A close-up portrait of Christoph von Dohnányi, an elderly man with white hair, looking directly at the camera with a serious expression. The background is dark and out of focus.

NDR SINFONIEORCHESTER

BEETHOVEN-ZYKLUS CHRISTOPH VON DOHNÁNYI

SAISON 2009 / 2010 A9 / B9 / D7 / SONDERKONZERT 2

02./03./05./09.05.2010

BEETHOVEN-ZYKLUS CHRISTOPH VON DOHNÁNYI

DAS PROGRAMM

BEETHOVEN-ZYKLUS I

CHRISTOPH VON DOHNÁNYI DIRIGENT

A9 SONNTAG, 2. MAI 2010, 11 UHR
HAMBURG, LAEISZHALLE, GROSSER SAAL

Sinfonie Nr. 1 C-Dur op. 21 (1799 – 1800)

- I. Adagio molto. Allegro con brio
- II. Andante cantabile con moto
- III. Menuetto. Allegro molto e vivace
- IV. Finale. Adagio. Allegro molto e vivace

Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36 (1800 – 1802)

- I. Adagio molto. Allegro con brio
- II. Larghetto
- III. Scherzo. Allegro
- IV. Allegro molto

Pause

Sinfonie Nr. 5 c-moll op. 67 (1803/1804, 1807/1808)

- I. Allegro con brio
 - II. Andante con moto
 - III. Allegro
 - IV. Allegro. Presto
-

Einführungsveranstaltung um 10 Uhr mit Habakuk Traber
im E-Saal der Laeiszhalle.

11 bis ca. 13 Uhr im E-Saal der Laeiszhalle:
Mit-Mach-Musik am Sonntagmorgen (für Kinder ab 5 Jahre);
Karten im **NDR Ticketshop**; weitere Informationen unter
www.ndrsinfonieorchester.de

Das Konzert wird live auf **NDR Kultur** gesendet.

BEETHOVEN-ZYKLUS II

CHRISTOPH VON DOHNÁNYI DIRIGENT

B9 MONTAG, 3. MAI 2010, 20 UHR
HAMBURG, LAEISZHALLE, GROSSER SAAL

Sinfonie Nr. 4 B-Dur op. 60 (1806)

- I. Adagio. Allegro vivace
- II. Adagio
- III. Allegro vivace. Trio. Un poco meno allegro. Tempo I
- IV. Allegro, ma non troppo

Pause

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 „Eroica“ (1803-1804)

- I. Allegro con brio
 - II. Marcia funebre. Adagio assai
 - III. Scherzo. Allegro vivace
 - IV. Finale. Allegro molto. Poco Andante. Presto
-

Einführungsveranstaltung um 19 Uhr mit Habakuk Traber
im Kleinen Saal der Laeiszhalle.

Das Konzert wird live auf **NDR Kultur** gesendet.

BEETHOVEN-ZYKLUS III

CHRISTOPH VON DOHNÁNYI DIRIGENT

D7 MITTWOCH, 5. MAI 2010, 20 UHR
HAMBURG, LAEISZHALLE, GROSSER SAAL

Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 „Pastorale“ (1807–1808)

- I. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande
Allegro ma non troppo
- II. Szene am Bach
Andante molto mosso
- III. Lustiges Zusammensein der Landleute
Allegro
- IV. Gewitter, Sturm
Allegro
- V. Hirtengesang: Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm
Allegretto

Pause

Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92 (1811–1812)

- I. Poco sostenuto. Vivace
- II. Allegretto
- III. Presto. Assai meno presto
- IV. Allegro con brio

Einführungsveranstaltung um 19 Uhr mit Habakuk Traber
im Kleinen Saal der Laeishalle.

Das Konzert wird am 10. Mai 2010 um 20.05 Uhr
auf **NDR Kultur** gesendet.

BEETHOVEN-ZYKLUS IV

CHRISTOPH VON DOHNÁNYI DIRIGENT

SK2 SONNTAG, 9. MAI 2010, 20 UHR
HAMBURG, LAEISZHALLE, GROSSER SAAL

MICHAELA KAUNE SOPRAN

JANINA BAECHLE ALT

KLAUS FLORIAN VOGT TENOR

THOMAS J. MAYER BASS

NDR CHOR EINSTUDIERUNG: PHILIPP AHMANN

RIAS KAMMERCHOR

EINSTUDIERUNG: MARKUS LANDERER

Sinfonie Nr. 8 F-Dur op. 93 (1812)

- I. Allegro vivace e con brio
- II. Allegretto scherzando
- III. Tempo di Menuetto
- IV. Allegro vivace

Pause

Sinfonie Nr. 9 d-moll op. 125 (1817–1824)

mit Schlusschor über Schillers „Ode an die Freude“

- I. Allegro ma non troppo, un poco maestoso
- II. Molto vivace. Presto
- III. Adagio molto e cantabile. Andante moderato
- IV. Finale. Presto. „O Freunde, nicht diese Töne“. Allegro assai

Das **NDR Sinfonieorchester** ist mit Beethovens Neunter Sinfonie am 8. Mai 2010 in Wismar zu Gast; dieses Konzert wird live ab 18 Uhr auf **NDR Kultur** gesendet. Das Konzert vom 9. Mai 2010 wird am 16. Mai 2010 um 11 Uhr auf **NDR Kultur** gesendet.



„Wohltun, wo man kann – Freiheit über alles lieben,
Wahrheit nie (auch sogar am Throne nicht) verleugnen.“

(Ludwig van Beethoven, 23. Mai 1793)

DER WEITE WEG ZUR „EROICA“

DIE ERSTEN DREI SINFONIEN BEETHOVENS

Von seiner Ersten Sinfonie bis hin zur „Eroica“ legte Ludwig van Beethoven im Zeitraum von nur fünf Jahren einen weiten Weg zurück. Ausgangspunkt dieser musikhistorisch bedeutsamen Entwicklung, an deren Anfang die 1799/1800 komponierte C-Dur-Sinfonie stand, waren Modelle später Haydn-Sinfonien, die mit ihrer ausgewogenen Form, ihrem Kontrastreichtum und ihrer individuellen Charakteristik das derzeitige Maß der sinfonischen Dinge waren. Viele der Muster hat Beethoven in seine Erste Sinfonie übernommen, was im ersten Satz anhand des Themenkontrastes und der individuellen Bläserbehandlung ebenso deutlich wird wie in der Liedhaftigkeit des Andante cantabile oder im geistreich-humoristischen Beginn des Finales. Dessen ungeachtet wird die Vorstellung von dem, was als sinfonisch anzusehen sei, in Beethovens Erstling neu definiert, und dies wird bereits im ersten Akkord des Werkes überdeutlich. Denn der hier erklingende dissonante Septimakkord informiert den Hörer nicht mehr, wie es die Tradition verlangt, über die Grundtonart des Werkes, sondern bildet den Ausgangspunkt für ein harmonisches Verwirrspiel, das erst mit dem Einsetzen des C-Dur-Hauptthemas sein vorläufiges Ende findet. Einen vergleichbar spannungsreichen Anfang hatte es in einer Sinfonie bis dahin noch nicht gegeben, und es scheint, als habe Beethoven mit diesem ersten Takt deutlich machen wollen, dass zu Beginn des neuen Jahrhunderts die Karten der Gattung neu gemischt würden. Anders als die Zeitgenossen, für die Komponieren (egal wie kunstvoll, phantasie reich und innovativ man auch zu Werke

Erste Seite der Partitur von Beethovens
Erster Sinfonie

Beethovens Zweite Sinfonie,
Titelblatt der Originalausgabe Wien
mit Widmung an den Fürsten
Karl von Lichnowsky (ohne Jahrgang)



gegangen sein mag) stets Arbeit an einem in Umrissen fixierten Modell bedeutete, entwarf Beethoven die Modelle neu. Seine Botschaft an den Hörer – schon der erste Takt seines sinfonischen Erstlings lässt daran keinen Zweifel – lautete nicht: „Es folgt eine Sinfonie im festlichen C-Dur mit Pauken und Trompeten, die dem vertrauten Rahmen folgt und in Einzelheiten durch Originalität überrascht.“ Vielmehr scheint der Komponist seinem Publikum sagen zu wollen: „Lasst euch durch mein fesselndes Tondrama führen und erlebt, was man aus einem sinfonischen Werk alles machen kann!“

Wie ungewohnt die zeitgenössischen Hörer die Instrumentation des Werkes empfunden haben müssen, geht aus einem Bericht der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ hervor, in dem bemängelt wurde: „[...] nur waren die Blasinstrumente gar zu viel angewendet, so daß sie mehr Harmonie, als ganze Orchestermusik war.“ Tatsächlich hat Beethoven den Bläsern (der „Harmoniemusik“) ungewohnte Aufgaben zugewiesen – schließlich bedeutete Instrumentation für ihn nicht nur das Verteilen des melodischen Grundmaterials auf verschiedene Instrumente, sondern auch das Erzeugen von Mixturklängen, durch die das Material unterschiedlich eingefärbt und schattiert wird. Insofern drückte sich ein Rezensent nur ungenau aus, als er



Theater an der Wien, kolorierte Radierung von Laurens Janscha (um 1810); hier wurden Beethovens Zweite, Dritte, Fünfte und Sechste Sinfonie uraufgeführt

zu Beginn des Kopfsatzes die „Zusammenstimmung eines großen zahlreichen Orchesters“ vermisste: In Wirklichkeit pausieren hier ausschließlich Pauken und Trompeten, nur verbinden sich die übrigen Bläser und Streicher mit dem Vortrag ein und desselben musikalischen Momentes. Den Bläsern ist das melodische Material zugeordnet, während die Streicher auf jedem Halbe-Schlag den gezupften Akkord spielen. So gelingt es Beethoven, den Impuls des Streicher-Pizzicatos mit dem Nachschweben des Bläserklanges untrennbar zu verbinden: Der gezupfte Akkord würde nie ohne die Hilfe der Bläser so lange nachklingen können. Und das Pizzicato wiederum gibt dem Anblasgeräusch der Bläser einen Akzent, den diese

Instrumente nicht aus eigener Kraft hätten erreichen können.

