

Münchner Philharmoniker

Konzertprogramme 1995/96

Sonderkonzert der Gesellschaft der Freunde
und Förderer der Münchner Philharmoniker

- 4. Abonnementkonzert M
- 4. Abonnementkonzert E
- 3. Theatergemeindekonzert



EHMAL'S KÖNIGLICH BAYERISCHER HOF-SATTLER
MARSTALLER
SEIT 1893



Münchens Feintäschner und Koffermacher

WIR SIND AUSSTATTER DER MÜNCHNER PHILHARMONIKER

BENNO MARSTALLER KG

Pacellistr. 2-4 80333 München Tel. 0 89/29 07 58-0 Fax 0 89/29 07 58 15
München Holzkirchen Landsberg a.L.

Freitag, 12. Januar 1996
20.00 Uhr

**Sonderkonzert der Gesellschaft der Freunde und Förderer
der Münchner Philharmoniker**

Sonntag, 14. Januar 1996
11.00 Uhr

4. Abonnementkonzert M

Montag, 15. Januar 1996
20.00 Uhr

4. Abonnementkonzert E

Dienstag, 16. Januar 1996
20.00 Uhr

3. Theatergemeindekonzert

Leitung Sergiu Celibidache
Solist Murray Perahia

Wolfgang Amadeus Mozart Konzert Es-dur für Klavier und Orchester KV 271
(1756–1791) („Jeunehomme“)

1. Allegro
2. Andantino
3. Rondo: Presto

Pause

Ludwig van Beethoven Symphonie Nr. 3 Es-dur op. 55
(1770–1827) „Eroica“

1. Allegro con brio
2. Marcia funebre: Adagio assai
3. Scherzo: Allegro vivace
4. Finale: Allegro molto

RICHARD-STRAUSS-TAGE GARMISCH-PARTENKIRCHEN

12. - 16. JUNI 1996

12. 6. **Dietrich Fischer-Dieskau/W. Rieger**
Odeon Trio
Enoch Arden , Trios Nr. 1 + 2
13. 6. **Barbara Hendricks**
Lieder von R. Strauss und C. Debussy
14. 6. **Hildegard Behrens**
Pamela Coburn, Franz Hawlata
Münchner Rundfunkorchester/
Roberto Abbado
Szenen aus „Salome“,
„Die schweigsame Frau“,
„Capriccio“
15. 6. **Regina Klepper**
Bläserensemble Amadé/K. R. Schöll
Werke von R. Strauss und G. Mahler
16. 6. **Wiener Symphoniker/**
R. Frühbeck de Burgos
„Alpensinfonie“ u.a.

Weitere Konzerte und Veranstaltungen mit
Inge Borkh, August Everding, Stephan Kohler,
Jaroslav Opela, Marcel Prawy, Hayko Siemens u.a.

Vorverkauf und Information
Kurverwaltung Garmisch-Partenkirchen
Telefon 08821/4862 und 18014, Fax 08821/18050

Attila Csampai

Mozarts Klavierkonzert Es-dur KV 271

Wolfgang Amadeus Mozart ist der Schöpfer des modernen Klavierkonzerts. In keinem anderen Genre hat je ein einzelner Komponist die gesamte Entwicklung so nachhaltig beeinflusst und so Bedeutendes geschaffen wie er. Dabei gelang es ihm im Laufe von nur wenigen Jahren, die Ebene konventioneller Gebrauchsmusik weitgehend zu überwinden und individuell geprägte Kunstwerke hervorzubringen, die aus dem historischen Fluß von Werden und Vergehen heraustreten und einer Interpretation, und zwar ständiger Neuinterpretation, bedürfen. Mit seinen 27 vollendeten Klavierkonzerten leistete Mozart indes auch quantitativ die grundlegende Vorarbeit, die jenen enormen Bedeutungszuwachs, den die Gattung später erlangte, erst ermöglichte. Alfred Einstein, der ein Standardwerk über Mozart verfaßte, sah in den Klavierkonzerten sogar dessen „Ideal“ verwirklicht und feierte sie als „Krönung und Gipfel seines instrumentalen Schaffens überhaupt“. Tatsächlich erreichte Mozart in keiner anderen instrumentalen Gattung – selbst in den Sinfonien nicht – jene wirklich „ideale“ Synthese von „Kompliziertheit und Klarheit“ (Bruno Walter) einerseits, von solistisch-individuellem Gestus und sinfonisch durchgearbeiteter Struktur andererseits. Den entscheidenden Schritt hierzu vollzog er in jenen überaus fruchtbaren und erfolgreichen Wiener Jahren von 1782 bis 1786, in denen er – zwischen „Entführung“ und „Figaro“ – nicht weniger als 15 Klavierkonzerte komponierte und diese in eigenen Veranstaltungen, den sogenannten „Akademien“, auch selbst dem Publikum präsentierte.

