim in numerous concerts as well as a series of staged performances. Together with the Salzburg Bach Choir, Alois Glaßner has also worked intensively on a cappella repertoire from the Renaissance to the present day.

In addition to his choral work, which is notable for its exceptional stylistic range, Alois Glaßner has also taught at the University of Music in Vienna since 1991. Since 2004 he has held a chair in conducting. He is particularly keen to nurture a new generation of choral singers and conductors, which he has done in part through the Vienna Choir School he established in 2008. He also passes on his knowledge and experience through regular seminars and masterclasses. Alois Glaßner's artistic versatility is further demonstrated by his activities as a conductor, working with orchestras such as the Orchestra of the Volksoper, the Mozarteum Orchestra and the Camerata.



JANAI BRUGGER

Janai Brugger wurde in Chicago geboren und gewann 2012 die World Opera Competition Operalia sowie die Metropolitan Opera National Council Auditions. 2016 war sie außerdem Gewinnerin des Marian Anderson Award.

2015 wählte Opera News sie zu einem der 25 Rising Stars. In der letzten Spielzeit stand sie sowohl auf der Bühne der Konzertserie "Rising Stars" der Metropolitan Opera als auch bei verschiedenen Konzerten in den USA sowie bei Liederabenden und debütierte als Norina (Don Pasquale) an der Palm Beach Opera. Zu weiteren Höhepunkten der jüngeren Vergangenheit zählen ihre Rollendebüts als Jemmy (Guillaume Tell), Micaëla (Carmen), Liù (Turandot), Pamina (Die Zauberflöte). Helena (The Enchanted Island) und Marzelline (Fidelio) an der Met, Musetta (La bohème) unter Gustavo Dudamel und Pamina in Barrie Koskys Neuproduktion der Zauberflöte an der Los Angeles Opera, Rezitale am Kennedy Center sowie ein Auftritt bei der Operngala Bonn für die Deutsche AIDS-Stiftung.

Janai Brugger war bereits als Micaëla mit der Opera Colorado, als Oberpriesterin (Aida) mit dem Los Angeles Philharmonic auf der Bühne der Hollywood Bowl sowie als Juliette (Roméo et Juliette) an der Palm Beach Opera zu hören und trat an der Los Angeles Opera als Mitglied des Domingo-Thornton Young Artist Program auf, u. a. als Barbarina (Le nozze di Figaro) unter Plácido Domingo, als Page der Herzogin (Rigoletto) unter James Conlon und als Musetta (La bohème) unter Patrick Summers.

Zu Beginn der Spielzeit 2017/18 kehrte die Sopranistin an das Royal Opera House, Covent Garden, als Pamina zurück, Außerdem war sie in Mahlers Vierter Symphonie mit dem Los Angeles Philharmonic und dem Philadelphia Orchestra, als Liù an der Lyric Opera of Chicago und im Martin-Luther-King-Tribute Ask Your Mama mit der Chicago Sinfonietta zu hören. Zu weiteren Projekten gehörten ein Liederabend an der University of Michigan, die Rolle der Clara in einer konzertanten Aufführung von Porgy and Bess, Susanna (Le nozze di Figaro) an der Palm Beach Opera und Servilia (La clemenza di Tito) an De Nationale Opera in Amsterdam.

Janai Brugger was born in Chicago and is a 2012 winner of Operalia and the Metropolitan Opera National Council Auditions. In 2016 she won the Marian Anderson Award.

Identified by Opera News in 2015 as one of their top 25 brilliant young artists, Janai Brugger appeared last season in the Met's Rising Stars concert series and made several US concert and recital appearances, as well as her debut as Norina (Don Pasquale) at Palm Beach Opera. Other recent highlights include her role debut as Jemmy (Guillaume Tell), Micaëla (Carmen), Liù (Turandot), Pamina (Die Zauberflöte), Helena (The Enchanted Island) and Marzelline (Fidelio) at the Met, Musetta (La bohème) under Gustavo Dudamel and Pamina in Barrie Kosky's new production of Die Zauberflöte at Los Angeles Opera, recitals at the Kennedy Center and the Bonn Aids Gala in Germany.

