

KASSELER MUSIKTAGE

Durch Nacht
zum Licht -
eine verlorene
Hoffnung?



L. v. Beethoven

in Verbindung
mit dem

hr

29. Okt. -

2. Nov. '97

L U D W I G V A N
BEETHOVEN

**Konzertbesprechungen,
Filmkritiken,
Galerieeröffnungen,
Ausstellungshinweise,
Theaterpremieren...**

**Kultur hat viele
Facetten in der HNA*).**



Was wäre das Leben ohne Zeitung

***) Schauen Sie doch mal rein:
Das Probeabo - zwei Wochen HNA umsonst und unverbindlich.
Einfach anrufen: Telefon 0561-20 307.**



Kasseler Musiktage 1997

29. Oktober bis 2. November

in Verbindung mit dem
Hessischen Rundfunk



Durch Nacht zum Licht –
eine verlorene Hoffnung ?

Ludwig van Beethoven

Veranstalter: Kasseler Musiktage e.V.
Künstlerische Leitung: Leo Karl Gerhartz

Lust auf mehr Konzerte?

Dann richten Sie sich
Ihren privaten Konzertsaal
zu Hause ein –
mit **hr2**

Vielheit zeichnet das umfangreiche Musikangebot aus, das wir verlässlich an jedem Tag des Jahres senden. Weit mehr als die Hälfte der Sendezeit ist der klassischen Musik vorbehalten. Unser Konzertbetrieb beginnt mit »Musik vor dem Alltag« und endet mit dem »Nachtkonzert« der ARD.

hr2 bringt Ihnen Konzerteignisse aus aller Welt nahe – Übertragungen aus den internationalen Konzertsälen ebenso wie Einblicke in die Musikszene Hessen.

hr2-Hörertelefon: (069) 155-4022

Ob Rheingau Musik Festival oder Kasseler Musiktage, ob Salzburg oder Bayreuth – die ganze Bandbreite der nationalen und internationalen Musikfestspiele spiegelt sich in hr2.

Opernfreunde haben mit hr2 in der New Yorker MET regelmäßig einen Platz für ungetrübten Hörgenuß sicher, wenn live übertragen wird. Doch auch Liebhaber von Kammermusik, Alter Musik, Geistlicher Musik und Chormusik, Jazz, Musik unserer Zeit und anderer Kulturen kommen in hr2 auf ihre Kosten.