Zu Beginn dieser einzigartigen Serie der Wiener Subskriptionskonzerte hatte Mozart seinem Vater Leopold im voraus deren neue ästhetische Konzeption erläutert: „Die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht“, schrieb Mozart am 28. Dezember 1782, „sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch kenner allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nicht-kenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.“

Obwohl das Konzert in Es-dur KV 271 (das Mozart der französischen Pianistin *Jeunehomme* widmete) bereits fünf Jahre vorher, im 1777 komponiert wurde, als Mozart noch in Salzburg das Amt eines fürstbischöflichen Kapell-

meisters bekleidete, sind in ihm alle besonderen Merkmale, alle Charakteristika seiner späteren großen Wiener Konzerte vollständig ausgeprägt: deren Humanität und Universalität ebenso wie deren Dramatik und Trauer. Das „Jeunehomme“-Konzert ist wohl das bedeutendste Instrumentalwerk des jungen Mozart. Fast alle Biografen glaubten hier vor einem Rätsel zu stehen, und selbst ein so gefaßter Mann wie Alfred Einstein geriet bei diesem Werk ins Schwärmen: „Dies ist eines der monumentalen Werke Mozarts... Er hat es nie übertroffen. Es gibt im Schaffen großer Meister dergleichen Würde, die Jugendlichkeit mit Reife vereinen: Die Tizianische Hochzeitstafel, der ‚Werther‘ Goethes, die ‚Eroica‘ Beethovens. Dies Klavierkonzert in Es-dur ist die ‚Eroica‘ Mozarts.“

Gleich zu Beginn des Kopfsatzes, wenn das Klavier, völlig unerwartet, bereits im 2. Takt in das erste exponierende Orchestertutti sich vorlaut einmischt, bricht Mozart bereits mit allen Traditionen der alten Konzertform und ersetzt das statische, starre Formschema durch den der *menschlichen Äußerung* nachempfundenen dramatischen Dialog von Orchester und Solist. Diese kleine „Theaterszene“ aber verweist deutlich auf die immense dramatische Begabung Mozarts, die er erst ein Jahrzehnt später – im „Figaro“ – erstmals zu höchster Meisterschaft weiterentwickelte, zeigt aber auch, daß „Theaterhaltung“ nicht nur eine besondere Eigenschaft seiner Opernmusik ist, sondern das Grundprinzip aller seiner Musik: Mozarts Musik ist genuin dramatisch.

Ebenso ungewöhnlich ist auch der langsame c-moll-Satz, der an Empfindungstiefe, Trauer und pathetischer Kraft den späteren c-moll-Kompositionen Mozarts – etwa der Maurerischen Trauermusik – ebenbürtig ist und dem Verfasser ein unglaublich hohes Maß an innerer Reife bescheinigt.

Auch der dritte Satz hält eine Überraschung bereit. Es dürfte der einzige Rondo-Schlußsatz Mozarts sein, der ein Menuett enthält. Nach der zweiten Rondostrophe nämlich ändern sich plötzlich sowohl Tonart, Taktart Tempo und Charakter des Satzes, und ein ganz ruhiges, poetisches *Menuetto cantabile* unterbricht für einen langgezogenen, schönen Augenblick die wilde Jagd des Hauptthemas. Mit dem alten höfischen Tanz hat dieses Menuett nichts mehr zu tun, vielmehr weisen sein neuartiger, atmosphärischer Orchesterklang und der stark verinnerlichte Ausdruck auf das kommende Jahrhundert voraus.

Münchener Kindl-Snuben Spezialitäten „... mit Musik“ L I V E

Klönsnack

Mittwochs, ab 18.00 Uhr

Norddeutsch-friesisches Büffet · Musik von der Waterkant

Pasta... e Basta

Donnerstags, ab 18.00 Uhr

Italienischer Abend · Kerzenschein, romantische Musik

American B-B-Q

Freitags, ab 18.00 Uhr

Steaks, Hummerschwänze... Country & Western Music

Jahreszeitenbüffet

Tägl. 12.00–15.00 + samstags bis dienstags 18.00–23.30 Uhr

Familien-Brunch

Sonntags, 12.00–15.00 Uhr

Tischreservierungen über das Wirtschaftsbüro des Hotels
Tiefgaragenstellplätze für 500 Autos



MÜNCHEN PENTA HOTEL

Member
FORUM PENTAHOTELS
INTERNATIONAL
A division of Inter-Continental Hotels Corporation

vis-à-vis
vom Gasteig

Hochstr. 3 · 81669 München

Telefon (0 89) 48 03-11 56 · Fax (0 89) 4 48 82 77

Das München Penta Hotel ist ein Lufthansa Hotel



Joseph Willibrord Mählers Ölbild Beethovens um 1805, das den Komponisten in der Manier der Antikenrezeption und zugleich mit appellhaftem Gestus zeigt: Die hoherhobene Hand ist die Geste des Triumphators, das Gewand ist das eines römischen Konsuls, der mit Titusfrisur und der Lyra des Apoll in der linken Hand als Künstler erscheint.

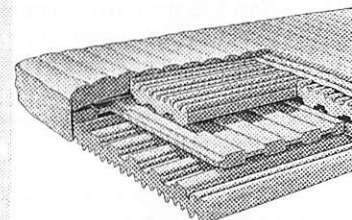
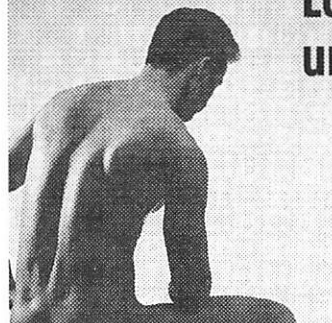
Klingende Apotheose eines Heroen oder nur Innovationen tönend bewegter Form?