Während das Finale der Ersten Sinfonie ganz nach der Tradition der Wiener Klassik als unbeschwerter Kehraus gedeutet werden kann, fand Beethoven in seiner 1801/1802 entstandenen Zweiten Sinfonie zu einem gänzlich neuen Tonfall: Alles Spielerische und Heitere wird aus dem musikalischen Vokabular verbannt und durch jenes Pathos ersetzt, das später mit Begriffen wie „Größe“ und „Erhabenheit“ beschrieben wurde. Ungeachtet der vielen Neuerungen werden natürlich auch Momente aus der Ersten Sinfonie übernommen – etwa der unvermittelte Moll-Dur-Wechsel in den schnellen Sätzen, das ruhige Dreiertakt-Fließen des

Mittelsatzes oder die betont einfache Thematik, aus der heraus das Scherzo entwickelt wird. Anderes hingegen, wie etwa der bereits erwähnte dissonante Anfangsakkord, war quasi unwiederholbar, weshalb es auch kaum überrascht, dass Beethovens Zweite nicht mit einer ähnlich gewagten langsamen Introduction aufwartet wie seine Nummer Eins. In der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ vom 9. Mai 1804 wurde das Stück als „ein merkwürdiges, kolossales Werk“ bezeichnet – „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

„Eine ganz neue Sinfonie Beethovens, (zu unterscheiden von der zweyten...), ist in einem ganz anderen 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 des Schöpfers erkennen muss: sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren.“
 („Allgemeine Musikalische Zeitung“ vom 13. Februar 1805 über die „Eroica“)



Beethoven mit Lyra, im Hintergrund der Tempel des Apoll, Gemälde von Joseph Willibrord Mähler (1804)

„Eroica“, Abschrift der Partitur mit handschriftlichen Korrekturen Beethovens (u. a. Tilgung der Widmung an Napoleon Bonaparte)

Titelblatt der Wiener Erstausgabe 1805, mit Widmung an Franz Joseph Max Fürst Lobkowitz

Sinfonien. Sie will, selbst von dem geschicktesten Orchester wieder und immer wieder gespielt seyn, bis sich die bewundernswürdige Summe origineller und zuweilen höchst seltsam 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.“

Obgleich die Zweite Sinfonie einen gewaltigen Schritt in Richtung „Ideen-Kunstwerk“ darstellt, mit welchem Beethoven seinem erklärten Ziel, „poetische Ideen“ in Musik zu setzen (wie etwa die Frage nach der individuellen Freiheit und Selbstbestimmung des Menschen), einen großen Schritt näher gekommen war, entschied sich der Komponist bei seiner Dritten für einen „neuen Weg“, da er – laut den Erinnerungen seines Schülers Carl Czerny – mit seinen bisherigen Arbeiten „nur wenig zufrieden“ war. Insofern überrascht es nicht, dass sich die „Eroica“ weiter als die bisherigen Sinfonien Beethovens von den Gattungskonventionen entfernt, weshalb ein Rezensent das Werk auch als eine „sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie“ bezeichnete.

Reiterbildnis Napoleon Bonapartes als Erster Consul, Gemälde von Antoine-Jean Gros (1803)

Doch welche „poetischen Ideen“ hatte Beethoven beim Komponieren der „Eroica“ in Klang fassen wollen? Und mit welchen musikalischen Mitteln hat er versucht, die Inhalte in tönende Form zu bringen, ohne den autonomen Kunstcharakter der Musik zu verletzen? Ersten Aufschluss bietet hier ein musikalisches Selbstzitat: das von der Oboe „dolce“ vorgetragene Finalthema, welches aus der Ballettmusik „Die Geschöpfe des Prometheus“ op. 43 stammt, die Beethoven 1800/1801 für eine Aufführung am Wiener Hofburgtheater komponiert hatte. Die Prometheus-Sage, die ein für die Epoche zentrales Thema behandelt (der geniale Einzelne emanzipiert sich von der Bevormundung durch die Götter und formt sich ein Geschlecht freier Menschen), wird so

gewissermaßen zur Hintergrundfolie. Auch der ursprünglich für das Werk vorgesehene Titel „intitolata Bonaparte“ bzw. „geschrieben auf Bonaparte“ deutet in diese Richtung, galt Napoleon doch als die Prometheus-Figur seiner Epoche. (Im Trauermarsch finden sich dementsprechend zahllose Anklänge an Motive aus offiziellen Festhymnen und Trauermärschen der ersten französischen Republik.) Und obwohl Beethoven bekanntlich später, nachdem sich Bonaparte 1804 zum Kaiser gekrönt hatte, von der Widmung Abstand nahm, ließ er das Werk mit dem Zusatz drucken: „composta per festeggiare il sovvenire di un grand' Uomo“ („komponiert, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern“). Mancher Forscher vermutet, der Komponist habe mit dem

„grand' Uomo“ auf den im Befreiungskampf gegen die Franzosen gefallenen preußischen Prinzen Louis Ferdinand angespielt, was an der poetischen Grundidee des Werkes – Beethovens lebenslangem Wahlspruch „Freiheit über alles lieben“ – wenig ändern würde. Fest steht, 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 Instrumentalkomponist mit seinen Werken zum breiten Gesprächs- und Diskussionsgegenstand, was bis dahin nur Philosophen, Dichtern oder bildenden Künstlern vorbehalten war.

„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 griechisch-schlanken in B dur [der Vierten]! Erhebt euch nicht über Regeln, die ihr noch nicht gründlich verarbeitet habt.“

(Robert Schumann, 1834)

„AUSBRUCH GENIALER PHANTASIE“

14

DIE SINFONIEN VIER UND FÜNF

Bereits im Jahr 1804, noch vor Fertigstellung der „Eroica“, begann Beethoven mit der Arbeit an seiner Fünften Sinfonie. Bevor das Werk im Frühjahr 1808 vollendet wurde, zog der Komponist jedoch u. a. ein anderes 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 ohne Zweifel positiv gemeint – wohl in erster Linie für „klassisch“, also „der bekannten Form gemäß“, stehen dürfte, was durchaus zutrifft. Auch „schlank“ ist in mehrfacher Hinsicht zutreffend. Denn das Werk ist mit weniger Stimmen als alle anderen Beethoven-Sinfonien besetzt und verwendet die Holzblasinstrumente in geradezu kammermusikalischer Weise.



15

Das Palais Lobkowitz, Uraufführungsort von Beethovens Vierter Sinfonie, kolorierte Radierung von Johann Vincenz Reim (um 1820)

Eine Ursache für diese Reduktion der äußeren und inneren musikalischen Mittel – das Stück wurde in einer Konzertkritik der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ von 1811 als „heiter, verständlich und sehr einnehmend“ charakterisiert – ist mit Sicherheit die Tatsache, dass Beethoven im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts zunehmend auch verlegerische Aspekte berücksichtigte. Er selbst bezeichnete sich 1801 in Briefen an die Verleger Breitkopf & Härtel und Hofmeister als „halben Handelsmann“, womit er ohne Zweifel auf sein Bestreben abzielte, neue Werke möglichst gewinnbringend am Markt zu platzieren, um – ganz im Sinne seines Freiheitsstrebens – finanziell unabhängiger zu werden. Auch der zeitgemäße Brauch, neue Kompo-

sitionen vor ihrer Publikation einem adeligen Mäzen für einige Monate zum exklusiven Gebrauch zu überlassen (was dieser wiederum großzügig honorierte), musste von Beethoven bedacht werden. Im Fall der Vierten Sinfonie scheint es sich als notwendig erwiesen zu haben, den Grafen Franz von Oppersdorff, der auf Grund einer Vorschusszahlung mit einer Sinfonie bedient werden musste, nicht länger auf die ihm zugedachte Fünfte warten zu lassen und ihn mit einem anderen, schneller zu schreibenden Werk zufrieden zu stellen. Weiterhin dürfte es Beethoven sinnvoll erschienen sein, seiner schwergewichtigen „Eroica“ eine „leichtere“ Sinfonie folgen zu lassen, um sein Publikum nicht zu überfordern.

Ungachtet ihres klassizistischen Charakters ist die Vierte von derselben konstruktiven Logik durchdrungen wie die berühmteren Nachbarwerke. Dies zeigt sich bereits in der langsamen Einleitung des Kopfsatzes, in dem das für die Sinfonik konstitutive dialektische Prinzip – die Darstellung der Wirkung zweier gegensätzlicher Kräfte – deutlich wird. Diese Dialektik prägt auch den langsamen zweiten Satz, in dem die Musik ein überraschendes rhythmisches Vexierspiel entfaltet. Auch der dritte Satz ist von Gegensatzpaaren geprägt, da die geradtaktige Melodik ständig mit der metrischen Gliederung des 3/4-Taktes kollidiert. Und im Finale, das insgesamt von einem drängenden Impetus geprägt ist, wird mit Motorik contra Kantabilität ein weiteres



Beethovens Vierte Sinfonie B-Dur op. 60, eigenhändige Niederschrift der Partitur

Gegensatzpaar exponiert, mit dessen Vermittlung das Werk schließlich in gelöster Stimmung endet. 1844 schrieb Hector Berlioz über das Werk: „Hier verlässt Beethoven Ode und Elegie vollständig, um zu dem weniger erhabenen und weniger düsteren, aber vielleicht nicht weniger schwierigen Stile der zweiten Symphonie zurückzukehren. Der Charakter der Partitur ist im allgemeinen lebhaft, frisch, heiter oder von himmlischer Zartheit.“

Anders als in der Vierten Sinfonie griff Beethoven in der Fünften wieder auf jene Idiome französischer Revolutionsmusiken zurück, die er bereits im Trauermarsch der „Eroica“ verwendet hatte. („Dieser Ausbruch genialer Phantasie, kraftvoller Größe, dieses lebendige Bild hoher Leidenschaft in allen Abstufungen bis zu ihren heftigsten Momenten, und ihrer Auflösung in triumphierendem Jubel, ist allgemein als ein Meisterwerk des Verfassers erkannt, das im Fache großer Instrumental-Musik einen klassischen Werth behauptet“, schrieb die „Allgemeine Musikalische Zeitung“.) Dementsprechend nähert sich die Orchesterbesetzung, die erstmals um drei Posaunen, Piccoloflöte und Kontrafagott erweitert wird, der Instrumentation zeremonieller Militärmusiken an – eine Besonderheit, auf die der Komponist in einem Brief an Graf von Oppersdorff vom März 1808 selbst hingewiesen hat: „Das letzte Stück der Sinfonie ist mit 3 Posaunen

und Flautino [besetzt] – zwar nur 3 Pauken, wird aber mehr Lärm als 6 Pauken und zwar besseren Lärm machen.“ Darüber hinaus finden sich in dem Werk viele thematische Bezüge zur Musik der französischen Revolution, weshalb schon Schumann auf die Ähnlichkeit mit der zeitgleich entstandenen Ersten Sinfonie g-moll von Étienne-Nicolas Méhul hingewiesen hat – ein Werk, das im „Magazin de Musique“, einer Art Staatsverlag für die offiziellen Festmusiken der Revolution, erschienen war. Der Finalbeginn von Beethovens Fünfter verweist auf einen Freiheitschor von François Joseph Gossec (neben Méhul der berühmteste Komponist der Revolution) aus dem Jahr 1792 sowie auf eine Siegeshymne von Jean-Baptiste Lacombe und Martin Joseph Adrien, die Beethoven schon früher, u. a. im Hauptthemennachsatz des Kopfsatzes seiner Ersten Sinfonie, verwendet hatte. Weiterhin scheint das berühmte Klopfmotiv des ersten Satzes Luigi Cherubinis „Hymne du Panthéon“ entnommen zu sein. Die entsprechende Stelle aus dem Chor, der 1792 als offizielle Musik der französischen Revolution aufgeführt worden war, handelt von dem Schwur, für Republik und Menschenrechte zu sterben. Peter Gülke hat darüber hinaus festgestellt, dass die prägnante Folge zweier verschränkt fallender Terzen, die im Thema des ersten Satzes anzutreffen ist, der „Hymne an die Vernunft“ entstammt, die vom Verfasser der „Marseillaise“,



Fünfte Sinfonie, Titelblatt der Erstausgabe (1809)

Claude-Joseph Ruget de l'Isle, komponiert worden war. „Dessen Text“, so Gülke, „getragen vom großen Pathos des ‚Heilig die letzte Schlacht‘, könnte ‚umstandslos als poetische Paraphrase zu Beethovens erstem Satz verstanden werden.“ Auch ein zentrales Final-Motiv der Fünften (es tritt erst in der Durchführung auf und bildet die motivische Grundlage der ekstatischen Steigerung) scheint ebenfalls auf Rouget de l'Isle zurückzugehen, und zwar auf dessen „Hymne dithyrambique“, in der es mit dem zentralen Lösungswort der Französischen Revolution, „La liberté“, verbunden ist.