el. v. Beethoven

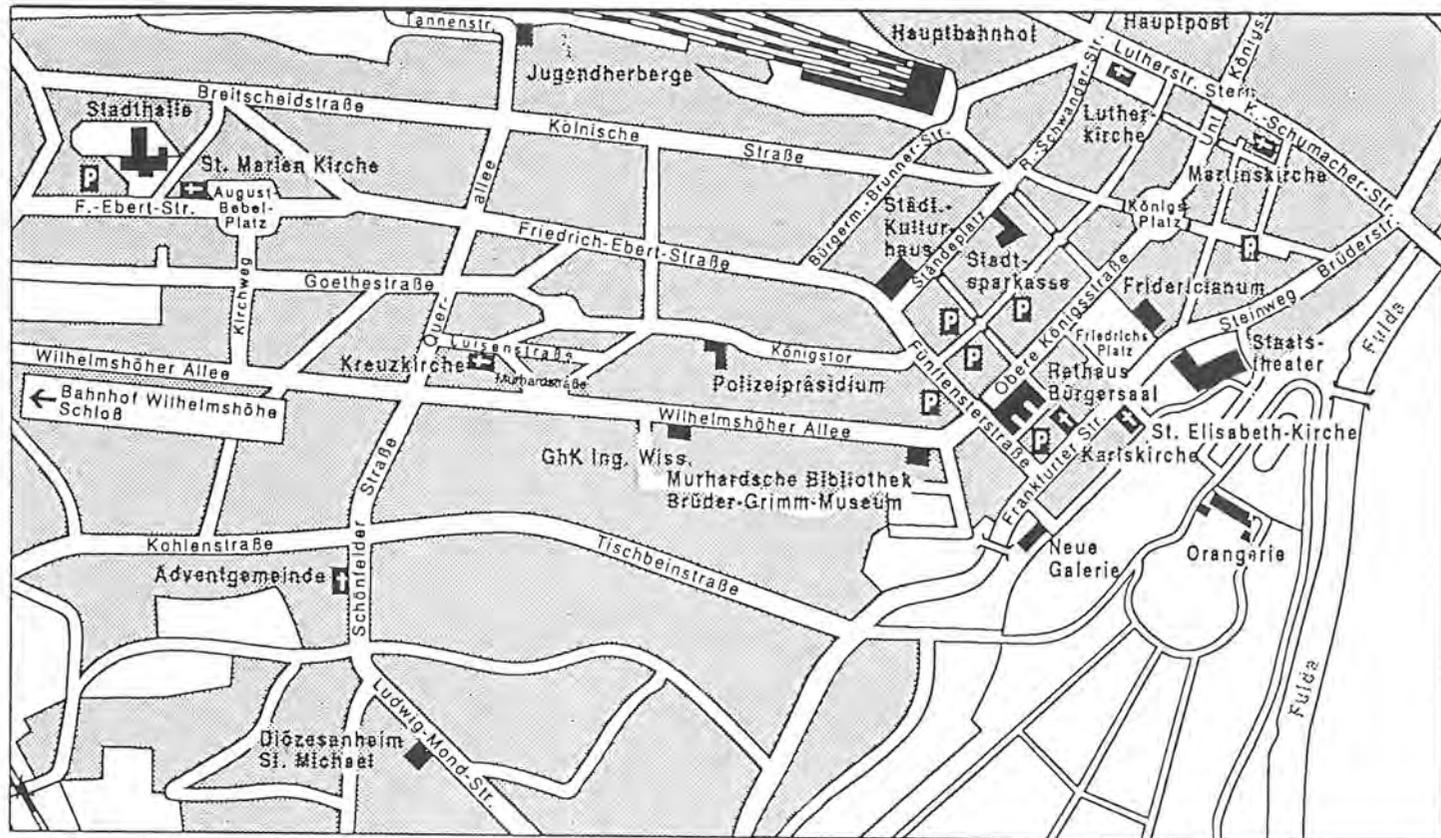
Inhaltsverzeichnis

Konzertorte, Verkehrsverbindungen	7
Impressum	9
Grußworte	11
Beethoven und seine Zeit	17
Leonore – Urfassung des Fidelio (1805)	
Mi, 29.10., 19.00 Uhr, Staatstheater, Opernhaus	23
Über Beethovens Leonore: 1997	
Leonore: Die Handlung (Gerhard Mohr)	24
Leonore und Fidelio: Die Entstehung (Helga Lühning)	25
Leonore und Fidelio - ein offene Frage? (Karl Dietrich Gräwe)	29
Kammerkonzert I und Eröffnungsvortrag	
Do, 30.10., 20.00 Uhr, Stadthalle	35
Über Beethoven: 1807, 1911, 1930 (Allgemeine musikalische Zeitung, Arnold Schering, Paul Bekker)	37
Reflexion I	
Fr, 31.10., 11.00 Uhr, Lutherkirche	39
Abgeschliffener Trotz, entzauberter Mythos (Frieder Reininghaus)	40
Sinfoniekonzert	
Fr, 31.10., 19.00 Uhr, Stadthalle	49
Über Beethoven: 1814, 1927, 1975, 1994 (Wiener Zeitung, Albrecht Riethmüller, Arnold Schering, Harry Goldschmidt)	51
Text der Kantate	55
Klaviernacht	
Fr, 31.10., 22.00 Uhr, Stadthalle	59
Über Beethoven: 1970, 1994 (Jean und Brigitte Massin, Christian Martin Schmid)	61
Reflexion II	
Sa, 01.11., 11.00 Uhr, Lutherkirche	63
Der unbekannte Beethoven (Manfred Wagner)	65

Liedernachmittag	
Sa, 01.11., 16.00 Uhr, Stadthalle	79
Über Beethoven: 1866, 1956 (Alexander Wheelock Thayer, Willy Hess)	81
Texte der Lieder	83
Missa Solemnis	
Sa, 01.11., 20.00 Uhr, Martinskirche	97
Über Beethoven: 1957 (Theodor W. Adorno)	98
Text der Messe	101
Gottesdienst	
So, 02.11., 10.00 Uhr, Martinskirche	105
Über Beethoven: 1840 (Anton Schindler)	107
Kammerkonzert II	
So, 02.11., 11.30 Uhr, Stadthalle	109
Über Beethoven: 1911, 1930 (Hans Mersmann, Paul Bekker)	111
Beethoveniana	
So, 02.11., 16.00 Uhr, Stadthalle	113
Über Beethoven: 1975 (Harry Goldschmidt)	115
Text der Chorlieder	116
Kasseler Musiktage '98	119
Literaturverzeichnis	120
Bildverzeichnis/Inserentenverzeichnis	121
Biographische Notizen	123

Anmerkung

Die Werkeinführungen "Über Beethoven" verstehen sich nicht nur als Information, sondern auch als Zeugnisse von mehr als 150 Jahren Beethoven-Deutung. Ihre verschiedenen Annäherungen an die in Kassel gespielten Beethoven-Kompositionen spiegeln so, wenn schon nicht alle, so doch die wichtigsten Stationen der Beethoven-Rezeption des 19. und 20. Jahrhunderts wider.



Konzertorte und Verkehrsverbindungen

Geschäftsstelle	Herkulesstr. 39, 34119 Kassel (Hinterhaus) Telefon: 77 09 59 Fax-Nr. 78 09 87 Für Auskünfte stehen auch die Kartenverkäufer an den Kassen jeweils eine Stunde vor Veranstaltungsbeginn zur Verfügung.
Eintrittskarten	Vorbestellte Eintrittskarten können während der Musiktage an den Konzertkassen bis zu einer halben Stunde vor Konzertbeginn abgeholt werden.
Kassenöffnung	Jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn.

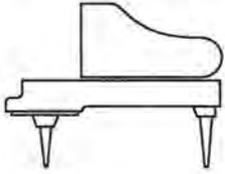
Verkehrsverbindungen

Martinskirche	Haltestelle Stern Linien 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8 (Straßenbahn) Linien 10, 12, 18, 37, 38 (Bus)
Stadthalle	Haltestelle Stadthalle Linie 4 (Straßenbahn) Haltestelle Bebelplatz Linien 4, 8 (Straßenbahn), 25, 27 (Bus)

Die Eintrittskarte berechtigt zur Benutzung der öffentlichen Verkehrsmittel im Stadtbereich (Hin- und Rückfahrt).

Sammeltaxen

Nach den Veranstaltungen "Leonore", "Kammerkonzert I", "Sinfoniekonzert", "Klavier-Nacht" und "Missa Solemnis", stehen Sammeltaxen bereit, die in der Pause bzw. vor der Veranstaltung vorbestellt werden können.



Stephan Cobré

Klavier- und Cembalobau-Meister

Ich freue mich, auch in diesem Jahr
die Konzertflügel und Cembali
betreuen zu dürfen...

Meisterwerkstätte
für Klavier- und
Cembalobau,
Intonationen,
Stimmservice
und Konzertdienst.

34121 Kassel

Tischbeinstraße 10

• Eingang Hegelweg •

☎ 05 61/25545

Fax. 285050

Impressum

Kasseler Musiktage e.V.

Vorstand: Leo Karl Gerhartz, Hans-Karl Nelle

Träger und Mitglieder: Land Hessen (Ministerium für Wissenschaft und Kunst), Hessischer Rundfunk, Stadt Kassel, Kasseler Sparkasse, Gesamtverband der evangelischen Kirchengemeinden in Kassel, Bärenreiter-Verlag Kassel, Alkor Edition Kassel, Gesamthochschule Kassel, Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V. Kassel, Verlag Merseburger Berlin GmbH Kassel, Furore Verlag Kassel, Archiv Frau und Musik Kassel, Evangelische Akademie Hofgeismar, Klaus Röhrling, Wolfgang Timaeus

Geschäftsführung und Management

Maren Matthes

Mitarbeit

Annamarie Seidenfaden, Hermann Eckel, Peter Zypries

Programmausschuß 1997

Leo Karl Gerhartz (Künstlerischer Leiter)

Peter Gülke

Wolfgang Timaeus

Manfred Wagner

Danksagung

Wir danken unseren Mitgliedern und allen, die durch Spenden die Durchführung der Kasseler Musiktage ermöglichen, insbesondere: Kulturstiftung der Kasseler Sparkasse, Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Hessisch-Thüringische Brandversicherungsanstalt Kassel-Erfurt, Öffentliche Versicherungsanstalt Hessen-Nassau-Thüringen/Sparkassen Versicherung, Kali & Salz Beteiligungs AG Kassel, EAM Kassel, Gummi Hübner, Repro+Druck Boxan Kassel, Verlag Dierichs Kassel, Autohaus Mercedes, Autohaus Bernd Behrens

Programmbuch

Alle Rechte bei Kasseler Musiktage e.V.