Previous appearances include Micaëla with Opera Colorado, the High Priestess (Aida) at the Hollywood Bowl with the Los Angeles Philharmonic, Juliette (Roméo et Juliette) at Palm Beach Opera and appearances at Los Angeles Opera as a member of the Domingo-Thornton Young Artist Program, including Barbarina (Le nozze di Figaro) under Plácido Domingo, the Page (Rigoletto) under James Conlon and Musetta (La bohème) under Patrick Summers.

SALZBURGER FESTSPIELE 2018 BIOGRAPHIES

Janai Brugger began the 2017/18 season by returning to the Royal Opera House, Covent Garden as Pamina. This season she has also sung Mahler's Fourth Symphony with the Los Angeles Philharmonic and the Philadelphia Orchestra, Liù at the Lyric Opera of Chicago and in Martin Luther King's tribute concert Ask Your Mama with the Chicago Sinfonietta. Other projects include a recital at the University of Michigan, Clara in a concert performance of Porgy and Bess, Susanna (Le nozze di Figaro) at Palm Beach Opera and Servillia (La clemenza di Tito) at the Dutch National Opera.



ELISABETH KULMAN

Elisabeth Kulman zählt zu den weltweit gefragtesten Sängerinnen. Sie überzeugt Publikum und Kritik durch ihr außergewöhnliches und farbintensives Timbre sowie ihre charismatische Bühnenpersönlichkeit und musikalische Vielseitigkeit.

Ihre Ausbildung erhielt sie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei Helena Łazarska. 2001 debütierte sie als Pamina an der Volksoper Wien und feierte erste Erfolge als Sopranistin. Seit 2005 singt Elisabeth Kulman das große Mezzosopran- und Altfach, in dem sie rasch zum Publikumsliebling avancierte. Ihr Opernrepertoire, das sie u.a. im Ensemble der Wiener Staatsoper erarbeitete, umfasst Werke von Christoph Willibald Gluck über Richard Wagner und Giuseppe Verdi bis Kurt Weill. In Orchesterkonzerten reicht ihr Spektrum u.a. von den Bach-Passionen

über Beethovens Missa solemnis, Wagners Wesendonck-Lieder, Dvořáks Stabat Mater und Mahlers Orchesterlieder bis zu Schnittkes Faust-Kantate Seid nüchtern und wachet.

Seit 2010 ist Elisabeth Kulman freischaffend tätig und begehrte Solistin in den großen Musikmetropolen Wien, Paris, London, München, Berlin, Tokio, Salzburg und Moskau. Sie singt regelmäßig mit den führenden Orchestern unter Dirigenten wie Zubin Mehta, Kirill Petrenko, Christian Thielemann, Philippe Jordan, Herbert Blomstedt, Mariss Jansons, Kent Nagano und Marek Janowski. Eine besonders enge Zusammenarbeit verband sie mit Nikolaus Harnoncourt.

Seit 2015 konzentriert Elisabeth Kulman ihre künstlerische Tätigkeit auf Liederabende (gemeinsam mit ihrem langjährigen Klavierpartner Eduard Kutrowatz), Konzerte und konzertante Opernaufführungen. Ihre besondere Liebe gilt unkonventionellen Projekten: Mussorgsky Dis-Covered mit internationalem Jazzquartett, Mahler Lieder und Wer wagt mich zu höhnen? mit dem Ensemble Amarcord Wien sowie Hungaro Tune mit Symphonieorchester und Jazzsolisten. Ihr neues Soloprogramm La Femme c'est moi präsentiert Stücke verschiedenster Genres von Carmen bis zu den Beatles.

Elisabeth Kulman is one of the world's most sought-after singers. She inspires audiences and critics alike with her exquisite and colourful timbre, charismatic stage presence and musical versatility.

She studied at the University of Music and the Performing Arts in Vienna with Helena Łazarska, making her debut in 2001 as Pamina at the Volksoper and becoming a successful soprano. Since 2005 Elisabeth Kulman has sung leading mezzo-soprano and contralto roles and quickly became popular with the public, as well as developing an extensive repertoire, both as a member of the Ensemble of the Vienna State Opera and elsewhere. Her repertoire includes roles in a range of operas, from Gluck through Wagner and Verdi to Weill. Her orchestral repertoire includes the Bach

Passions and Beethoven's Missa solemnis, Wagner's Wesendonck Lieder, Dvořák's Stabat Mater and Mahler's orchestral songs, as well as Schnittke's Faust cantata Seid nüchtern und wachet.