Anmerkungen zu Ludwig van Beethovens „Eroica“

„Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.“ Diese Worte, die Ludwig van Beethoven nach dem Zeugnis von Carl Czerny 1803 – wahrscheinlicher ist jedoch 1802 – gegenüber dem Geiger des Wiener Hoftheaters Wenzel Krumpholz geäußert hat, markieren eine Zäsur in seinem Schaffen, sind fraglos programmatisch zu verstehen. Daß der Ausspruch nicht bare Intention blieb, zeigen die drei Klaviersonaten op.31, bezeugt ein Brief Beethovens an den Verlag Breitkopf und Härtel vom Oktober 1802, in dem der Komponist seine Klaviervariationen op. 34 und 35 anbietet mit dem Hinweis, sie seien „auf einer wirklich ganz neuen Manier bearbeitet“. Unter den Gründungsdokumenten dieses „neuen Weges“ nimmt jedoch die dritte Symphonie Es-dur op. 55 zweifellos die herausragende Stellung ein: wegen ihrer Monumentalität und formalen Komplexität, aber auch aufgrund ihrer schillernden außermusikalischen Bezüge zur Französischen Revolution und zu Napoleon Bonaparte.

Ungeachtet der ungeschmälerten Popularität der „Eroica“ und ihrer daraus resultierenden ununterbrochenen Aufführungstradition von nunmehr fast zwei Jahrhunderten sind Anlaß und Entstehung in der Grauzone wenig gesicherter Aussagen und widersprüchlicher Überlieferungen angesiedelt. Ob Beethoven tatsächlich 1798 durch den französischen Gesandten am Wiener Hof, Graf Bernadotte, die Anregung erhielt, eine „Symphonie für den General Napoleon“ zu schreiben oder ob er sich bereits zu jener Zeit mit ähnlichen Gedanken trug, bleibt ebenso pure Spekulation wie die Zuordnung des Trauermarsches zu einer bestimmten historischen Persönlichkeit. Auch die kompositorischen Anfänge liegen im Dunkeln: die ersten Skizzen datieren vermutlich von 1802, die erste Fassung könnte im März 1803 vorgelegen haben; nach einigen Privataufführungen im Jahre 1804, die der Erprobung dienten und daher durchaus noch Bearbeitungen zur Folge hatten, wurde die neue Symphonie am 7. April 1805 im Theater an der Wien, und zwar in einer Akademie des Geigers Franz Clement erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt. Ob die im Oktober 1806 publizierte Fassung, so wie

Wenn Ihr Rücken das Sagen hätte, würde er sich mit uns über Lattoflex-Matratzen unterhalten.



thomas studio

MOSER

Augustenstr. 27 · München Mitte

Tel. 52 18 90 · Fax 523 26 02  im Hof

Ihrem Rücken zuliebe. Thomas-Studio.

sie uns heute vertraut ist, mit jener der öffentlichen Uraufführung identisch war, erscheint zweifelhaft; jedenfalls wurde die ursprünglich vorgesehene und dann getilgte Wiederholung der Exposition des ersten Satzes nun als verbindlich vorgeschrieben.

Als Graf Waldstein 1792 Beethoven zum Abschied aus Bonn ins Stammbuch schrieb: „Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen“, sollten diese Worte insofern den Rang einer heilsichtigen Prophezeiung annehmen, als sich Beethoven primär mit jenen beiden Komponisten auseinandersetzte, die später stets einhellig als die Repräsentanten der Wiener Klassik gelten würden – wohingegen es strittig war, ob Beethoven eher als Klassiker oder als Romantiker einzustufen wäre. Allerdings war sein Verhältnis zu den beiden Älteren durchaus unterschiedlicher Natur: während er Mozart schrankenlos bewunderte und insbesondere zu dessen in Moll stehenden Werken eine emotionale Affinität verspürte, knüpfte er kompositorisch primär an Haydn an,

der insbesondere in den Gattungen Streichquartett und Symphonie die thematisch-motivische Arbeit und die mit ihr dialektisch verbundene Formgestaltung auf eine bislang nicht gekannte Höhe gehoben hatte. Die I. Symphonie in C-dur op. 21, entstanden in den Jahren 1799–1800, folgt im großen und ganzen den Normen Haydns in den zwölf Londoner Symphonien, doch bereits mit bemerkenswerten Ausnahmen: der 3. Satz, noch mit Menuett überschrieben, repräsentiert von Tempo und Faktur den neuen Scherzotypus, das Finale ist nicht der Rondo- sondern der Sonatensatzform verpflichtet und die Einleitung zum 1. Satz, die mit einem Dominantseptakkord zur Subdominante beginnt und anschließend sofort zur Dominante moduliert, muß auf das damalige Publikum geradezu verstörend gewirkt haben; Beethovens symphonischer Erstling repräsentiert also den gattungsgeschichtlichen Scheitelpunkt.

Worin nun manifestiert sich der „neue Weg“ in der „Eroica“? Zunächst einmal wartet das Werk mit bis dahin ungewöhnlichen Dimensionen und Proportionen auf: mit einer Aufführungsdauer von gut 50 Minuten – bei Wahrung der vorgeschriebenen Wiederholungen – ist die Es-dur Symphonie fast doppelt so lang wie Londoner Symphonien und hat das damalige Publikum schon dadurch vor nicht geringe rezeptive Schwierigkeiten gestellt. Darüberhinaus gewinnt die Durchführung des Kopfsatzes in quantitativer und qualitativer Hinsicht einen neuen Stellenwert: sie wird ausgedehnter – in Mozarts „Jupiter-Symphonie“ beträgt das Verhältnis zwischen Exposition und Durchführung 5:3, in der „Eroica“ 2:3 – und exponiert, völlig „regelwidrig“, ein drittes Thema, das im Gegensatz zu den beiden anderen fast ausschließlich mit Sekundschritten operiert; die Coda ihrerseits, die nach einer geradezu gewaltsamen doppelten Rückung von Es-dur nach C-dur beginnt, läßt das Haydnsche Vorbild der primär kadenziellen Bestätigung vollends vergessen, indem sie zu einem vierten Teil der Sonatensatzform ausgebaut wird und Züge einer zweiten Durchführung aufscheinen läßt.