Redaktion: Maren Matthes

Satz und Druck: Repro+Druck Boxan, Kassel

Redaktionsschluß: 15. September 1997

Angaben, die nach diesem Datum eingegangen sind, konnten nicht berücksichtigt werden. Wir bitten, die ausliegenden Änderungshinweise zu beachten.

Graphisches Erscheinungsbild

caro blau Grafik Design, Kassel

Logo: Karl Oskar Blase



**AUCH KULTUR
BRAUCHT STARKE PARTNER.**

● Deswegen gibt
es die Sparkassen-
Kulturstiftung
Hessen-Thüringen.

 Sparkassen-Kulturstiftung
Hessen-Thüringen

Grußwort

Als Schirmherrin grüße ich alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Kasseler Musiktage 1997 auch im Namen der Hessischen Landesregierung sehr herzlich und wünsche Ihnen viel Freude an den Konzerten.

“Durch Nacht zum Licht - eine verlorene Hoffnung?” lautet das Thema der diesjährigen Kasseler Musiktage, die Ludwig van Beethoven gewidmet sind. Beethoven, überzeugter und konsequenter Anhänger der republikanischen Idee und schon zu Lebzeiten als Genie verehrt, ließ seine politische Überzeugung in seine Kompositionen einfließen. Die Freiheitsidee der Französischen Revolution, die dem Individuum Liberté, Fraternité und Egalité versprochen hatte, war die große Utopie, die auch das Werk des Künstlers prägte.



“Durch Nacht zum Licht” - per aspera ad astra - dieser Ausspruch Beethovens bezieht sich auf die kompositorische Idee seiner 5. Symphonie. Mit dem Schlußchor seiner 9. Symphonie “Alle Menschen werden Brüder” setzte er später die Freiheitsutopie musikalisch um.

Als eines der ältesten Musikfeste Europas zeigen die Kasseler Musiktage auch in diesem Jahr, daß sie mit einem wissenschaftlich interessanten und künstlerisch anspruchsvollen Programm ihre herausgehobene Stellung im Musikleben weit über Hessen hinaus wohl behaupten können. Ich danke den Organisatorinnen und Organisatoren sowie dem Hessischen Rundfunk für ihr Engagement und wünsche den Musiktagen guten Erfolg.

A handwritten signature in black ink, reading "Chr. Hohmann-Dennhardt". The signature is written in a cursive, flowing style.

Dr. Christine Hohmann-Dennhardt
(Hessische Ministerin für Wissenschaft und Kunst)

Grußwort

Die diesjährigen Kasseler Musiktage - eine traditionsreiche Veranstaltung, die es seit mehr als 60 Jahren gibt - stehen unter dem Motto "Durch Nacht zum Licht - eine verlorene Hoffnung?" und befassen sich mit dem Bild Ludwig van Beethovens, wie es sich uns heute darstellt.

Wie immer ist das Programm der "Kasseler Musiktage" ein anspruchsvolles und reicht über Oper, Kammerkonzert, Sinfoniekonzert, Klaviernacht, Liedernachmittag, Gottesdienst und Diskussionen (Reflexionen) bis hin zu Chören, Tänzen und Märschen, dargeboten von hervorragenden Interpreten.



Wer den Kasseler Musiktagen seit vielen Jahren treu ist, wird sich auch diesen musikalischen Leckerbissen rund um Beethoven nicht entgehen lassen, gilt es doch hier, auch dem Menschen Beethoven nachzuspüren, herauszufinden, wer er wirklich war.

Ich danke allen, die diese Veranstaltung durch ihr persönliches und finanzielles Engagement möglich machen und wünsche Künstlern und Publikum erlebnisreiche, gelungene Aufführungen, die allen unvergessen bleiben mögen.

A handwritten signature in black ink, which appears to read "Hans Eichel". The signature is written in a cursive, flowing style.

Hans Eichel
(Hessischer Ministerpräsident)

Grußwort

Liebe Musikfreunde,

in unserer modernen Gesellschaft sehen wir uns oft vielfältigen und schnell wechselnden Trends und Ereignissen gegenüber, die meist nur einen flüchtigen Eindruck hinterlassen und kaum die Oberfläche unseres Bewußtseins durchdringen. Um so erfreulicher ist es, auf Veranstaltungen zu treffen, die in die Tiefe gehen, die den Besucher sowohl zum Nachdenken anregen als auch Freude bereiten.



Zu diesen Veranstaltungen zählen die Kasseler Musiktage. Als eines der ältesten Musikfestivals Europas sind die Kasseler Musiktage auch in diesem Jahr wieder mit dem Thema "Ludwig van Beethoven" eine kulturelle Bereicherung für unsere Stadt. Zu diesem besonderen Kunstgenuß darf ich alle Gäste sehr herzlich in unserer nordhessischen Metropole willkommen heißen.

Mit dem Namen Beethoven verbinden wir sicherlich bis heute eine Musik, die nichts von ihrer erschütternden Ausdruckstiefe und suggestiven Kraft verloren hat. Die meisten Werke Beethovens sind weltweit bekannt. In ihnen findet sich der leidenschaftliche Geist der Humanität wieder, den Beethoven verkörperte. Dies ist aber nur eine Seite seines Schaffens. Die andere - unbekanntere und möglicherweise für den einen oder anderen auch überraschende - Seite wollen die Kasseler Musiktage zeigen. Dabei wird sich dem Besucher sicherlich ein ganz anderes, aber nicht minder spannendes Beethoven-Bild auf tun.

Dem Veranstalter, dem Verein Kasseler Musiktage, und den Künstlern danke ich für ihren engagierten Einsatz, der wesentlich dazu beiträgt, daß die Kasseler Musiktage schon jahrzehntelang ein künstlerisch hochqualifiziertes und musikwissenschaftlich fundiertes Musikfestival sind. Den zahlreichen Kunstliebhabern in unserer Stadt und den Gästen aus nah und fern wünsche ich bei den diesjährigen Kasseler Musiktagen erlebnisreiche und klangvolle Stunden.

A handwritten signature in black ink, which reads "Georg Lewandowski". The signature is stylized and cursive, with a large, circular flourish at the beginning.

Georg Lewandowski
(Oberbürgermeister der Stadt Kassel)

Grußwort

Die "Kasseler Musiktage" verstehen es immer wieder, Themen zu finden, die nicht nur spannend sind, sondern auch Fragen betreffen, die sozusagen "auf der Tagesordnung" stehen. Wie z.B. die nach der Aktualität der Utopien im Werk Ludwig van Beethovens. So fragen heißt, Musik nicht nur museal zu verstehen, sondern als etwas, das lebt und uns unverändert in Form und Inhalt angeht.