Insgesamt ist die Fünfte diejenige von Beethovens Sinfonien, in welcher der revolutionäre Gestus am deutlichsten ausgeprägt ist. Dies gilt nicht zuletzt für das hymnische Finale, von dem ein alter Grenadier bei einer Pariser Aufführung kurz nach Beethovens Tod (laut der Überlieferung des russischen Beethoven-Biographen Alexander Ulibischeff) so mitgerissen worden sein soll, dass er mit dem Ausruf „C'est l'Empereur, vive l'Empereur!“ seinem Kaiser Napoleon die Ehre erwies. Dass die Fünfte später allerdings auch revolutionsgefährdete Könige und seine Anhängerschaft in Begeisterung versetzen konnte, berichtet Richard Wagner aus dem Jahr 1848 über ein von ihm geleitetes Konzert in Dresden: „König und Hof waren trübe gestimmt; auf dem ganzen Publikum lastete der düstere Druck der Ahnung von nahen Gefahren und Umwälzungen [...]. 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, Leberhochs auf den König – und wie erlöst verließ die jubelnde Menge das Haus [...].“



„Die malerische Anlage des Ganzen [...] ist ingeniös; und selbst einige nebenbey angebrachte, scherzhaft behandelte Kopieen einzelner kleinerer Erscheinungen, (besonders gegen Schluss), wird Niemand – liebte er auch sonst dergleichen gar nicht – ohne wohlgefälliges Lächeln vernehmen können, da sie die Gegenstände so äusserst treffend darstellen und eben, wie gesagt, nur scherzweise angebracht sind. [...] Die helle und ganz charakteristische Lustigkeit im ersten dieser Sätze hat nur in dem Jubel der Winzer in Haydns Jahreszeiten ihr Seitenstück, und der brausende Sturm mit allem dem, was ihn zu begleiten pflegt, ist mit einer Energie und Beharrlichkeit – ist selbst mit einer Verschmähung der, zu diesem Zweck gewöhnlich verwendeten Mittel, durchgeführt, dass man wirklich über den Reichthum und die Kunst des Meisters erstaunen muss.“

(Johann Friedrich Rochlitz, 1809)

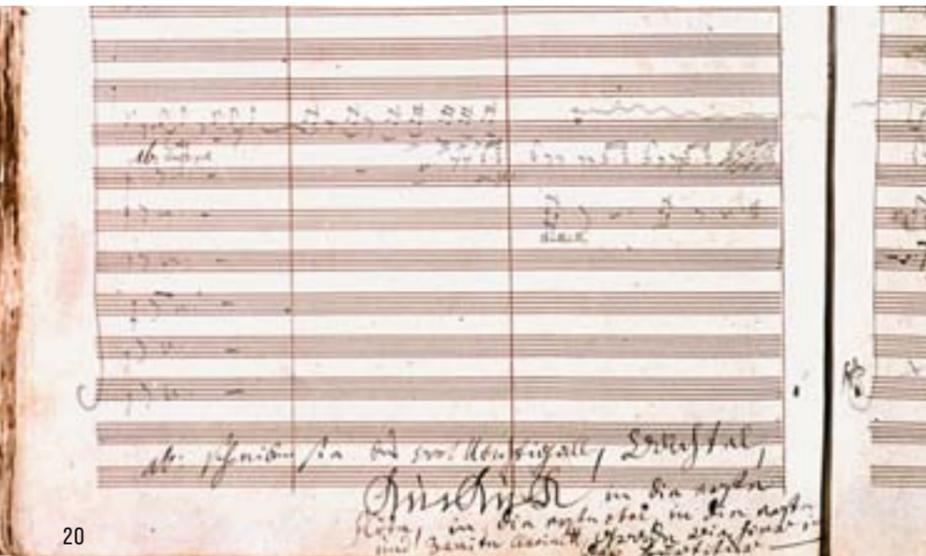
VOGELKONZERT UND „SINFONIE PAR EXCELLENCE“ „PASTORALE“ UND SIEBENTE

Während sich die Arbeiten an Beethovens Fünfter über Jahre hinzogen, entstand die „Sinfonia Pastorale“ in der relativ kurzen Zeit zwischen Sommer 1807 und Sommer 1808. Dass es sich bei den beiden Stücken um ein (komplementäres) Werkpaar handelt, wird bereits anhand rein äußerlicher Faktoren deutlich: Beethoven arbeitete über längere Zeiträume parallel an beiden Kompositionen, widmete sie denselben Mäzenen (Fürst Lobkowitz und Graf Rasumowsky) und stellte sie dem Publikum an ein und demselben Abend vor – im Rahmen einer großen Akademie am 22. Dezember 1808. Doch auch eine Reihe von musikalischen Faktoren macht deutlich, dass beide Sinfonien in wechselseitigem Zusammenhang stehen: Beide Kopfsätze werden von einem „Motto“ eingeleitet, das durch eine Fermate auf dem letzten Ton deutlich vom folgenden musikalischen Geschehen abgesetzt wird. Und beide Finali bilden einen apothetischen Hymnus, der wie das zwingende Ergebnis aus dem jeweils vorangegangenen Satz hervorzugehen scheint.

Ungeachtet dieser und anderer Gemeinsamkeiten sind die großen Unterschiede zwischen den beiden Werken offensichtlich, 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 des Bachs, das „Lustige Zusammensein der Landleute“ sowie die Gewitter- und Sturmmusik des vierten

„Allmächtiger im Walde! Ich bin selig, glücklich im Walde:
jeder Baum spricht durch dich. O Gott! welche Herrlichkeit!
In einer solchen Waldgegend, in den Höhen ist Ruhe,
Ruhe, ihm zu dienen.“

(Ludwig van Beethoven, Skizzenheft 1815)



Autograph der „Pastorale“,
Ausschnitt vom Ende des 2. Satzes
(„Szene am Bach“) mit Beethovens Vermerk:
„Schreiben sie das Wort Nachtigall [...] in die erste Oboe [...]“

Satzes. Beethoven bezeichnete die Komposition als „sinfonia caratteristica“, was auf einen weiteren Traditionszusammenhang hinweist: Das „Charakteristische“, das die romantische Musikästhetik vom „rein Poetischen“ der absoluten Musik 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 Goethe als „detestabel“ – scheußlich – bezeichnete, „dem wahren Geist der Musik entgegenstanden“ (so der Philosoph Johann Georg Sulzer in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ von 1786/1787). Deshalb gab Beethoven

mit dem bekannten Satz „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ im Programmheft der Uraufführung den entscheidenden Hinweis zum richtigen Verständnis seines Werkes. Denn obgleich es zum Sujet der „Pastorale“ zeitgenössische Vorbilder gibt – etwa die 1784 entstandene Sinfonie „Le Portrait musicale de la Nature“ des Stuttgarter Organisten, Dirigenten und Hofkapellmeisters Justin Heinrich Knecht (1752–1817) –, wollte Beethoven nicht mit Hilfe musikalischer Requisiten ein klingendes Abbild der Natur schaffen, sondern die Stellung des Menschen mit all seinen Gefühlen, Ängsten und Sehnsüchten in ihr reflektieren. Dass er dabei auch auf das Mittel der Tonmalerei zurückgriff, etwa mit dem stilisierten Vogelkonzert am Ende des zweiten Satzes oder mit der Gewittermusik des vierten, steht hierzu in keinem Widerspruch. Schließlich bezeichnet die „Pastorale“ keine Phantasielandschaft, weshalb der „Ort des Geschehens“ – das „unverdorben“ Ländliche, das seinen Gegensatz zur Stadt deutlich impliziert – auch näher identifiziert werden kann.

Bei der Darstellung des zunächst fernen, dann langsam näher kommenden Donnerrollens begnügte sich Beethoven im übrigen nicht mit crescendoerendem „Paukengerassel“, wie es der Musiktheoretiker Abbé Vogler in seinen „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule“ für eine Gewittermusik forderte, sondern ging



„Beethoven am Bache, die Pastorale komponierend“,
Farblithographie aus dem Almanach
der Musikgesellschaft Zürich (1834)

viel subtiler vor: 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. So beginnt das Gewitter bei Beethoven – im Gegensatz etwa zur Gewitterschilderung in Haydns „Jahreszeiten“ – langsam und steigert sich allmählich im Verlauf von 20 Takten. Die elementare Entladung der gestauten Energien findet anschließend in dem Fortissimo-Akkord der Bläser zum Paukentremolo sowie zu den Geräuschfiguren der Streicher einen adäquaten Ausdruck. In dieser differenzierten Anlage unterscheidet sich der vierte Satz der „Pastorale“ deutlich von zeitgenössischen Ge-

wittermusiken, worauf schon E.T.A. Hoffmann in einer ausführlichen Rezension hingewiesen hat: „Zwar sind auch ihm [Beethoven] die höchsten Grade des Orkans Gegenstände der Schilderung: allein er verschmäht dabei so wenig die langsame Annäherung als die allmähliche Entfernung des Wetters.“

Vier Jahre nach der Fünften und Sechsten komponierte Beethoven eine Sinfonie in A-Dur, die am 8. Dezember 1813 im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzerts „zum Besten der in Hanau invalidisch gewordenen österreichischen und bayerischen Krieger“ uraufgeführt wurde – zusammen mit dem sinfonischen Schlachtengemälde „Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria“ op. 91.



„Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria“ op. 91, Titelseite der Klavierausgabe (1816)

Beethovens Siebente Sinfonie, Titelseite der Originalausgabe Wien (ohne Jahrgang)

Bei letzterem Werk handelt es sich um zwischen Tonmalerei und Ideenmusik changierende Programmmusik, die u. a. mit musikalisch-räumlichen Klang- und Geräuscheffekten eine „erzählbare Geschichte“ abbildet – die Schlacht von Vittoria eben, bei der die englischen, portugiesischen und spanischen Truppen unter dem Oberbefehl Wellingtons die Franzosen am 21. Juni 1813 besiegten. Dass die Zeitgenossen „Wellingtons Sieg“ und die Siebente Sinfonie in einem konkreten programmatisch-politischen Sinne 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 über 100.000 Tote und Verwundete forderte und schließlich zum Zusammenbruch des napoleonischen Systems führte.

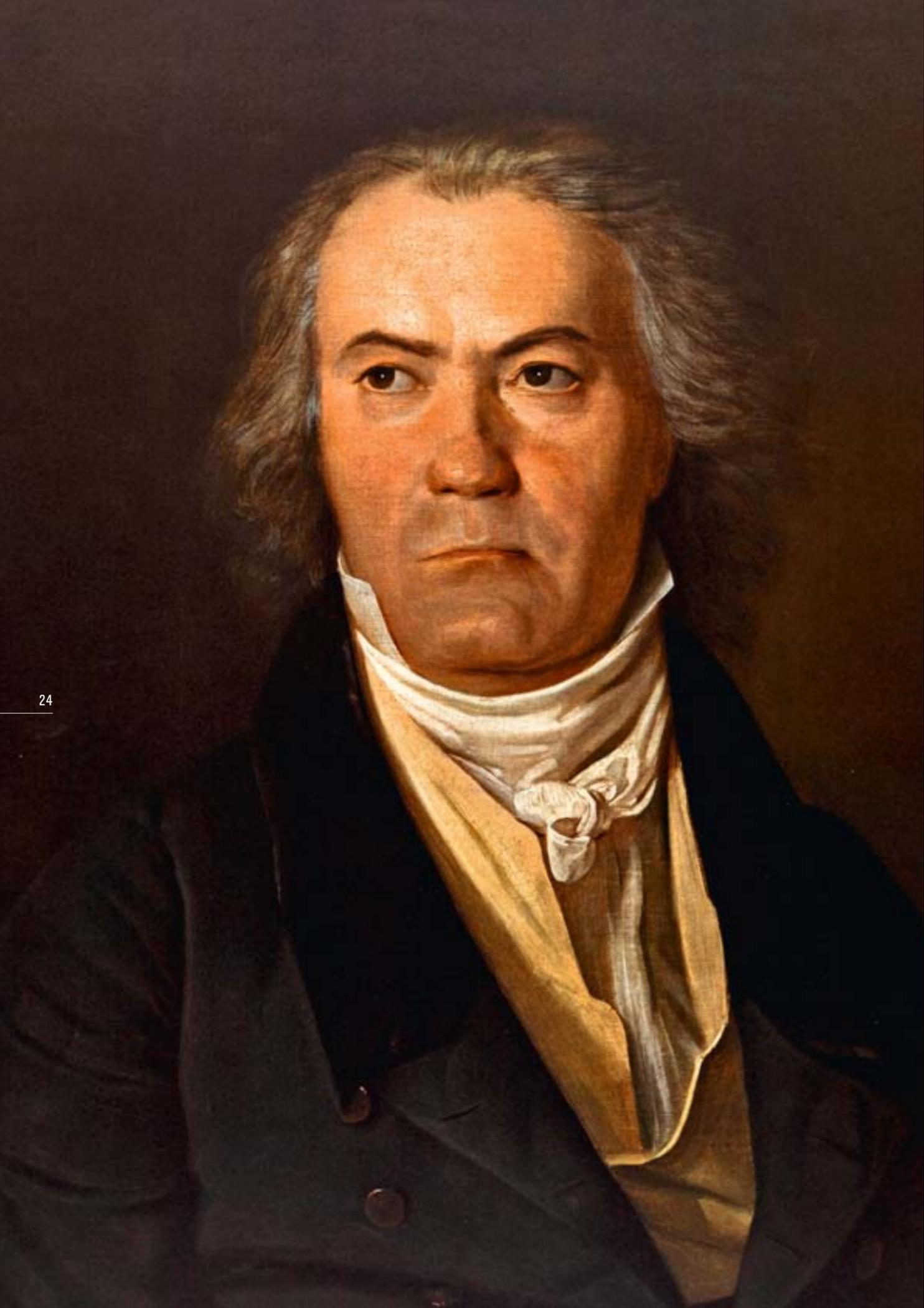
Die starke Wirkung, die Beethovens „antinapoleonische“ Musiken im Publikum auslösten (bekanntlich war die einstige Begeisterung des Komponisten für den „grand' Uomo“ aus Korsika in Ablehnung umgeschlagen), ist beispielhaft in einem Bericht über eine spätere Aufführung vom 27. Februar 1814 dokumentiert: „Wer sich eine Versammlung von 5000 Zuhörern mit erhobener Stimmung in Folge aus vorhergegangener welterschütternder Ereignisse auf den Schlachtfeldern Leipzig's und



Napoleons Flucht am 19. Oktober 1813 nach der Niederlage in der Völkerschlacht bei Leipzig, Aquarell von Richard Knötel (1857-1914)

Hanau's, aber auch im Gefühle des hohen Werthes der gebotenen Kunstgenüsse, zu denken vermag, wird sich ungefähr eine Vorstellung von der Begeisterung dieser großen Schar von Kunstfreunden machen können. Die jubelnden Ausbrüche während der A dur Sinfonie und der Schlacht bei Vittoria, in welcher letzterer alle Theile in Folge wiederholter Aufführungen schon präzise in einander griffen, überstiegen alles, was man bis dahin im Concert-Saale erlebt haben wollte.“ Bis Ende Februar 1814 folgte noch eine weitere Wiederholung beider Stücke, bei denen der von der Presse als „die Krone neuerer Instrumentalmusik“ gefeierte zweite Satz der A-Dur-Sinfonie erneut wiederholt werden musste. Allgemein wurde Beethovens Siebente mit ihrer

Siegesvision des Kopfsatzes, den hymnischen Klängen des Scherzos und den ekstatischen Rhythmen des Finales in kürzester Zeit ungemein populär. Der Rezensent der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ beschrieb das Werk als „die melodie-reichste, gefälligste und fasslichste unter allen Beethovenschen Symphonien“. Mehr als ein Jahrhundert später bezeichnete Theodor W. Adorno das Stück sogar als „die Sinfonie par excellence“.



„Meine Gesundheit ist nicht die beste, und unverschuldet ist meine sonstige Lage wohl die unglücklichste meines Lebens. – Übrigens wird mich das (und nichts auf der Welt) nicht abhalten, Ihren ebenso unschuldig leidenden Konventfrauen soviel als möglich durch mein geringes Talent zu helfen. Daher stehen Ihnen zwei ganz neue Symphonien [die Siebente und Achte für ein Wohltätigkeitskonzert] zu Diensten [...].“

(Beethoven in einem Brief an Josef Varena, 1813)

„FREUDE, SCHÖNER GÖTTERFUNKEN“

ACHTE UND NEUNTE SINFONIE

Unmittelbar nachdem Beethoven seine Siebente skizziert hatte, arbeitete er an einem Klavierkonzert, dessen Entwürfe jedoch schließlich Eingang in den Kopfsatz seiner Achten Sinfonie fanden. Möglicherweise Ende 1812, spätestens aber im März 1813, als der Komponist dem Grazer Beamten und Philanthropen Joseph von Varena für ein Wohltätigkeitskonzert „zwei ganz neue Symphonien“ anbot, waren die Arbeiten an der Partitur beendet. Nach einer privaten Aufführung in den Räumen des Erzherzogs Rudolph (nach der Beethoven noch eine Reihe von Retuschen vornahm) erfolgte die Uraufführung der Achten schließlich am 27. Februar 1814 im großen Redoutensaal in Wien. Der Erfolg beim Publikum hielt sich in Grenzen, da die Zeitgenossen durch die vermeintlich so gar nicht zu Beethoven passen wollende Heiterkeit der Musik zunächst verwirrt waren: „Die größte Aufmerksamkeit der Zuhörer schien auf dieses neueste Product [die Achte Sinfonie] der B-schen Muse gerichtet zu sein“, hieß es in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“, „und alles war in gespanntester Erwartung; doch wurde diese, nach einmaligem Anhören, nicht hinlänglich befriedigt, und der Beyfall, den es erhielt, nicht von jenem Enthusiasmus begleitet, wodurch ein Werk ausgezeichnet wird, welches allgemein gefällt: kurz, sie machte, wie die Italiener sagen, keine Furore.“ Weiter schrieb derselbe Rezensent in Zusammenhang mit dem zweiten Satz von einem „humoristischen Scherzspiel“. Der frühe Beethoven-Biograph Anton Schindler stellte die Komposition später dem Publikum mit den Worten vor: „[...] die Hauptempfindung,

Ludwig van Beethoven,
Portrait von Ferdinand Georg Waldmüller (1823)



Achte Sinfonie, erste Seite des Manuskripts (1812)

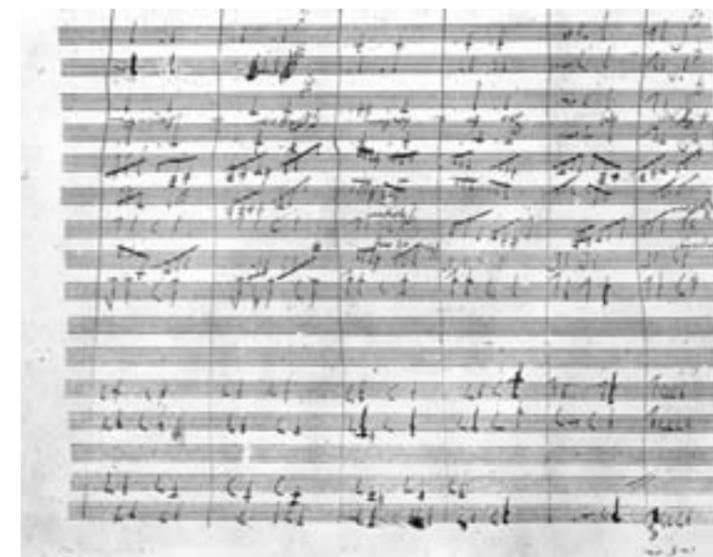
Beethoven beim Spaziergang, Lithographie von Johann Faller nach einer Zeichnung von Martin Tejcek (um 1889)

welche dieser Sinfonie zugrunde liegt, ist Fröhlichkeit und Humor, scherzhafter Ernst und ernsthafter Scherz.“ Und der österreichische Musikhistoriker August Wilhelm Ambros sah in der Achten Sinfonie „ein ganzes ästhetisches Lehrbuch über den Humor in der Musik“, während Paul Bekker in seinem Beethoven-Buch das Werk schlicht als „lachende Philosophie“ bezeichnete.