Wenn Theoretiker des 19. Jahrhunderts den Themendualismus als konstitutiv für die Sonatensatzform ansahen, da aus diesem die Durchführung resultiere, so galt diese Feststellung für das 18. Jahrhundert nur bedingt, was die nicht wenigen „monothematischen“ Symphonien Haydns zeigen – entscheidender war hier die tonale Differenz. Und auch der 1. Satz der „Eroica“ ist alles andere als geeignet, einen Lehrbuchfall abzugeben. Schon das Hauptthema birgt Probleme: so ist strittig, ob es sich in den an die Ouvertüre zu „Bastien und Bastienne“ erinnernden

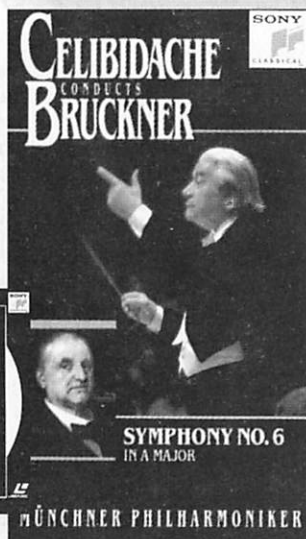
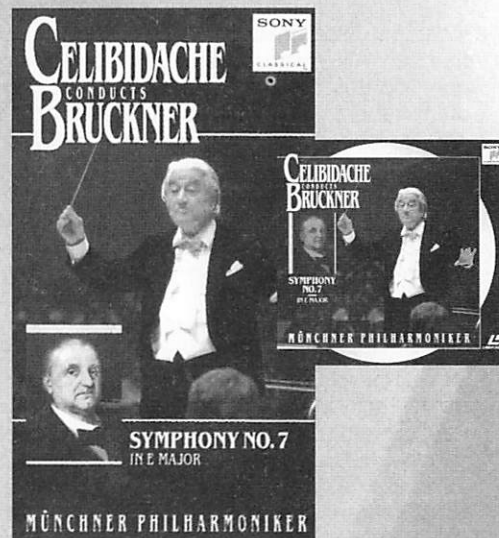
Dreiklangsbrechungen erschöpft oder ob die chromatische Fortsetzung dazugehört, zumal sie im weiteren Verlauf eine wichtige Rolle spielt, ob man von einer Grundgestalt ausgehen kann oder von einzelnen Varianten. Besteht das Seitenthema aus einem oder zwei Gedanken oder zählt der zweite Gedanke bereits zur Schlußgruppe? Sind die zahlreichen eingestreuten Motive für die Verarbeitung in der Durchführung nicht wichtiger als die genannten Themen? – Fragen, die unterschiedliche Antworten finden dürften und den Sachverhalt illustrieren, daß die Sonatensatzform für Beethoven kein vorgegebenes Schema darstellt, sondern ein Repertoire an Möglichkeiten, für ein gewähltes Problem eine individuelle und unwiederholbare Lösung zu finden.

Daß Beethoven nicht *in* der Form sondern *mit* der Form komponiert, zeigt auch das Finale. Ein Variationssatz scheint vorzuliegen über ein Thema, das Beethoven bereits mehrfach verarbeitet hat: erstmals in den 12 Konträrenzen WoO 14, dann im Finale des Ballets „Die Geschöpfe des Prometheus“ und anschließend in den bereits erwähnten Klaviervariationen op. 35, die das Modell für den symphonisch ausgearbeiteten und ins Grandiose gesteigerten Schlußsatz abgegeben haben. Was das Eroica-Finale von den üblichen Variationssätzen der Zeit unterscheidet, liegt in der formalen Ambivalenz begründet, die schon in op. 35 aufscheint: Beethoven variiert hier nämlich nicht eine schlichte Melodie, sondern drei Momente eines Satzes: die Oberstimme, den Baß und das rhythmisch-harmonische Gerüst. Ähnlich wie in den Klaviervariationen wird zunächst der Baß exponiert und in zwei Variationen kontrapunktisch angereichert, dann erscheint das eigentliche kantabile Thema, das partiell in traditioneller Weise durch Umspielungen und abgewandelte Nebenstimmen neu beleuchtet wird, unterbrochen von zwei Fugati, die ebenso wie die Schlußfuge der Klaviervariationen mit dem Kopf des Basses operieren und durchführungsartige Abschnitte einleiten. Ganz offensichtlich werden also die verschiedenen Momente des Themenkomplexes unterschiedlichen Satztechniken unterworfen: polyphon-kontrapunktischer Verarbeitung der Baß, homophoner Anreicherung die Oberstimme. Interpretiert man Baß und Melodie als zwei thematische Gebilde, aus deren Existenz kompositorische Konsequenzen gezogen werden, berücksichtigt man die Durchführungsabschnitte und erkennt in der Wiederaufnahme der Melodie im Poco-Andante Teil trotz neuer Harmonisierung eine Reprise, so erscheint es plausibel, hier von Aspekten der Sonatensatzform zu sprechen, die das Modell des Variationszyklus überlagern. Bei näherer Prüfung