Weil die "Kasseler Musiktage" damit sowohl Musik auf höchstem Niveau zum Klingen bringen, als auch sich auf die Suche nach deren Sinn begeben, Erleben und Reflexion kreativ miteinander verbinden, ist die enge Zusammenarbeit des Hessischen Rundfunks mit diesem neben der documenta vielleicht wichtigsten Kulturereignis Nordhessens ganz natürlich. Steckt doch im alljährlichen Angebot ein reiches Material für Sendungen, die den Anspruch von "hr2-Vielfalt in Kultur" aktiv bestätigen.

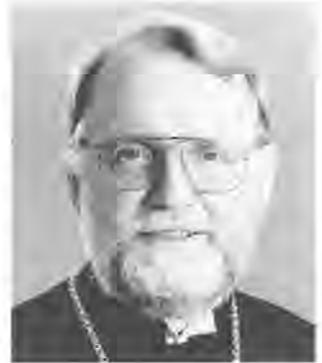
Ich freue mich sehr darüber, daß sich unsere und die Zusammenarbeit der "Kasseler Musiktage" mit dem mdr 1997 erstmals in einem gewichtigen Gastspiel des Rundfunkchores und des Rundfunkorchesters aus Leipzig dokumentiert. Ich hoffe, daß dieses Gastspiel eine neue Tradition begründet, und ich bin sicher, daß gerade die "Missa Solemnis" besonders geeignet ist, auf Beethoven-Aspekte aufmerksam zu machen, die weit über das Schlagwort "Durch Nacht zum Licht" hinausweisen: unter anderem auf "religiöse Utopien", die man vielleicht bei Beethoven zu lange zu wenig beachtet hat.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Klaus Berg". The signature is stylized and fluid, with a large initial 'K' and 'B'.

Prof. Dr. Klaus Berg
(Intendant des Hessischen Rundfunks)

Grußwort

“... ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht” schrieb Beethoven an seinen Freund Franz Wegeler und formulierte damit ähnlich wie in seinem Heiligenstädter Testament den scheinbar unbeugsamen Willen zur Bewältigung des Leidens, besonders seiner Taubheit. Es war seine Erfahrung, daß “die Bewältigung der Negativität, die in der Wirklichkeit der Welt beschlossen liegt, nicht mehr eingebunden ist in religiöse und soziale Ergebnisse, sondern die das Subjekt als einzelnes direkt und existentiell herausfordert” (H. H. Eggebrecht). So ergab sich für Beethoven persönlich, für seine Musik und ihre Rezeption die Trias: “Leiden - Wollen - Überwinden” - wie sie sich im Thema der diesjährigen Kasseler Musiktage “Durch Nacht zum Licht” ausdrückt.



Ist damit das “per aspera ad astra” (durch das Rauhe zu den Sternen) gemeint, die kämpferische Parole einer Selbstbehauptung, die nicht nur der Welt und ihren Leiden, sondern auch Gott zu trotzen und ohne ihn auszukommen vermag? Ist Beethoven damit zum Heros menschlicher Selbstüberheblichkeit geworden, welche in biblische Tradition als Sünde der superbia, des menschlichen Hochmutes erscheint? Oder ist Beethoven “Ich will” die sehnsüchtige Hoffnung eines Menschen, der in und mit seiner Musik mitten im Leiden und der davon gezeichneten Zerklüftungen des Lebens eine andere Welt aufleuchten und hörbar machen will, der also nicht will, daß das Leiden und der Tod das letzte Wort haben sollen? Könnte man dann nicht “Durch Nacht zum Licht” auch im Sinn der christlichen Hoffnung lesen, “daß wir durchs Kreuz ins Leben gehen”? Ist das eine verlorene Hoffnung oder eine dem Leiden standhaltende Hoffnung, die sich durch Beethovens Musik und durch ein neues Beethoven-Bild für unsere Gegenwart wiedergewinnen läßt?

Ich hoffe, daß die “Kasseler Musiktage 1997” auch solchen Fragen auf der Spur sind und wünsche dazu gutes Gelingen.



Dr. Christian Zippert
(Bischof der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck)

Die neun Symphonien Die Neue Bärenreiter- Urtext-Ausgabe

Die zuverlässige Standardausgabe
für das kommende Jahrtausend!



Bis zum Jahr 2000 veröffentlicht Bärenreiter die Neue Urtext-Ausgabe sämtlicher Symphonien Ludwig van Beethovens. Wir bieten Ihnen folgende Subskriptionsmöglichkeiten:

- **Subskription I:** das vollständige Aufführungsmaterial - komplett DM 2.700.
- **Subskription II:** die Partituren und Kritischen Berichte - komplett für weniger als DM 1.000.

Der Einzelbezug der Symphonien ist möglich. Ausführliche Informationen entnehmen Sie bitte unserem Prospekt.

Bereits erschienen sind die Symphonien Nr. 3 und 9. Sie finden die Ausgaben während der Kasseler Musiktage am Verkaufstand der Neuwerk-Musikalienhandlung. Die Symphonien Nr. 1 und 8 erscheinen noch in diesem Jahr.

»Es ist höchste Zeit, daß eine zuverlässige wissenschaftlich-kritische Ausgabe dieser Symphonien [der Beethoven-Symphonien], des populärsten Symphonien-Zyklus, in Angriff genommen wird, und Jonathan del Mar ist der Mann, der diese wichtige Arbeit übernehmen sollte.«

JOHN ELIOT GARDINER

»Die wichtigste Errungenschaft dieser Ausgabe besteht in der Beseitigung von Hunderten von Fehlern, die sich in die erste Ausgabe eingeschlichen hatten und seitdem in nachfolgenden Ausgaben überlebt oder sich vermehrt haben.«

MUSICAL TIMES

(zum Erscheinen der Symphonie Nr. 9), Mai 1997



Bärenreiter

<http://www.baerenreiter.com>

BEETHOVEN

Beethoven und seine Zeit

- 1770 Am 17. Dezember wird Ludwig als zweites Kind des Hofmusikers Johann van Beethoven und seiner Ehefrau Maria geb. Keverich in Bonn getauft.
Mozart in Italien
- 1774 Erster Musikunterricht durch den Vater
Gluck, *Iphigenie in Aulis*; Goethe, *Werthers Leiden*
- 1778 Erstes öffentliches Auftreten des Knaben in Köln
- 1779 Lessing, *Nathan der Weise*
- 1781 Mozart, *Idomeneo*; Kant, *Kritik der reinen Vernunft*
- 1782 Beginn des Unterrichts bei Neefe; erste Kompositionen
Mozart; *Entführung aus dem Serail*; Schiller; *Die Räuber*
- 1783 Die *Kurfürstensonaten* erscheinen im Druck
- 1784 Ernennung zum zweiten Hoforganisten der kurfürstlichen Kapelle
Erzherzog Maximilian Franz wird Kurfürst von Köln; Schiller, *Kabale und Liebe*
- 1786 Mozart, *Figaros Hochzeit*; am 18. November wird Carl Maria von Weber in Stettin geboren
- 1787 Erste Reise nach Wien und Besuch bei Mozart; Tod der Mutter
Mozart, *Don Giovanni*; Goethe, *Iphigenie*,
- 1788 Schiller, *Don Carlos*; Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*
- 1789 Dienstentlassung des Vaters
Französische Revolution; Gossec, *Hymnen für die Republik*
- 1790 Mozart, *Così fan tutte*; Haydn, *12 Londoner Sinfonien*
- 1791 Mozart, *Die Zauberflöte*; Mozart stirbt am 5. Dezember in Wien