Dass die Rezeption von Beethovens Achter Sinfonie von Begriffen wie „Humor“ bzw. „Satire“ und „Ironie“ bestimmt wird, hat gute Gründe: Bereits das KopftHEMA des ersten Satzes überrascht durch seine kompakte 12-taktige Periode, deren geschlossene Anlage wenig Raum für die weitere musikalische Entwicklung lässt. Diese erfolgt dann in einer für Beethoven alles andere als charakteristischen Schematik, was die Frage aufwirft, wie ernst der musikalische Diskurs vom Komponisten hier eigentlich genommen wurde. Das Allegretto scherzando reflektiert laut der Überlieferung Anton Schindlers das Automatenwerk Johann Nepomuk Mälzels (des Erfinders des Metronoms), indem das Hauptthema auf den sogenannten „Mälzel-Kanon“ WoO 162 zurückgehe, den Beethoven im Frühjahr 1812 bei einem geselligen Abschiedessen auf die Worte „Ta ta ta... lieber Mälzel, leben Sie wohl, sehr wohl! Banner der Zeit, großer Metronom“ komponiert habe. (Auch wenn Schindlers



Überlieferung in dieser Form wohl nicht mit den historischen Tatsachen übereinstimmt, geht man heute davon aus, dass die Geschichte nicht gänzlich aus der Luft gegriffen ist.) Den dritten Satz bezeichnete Beethoven distanzierend als „Tempo di Menuetto“ (statt einfach „Menuett“) – als wolle er zum Ausdruck bringen, dass der höfische Tanz im Jahr 1812 nicht mehr ungebrochen zur Anwendung kommen könne. Und das Finale mit seinen schnell wechselnden Gedanken empfand Louis Spohr, als ob jemand einem mitten im Gespräch die Zunge herausstreckte – musikalisch ausgedrückt: die geradezu übertrieben wirkende Durchführungsarbeit bleibt ohne jede Konsequenz, da sich eine befreiende Finalwirkung nicht recht einstellen will. In diesem



Handschriftliche Skizze Beethovens zu der „Ode an die Freude“

Sinne sprach Carl Dahlhaus von einer „eher [...] humoristischen Demonstration der Unmöglichkeit einer Lösung“; Constantin Floros nannte den Satz „das wohl glänzendste Beispiel für die Kunst des Imprévu [des Unerwarteten] aus der Zeit vor Berlioz.“ Nachdem Beethoven sich und die Welt mit seiner Achten vorgeführt hatte, schrieb er für mehr als ein Jahrzehnt keine Sinfonie mehr, um dann in seiner Neunten das Finalproblem durch die Zuhilfenahme des Schlusschores zu lösen. Auch zu Beginn überrascht Beethoven mit einer wieder ganz neuen Lösung des Sinfonieanfangs: Am unbestimmten und formlosen Anfang erklingt ein leerer Quintklang, in dem sich mit kontinuierlichem Crescendo – gewissermaßen „vor den

Ohren“ des Zuhörers – das Hauptthema stückweise zusammensetzt. Erklingt in Takt 17 der vollständige Themenkopf, ist das Orchestertutti erreicht: Aus dem „Nichts“ der leeren Quinte ist die gestalthafte Ordnung eines Themas geworden, das sowohl pathetische als auch heroische Momente in sich vereint. Zu Beginn des zweiten Satzes setzt völlig überraschend die Pauke ein – ein kalkulierter Überraschungseffekt, der dem Publikum bei der Uraufführung am 7. Mai 1824 im Wiener Kärntnertortheater laut zeitgenössischem Bericht „eine spontane Äußerung des Enthusiasmus“ entlockte. Das Adagio, das eigenständig zwischen den ersten beiden Sätzen und dem Finale steht, scheint von einer

melancholisch gebrochenen Sehnsucht durchzogen zu sein. Die Skizzen zu Beethovens Zehnter Sinfonie enthalten Entwürfe zu einem Andante, das unverkennbar den langsamen Satz der Neunten beeinflusst hat. Neben diesen Entwürfen findet sich ein bekenntnisthafter Eintrag, der möglicherweise auch als Schlüssel zum tieferen Verständnis des Adagios der Neunten dienen kann: „komm – komm – nimm mich ab zur Verklärung.“ In der Coda des langsamen Satzes kündigt sich mit zwei einfallenden Fanfaren das Finale an: „O Freunde, nicht diese Töne!“ Mit ihm gelingt Beethoven eine eindeutige Antwort auf die exponierten Konflikte und die Resignation der ersten drei Sätze: Was zunächst nur instrumental ausgesprochen wurde, drängt

„Solche classische Werke zu beurtheilen [wie die Achte Sinfonie], sind die schönsten Momente in dem übrigens nicht sonderlich erfreulichen Leben eines kritischen Recensenten; mit Herzenslust schreitet er zu Werke; jeden Augenblick entdeckt er neue Schönheiten, jede Seite beynahe liefert ihm neue Beweise von den hohen Talenten dieses Amphion unserer Zeit, und erfüllt ihn mit tiefer, unbegrenzter Verehrung; er schwelgt beim Eyndringen ins Heiligthum, und ein erhöhter Wiedergenuß wird ihm zu Theil, indem er den Schleyer lüftet, und es ihm vergönnt ist, die Blicke der Welt auf eine Riesenarbeit zu leiten, die – der Stolz der Gegenwart – das Erstaunen und den Neid unserer Nachkommen erwecken muss, die, nicht geboren – erschaffen ward, und – gleich Minerven – nur dem Gehirne eines Gottes entspringen konnte.“ („Allgemeine Musikalische Zeitung“, 1818)



Ansclagzettel für das Konzert am 7. Mai 1824 im Wiener Kärntnertortheater mit der Uraufführung der Neunten Sinfonie



28

„Das k.u.k. Hoftheater am Kärntnertor“, Zeichnung von Ferdinand Weckbrodt (um 1860)

schließlich zur sprachlichen Eindeutigkeit: „Freude!“ Das eingängige Thema wird in Violoncelli und Bässen eingeführt, „so dunkelheimlich und zutraulich [...], wie langverschüttete und übertäubte Jugenderinnerungen. Es ist wie ein halbvergessenes Lied, das man im Vorsichhinsummen sich wieder zusammensucht“ (Adolph Bernhard Marx). Anschließend durchläuft dieses „Freude“-Thema in dynamischer und klanglicher Prachtentfaltung eine beispiellose Steigerung, die – nach dem quasi als retardierenden Moment eingeschobenen Alla-Marcia-Teil – das Werk zu seinem triumphalen Abschluss führt. Ein zeitgenössischer Rezensent fasste das musikalische Geschehen so zusammen: „Einem niederschmetternden Donnerstreich vergleichbar kündigt

sich das Finale (D moll) an; [...] 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 Schreibpulte, 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

DER DIRIGENT

CHRISTOPH VON DOHNÁNYI DIRIGENT

Christoph von Dohnányi übernahm mit Beginn der Saison 2004/2005 die Position des Chefdirigenten beim **NDR Sinfonieorchester**, mit dem er zahlreichen Einladungen in die großen Musikmetropolen der Welt folgte. Er leitet regelmäßig international renommierte Orchester wie das Boston Symphony, Chicago Symphony und Pittsburgh Symphony Orchestra sowie das Israel Philharmonic, Los Angeles Philharmonic und New York Philharmonic Orchestra. Im September 1997 wurde Christoph von Dohnányi Principal Conductor beim Londoner Philharmonia Orchestra, nachdem er schon seit 1994 Principal Guest Conductor dieses Orchesters gewesen war; zu Beginn der Spielzeit 2008/2009 wurde er zum Ehrendirigenten auf Lebenszeit ernannt.

Zum Abschluss seines Dirigier-, Kompositions- und Klavierstudiums an der Münchner Musikhochschule wurde Christoph von Dohnányi der Richard-Strauss-Preis der Stadt München verliehen. Anschließend setzte er sein Studium bei seinem Großvater Ernst von Dohnányi an der Florida State University fort. 1953 wurde er von Sir Georg Solti zum Dirigenten und Korrepetitor an die Oper Frankfurt berufen. Im Alter von 27 Jahren wurde er in Lübeck der jüngste Generalmusikdirektor Deutschlands, bevor er die Stelle des Chefdirigenten beim WDR Sinfonieorchester Köln antrat. Seine weitere Karriere führte ihn als Generalmusikdirektor und Operndirektor nach Frankfurt und 1977 nach Hamburg, wo er als Intendant und Chefdirigent die Hamburgische Staatsoper leitete. Zwanzig Jahre stand er – zunächst ab 1982 als Music Director designate und dann von September 1984 bis August 2002 als Music Director – dem Cleveland Orchestra vor, bevor er im September 2002 zum Music Director laureate ernannt wurde. In Cleveland nahm Christoph von Dohnányi in den 1980er Jahren einen kompletten Zyklus der Beethoven-Sinfonien für Schallplatte und CD auf, der vom Label Telarc veröffentlicht wurde.

Als Operndirigent gastierte Christoph von Dohnányi an international renommierten Häusern wie Covent Garden in London, der Mailänder Scala, der New Yorker Met, der Opéra Paris, der Oper Zürich und der Wiener Staatsoper. Regelmäßig war er bei den Salzburger Festspielen zu Gast, wo er die Wiener Philharmoniker in zahlreichen Opernproduktionen dirigierte.

29



DIE SOLISTEN



MICHAELA KAUNE SOPRAN

Die in Hamburg geborene Sopranistin Michaela Kaune studierte an der Hochschule ihrer Heimatstadt. Sie war u. a. Preisträgerin beim Belvedere Wettbewerb Wien und wurde 1999 mit dem Otto-Kasten-Preis des Deutschen Bühnenvereins ausgezeichnet. Seit 1997 ist Michaela Kaune Mitglied des Ensembles der Deutschen Oper Berlin. Zentrale Rollen ihres Opern-Repertoires sind Micaëla in Bizets „Carmen“, Pamina in Mozarts „Zauberflöte“, Margarethe in Gounods „Faust“, Agathe in Webers „Freischütz“, Donna Elvira in Mozarts „Don Giovanni“, Contessa in „Le nozze di Figaro“, Fiordiligi in „Così fan tutte“, Marschallin in Strauss' „Rosenkavalier“ sowie Eva in Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“. Die Sopranistin gastierte unter anderem an der Oper Köln, am Aalto Theater Essen, an der Opéra national de Paris, am Théâtre de la Monnaie, Brüssel, an der Oper Frankfurt, der Hamburgischen Staatsoper, der Semperoper Dresden, der Opéra de Montpellier, der Nederlandse Opera, der Vlaamse Opera Antwerpen sowie an der Bayerischen Staatsoper München.