SERGIU CELIBIDACHE



Die legendären Bruckner-Sinfonien bei Sony Classical auf Laser Disc und Video



ANTON BRUCKNER

Celibidache dirigiert Bruckner; Sinfonie Nr. 8
Münchner Philharmonie; Sergiu Celibidache
LD SLV 48348 • SHV 48348

ANTON BRUCKNER

Celibidache dirigiert Bruckner; Sinfonie Nr. 7
Münchner Philharmonie; Sergiu Celibidache
LD SLV 48316 • SHV 48316

ANTON BRUCKNER

Celibidache dirigiert Bruckner; Sinfonie Nr. 6
Münchner Philharmonie; Sergiu Celibidache
LD SLV 48317 • SHV 48317



MUSIC IS
OUR VISION

erweist sich also das Finale der „Eroica“ als ein höchst artifizielles Gebilde, in dem unterschiedliche Satztechniken und Formvorstellungen eine überaus originelle Synthese eingegangen sind.

Was die „Eroica“ von den ersten beiden Symphonien nicht zuletzt unterscheidet, liegt im spezifischen Tonfall dieses Werkes begründet: unverkennbar ist ein gewisser Revolutionsgestus, der bereits in Details wie den beiden Aufmerksamkeit erheischenden Forteschlägen zu Beginn des 1. Satzes auszumachen ist und sich im 2. Satz in aller Deutlichkeit manifestiert: wenn auch der Trauermarsch eine ältere Gattung repräsentiert, so wird er hier erstmals in die Symphonik einbezogen, wobei sich Beethoven verschiedener Charakteristika (auftaktige Trommelwirbel, Schleiferfiguren und schmetternde Fanfaren) bedient, wie sie zum Arsenal der französischen Revolutionsmusik gehören. Als Vorbild könnte Cherubinis Trauermarsch auf den Tod des französischen Generals Lazare Hoche gedient haben, doch nur partiell: das Doppelfugato, das in der Reprise einen Durchführungsteil einleitet, die zum Marschrhythmus konträren Betonungen der schwachen Zählzeiten und das allmähliche Verebben des Hauptthemas in der Coda lassen erkennen, daß dieser Trauermarsch seiner ursprünglichen Funktion enthoben und in die Sphäre der Kunstmusik gezogen wurde.

Seit es die „Eroica“ gibt, existieren auch die verschiedensten Interpretationsversuche über den tieferen Sinn und Zweck dieses Werkes: Romain Rolland sah in ihr das Paradebeispiel für den heroischen Stil schlechthin, Harry Goldschmidt und Constantin Floros deuteten in Anlehnung an die zeitgenössische Apostrophierung Napoleons als eines neuen Prometheus die „Eroica“ als symphonische Neugestaltung des in der Ballettmusik von 1801 gestalteten Prometheus-Mythos, und Carl Dahlhaus sah als konstitutiv für den neuen Stil die „Vermittlung zwischen ‚eclat triomphale‘ als tönender Fassade und äußerst differenzierter Motivatechnik im Inneren der musikalischen Form“ an. Divergierende Anschauungen liegen allgemein im Kunstcharakter des Werkes begründet, dessen Ambiguität jenen nicht unterminiert, sondern im Gegenteil erst begründet. Sie tendieren zu extremer Ausprägung, wenn biographische Bezüge, die nur lückenhaft dokumentiert sind, Widersprüche zutage fördern, die für die ästhetische Einschätzung des Werkes relevant werden können.

Beethovens „Eroica“ und Napoleon – daß dieses Problem seit nahezu zweihundert Jahren kontrovers diskutiert wird, liegt eben in der speziellen biographischen Situation

begründet – genauer gesagt in der überaus ambivalenten Haltung des Komponisten gegenüber Napoleon. Als glühender Anhänger der durch die Französische Revolution proklamierten Ideale sah er wohl wie viele seiner Zeitgenossen zunächst in dem Korsen eine charismatische Persönlichkeit, die offenbar die Errungenschaften von 1789 mit der notwendigen staatlichen Ordnung zu verbinden trachtete. Im französisch-österreichischen Krieg von 1796 geriet der seit vier Jahren in Wien lebende Beethoven jedoch in einen letztlich unaufhebbaren Loyalitätskonflikt: zwischen seinen französisch geprägten Idealen und dem sich anbahnenden napoleonischen Imperialismus wie andererseits zwischen dem System der Aristokratie, das er verachtete, und seinen adligen Mäzenen, deren Unterstützung und Interesse er wohl zu schätzen wußte. Daß er 1796 und 1797 zwei Gelegenheitskompositionen für die gegen Napoleon ausrückenden Wiener Bürger schrieb, war eine patriotische Pflicht, dürfte aber kaum etwas an seiner grundsätzlichen Überzeugung geändert haben: noch im August 1803, als die „Eroica“ bereits vorlag, faßte er den Plan, in absehbarer Zeit nach Paris überzusiedeln. Am 22. Oktober desselben Jahres schrieb sein Schüler Ferdinand Ries an den Verleger Simrock, daß Beethoven die Absicht habe, die „Eroica“ Bonaparte zu widmen, „wenn nicht, weil Lobkowitz sie auf ein halb Jahr haben und 400 Gulden geben will, so wird sie Bonaparte genannt“, – eine Formulierung, die für unterschiedliche Interpretationen geradezu prädestiniert ist. Ganz offensichtlich wird zwischen der Widmung als einem biographischen, mit finanziellen Erwartungen verknüpften und dem Werktitel als einem ästhetischen, zum Werk gehörenden Moment unterschieden. Strittig bleibt jedoch, ob diese Differenzierung als Indiz für das Fehlen jener außermusikalischen Anregung oder gerade für ihre Existenz zu werten ist. Letzteres scheint wohl plausibler zu sein: denn daß dem Komponisten die Idee einer „Intitulation“, die immerhin eine Aussage über seine innere Beziehung zum Titulierten trifft, erst in dem Moment in den Sinn gekommen sein soll, als ihm eine Widmung für Lobkowitz lukrativer und zugleich sicherer erschien, also gewissermaßen als Kompensation intendiert ist, dürfte ebenso unwahrscheinlich sein wie die Annahme, der österreichische Aristokrat hätte die Dedizierung eines Werkes akzeptiert, auf dessen Titelblatt der Name eines französischen Parvenüs prangte.