- 1792 Zweite Reise nach Wien; Unterricht bei Haydn, Schenk, Salieri und Albrechtsberger
Rossini wird am 29. Februar in Pesaro geboren
- 1794 Beethoven erhält kein Gehalt mehr aus Bonn und wird freier Musiker
Besetzung des linken Rheinufer durch die Franzosen; Auslösung des Kölner Kurstaates
- 1795 Abschluß der Ausbildung; Herausgabe der Klaviertrios op. 1
- 1796 Reise nach Prag, Dresden, Leipzig und Berlin; Begegnung mit dem Preußischen König, Prinz Louis Ferdinand, und Karl Friedrich Zelter; *Andante con variazioni* D-Dur für Mandoline und Klavier
- 1797 Franz Schubert wird am 31. Januar in Wien geboren
- 1798 Beginn des Hörleidens; *Sonate pathétique* op. 13
- 1799 Haydn, *Die Schöpfung*; Schiller, *Wallenstein*
- 1800 Streichquartette op. 18; 1. Sinfonie C-Dur op. 21
Schiller, *Maria Stuart*; Haydn, *Die Jahreszeiten*
- 1801 *Frühlingssonate*
- 1802 *Heiligenstädter Testament*
- 1803 2. Sinfonie D-Dur op. 36; Klaviersonate op. 47
- 1804 Schiller, *Wilhelm Tell*; Napoleon Bonaparte läßt sich zum Kaiser krönen
- 1805 3. Sinfonie Es-Dur op. 55 *Eroica*; *Fidelio* (1. Fassung)
Am 9. Mai stirbt Schiller in Weimar
- 1806 *Fidelio* (2. Fassung); Rasumowsky-Quartette
Kleist, *Der zerbrochene Krug*
- 1807 4. Sinfonie B-Dur op. 60
- 1808 Großes Akademiekonzert: 5. Sinfonie c-Moll op. 67; 6. Sinfonie F-Dur op. 68
Pastorale; Chorfantasia op. 80; C-Dur-Messe; *Für Elise* (evtl. 1810)
Goethe, *Faust I*

- 1809 Vertrag mit den Fürsten Lobkowitz und Kinsky und Erzherzog Rudolph zur Zahlung einer Jahresrente; 5. Klavierkonzert op. 73; *Geistertrio*; *Harfenquartett*
- Am 3. Februar wird Felix Mendelssohn Bartholdy in Hamburg geboren; am 31. Mai stirbt Joseph Haydn in Wien; Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*
- 1810 Musik zu Goethes *Egmont*
- Am 1. März wird in der Nähe von Warschau Frédéric Chopin geboren; am 8. Juni wird in Zwickau Robert Schumann geboren
- 1811 Am 22. Oktober wird in Raiding (Ungarn) Franz Liszt geboren
- 1812 Zusammentreffen mit Goethe in Teplitz
- 1813 Invaliden-Akademie: 7. Sinfonie A-Dur op. 92 *Wellingtons Sieg* oder *Die Schlacht bei Vittoria* für Orchester op. 91
- Am 22. Mai wird in Leipzig Richard Wagner geboren; am 10. Oktober wird in Le Roncole bei Parma Giuseppe Verdi geboren; Völkerschlacht bei Leipzig; Wellingtons Sieg über die Franzosen bei Vittoria
- 1814/15 *Fidelio* (3. Fassung); 8. Sinfonie F-Dur op. 93, letzte Auftritte in der Öffentlichkeit als Klaviervirtuose und Dirigent, Kantate *Der glorreiche Augenblick*; 4. Cellosonate
- Verbannung Napoleons nach Elba; Wiener Kongreß:
- 1816 Liederkreis *An die ferne Geliebte*; völlige Taubheit
- Rossini, *Der Barbier von Sevilla*
- 1818 Beginn der *Missa Solemnis*; Konversationshefte
- Hegel beginnt seine Vorlesungen in Berlin
- 1819 Beginn der *Diabelli-Variationen*
- Schubert, *Forellenquintett*
- 1821 Weber, *Freischütz*; Schubert, *Unvollendete*; Napoleon stirbt auf St. Helena
- 1822 Begegnung mit Rossini und Weber; Vollendung der *Missa Solemnis*
- Beispielloser Triumph Rossinis in Wien



COMPLETE BEETHOVEN EDITION

auf 87 CDs in 20 Volumes, die umfassendste Zusammenstellung Beethoverscher Musik, die je auf CD angeboten wurde. Die Deutsche Grammophon präsentiert diese Edition mit zahlreichen Neuaufnahmen.

Das Tonträger - (Musik) - Team von Heini Weber freut sich auf Ihren Besuch!

Heini Weber

Stammhaus: Kassel, Wilhelmstr. 2, Telefon: 1090-0

- 1823 Vollendung der *Diabelli-Variationen*
- 1824 9. Sinfonie d-Moll op. 125; letzte Streichquartette
Am 4. September wird Anton Bruckner in Ansfelden (Österreich) geboren
- 1826 Letzte Kompositionen; Plan einer 10. Sinfonie
Weber, *Oberon*; Felix Mendelssohn Bartholdy *Sommernachtstraum*; am 5. Juni stirbt Carl Maria von Weber in London
- 1827 Tod am 26. März in Wien
Heine, *Buch der Lieder*



"Expresivo doble" Lithographie von Francisco Goya

Mittwoch, 29. Oktober, 19.00 Uhr, Staatstheater Kassel
in Zusammenarbeit mit dem Staatstheater Kassel

LEONORE - Urfassung des Fidelio (1805)

neue Dialogfassung von Gerhard Mohr

Don Fernando - **Cyril Assaf**
Don Pizarro - **Sedat Öztoprak**
Florestan - **Roelof Oostwoud**
Leonore - **Turid Karlsen**
Rocco - **Robert Holzer**
Marzelline - **Marisca Mulder**
Jaquino - **Joachim Keuper**
1. Gefangener - **Ricardo Tamura**
2. Gefangener - **Michael Boley**