Since 2010 Elisabeth Kulman has been a freelance artist and is in much demand in major musical cities worldwide, including Vienna, Paris, London, Munich, Berlin, Tokyo, Salzburg and Moscow. She sings regularly with the world's leading orchestras and conductors, including Zubin Mehta, Kirill Petrenko, Christian Thielemann, Philippe Jordan, Herbert Blomstedt, Mariss Jansons, Kent Nagano and Marek Janowski. She also enjoyed a particularly close association with the late Nikolaus Harnoncourt.

Since 2015 Elisabeth Kulman has concentrated her artistic activity on recitals, working with her longstanding pianist Eduard Kutrowatz, as well as concert appearances and opera. She has a particular love of unconventional projects, such as Mussorgsky Dis-Covered with an international jazz quartet, Mahler Lieder and Wer wagt mich zu höhnen? (Who dares to mock me?) with Ensemble Amarcord Wien and Hungaro Tune with a symphony orchestra and jazz soloists. Her new solo programme La Femme c'est moi presents music of various genres, from Carmen to the Beatles.



SEBASTIAN KOHLHEPP

Der Tenor Sebastian Kohlhepp wurde in Limburg an der Lahn geboren und erhielt seine erste musikalische Ausbildung im dortigen Knabenchor. Dem Studium bei Hedwig Fassbender an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main folgte ein Festengagement am Badischen Staatstheater Karlsruhe, wo er sich eine Vielzahl wichtiger Fachpartien erarbeiten konnte. Sebastian Kohlhepp zählt zu den arriviertesten jungen deutschen Tenören und ist auf internationalen Opern- und Konzertbühnen zu Gast.

Zuletzt gab er sein erfolgreiches Debüt als Belmonte unter René Jacobs bei der Mozartwoche 2018. An der Oper Stuttgart beeindruckte er als Jason in Peter Konwitschnys Neuinszenierung von Cherubinis Médée Publikum und Presse. Im Herbst 2017 sang er die Rolle des Tamino in Torsten Fischers vielbeachteter Inszenierung der Zauberflöte am Theater an der Wien.

Als Mitglied des Ensembles der Wiener Staatsoper stand er u.a. als Jaquino (Fidelio) und Froh (Das Rheingold) auf der Bühne und arbeitete mit Dirigenten wie Ádám Fischer, Franz Welser-Möst, Dan Ettinger, Peter Schneider und Jeffrey Tate. Von 2015 bis 2017 war Sebastian Kohlhepp an der Oper Stuttgart engagiert. Erfolge feierte er hier als Lucio Vero in Jommellis Il vologeso. Zu seinen weiteren Partien gehörten Alfred (Die Fledermaus), Ferrando (Così fan tutte), Oronte (Alcina), Don Ottavio (Don Giovanni) und Lurcanio (Ariodante). Gastspiele führten Sebastian Kohlhepp u.a. als Tamino an das Theater Basel und als Don Ottavio an die Oper Köln.

Als Konzertsänger arbeitet Sebastian Kohlhepp regelmäßig mit der Akademie für Alte Musik Berlin, dem B'Rock Orchestra, der Capella Augustina, dem Collegium Vocale Gent, dem Collegium 1704, dem Freiburger Barockorchester, dem Kammerchor Stuttgart, dem NDR Chor und dem RIAS Kammerchor zusammen.

Ende 2018 gibt Kohlhepp sein USA-Debüt mit dem Boston Symphony Orchestra unter Andris Nelsons. Zudem ist er mit Brahms' *Liebeslieder-Walzer* erstmals an einem Projekt des Hamburg Ballett beteiligt.

Zahlreiche CD-, DVD- und Rundfunkaufnahmen belegen sein vielseitiges Schaffen.