Ins Zwielicht gerät dann insbesondere der von Ries überlieferte Bericht jener dramatisch ausgemalten Szene vom Mai 1804, demzufolge Beethoven aus Zorn über Napoleons Kaiserkrönung das Deckblatt der „Eroica“-Partitur

Modern Ring Quartett...



seit 1864

Friedrich

TRAURINGHAUS

SCHMUCK · JUWELEN · UHREN

SENDLINGER STRASSE 15

Münchens sympathischer Familien-Juwelier seit über 130 Jahren.

mit der Intitulation zerriß, da Bonaparte die republikanischen Ideale verraten habe – eine Darstellung, die man als Legende abtun oder im Kern akzeptieren kann. Einerseits wurde der Bericht von Ries erst später aus der Erinnerung aufgezeichnet und 1838 publiziert – auch erschien die Story bereits zwei Jahre zuvor in einem Beethovenroman.

Andererseits sprechen zwei Momente für eine gewisse Wahrscheinlichkeit der Begebenheit: auf einer Kopistabschrift sind die Worte „Intitulata Bonaparte“ ausstrahlt, doch einige Zeilen darunter findet sich ein offenkundig später erfolgter Vermerk: „Geschrieben auf Bonaparte“. Und in einem Brief Beethovens vom 26. 8. 1804 an den Verlag Breitkopf und Härtel heißt es: „Die Symphonie ist eigentlich betitelt Bonaparte“. Diese letzte Aussage als Pragmatismus zu deuten in dem Sinne, daß Werke mit Beinamen sich besser vermarkten ließen, würde dem tatsächlichen historischen Sachverhalt kaum gerecht: Napoleons Name hatte zu jener Zeit im deutsch-österreichischen Raum bereits erheblich an Sympathiewert verloren. Das Wort „eigentlich“ läßt wohl eher den Schluß zu, daß Beethoven an der inneren Beziehung des Werkes zu Napoleon festhielt, diese aber aufgrund seiner Enttäuschung nicht mehr dokumentieren wollte. Nach dem erneuten Ausbruch des Krieges 1805 war der Name des Franzosen – als Namenspatron oder Widmungsträger – auf dem Titelblatt vollends undenkbar; für die Druckausgabe von 1806 wurde dann folgende Formulierung gefunden: „Sinfonia Eroica... composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo“ – „Heroische Symphonie ... komponiert, um die Erinnerung an einen großen Mann zu feiern“. Echter Sinneswandel oder politischer Pragmatismus? Die Frage wird wohl ewig offen bleiben.

Reinhard Schulz

Vom musikalischen Selbstbewußtsein

Die zwei Es-Dur-Schläge zu Beginn der Eroica stellen klar, daß es mit jeglicher devoten Verbindlichkeit des Erklingenden ein Ende hat – und sie lassen auch keinen Einspruch zu. Die Musik postiert sich selbstbewußt, sie stampft zweimal mit den Füßen auf. Sie ist die Hauptsache; sie dient nicht mehr dem Amüsement einer feudalen Schicht, gar als Untermalung eines Festmahls der müßigen Schlemmer. Es ist die denkbar simpelste Gestalt, zwei Dur-Akkorde im Abstand eines Taktes, fast launisch hingeworfen wie von einem Pianisten, der erst einmal das Instrument voll zum Tönen bringt, bevor er zu spielen beginnt. Und trotz der Einfachheit und des Lakonismus der Gestalt – oder gerade deswegen – hat noch nie ein Musikwerk zuvor so begonnen. Das Gewaltige daran ist, daß jeder sofort die Kraft des kompositorischen Zugriffs spürt. Die Schläge meißeln sich im Kopfe fest, sie geben den Puls der Zeit an: dies sowohl im innermusikalischen Sinne als Fixierung des Metrums, als für den Satz gültige Ordnung, als auch im übertragenen Sinne als Anbruch einer neuen Epoche. Der feuerbringende Prometheus und der die fauligen Strukturen Europas ausmerzende Napoleon standen diesem Beginn Pate. Daß es mit Napoleon anders weiter ging, erfuhr Beethoven erst, als er bereits das Widmungsblatt zur fertigen Symphonie geschrieben hatte. Doch das Selbstbewußtsein der Musik, ihre demonstrative Existenz waren bereits so unverrückbar fest, daß Beethoven nach der Krönung des französischen Heerführers einfach dessen Namen tilgte, nicht aber den Charakter des Werks zu ändern gedachte. Denn die Symphonie hatte ein Menschenbild entworfen, das bereits über dem schnöden Zick-Zack-Kurs der Geschichte erhaben war.