Chor und Orchester des Staatstheaters Kassel

Musikalische Leitung - **Marc Piollet**
Inszenierung - **Gerhard Mohr**
Ausstattung - **Dietlind Konold**
Dramaturgie - **Andreas Franz**
Choreinstudierung - **Hubert Dapp**
Regieassistent - **Wolfram Boder**
Bühnenbildassistent - **Oliver Doerr**
Kostümassistent - **Claudia Schinke**
Inspizienz - **Eugenia Jurriens**
Soufflage - **Susanne Leinert**

Sendetermin:
Samstag, 14.2.'98
20.05 - 22.00 Uhr

Über Beethovens Leonore: 1997

Leonore: Die Handlung

Marzelline, die Tochter des Kerkermeisters Rocco und Verlobte des Gefängnisführers Jaquino, hat sich in Fidelio verliebt, einen Schließer, der erst seit kurzer Zeit im Gefängnis arbeitet. Rocco imponiert die Geschäftstüchtigkeit des jungen Mannes. Er verlobt Marzelline mit Fidelio.

Don Pizarro, Gouverneur des Gefängnisses, hält seit zwei Jahren Florestan illegal gefangen. Vor einer geheimen Untersuchung gewarnt, muß er Florestan beseitigen. Er beauftragt Rocco, zusammen mit Fidelio ein Grab vorzubereiten, bevor er selbst Florestan töten will.

Fidelio verhindert den Mord und gibt sich als Florestans Ehefrau Leonore zu erkennen.

Leonore wird von Rocco entwaffnet. Allein mit Florestan erwarten beide den Tod. Doch das Erscheinen des Ministers wendet alles zum Guten. Pizarro wird verhaftet und Florestan befreit. Leonores Hoffnung wird erfüllt.

Rocco wird weiter brav seine Pflicht tun - und Marzelline und Jaquino?

Gerhard Mohr (Regisseur der Kasseler Inszenierung der Leonore), 1997



Aus der Freskenfolge von Moritz von Schwind mit Szenen aus dem "Fidelio" in der Wiener Oper

Leonore und Fidelio: Die Entstehung

Als Beethovens einzige Oper im Frühsommer des Jahres 1814 zum ersten Mal in der uns heute geläufigen Gestalt aufgeführt wurde, hatte das Werk bereits eine lange und komplizierte Geschichte. Zehn Jahre zuvor hatte Beethoven mit der Komposition begonnen, 1805 war eine erste Fassung herausgekommen, 1806 deren Überarbeitung. Auch die letzte Fassung, diejenige von 1814, war nicht gleich die endgültige, sondern wurde zwischen den einzelnen Aufführungen noch revidiert.

Für den Anfang der Arbeit läßt sich nur ein ungefähres Datum angeben: die Jahreswende 1803/04. Fast zwei Jahre liegen also bereits zwischen dem Beginn und dem ersten Resultat, der Uraufführung am 20. November 1805 im Theater an der Wien - eine für damalige Verhältnisse sehr lange Zeit. (Italienische Opernkomponisten schrieben, um zu überleben, im selben Zeitraum nicht nur eine, sondern durchschnittlich drei bis vier Opern). Zwar hat sich Beethoven in diesen beiden Jahren, 1804 und 1805, nicht ausschließlich mit der "Leonore" beschäftigt. Er komponierte auch am "Tripelkonzert" weiter, die "Waldsteinsonate" wurde beendet, die zweisätzliche Klaviersonate op. 54 entstand, die "Appassionata" wurde begonnen. Immerhin: größere Werke, etwa eine Symphonie oder ein Klavierkonzert, entstanden inzwischen nicht, und so hat die "Leonore" auch für Beethovens eigene Verhältnisse eine recht lange Entstehungszeit.

Mit den drei Sonaten befand sich Beethoven bereits auf dem Höhepunkt seines Klavierschaffens; in Sachen Oper war er dagegen ein Anfänger, und er fühlte sich auch so: selbstbewußt zwar als Komponist, aber unsicher in der Vokalkomposition, in der musikalischen Umsetzung der Textdeklamation, im Suchen und Finden des richtigen Metrums, im Erfinden prägnanter Gesangsmelodien. Aus den schier endlosen Skizzen zur *Leonore* ist dies zu erkennen. Beethoven skizziert fast nur die Gesangsstimmen - ganz selten einmal einen harmonischen Gang oder ein paar Takte Orchestersatz. Die Begleitung kam quasi von selbst, aber die Singstimmen mußte er wieder und wieder ausprobieren. Meistens schrieb er auch noch sorgsam den Text unter die Noten, so daß man schon beim flüchtigen Durchblättern der Skizzen sofort sieht: der Text ist der springende Punkt, seine Umsetzung in ein musikalisches Drama ist Beethovens Problem.

Das musikalisch-dramaturgische Konzept der Oper und auch der weitaus größte Teil der endgültigen Komposition entstanden in diesen Jahren 1804/05. An einigen Nummern hat Beethoven immer wieder gearbeitet und gefeilt; andere waren sofort fertig - unumstößlich und vollkommen. Zu den regelrechten Geniestreichen der ersten Fassung gehören vor allem der Kanon "Mir ist so wunderbar", der Gefangenchor und die Introduction zum zweiten Akt. Florestans anschließende Szene "Gott, welch Dunkel hier - In des Lebens Frühlingstagen" ist dagegen das Stück, das Beethoven bereits am aus-



Fritz Demmer, der erste "Florestan"



*Anna Milder-Hauptmann,
die erste Darstellerin der "Leonore"*

giebigsten skizziert und dann trotzdem 1806 und 1814 noch am stärksten revidiert hat. Beide Protagonisten und die beiden Finali haben ihre endgültige Gestalt erst 1814 gefunden. Alle anderen Nummern ließen trotz mancher Längen und Unebenheiten aber bereits 1805 den musikalischen Elan und die dramatischen Innovationen deutlich erkennen - etwa Pizarros Arie "Ha welch ein Augenblick" (wo gab es je solch einen Bösewicht!) oder die Kerker-Szene mit dem Duett, in dem Leonore und Rocco das Grab ausheben, dem Terzett "Euch werde Lohn in bessern Welten" und schließlich dem Quartett "Er sterbe!" (wo gab es einen so riesigen Spannungsbogen - kulminierend in Leonores Schrei "Töt' erst sein Weib!", dem erlösenden Trompetensignal und der wundersamen Kontemplation).