Im Konzertbereich war Michaela Kaune Gast vieler renommierter Orchester (u. a. **NDR Sinfonieorchester**, Orchestre de Strasbourg, Bamberger Symphoniker, Orchestre de Paris, Hamburger Symphoniker, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, NHK Symphony Orchestra Tokyo, Bayerisches Staatsorchester München, RSO Frankfurt und RSO Wien, MDR Sinfonieorchester Leipzig, **NDR Radiophilharmonie**, Dresdner Philharmoniker, Staatskapelle Dresden und Berliner Philharmoniker). Sie sang unter Dirigenten wie Zubin Mehta, Christoph Eschenbach, Simone Young, Christian Thielemann, Kent Nagano, Marc Minkowski, Gary Bertini, Marc Elder, Ingo Metzmaker, Lothar Zagrosek, Marc Albrecht, Alan Gilbert, Dennis Russell Davies, Esa Pekka Salonen u. a. Des Weiteren war sie Gast beim Festival de Radio France, beim Ravinia Festival, bei den Salzburger Festspielen, bei den Festspielen in Bad Urach, bei den Dresdner Musikfestspielen, den Berliner Festwochen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie in der Carnegie Hall New und im Wiener Musikverein. Bei den Salzburger Festspielen 2006 sang Michaela Kaune Donna Elvira in „Don Giovanni“, bei den Bayreuther Festspielen debütierte sie 2008 als Eva in „Die Meistersinger von Nürnberg“.



JANINA BAECHLE ALT

Janina Baechle studierte Musikwissenschaft und Geschichte an der Universität Hamburg und parallel dazu Gesang an der Hamburger Musikhochschule. Nach ihrem Bühnendebüt 1997 am Thalia Theater Hamburg hatte die Sängerin feste Engagements an den Staatstheatern Braunschweig und Hannover, wo sie bereits Partien wie Erda und Fricka („Der Ring des Nibelungen“), Cornelia („Giulio Cesare“), Octavian („Rosenkavalier“), Gräfin Geschwitz („Lulu“), Fenena („Nabucco“) und Amneris („Aida“) sang. Gastspiele führten die Sängerin zudem u. a. an die Oper von Frankfurt/Main, an das Festspielhaus Baden-Baden, die Semperoper Dresden sowie nach Mannheim, Würzburg, Kiel und Basel. Mit Peter Konwitschnys Produktion von Nonos „Al gran sole carico d'amore“ war die Sängerin beim Edinburgh Festival zu erleben, ihr Frankreich-Debüt gab sie im März 2007 am Capitole de Toulouse als Brangäne („Tristan und Isolde“).

Janina Baechle verbindet eine enge Zusammenarbeit mit Brigitte Fassbaender, die sich am Tiroler Landestheater, an dem die Sängerin als Czippa („Zigeunerbaron“), Azucena („Il Trovatore“) und Amme („Die Frau ohne Schatten“) gastierte, vertiefte. Seit der Spielzeit 2004/2005 gehört die Mezzosopranistin zum Ensemble der Wiener Staatsoper, wo sie u. a. in Rollen wie Eboli („Don Carlos“), Ulrica („Un ballo in maschera“), Herodias („Salome“), Erda und Waltraute, Brangäne sowie Ortrud zu erleben war bzw. ist. Für ihre Magdalena in „Der Evangelimann“ an der Wiener Volksoper und für ihre Ortrud an der Wiener Staatsoper bekam sie im Juni 2006 die Eberhard-Wächter-Medaille verliehen. Nach Gastengagements an der Semperoper Dresden, am Staatstheater Stuttgart (Amneris), der Hamburgischen Staatsoper, am Teatre del Liceu sowie in San Francisco umfassen zukünftige Engagements Auftritte am Nationaltheater München (als Jezibaba in „Rusalka“ und Ortrud), an der Opéra national de Paris (in der Titelrolle der Oper „Akhmatova“ von Bruno Mantovani) und an der Wiener Staatsoper.

Ihr Konzertdebüt gab Janina Baechle im Mai 2007 mit den Wiener Philharmonikern als Solistin in der Zweiten Sinfonie von Gustav Mahler (Seiji Ozawa), mit welcher sie im Dezember 2008 unter der Leitung von Gilbert Kaplan mit dem New York Philharmonic auch ihr USA-Debüt gab. Im Juli 2010 wird die Mezzosopranistin bei den Mahlerwochen in Toblach an zwei Abenden alle „Wunderhorn“-Lieder Gustav Mahlers singen, ergänzt durch Lieder von Duparc und Liszt.



KLAUS FLORIAN VOGT TENOR

Der gebürtige Holsteiner Klaus Florian Vogt studierte zunächst Horn an den Musikhochschulen in Hannover und Hamburg und war nach seiner Diplomprüfung bis 1997 als Hornist im Philharmonischen Staatsorchester Hamburg tätig. Währenddessen studierte er Gesang an der Musikhochschule Lübeck und war in der Spielzeit 1997/1998 zunächst am Landestheater Flensburg engagiert. 1998 wechselte er an die Dresdner Semperoper, wo er u. a. mit Dirigenten wie Giuseppe Sinopoli und Sir Colin Davis zusammen arbeitete.

Nach seinem Japan-Debüt im Herbst 2005 folgte im Mai des darauf folgenden Jahres Klaus Florian Vogts USA-Debüt als Lohengrin an der Metropolitan Opera New York. Anschließend war er in einer Neuinszenierung von „Lohengrin“ in der Regie von Nikolaus Lehnhoff bei den Pfingstfestspielen in Baden-Baden unter der Leitung von Kent Nagano zu erleben. 2007 hatte der Tenor sein triumphales Debüt bei den Bayreuther Festspielen (Stolzinger). Im Frühjahr 2008 debütierte er zudem an der Wiener Staatsoper, im April 2009 war er erstmals an der Staatsoper Unter den Linden als Lohengrin zu erleben. Seine erfolgreiche Konzertsängertätigkeit führte Vogt u. a. mehrmals nach Wien (Musikvereinsaal mit Mariss Jansons und Daniel Barenboim), in die Carnegie Hall New York („Lied von der Erde“ mit Daniel Barenboim), in die Berliner Philharmonie sowie zum Leipziger Gewandhausorchester (Neunte Sinfonie von Beethoven).

Erst kürzlich wurde Vogt bei Auftritten als Stolzing an der Deutschen Oper Berlin im Rahmen der dortigen Wagner-Wochen gefeiert. Zukünftige Projekte beinhalten Produktionen von „Der fliegende Holländer“ an der Pariser Opéra Bastille und von „Rusalka“ an der Bayerischen Staatsoper, einen Liederabend an der Dresdner Semperoper sowie die Wiedereinladung zu den Bayreuther Festspielen 2010. Weiterhin wird Vogt 2011 am Liceu in Barcelona zu Gast sein, an der Wiener Staatsoper, in Toulouse, Dresden und Berlin sowie wieder an der Opéra Bastille. 2012 sind Auftritte in München geplant (Siegfried in „Die Walküre“) sowie Neuproduktionen von Parsifal (Deutsche Oper Berlin) und von „Die Frau ohne Schatten“ (Festspielhaus Baden-Baden).



THOMAS J. MAYER BASS

Thomas Johannes Mayer absolvierte nach einem Studium der Geschichte, Germanistik, Musikpädagogik und Philosophie seine Gesangsausbildung an der Kölner Musikhochschule bei Prof. Liselotte Hammes und Kurt Moll. Nach ersten Engagements in Regensburg, Darmstadt, Basel und Karlsruhe gehört der Sänger seit der Spielzeit 2008/2009 dem Ensemble der Staatsoper Hamburg an, wo er unter anderem als Mandryka („Arabella“), Wotan („Die Walküre“), Kaspar („Der Freischütz“), Jochanaan („Salome“), Scarpia („Tosca“) und in der Titelpartie in „Rigoletto“ zu hören war. Sein Repertoire umfasst zudem u. a. Partien wie Jago („Otello“), Amonasro („Aida“), Eisenstein („Die Fledermaus“), Wolfram („Tannhäuser“) sowie die Titelpartien in „Mathis der Maler“ und „Eugene Onegin“.

Zahlreiche Verpflichtungen führten und führen Thomas Johannes Mayer an Opernhäuser wie die Bayerische Staatsoper München, die Deutsche und die Komische Oper Berlin, an das Staatstheater Stuttgart, das Badische Staatstheater Karlsruhe, das Niedersächsische Staatstheater Hannover, das Teatro di Cagliari, die Staatsoper Budapest sowie an die New National Opera Tokio. Zudem trat der Sänger bei renommierten Festivals wie den Göttinger Händel-Festspielen, den Wiener Festwochen und den Bregenzer Festspielen auf.

Thomas Johannes Mayer war in der Spielzeit 2007/2008 in Basel als Don Giovanni sowie als Achilles in Othmar Schoecks „Penthesilea“ (Hans Neuenfels) zu erleben. Aufgrund seines großen Erfolges als Wozzeck in der Inszenierung von Jürgen Flimm an der Mailänder Scala (2007/2008) wurde der Sänger in der folgenden Saison als Posa in einer Neuproduktion von „Don Carlos“ wieder engagiert. In dieser Spielzeit gastiert Mayer als Macbeth und Posa an der Oper Köln, als Borromeo („Palestrina“) an der Bayerischen Staatsoper München sowie als Tierbändiger/Athlet in Alban Bergs „Lulu“ bei den Salzburger Festspielen. Weiterhin kehrt Mayer an die New National Opera als Mandryka („Arabella“) zurück.



NDR CHOR

Der **NDR Chor** wurde am 1. Mai 1946 gegründet. Am 1. August 2008 übernahm Philipp Ahmann die künstlerische Verantwortung für das Ensemble. Nach Max Thurn, Helmut Franz, Roland Bader, Horst Neumann, Robin Gritton und Hans-Christoph Rademann ist er der siebente Chordirektor des **NDR Chores**. In seiner zweiten Saison startete Ahmann eine neue Initiative: Zum ersten Mal in seiner über sechzigjährigen Geschichte bietet der Chor eine eigene Konzert- und Abonnementreihe an, die auch in der nächsten Spielzeit fortgesetzt wird.

In den ersten Jahren trat der **NDR Chor** vor allem als Partner des **NDR Sinfonieorchesters** bei Konzerten und Rundfunkaufnahmen in Erscheinung. Dabei übernahm der Chor auch Pionieraufgaben: So wirkte er u. a. an der konzertanten Uraufführung von Arnold Schönbergs Oper „Moses und Aron“ mit, deren Chorpartien als nahezu unaufführbar galten. Seither wurden viele zeitgenössische Werke u. a. von Hans Werner Henze, Krzysztof Penderecki, György Ligeti und Karlheinz Stockhausen vom **NDR Chor** aufgeführt.