Wenn der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus die Zeit um 1800 einmal als „glücklichen Augenblick der Musikgeschichte“ bezeichnete, dann gewiß mit dem Hintergedanken darauf, daß hier die kompositorischen Strukturmittel direkt kongruent zu den geistigen Umformungen der Epoche standen. Die Musik brauchte nicht „auszudrücken“, sie brauchte nicht Empfindungen in ihr Vokabular zu übersetzen, um von ihnen ein verdoppelndes Abbild herzustellen. Sie selbst stellt sich hin; als eigene Wesenheit, an der man nicht vorbeikommt. Ein mächtiges Auftreten, eine selbstbewußte Erscheinung, dies war auch mit der Affektenlehre des Barocks und der Aufklärung musikalisch nachzuzeichnen. Manch kritischer Ton war auf der Basis wörterbuchartiger Übersetzung von Haltung in entspre-

KUNSTRING MÜNCHEN



KPM
Berlin



Meissner Porzellan

Brienner Straße 4 · Tel. 089/281532

chende Tongestalten einzubringen. Nie aber wurde damals geahnt, daß die Musik aus ihrer passiven Vermittlerrolle treten könne, daß sie selbst zum Agens, zum tätigen Wesen sich zu entfalten in der Lage sei.

Mozart, in bezug auf dramatische Konfrontation, vielleicht noch entschiedener Haydn, vor allem hinsichtlich technischer Handhabung, hatten dazu die Materialien geliefert. Beethoven spielte in den vorangegangenen Werken, besonders in den Klaviersonaten, in der ersten Symphonie und im dritten Klavierkonzert, mit den Muskeln. Die Eroica aber markiert den endgültigen Umschwung. Kein Serenaden- oder Divertimento-Ton hat hier noch Daseinsberechtigung. Als-ob-Haltungen werden ebenso wenig geduldet wie eine Rücksicht auf Konvention. Die Musik setzt sich keine Maske auf, nimmt keine Normierung ins höflich Bescheidene an, sie zeigt offen ihr Gesicht. Schon die bald allgemein geläufige Bezeichnung „Eroica“, die das Werk wie einen Eigennamen trägt (im Gegensatz zu den mehr oder weniger glücklichen Charakterbenennungen wie Militärsymphonie, Jupitersymphonie oder Schicksalssymphonie), deutet an, daß das musikalische Geschehen weit mehr als sonst als eigenständige Wesenheit empfunden wurde.

Zu fragen wäre, welche kompositorischen Mittel es sind, die diesen Eindruck erzeugen. An erster Stelle sind hier wohl die rhythmisch-metrischen Strukturen zu nennen. In nur wenigen anderen Werken der Wiener Klassik (und in anderen Stilepochen schon gar nicht) spielt dieses Verhältnis so eine dominierende Rolle wie gerade in der Eroica. Der Bruch des genormten Gefüges, also des Grundmetrums, wird zum Lebenselixier der Musik schlechthin. Hier herrscht nicht mehr allein geistvolles Spiel, wie bei Haydn, oder diskursive Auseinandersetzung, wie bei Mozart, hier prallen vitalistische Kräfte aufeinander. Die Überlegenheit der Konzeption manifestiert sich am deutlichsten in den eingebrachten „Fehlern“, die sich gewissermaßen vorwitzig einschleichen und die dann im musikalischen Prozeß ausgeräumt werden. Bekanntestes Beispiel ist der „zu frühe“ Einsatz des Horns am Ende der Durchführung, ganz so, als könne die Musik die eigene Spannung nicht mehr ertragen. Wie ein lebender Organismus reagiert die Musik vorschnell – und sie „erschrickt“ schon nach der Hälfte des Kopfmotivs darüber. Ein anderer, bewußt gesetzter „Fehler“ aber findet sich schon in eben diesem Kopfmotiv. Gemeint ist der Ton „cis“, der nach einer einfachen Dreiklangswendung das Es-Dur verstörend und völlig fremd aufbricht. Ihn allein als melodisches Reizmittel zu verstehen, heißt ihn mißverstehen. In der Tat ist er gesetzter Widerspruch, ein Gegenpol im Kräfteparallelogramm.

Zum erstenmal wird durch ihn das Metrum durch die an dieser Stelle mit synkopischen Vierteln einsetzenden ersten Violinen verunsichert. Dies gibt zugleich die inhaltlichen wie formalen Prinzipien (beides läuft, wie gesagt, hier in eins zusammen) des Werks vor. Auf der einen Seite demonstrativ selbstbewußte Setzung, Angabe des Zeitverlaufs (zu Beginn durch die beiden „nackten“ Orchesterschläge), auf der anderen dessen organische Belebung mit permanenten Ausbrüchen aus der Norm.

Das aber ist es, was die Musik wesenhaft macht, was ihr den Charakter von Selbstbewußtsein verleiht. Sie selbst geht gesetzte Probleme an und bewältigt sie durch das eigene Erklingen. Gestaltungsprinzipien der Wiener Klassik (vor allem die Disparatheit des musikalischen Satzes) erheben unüberhörbar den Anspruch, der Selbständigkeit, der Autonomie. Die Musik sorgt, um es überspitzt zu sagen, für sich selbst: dadurch, daß sie eigenständig ihre Konflikte austrägt, macht sie ihre Unabhängigkeit klar. Dies aber ist genaues Pendant zum Bewußtsein des revolutionären Bürgertums.