Die Gesamteinspielung aller Lutherkantaten von Bach unter Christoph Spering wurde 2017 mit dem ECHO Klassik ausgezeichnet. René Jacobs' Aufnahme der *Johannes-Passion* erhielt in demselben Jahr den International Classical Music Award.

Tenor Sebastian Kohlhepp was born in Limburg an der Lahn and received his first musical training in the town's boys' choir. He studied with Hedwig Fassbender at the University of Music and the Performing Arts in Frankfurt before taking up a permanent engagement at the Karlsruhe State Theatre, where he was able to expand his repertoire. Sebastian Kohlhepp is now one of the most accomplished young German tenors and is internationally sought after as an operatic and concert singer.

He recently made his successful debut as Belmonte under René Jacobs at the 2018 Mozartwoche Festival. He was also acclaimed by audience and press alike as Jason in Peter Konwitschny's new production of Cherubini's *Médée* at the Stuttgart Opera. In autumn 2017 he appeared as Tamino in Torsten Fischer's highly acclaimed new production of *Die Zauberflöte* at the Theater an der Wien.

As a member of the Ensemble of the Vienna State Opera he has appeared as Jaquino (Fidelio) and Froh (Das Rheingold), working with conductors such as Ádám Fischer, Franz Welser-Möst, Dan Ettinger, Peter Schneider and Jeffrey Tate. From 2015 to 2017 Sebastian Kohlhepp was part of the Ensemble at the Stuttgart Opera, appearing to great acclaim as Lucio Vero (Jommelli's Il vologeso). His other roles included Alfred (Die Fledermaus), Ferrando (Così fan tutte), Oronte (Alcina), Don Ottavio (Don Giovanni) and Lurcanio (Ariodante). His guest appearances include Tamino in Basel and Don Ottavio in Cologne.

As a concert singer Sebastian Kohlhepp collaborates regularly with the Akademie für Alte Musik Berlin, B'Rock Orchestra, Capella Augustina, Collegium Vocale Gent, Collegium 1704, the Freiburg Baroque Orchestra, the Stuttgart Chamber Choir, the NDR Choir and the RIAS Chamber Choir.

He makes his US debut at the end of this year with the Boston Symphony Orchestra under Andris Nelsons and will sing Brahms's Liebeslieder-Walzer for the first time in collaboration with the Hamburg Ballet.

He has made numerous CD, DVD and radio recordings, which further demonstrate the breadth of his repertoire, including a recording of Bach's Luther cantatas under Christoph Spering, which won the Echo Klassik Award in 2017, and the *St John Passion* with René Jacobs, which won the International Classical Music Award in the same year.



MICHAEL NAGY

Seine erste musikalische Ausbildung erhielt Michael Nagy bei den Stuttgarter Hymnus-Chorknaben. In Mannheim studierte er Gesang bei Rudolf Piernay und Dirigieren bei Klaus Arp, außerdem Liedgestaltung bei Irwin Gage in Saarbrücken. Seine Ausbildung rundete er in Meisterkursen bei Charles Spencer, Rudolf Piernay und Cornelius Reid ab. 2004 begann mit dem Gewinn des Internationalen Wettbewerbs für Liedkunst der Hugo-Wolf-Akademie in Stuttgart seine internationale Karriere.

Der Bariton mit ungarischen Wurzeln war zunächst Ensemblemitglied der Komischen Oper Berlin und wechselte dann an die Oper Frankfurt, wo er sich die wesentlichen Partien seines Repertoires erarbeiten konnte. Gastengagements führten ihn u.a.

an das Opernhaus Oslo, an die Deutsche Oper Berlin, die Bayerische Staatsoper, an das Opernhaus Zürich und das Theater an der Wien. Zuletzt gab er vielbeachtete Rollendebüts als Edward II. in der Uraufführung von Scartazzinis gleichnamiger Oper und in der Titelrolle von Marschners Hans Heiling in Wien und Berlin, als Kurwenal (Tristan und Isolde) bei den Osterfestspielen in Baden-Baden, als Onegin in Genf und als Stolzius (Die Soldaten) in München.