Im Laufe der Jahre verschoben sich für den **NDR Chor** die Schwerpunkte zugunsten von Live-Auftritten, wobei das Ensemble neben den prägenden Chefdirigenten immer wieder auch namhafte Gastdirigenten wie Eric Ericson, Marcus Creed, Michael Gläser und Rupert Huber gewinnen konnte. Heute ist der **NDR Chor** als der professionelle Konzertchor des Nordens mit einer großen Programmvierfalt im gesamten Sendegebiet des **NDR** präsent. Regelmäßig wird er zum Schleswig-Holstein Musik Festival, zum Festival Mecklenburg-Vorpommern, den Niedersächsischen Musiktagen, den Hamburger Ostertönen und den Göttinger Händel-Festspielen eingeladen. Zu seinen Partnern zählen auch Ensembles, die sich der historischen Aufführungspraxis widmen. Zudem wird der Chor vom Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, vom WDR und hr-Sinfonieorchester sowie vom Konzerthausorchester Berlin für gemeinsame Projekte angefragt. Es gibt zahlreiche CD-Einspielungen des **NDR Chores**, von denen die mit A-cappella-Werken von Johannes Brahms und Max Reger mit dem Orphée d'Or und dem Preis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet wurden.

Am 19. April 2010 wurde dem **NDR Chor** im Rahmen eines Festkonzerts die Brahms-Medaille der Stadt Hamburg verliehen.



RIAS KAMMERCHOR

Der RIAS Kammerchor wurde 1948 vom Rundfunk im amerikanischen Sektor Berlins (RIAS) als professioneller Vollzeitchor gegründet. In den ersten Jahren führten Karl Ristenpart, Herbert Froitzheim und vor allem Günther Arndt den Chor zu überregionalem Ansehen. Als regelmäßiger Partner Ferenc Fricsays und Herbert von Karajans, u. a. beim Eröffnungskonzert der neuen Philharmonie Berlin, gehörte der Chor zu den gestaltenden Kräften des Berliner Kulturlebens und seines Wiederaufbaus. Uwe Gronostay (1972–1986) arbeitete vor allem am Klangbild des Ensembles, gestaltete es transparent und sicher in der Intonation. Marcus Creed (1987–2001) verfolgte den Weg konsequent weiter. Er gewann Spezialorchester wie Concerto Köln, Freiburger Barockorchester, Akademie für Alte Musik, Orchestre des Champs-Élysées als ständige Partner, Musiker wie Frans Brüggen, Thomas Hengelbrock und Sir Roger Norrington wurden als regelmäßige Gastdirigenten engagiert. Mit René Jacobs entstanden seit 1992 bahnbrechende Aufnahmen Alter Musik. Die Konzerte unter seiner Leitung und die Barockoper, die er an der Staatsoper Unter den Linden leitete, zählen zu den Sternstunden im Berliner Musikleben. Unter Daniel Reuss (2003–2006) rückte die klassische Moderne ins Zentrum der Arbeit. Reuss stärkte überdies die Bindungen zu Kooperationspartnern im In- und Ausland; er ist einer der Mitbegründer des TENSO - Netzwerks professioneller europäischer Kammerchöre, das sich vor allem der Förderung zeitgenössischer Vokalmusik widmet und junge Komponistinnen und Komponisten zu Chorwerken ermutigt.

Hans-Christoph Rademann, seit September 2007 Chefdirigent des RIAS Kammerchors, setzt nun neue Akzente in der Entwicklung des Chorklages und des Repertoires. Er ist einer der Initiatoren des Chordirigentenforums, mit dem der Deutsche Musikrat seit 2008 sein Nachwuchsprogramm auf den Bereich der Chorarbeit ausdehnt. Seine erste CD-Einspielung mit dem RIAS Kammerchor – Mendelssohn Bartholdys Lieder für gemischten Chor – wurde mit dem Jahrespreis Prix Caecilia 2008 ausgezeichnet. Der RIAS Kammerchor ist seit 1994 ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH. Gesellschafter sind Deutschlandradio, die Bundesrepublik Deutschland, das Land Berlin und der Rundfunk Berlin-Brandenburg.

ODE „AN DIE FREUDE“

FINALE DER NEUNTEN SINFONIE

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!

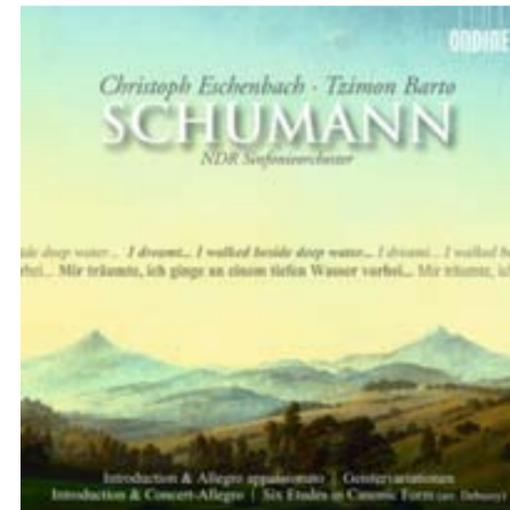
Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.

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, über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn überm Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen.

Friedrich Schiller



ROBERT SCHUMANN

Konzertstück für Klavier und Orchester G-Dur op. 92
Thema und Variationen für Klavier Es-Dur WoO 24
„Geistervariationen“
Konzert-Allegro mit Introduction für Klavier
und Orchester d-moll op. 134
Sechs Stücke in kanonischer Form op. 56
(bearbeitet für zwei Klaviere von Claude Debussy)

NDR SINFONIEORCHESTER
CHRISTOPH ESCHENBACH | TZIMON BARTO

DER UNBEKANNTE SCHUMANN

EINE NEUE CD DES NDR SINFONIEORCHESTERS MIT CHRISTOPH ESCHENBACH UND TZIMON BARTO

Gemeinsam mit dem **NDR Sinfonieorchester** haben Christoph Eschenbach und Tzimon Barto Robert Schumanns Konzertstücke G-Dur op. 92 und d-moll op. 134 und seine „Geistervariationen“ für Klavier solo auf CD eingespielt – drei vieldiskutierte, aber selten aufgeführte Spätwerke des großen Romantikers. Dabei hat Christoph Eschenbach die beiden konzertanten Raritäten nach Art eines dreisätzigen Klavierkonzerts angeordnet, bei dem die solistischen „Geistervariationen“ die Funktion eines langsamen Mittelsatzes einnehmen. Manuel Brug nannte die ungewöhnliche Neuproduktion in der Zeitung „Die Welt“ „eine der schönsten, gewichtigsten CDs zum gerade erst anklingenden Schumann-Jubiläumsjahr“. „Der Spiegel“ bezeichnete sie in einer Kurzrezension als „Delikatesse aus Träumerei und Leidenschaft“, und Eleonore Büning schrieb unter dem Titel „Eine große Nachtmusik“ in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“: „Eschenbachs Interpretation verteilt klug Licht und Schatten, sie lotet jedes Detail aus. Und das **NDR Sinfonieorchester**, mit dem er vertraut ist seit 1977 und dem er auch eine Zeitlang als Chefdirigent vorgestanden hatte, wächst unter seiner Anleitung wieder einmal über sich hinaus. Für die Zugabe setzt sich Eschenbach selbst ans Klavier: Er spielt mit Barto vierhändig die sechs Studien für Pedalfügel op. 56 ‚in kanonischer Form‘.“

Christoph Eschenbach und das **NDR Sinfonieorchester** werden mit Tzimon Barto die Schumannschen Konzertstücke gemeinsam mit den „Geistervariationen“ am 11. und 12. Juni 2010 in Hamburg und Lübeck zur Aufführung bringen.

MITGLIEDER DES NDR SINFONIEORCHESTERS

1. VIOLINEN

Roland Greutter**
Stefan Wagner**
Florin Paul**
Gabriella Györfi*
Ruxandra Klein*
Marietta Kratz-Peschke*
Brigitte Lang*
Lawrence Braunstein
Dagmar Ferle
Malte Heutling
Sophie Arbenz-Braunstein
Radboud Oomens
Katrin Scheitzbach
Alexandra Psareva
Bettina Lenz
Razvan Aliman
Barbara Gruszczynska
Motomi Ishikawa
Sono Tokuda
N.N.
N.N.

2. VIOLINEN

Rodrigo Reichel**
Christine-Maria Miesen**
N.N.*
N.N.*
Rainer Christiansen
Regine Borchert
Felicita Mathé-Mix
Hans-Christoph Sauer
Stefan Pintev
Theresa Micke
Boris Bachmann
Juliane Laakmann
Frauke Kuhlmann
Raluca Stancel
Yihua Jin
Silvia Offen

VIOLA

Marius Nichiteanu**
Jan Larsen**
Jacob Zeijl**
Gerhard Sibbing*
N.N.*
Klaus-Dieter Dassow
Rainer Castillon
Roswitha Lechtenbrink
Rainer Lechtenbrink
Thomas Oepen
Ion-Petre Teodorescu
Aline Saniter
Torsten Frank
Anne Thormann
N.N.

VIOLONCELLO

Christopher Franzius**
N.N.**
Yuri-Charlotte Christiansen**
Dieter Göltl*
Vytautas Sondeckis*
Thomas Koch
Michael Katzenmaier
Christof Groth
Sven Forsberg
Bettina Barbara Bertsch
Christoph Rocholl
Fabian Diederichs

KONTRABASS

Ekkehard Beringer**
Michael Rieber**
Katharina Bunnens-Goll*
Jens Bomhardt*
Karl-Helmut von Ahn
Eckardt Hemkemeier
Peter Schmidt
Volker Donandt
Tino Steffen

FLÖTE

Wolfgang Ritter**
Matthias Perl**
Hans-Udo Heinzmann
N.N.
Jürgen Franz (Piccolo)

OBOE

Paulus van der Merwe**
Kalev Kuljus**
Malte Lammers
Beate Aanderud
Björn Vestre (Englisch Horn)

KLARINETTE

Nothart Müller**
N.N.**
Walter Hermann
N.N. (Es-Klarinette)
Renate Rusche-Staudinger
(Bassklarinette)

FAGOTT

Thomas Starke**
N.N.**
Sonja Bieselt
N.N.
Björn Groth (Kontrafagott)

HORN

Claudia Strenkert**
Jens Plücker**
N.N.
Volker Schmitz
Dave Claessen*
Marcel Sobol
Jürgen Bertelmann

TROMPETE

Jeroen Berwaerts**
Guillaume Couloumy**
Bernhard Läubin
Stephan Graf
Constantin Ribbentrop

POSAUNE

Stefan Geiger**
Simone Candotto**
Joachim Preu
Peter Dreßel
Uwe Leonbacher (Bassposaune)