Um dies unmißverständlich deutlich zu machen, wird der betont demonstrative Gestus, der schon in den ersten Orchesterschlägen voll hörbar wird, ausdrücklich in Szene gesetzt. In keinem anderen Musikwerk spielt die Synkope als Bild der Stauung, der Spreizung, des Aufeinanderprallens eine so zentrale Rolle, wie in der Eroica. Auf die Frage, was in dem ersten Satz wesentlich durchgeführt wird, wäre auf die zwei Einleitungsakkorde zu verweisen, auf die Zeitdauer von exakt einer Sekunde, die sie laut Beethovens Metronomvorschrift markieren. Ständig sind diese Schläge zugegen, in thematischen Gebilden versteckt, quer zum Metrum stehend, zusammengepreßt oder aufgelockert, immer wieder zu Klärungen vorantreibend. Sie repräsentieren gleichsam die Ich-Gestalt der Musik.

Nach diesem Akt der Selbstbefreiung konnte Musik nicht mehr klingen wie ehemals. Schon der Trauermarsch beschreibt im Grunde ein Nachzittern, einen Blick auf die Verluste. Und das Finale sucht mit seinen ausgeprägten und umgreifenden Variationstechniken Neuordnung. Die vierte Symphonie, die Schumann einst als die „griechisch Schlanke“ bezeichnete, atmet dann freie Luft.



Murray Perahia

Murray Perahia ist weltweit als ein Musiker von seltener Sensibilität anerkannt. Seine Soloabende und Orchesterkonzerte in ausverkauften Häusern und seine preisgekrönten Einspielungen bei Sony-Classical machen ihn zu einem der meistgefragten Musiker der Welt. Er spielt regelmäßig mit allen wichtigen internationalen Orchestern einschließlich der von New York, Philadelphia, Chicago, Boston, Amsterdam, Berlin, München, Wien, Paris, London und Jerusalem und gibt Klavierabende in allen musi-

kalischen Zentren der Welt. Daneben ist er stets Kammermusiker geblieben und hat als solcher mit den führenden Instrumentalisten, Sängern und Streichquartetten unserer Zeit musiziert.

Murray Perahia ist Exklusivkünstler bei Sony Classical, seit er 1972 einen Vertrag bei CBS Masterworks abschloß. Seine Einspielung aller Mozart-Klavierkonzerte mit dem English Chamber Orchestra, ein Unternehmen, welches sich über neun Jahre erstreckte, ist ein Meilenstein und setzte neue musikalische Maßstäbe. Zahlreiche renommierte Schallplattenpreise zeichnen diese Einspielungen aus, unter ihnen der Grand Prix du Disque und drei Edison Preise.

Neben den Mozart-Klavierkonzerten hat Murray Perahia unter anderem die Klavierkonzerte von Mendelssohn mit der Academy of St. Martin in the Fields unter Sir Neville Marriner, die gesamten Beethoven-Konzerte mit Bernard Haitink und dem Concertgebouw Orkest, die Konzerte von Schumann und Grieg mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Sir Colin Davis und die beiden Klavierkonzerte von Chopin mit dem Israel Philharmonic unter Zubin Mehta aufgenommen. Daneben stehen zahlreiche Soloeinspielungen mit Werken von Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Beethoven und Bartók. Für seine Aufnahme von Bartóks Schlagzeugsonate mit Sir Georg Solti erhielt Perahia den „Grammy“ für die beste Kammermusikeinspielung.

Perahias künstlerische Einzigartigkeit ist auch in Film und Fernsehen in den USA und Europa dokumentiert. Im März 1990 spielte Murray Perahia in der Sendung „Mozart in Salzburg“ das Mozart-Konzert KV 467 mit den Wiener Philharmonikern unter James Levine. Seine Interpretationen der fünf Beethoven-Konzerte mit der Academy of St. Martin in the Fields unter Sir Neville Marriner in Italien und London wurden für das Fernsehen aufgezeichnet und sind auch als Video und Laserdisc erhältlich. Eine weitere Fernsehsendung zeigt Murray Perahia während der Proben und bei den Aufführungen der Mozart-Konzerte KV 467 und KV 595 mit dem Chamber Orchestra of Europe.

Murray Perahia wurde 1947 in New York geboren und lebt heute mit seiner Frau und seinen beiden Söhnen in London.

Programmhefte der Münchener Philharmoniker

Herausgegeben von der
Direktion der Münchener Philharmoniker
Redaktion und für den Inhalt verantwortlich:
Dietmar Holland

Umschlagentwurf: Helmut und Regina Rohrer
Anzeigenverwaltung: Mykenae Verlag Rossberg KG,
Ahastraße 9, 64285 Darmstadt,
Tel. 0 61 51-31 30 79, Fax 0 61 51-31 70 33
Gesamtherstellung: Bartels & Wernitz, München



*Auskünfte über Konzerte und Programmänderungen
der Münchener Philharmoniker
bei der Pressestelle Tel. 4 80 98-509/511
sowie beim Künstlerischen Betriebsbüro
Tel. 4 80 98-504/505*

KUNST KOMMT VON



KÖNNEN

**Das Kunst- und Kulturengagement von
NEC: Ein weiterer Beitrag für bessere
Verständigung.**

Was Kunst und Kultur mit der Zukunftstechnologie von NEC verbindet, ist die Idee weltweiter Verständigung. Eine Idee, zu deren Verwirklichung NEC mit „Technik für Menschen“ beiträgt. Und mit der Förderung internationaler Kulturereignisse sowie des kulturellen Lebens an den NEC Standorten. Weitere Informationen erhalten Sie von: NEC Deutschland GmbH, Steinheilstraße 4-6, 85737 Ismaning, Telefon 0 89/9 62 74-0, Fax 0 89/9 62 74-5 00.

NEC