Gegen Beethovens Wunsch wurde die Oper anfangs statt als "Leonore" unter dem Titel "Fidelio, oder: Die eheliche Liebe" angekündigt. Offenbar mußte man bedacht sein, eine Verwechslung mit der "Leonore" von Ferdinando Paer zu vermeiden, der Beethoven mit seiner Vertonung des Stoffes zuvor gekommen war. Beethoven dagegen lag sicher nichts daran, seine Heldin in ihrer Maskierung zur Titelperson zu machen, dadurch den heiteren Bereich zur Haupthandlung zu deklarieren und das Stück als eine "fidele" Angelegenheit auszugeben. Zwar trug das Textbuch den besser passenden Titel "Leonore, oder Der Triumph der ehelichen Liebe". Dennoch scheint sich der irreführende Name "Fidelio" allmählich durchgesetzt zu haben, und mit der dritten Fassung (1814) hat auch Beethoven ihm schließlich zugestimmt.

Wie hat nun diese ebenso engagierte wie grandiose Musik auf die Zeitgenossen gewirkt? So viel wir wissen zunächst gar nicht. Bei der Uraufführung wurde die Oper überhaupt nicht verstanden und fiel durch. Das mag z.T. an den mißlichen Zeitumständen gelegen haben. Eine Woche zuvor hatten die Napoleonischen Truppen Wien besetzt und knapp zwei Wochen später fand die Entscheidungsschlacht bei Austerlitz statt. Indes waren wohl nicht nur der unglückliche historische Termin und das Unverständnis des Publikums an dem Mißerfolg schuld. Es wird auch am Stück selbst gelegen haben. Beethovens eigenen Ansprüchen genügte seine Oper jedenfalls nicht, und so begann er bald nach der Uraufführung damit, sie zu überarbeiten.

Für den zweiten Anlauf im März 1806 schrieb er nur zwei kurze Stücke ganz neu: den Marsch, mit dem Pizarro auftritt, und das Rezitativ "Gott, welche Dunkel hier" zu Florestans Arie. Neu war ferner die Ouvertüre. Zur Uraufführung entstand die zweite Leonoren-Ouvertüre; zur zweiten Fassung der Oper gehört die berühmte dritte Leonoren-Ouvertüre. Übrigens kam sie 1806 bei ihrer Uraufführung nicht gut weg. Sie "mißfällt wegen der unaufhörlichen Dissonanzen und des überladenden Geschwirres der Geigen fast durchgehends, und ist mehr eine Künsteley als wahre Kunst" schrieb ein Rezensent.

Ein Großteil von Beethovens Revisionsarbeit sind Korrekturen von regelrechten Fehlern, Differenzierungen des Klanges, der Instrumentation und des Ausdrucks - eindeutige Verbesserungen also. Aber vor allem waren Kürzung und Konzentration die Ziele der Revision. Fast in jeder Nummer wurden mehr oder weniger umfangreiche Striche angebracht - zumeist sehr geschickt, gelegentlich auch ziemlich radikal. Beispielsweise ging dem Duett "O namenlose Freude" in beiden Frühfassungen ein langes Rezitativ voraus, in dem Florestan und Leonore erst allmählich das Geschehen begreifen. Das Rezitativ umfaßte 1805 76 Takte. Das Duett war rondoartig angelegt und 211 Takte lang. Beides zusammen dauerte mehr als 10 Minuten. 1806 wurde das Duett um fast die Hälfte gekürzt. 1814 entfiel auch noch das Rezitativ, so daß aus dem ausgedehnten Komplex nur noch der kurze ekstatische Jubel übrig geblieben ist - letzter dramaturgischer Schritt auf dem Weg "durch Nacht zum Licht", den der zweite Akt der Oper nun programmatisch vollzieht.

Ein gewichtiges Problem des Stückes war der Text von Joseph Sonnleithner. Das Sujet war gut, aber sowohl seine sprachliche als auch die dramatische Fassung waren ungeschickt. In der Opéra comique, aus der die Vorlage stammte, hatte die Verbindung aus Volksschauspiel, in dem die heiteren Figuren sogar Dialekt sprechen, aus Kolportage und großer heroischer Geste eine lebendige Tradition. Sie bot einen stilistisch sicheren Boden, der es auch literarischen Glücksrittern wie Jean Nicolas Bouilly, dem Autor der "Léonore", ermöglichte, aus einer selbst erfundenen (oder erlebten - jedenfalls originalen) Geschichte ein Erfolgsstück zu machen. In der traditionslosen deutschen Oper gab es dagegen nur wenige, die solch eine wirkungsvolle Revolutionsoper in ein brauchbares deutsches Stück umsetzen konnten. Sonnleithner gehörte nicht zu ihnen.

1806 schrieb Beethovens Bonner Jugendfreund Stephan von Breuning einen Teil des Librettos um. Er unterzog die (zu recht) heftig kritisierten Dialoge einer eingehenden Revision und versuchte, einen besseren Ausgleich zwischen der kleinbürgerlichen Idylle um die heiratsfähige Marzelline, dem unentbehrlichen zeitgenössischen Ambiente und dem zeitlosen, heroisch-politischen Drama um Leonore, Florestan und Pizarro zu finden. Ob Breunings Textversion eine wirkliche Verbesserung war, bleibe dahingestellt. Die endgültige Lösung war sie jedenfalls nicht.

In dieser zweiten Fassung, die Ende März 1806, vier Monate nach der ersten, wieder im Theater an der Wien uraufgeführt wurde, hat die Oper plötzlich Erfolg und wäre im Spielplan geblieben - hätte Beethoven nicht einen Streit mit dem Intendanten des Theaters, einem gewissen Baron von Braun, vom Zaun gebrochen, der ihn veranlaßte, sein Werk schon nach der zweiten Aufführung zurückzuziehen. Die Ursache für den Streit ist nicht bekannt. Der Baron mag ein unsympathischer Mensch gewesen sein, aber für die Zuspitzung des Konfliktes scheint Beethoven selbst gesorgt zu haben.

Ein unbedeutender Anlaß mit gewichtigen Folgen: Die *Leonore* ist seit dieser zweiten Aufführung, Anfang April 1806, nur noch einmal, 1815, in Dresden und Leipzig auf die Bühne gekommen, obwohl sich Beethoven verschiedentlich bemüht hat, seine Oper ans Publikum zu bringen. Vielleicht wäre sie ganz in der Versenkung verschwunden, hätten sich nicht drei Wiener Sänger, Ignaz Saal, Karl Friedrich Weinmüller und Johann Michael Vogl, an sie erinnert und sich für ihre Wiederaufführung eingesetzt. Sie sollten 1814 eine Benefiz-Vorstellung bekommen - eine Aufführung, deren Erlös ihnen zufließ. Die aufzuführende Oper konnten sie selbst wählen und sie wählten die "Leonore".