Weltweit ist Michael Nagy für die Konzert- und Oratorienpartien seines Fachs gefragt. Engagements führten ihn zu den Münchner und Berliner Philharmonikern, dem Konzerthausorchester Berlin, dem Gewandhausorchester, dem Neuen Philharmonieorchester Japan, dem NHK Symphony Orchestra in Tokio, dem Sydney und dem Chicago Symphony Orchestra, dem Koninklijk Concertgebouworkest, dem Orchestre de Paris sowie dem Schleswig-Holstein Musik Festival und den Bayreuther und Salzburger Festspielen.

Zu seinen musikalischen Partnern zählen Manfred Honeck, Ádám Fischer, Paavo Järvi, Daniel Harding, Christoph von Dohnányi, Philippe Herreweghe und Daniele Gatti. Mit Gerold Huber am Klavier gibt er außerdem regelmäßig Liederabende.

In der Spielzeit 2017/18 war er u.a. mit Brahms' Ein deutsches Requiem auf der Geburtstagstournee zu Ehren Herbert Blomstedts mit dem Gewandhausorchester, Gottfried von Einems An die Nachgeborenen mit dem ORF Radio-Symphonieorchester Wien und Zimmermanns ekklesiastischer Aktion für zwei Sprecher Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne mit dem SWR Symphonieorchester unter Ingo Metzmacher zu hören.

Michael Nagy received his musical education as part of the Stuttgart Hymnus Boys Choir. He studied singing with Rudolf Piernay and conducting with Klaus Arp in Mannheim, as well as Lieder with Irwin Gage in Saarbrücken. He also attended masterclasses with Charles Spencer, Rudolf

Piernay and Cornelius Reid. Michael Nagy launched his international career in 2004 by winning the Stuttgart Hugo Wolf Academy's International Art Song Competition.

Of Hungarian descent, baritone Michael Nagy was originally a member of the ensemble at the Komische Oper in Berlin. He then moved to the Frankfurt Opera, where he developed the most important roles in his repertoire. His guest engagements have taken him to companies such as the Norwegian Opera in Oslo, the Deutsche Oper Berlin, the Bavarian State Opera, the Zurich Opera and the Theater an der Wien. He recently made his role debuts in the world premiere of Scartazzini's Edward II and in Marschner's Hans Heiling in Berlin and Vienna, as well as appearing as Kurwenal (Tristan und Isolde) at the Baden-Baden Easter Festival, Eugene Onegin in Geneva and Stolzius (Die Soldaten) in Munich.

Michael Nagy is much in demand as a concert and oratorio singer and has a broad repertoire. His engagements include appearances with the Munich and Berlin Philharmonics, the Konzerthaus Orchestra Berlin, the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the New Philharmonic Orchestra Japan, the NHK Symphony Orchestra in Tokyo, the Sydney and Chicago Symphony Orchestras, the Royal Concertgebouw Orchestra and the Orchestre de Paris, as well as performing at the Schleswig-Holstein, Bayreuth and Salzburg Festivals. Manfred Honeck, Ádám Fischer, Paavo Järvi, Daniel Harding, Christoph von Dohnányi, Philippe Herreweghe and Daniele Gatti are among his most prominent musical partners. He also gives recitals regularly with pianist Gerold Huber.

During the 2017/18 season he sang Brahms's Ein deutsches Requiem on a tour to mark the birthday of Herbert Blomstedt with the Leipzig Gewandhaus Orchestra, as well as Gottfried von Einem's An die Nachgeborenen with the ORF Vienna Radio Symphony Orchestra and Bernd Alois Zimmermann's Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne with the SWR Symphony Orchestra and Ingo Metzmacher.

Medieninhaber

Salzburger Festspielfonds

DIREKTORIUM

Helga Rabl-Stadler, Präsidentin Markus Hinterhäuser, Intendant Lukas Crepaz, Kaufmännischer Direktor

KONZERTBÜRO

Florian Wiegand, Leitung Martina Elmer Axel Hiller

REDAKTION

Dramaturgie & Publikationen

Margarethe Lasinger, Leitung & Konzeption Markus Hennerfeind, Lektorat & Satz Gavin Plumley, English-language editor

Anzeigen Karin Zehetner

Grafisches Konzept Eric Pratter **Litho** Media Design: Rizner.at, Salzburg

Druck Samson Druck GmbH, St. Margarethen im Lungau www.samsondruck.at

Redaktionsschluss

11. August 2018 Änderungen vorbehalten

Diese Publikation der Salzburger Festspiele ist gedruckt auf Salzer Touch, Vol. 1.2, 100 g (bzw. 300 g), hergestellt von SALZER Papier, St. Pölten.