TUBA

Markus Hötzel**

HARFE

Ludmila Muster**

PAUKE

Stephan Cürlis**
Johann Seuthe**

SCHLAGZEUG

Thomas Schwarz*
N.N.*

TASTENINSTRUMENTE

Jürgen Lamke

ORCHESTERWARTE

Wolfgang Preiß (Inspizient)
Matthias Pachan
Walter Finke
Stefanie Kammler

VORSTAND

Boris Bachmann
Hans-Udo Heinzmann
Thomas Starke

**Konzertmeister und Stimmführer
*Stellvertreter

ABONNEMENTKONZERTE

A10 SONNTAG, 06.06.2010 | 11 Uhr
B10 MONTAG, 07.06.2010 | 20 Uhr

Hamburg, Laeishalle, Großer Saal

Dirigent:

Michael Gielen

Solist:

Hanno Müller-Brachmann Bariton

GUSTAV MAHLER

„Blumine“

GUSTAV MAHLER

Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“

ANTON BRUCKNER

Sinfonie Nr. 1 c-moll

07.06.2010: 19 Uhr Einführungsveranstaltung

D8 FREITAG, 11.06.2010 | 20 Uhr

Hamburg, Laeishalle, Großer Saal

L8 SAMSTAG, 12.06.2010

19.30 Uhr

Lübeck, Musik- und Kongresshalle

Dirigent:

Christoph Eschenbach

Solist:

Tzimon Barto Klavier

ROBERT SCHUMANN ZUM

200. GEBURTSTAG

- Einführung und Allegro appassionato G-Dur op. 92
- „Geistervariationen“
- Konzert-Allegro mit Einführung d-moll op. 134
- Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97 „Rheinische“

11.06.2010: 19 Uhr Einführungsveranstaltung

NDR DAS NEUE WERK

FREITAG, 07.05.2010 | 20 Uhr

Hamburg, Rolf-Liebermann-Studio

BAD BOYS OF THE PIANO

19 Uhr: Lecture-Konzert

mit einer Voraufführung von

George Antheils „Ballet mécanique“

20 Uhr: Konzert

GrauSchumacher Piano Duo

Andreas Grau, Götz Schumacher

Steffen Schleiermacher Klavier

Josef Christof Klavier

Stephan Cürlis & Thomas Schwarz

Schlagzeug

Hamburger Schlagzeugensemble

(Dirigent: **Stefan Geiger**)

EDGARD VARÈSE

Amériques

Version für zwei Klaviere

FRANK ZAPPA

Ruth is sleeping

für zwei Klaviere

JOHN CAGE

Three Dances for Two Prepared

Pianos

MORTON FELDMAN

Piece for Four Pianos

GEORGE ANTHEIL

Ballet mécanique

Version für vier Klaviere

und Schlagzeuger

STEFFEN SCHLEIERMACHER

Triptychon –

Hommage à Max Beckmann

für zwei Klaviere

(UA, Auftragswerk des **NDR**)

FREITAG, 18.06.2010

Hamburg, Rolf-Liebermann-Studio

20 Uhr: Konzert 1

HOMMAGE A MAURICIO KAGEL

NDR Sinfonieorchester

Dirigent:

Fabrice Bollon

Karla Csordas Sopran

Jean Lorrain Sprecher

MAURICIO KAGEL

„Interview avec D. pour Monsieur

Croche et Orchestre“

„Ein Brief“. Konzertszene für

Mezzosopran und Orchester

10 Märsche um den Sieg zu verfehlen

„Les idées fixes“. Rondo für Orchester

SAMSTAG, 19.06.2010

Hamburg, Rolf-Liebermann-Studio

20 Uhr: Konzert 2

HOMMAGE A MAURICIO KAGEL

NDR Chor

Rascher Saxophon Quartett

Ensemble „L'art pour l'art“

MAURICIO KAGEL

„Acustica“ für experimentelle

Klangerzeuger und Lautsprecher

„Les Inventions d'Adolphe Sax“.

Kantate für Kammerchor und

Saxophonquartett

KAMMERKONZERT

DIENSTAG, 08.06.2010 | 20 Uhr

Hamburg, Rolf-Liebermann-Studio

ROBERT SCHUMANN

ZUM 200. GEBURTSTAG

ROBERT SCHUMANN

Streichquartett A-Dur op. 41/3

Klavierquintett Es-Dur op. 44

JOHANNES BRAHMS

Streichquartett a-moll op. 51/2

Motomi Ishikawa Violine

Barbara Gruszczyńska Violine

Aline Saniter Viola

Bettina Barbara Bertsch Violoncello

Jacques Ammon Klavier

AKTUELL

Die Broschüre „**NDR Sinfonieorchester** in der Saison 2010/2011“ ist da! Gerne schicken wir sie Ihnen per Post zu. Bitte lassen Sie uns dazu Ihre Anschrift wissen.

NDR Sinfonieorchester

Rothenbaumchaussee 132

20149 Hamburg

E-Mail: sinfonie@ndr.de

Fax: (040) 41 56-14 24 01

Karten im **NDR Ticketshop** im Levantehaus,
Tel. 0180-1 78 79 80 (bundesweit zum Ortstarif,
maximal 42 Cent pro Minute aus dem Mobilfunknetz),
online unter www.ndrticketshop.de

NDR ORCHESTER UND CHOR

Herausgegeben vom

NORDEUTSCHEN RUNDFUNK

PROGRAMMDIREKTION HÖRFUNK

BEREICH ORCHESTER UND CHOR

Leitung: Rolf Beck

Redaktion Sinfonieorchester:

Achim Dobschall

Redaktion des Programmheftes:

Dr. Harald Hodeige

Der Einführungstext von

Dr. Harald Hodeige ist ein Originalbeitrag für den **NDR**.

Fotos:

Philipp von Hessen | NDR (Titel, 29,);

akg-images (S.8, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17,

18, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28);

culture-images/Lebrecht Music & Arts (S.10 l.);

Christian Stelling (S.30);

Kurt Pinter (S.31);

Alex Lipp (S. 32);

Klaus Westermann | NDR (S. 34);

Matthias Heyde (S.35)

NDR | Markendesign

Gestaltung: Klasse 3b, Hamburg

Litho: Reproform

Druck: KMP Print Point

Nachdruck, auch auszugsweise,

nur mit Genehmigung des **NDR** gestattet.

DIE KONZERTE DER REIHEN ABCD IN DER SAISON 2010/2011

ABONNEMENTREIHE AB

Reihe A | 10 Konzerte am Sonntagmorgen | **Reihe B** | 10 Konzerte am Donnerstagabend

B1	23.09.2010	Christoph von Dohnányi	Gustav Mahler Sinfonie Nr. 9 D-Dur
A1	26.09.2010		
B2	28.10.2010	Lawrence Foster	Xavier Montsalvatge Desintegración morfológica de la Chacona de Bach
A2	31.10.2010	Arcadi Volodos	Peter Tschaikowsky Klavierkonzert Nr. 1 b-moll op. 23 Manuel de Falla Der Dreispitz
B3	18.11.2010	Krzysztof Urbański	Krzysztof Penderecki Threnos
A3	21.11.2010	Rafał Blechacz	Frédéric Chopin Klavierkonzert Nr. 1 e-moll op. 11 Igor Strawinsky Der Feuervogel
B4	09.12.2010	Alan Gilbert	Gustav Mahler Sinfonie Nr. 6 a-moll
A4	12.12.2010		
B5	06.01.2011	Ivor Bolton	W. A. Mozart Sinfonie C-Dur KV 338
A5	09.01.2011	Kit Armstrong Knabenchor Hannover NDR Chor	W. A. Mozart Klavierkonzert A-Dur KV 488 Joseph Haydn Sinfonie D-Dur Nr. 96 „Le Miracle“ Igor Strawinsky Psalmen-Sinfonie
B6	27.01.2011	Philippe Jordan	John Corigliano „Conjurer“-Konzert für Percussion und Orchester
A6	30.01.2011	Martin Grubinger	Dmitrij Schostakowitsch Sinfonie Nr. 15 A-Dur op. 141
B7	24.02.2011	Krzysztof Urbański	Robert Schumann Konzert f. Violoncello u. Orchester a-moll op. 129
A7	27.02.2011	Daniel Müller-Schott	Gustav Mahler Sinfonie Nr. 5 cis-moll
B8	24.03.2011	Alan Gilbert	Magnus Lindberg Violinkonzert
A8	27.03.2011	Lisa Batiashvili	Antonín Dvořák Sinfonie Nr. 6 D-Dur op. 60
B9	05.05.2011	Zdeněk Mácal	Richard Wagner Wesendonck-Lieder
A9	08.05.2011	Mihoko Fujimura	Richard Strauss Ein Heldenleben op. 40
B10	26.05.2011	Esa-Pekka Salonen	Béla Bartók Musik f. Saiteninstrumente, Schlagzeug u. Celesta
A10	29.05.2011	David Fray	W. A. Mozart Klavierkonzert d-moll KV 466 Béla Bartók Konzert für Orchester

42

ABONNEMENTREIHE C + D

Reihe C | 4 Konzerte am Donnerstag | **Reihe D** | 8 Konzerte am Freitag

D1	08.10.2010	Ludovic Morlot F. P. Zimmermann	Béla Bartók Violinkonzert Nr. 2 Witold Lutosławski Trauermusik Franz Schubert Sinfonie Nr. 7 h-moll D 759
C1	11.11.2010	John Storgårds	Frederick Delius The Walk to the Paradise Garden
D2	12.11.2010	Christian Tetzlaff	Jörg Widmann Violinkonzert Jean Sibelius Sinfonie Nr. 1 e-moll op. 39
D3	17.12.2010	Christoph Eschenbach Saleem Abboud Ashkar	Peter Tschaikowsky „Romeo und Julia“ Robert Schumann Klavierkonzert a-moll op. 54 Peter Tschaikowsky Sinfonie Nr. 1 g-moll op. 13
C2	13.01.2011	Herbert Blomstedt	W. A. Mozart Violinkonzert G-Dur KV 216
D4	14.01.2011	Julia Fischer	Anton Bruckner Sinfonie Nr. 3 d-moll
C3	10.02.2011	Christoph Eschenbach	W. A. Mozart Sinfonie D-Dur KV 385 „Haffner“
D5	11.02.2011	Christiane Karg	Peter Ruzicka „Einschreibung“ (Uraufführung) Gustav Mahler Sinfonie Nr. 4 G-Dur
D6	04.03.2011	Alan Gilbert Thomas Hampson	Franz Schubert Ouvertüre „Rosamunde“ Gustav Mahler/Luciano Berio „Frühe Lieder“ Gustav Mahler Sinfonie Nr. 10 Fis-Dur: Adagio Alban Berg Drei Orchesterstücke op. 6
C4	07.04.2011	Paolo Carignani	Luciano Berio Rendering für Orchester
D7	08.04.2011	Solisten Chöre	Gioacchino Rossini Stabat Mater
D8	29.04.2011	James Conlon Stefan Wagner	Benjamin Britten Violinkonzert d-moll op. 15 Dmitrij Schostakowitsch Sinfonie Nr. 5 d-moll op. 47

43

ALLE KONZERTE:
Hamburg, Laeiszhalle, Großer Saal