Künstlerfotos

Teodor Currentzis: Olya Runyova · Vitaly Polonsky: Alexey Shukanov · Alois Glaßner: Andreas Hechenberger · Janai Brugger: Dario Acosta · Elisabeth Kulman, Sebastian Kohlhepp: Julia Wesely · Michael Nagy: Monika Hoefler

Bei Nachweis berechtigter Ansprüche werden diese von den Salzburger Festspielen abgegolten. Valid claims presented with evidence will be compensated by the Salzburg Festival.

SALZBURGER FESTSPIELE

Postfach 140 · 5010 Salzburg T +43-662-8045-500 F +43-662-8045-555 info@salzburgfestival.at www.salzburgfestival.at

NACHWEISE

Texte Die Einführungstexte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Harald Hodeige studierte Deutsche Philologie und Musikwissenschaft (Promotion: 2003); Buchver-öffentlichung der Dissertation Komponierte Klangräume in den Symphonien Gustav Mahlers; freie Tätigkeit für Konzerthäuser, Musikfestivals und Rundfunkanstalten; fester freier Mitarbeiter der Berliner Philharmonie (Abteilung Kommunikation).

Katy Hamilton is a writer and presenter on music, specializing in 19th-century German repertoire. She has published on the music of Brahms, the history of the Edinburgh Festival and the role of émigré musicians in post-1945 British musical life. She is much in demand as a speaker, appearing at concerts and festivals across the UK and on BBC Radio 3.

Abbildungen

Andreas Cellarius: Harmonia Macrocosmica. Tafel 22: Des christlichen Sternhimmels erste (nördliche) Hemisphäre: Tafel 28: Die Szenerie der südlichen Halbkugel des Himmels und der Erde; Tafel 24: Die nördliche Himmelshalbkugel nach der altbekannten Weise: Tafel 23: Des christlichen Sternhimmels zweite (südliche) Hemisphäre; Tafel 27: Die südliche Himmelshalbkugel nach der herkömmlichen Weise, 1660. © Bibliothèque des Arts Decoratifs, Paris. Die Himmelskarten des Mathematikers und Kosmografen Andreas Cellarius (1596–1665) gelten als ein Höhepunkt des goldenen Zeitalters der Kartografie. 1660 in der Harmonia Macrocosmica erschienen, stellen sie die Weltsysteme von Claudius Ptolemäus, Nikolaus Kopernikus und Tycho Brahe, die Bewegungen von Sonne, Mond und Planeten sowie die Position der Konstellationen zueinander aus unterschiedlichen Perspektiven dar: Die Harmonie der großen Welt. Seit dem Mittelalter war eine Dreigliederung der Musik in die Lehre von der klingenden Musik. der Leib-Seelen-Musik und der kosmischen Musik bekannt, "Alle drei Bereiche der Musik und Harmonie ergeben in ihrer Gesamtheit die universelle Einheit der Musik. Diese ist Klang des Universums, Klang der Seele und Klang der hörbaren Musik. Sie ist hörbar und unhörbar, klanglich und ausserklanglich zugleich." (Die Vielheit der Welten)

Ludwig van Beethoven, Porträt von Joseph Carl Stieler (1781–1858): Beethoven Haus, Bonn/ Artothek/Bridgeman Images. – Ludwig van Beethoven, Autographe Skizze zur Ode *An die Freude*: Lebrecht/Bridgeman Images.





ROLEX



Wir danken für finanzielle Unterstützung

der REPUBLIK ÖSTERREICH

dem LAND SALZBURG

der STADT SALZBURG

dem SALZBURGER TOURISMUSFÖRDERUNGSFONDS

den FREUNDEN DER SALZBURGER FESTSPIELE

Partnership in innovative excellence

Global sponsors of the SALZBURG FESTIVAL





SIEMENS



www.salzburgfestival.at





www.salzburgfestival.at