Sicherlich war ihre Initiative nicht der einzige Grund für die erneute Revision der Oper. Man hätte ja auch die Fassung von 1806 aufführen können. Aber offenbar hatte sich Beethoven schon vorher, wohl anlässlich einer in Prag geplanten Aufführung, über eine Umarbeitung Gedanken gemacht - Gedanken und Pläne, mehr allerdings nicht. Aufzeichnungen existierten noch nicht. Und so war denn das Projekt der drei Sänger der direkte Anstoß, der die dritte und endgültige Fassung, den "Fidelio", hervorgebracht hat.

Zuvor allerdings kostete die erneute Revision noch einmal viel Mühe. Mehr als zweieinhalb Monate, von Anfang März bis Mitte Mai arbeitete Beethoven intensiv daran. Offenbar erschien ihm die Neufassung geradezu als Fronarbeit. "Die Oper erwirbt mir die Märtyrerkrone", schreibt er im März an seinen dritten Librettisten Friedrich Treitschke, und noch Mitte Mai klagt er: "übrigens ist die ganze Sache mit der Oper die mühsamste von der Welt, denn ich bin mit dem meisten unzufrieden - und - Es ist beynahe kein Stück - woran ich nicht hier und da meiner jezigen unzufriedenheit nicht einige Zufriedenheit hätte anflücken müßen."

Helga Lühning, 1997

Leonore oder Fidelio - eine offene Frage?

Wer "Fidelio" kennt und dann "Leonore" kennenlernt, wird feststellen: Die Familienähnlichkeit ist unverkennbar. Was unterscheidet die ältere von der jüngeren Schwester? Erster Eindruck: "Leonore" ist von eher wuchtiger und kompakter Statur, ihre Gliedmaßen greifen weiter aus, die ganze Anatomie beansprucht Weiträumigkeit. "Fidelio" ist nicht nur schlanker und agiler, "er"/sie spannt auch fortgesetzt die Muskeln, wie in Sprungbereitschaft.

Es ist ein dramatisches Erlebnis eigener Art, Umarbeitungsprozesse zu verfolgen, analoge Stadien zu vergleichen. Eine Illusion zu glauben, ein gelungenes Kunstwerk sei in jedem Fall etwas Endgültiges, Unwiderrufliches, damit auch Unnahbares; zwischen "schwächeren" Frühformen und den "vollendeten" Verlautbarungen letzter Instanz gäbe es einen auf Optimierung bedachten linearen Verlauf. Wo Verdi eine Oper, Bruckner eine Sinfonie in verschiedenen Versionen vorlegt, entkräften beide den Fortschritts- und Wunschgedanken, die letzte Fassung garantiere auch immer den bisherigen Höchststand der Vollkommenheit. "Fidelio" von 1814 ist nicht darum besser als die Urfassung der "Leonore" von 1805, weil neun Jahre des Werkelns, Brütens, Reifens eine Partitur ihrem Optimum zugeführt hätten. Wäre es so einfach, hätte der alte Wagner, ein halbes Leben lang mit "Tannhäuser"-Plänen beschäftigt und Urheber immerhin zweier Alternativfassungen von spezifischem Rang, nicht zuletzt resignierend und wohl auch mit Koketterie gestanden, er sei der Welt noch einen "Tannhäuser" schuldig. Gewissermaßen wäre Beethoven dann der Welt noch einen "Fidelio" schuldig. Nein, er schuldet ihr der Welt so wenig wie Wagner einen dritten "Tannhäuser". Zur Vollkommenheit der Kunst gehört, daß sie eine offene Frage bleibt. Mozarts Münchner, Prager, Wiener Opernvarianten, Beethovens "Leonore"- "Fidelio"-Komplex (die mittlere, kompromißhaft amputierte Fassung von 1806 sei getrost mitgezählt, ihr ist immerhin die Dritte Leonoren-Ouvertüre zu danken), Verdis erstaunlich zahlreichen Alternativ-Lösungen gerade zu den Meisterwerken, Wagners "nur" doppelter "Tannhäuser", sie alle verhindern die fromme Täuschung, mit einer gedruckten Partitur sei ein Fall ein für alle Mal besiegelt und jetzt ginge es nur noch darum, dem Buchstaben des Gesetzes zu folgen. Nicht im "Fidelio" allein (auf den als sichere Bank sich alle Theaterpraxis hartnäckig verläßt), vielmehr in der Polarität "Leonore" - "Fidelio" werden offene Rechnungen beglichen, wird die offene Frage zur Antwort. Nur daß große Meister ihre Anhänger irritieren, indem sie ihren Glauben an das alleinseligmachende Eine unterlaufen und der Qual der Wahl aussetzen, hält die Kunst als Frage offen und verheißt überraschende, beglückende Vorschläge, aber nie besiegelnde Patentantworten.

In der "Leonore" sagt Beethoven alles doppelt und dreifach, seine Musik auch. Daß Beethoven sein Anliegen der Nachdrücklichkeit und Beschwörung mit einer Art Wiederholungszwang ausstattet, fällt besonders deutlich auf, weil uns "Fidelio" geläufig ist und längst gelehrt hat, daß einfache Aussagen genügen, zumal wenn sie von einer Musik gestützt werden, die ihre Muskeln spannt und genau weiß, wie sie auf kürzestem Weg ihr Ziel erreicht. "Zur Hälfte nur bekennen" und "der Fleiß verscheucht die Sorgen", gleich zu Anfang der "Leonore" sagt Marzelline es doppelt in wechselnden musikalischen Ausformungen. Sie mit ihren Heirats- und Liebesgedanken eröffnet die Oper von 1805, wo sie in "Fidelio" mit ihrem Solo auf die zweite Stelle rückt. "Fidelio" fängt mit einem Streitduett an, mit Auseinandersetzung, Aktion, "Leonore" hingegen mit Reflexion. Das ist kein drama-



Deutsches Mittwoch den 20. November 1805
 Wird in dem k. auch k. k. priv. Schauspielshaus an der Wien
 gegeben:

Zun. Erstemal:

Fidelio,

oder:

Die eheliche Liebe.

Eine Oper in 3 Akten, frey nach dem Französischen bearbeitet
 von Joseph Schalk. Director.
 Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

P e r s o n e n.

Don Fernando, Gouverneur	Dr. Weinstock.
Don Pizarro, Oberster eines Staatsgefängnisses	Dr. Weller.
Leonore, ein Gefangenener	Dr. Demmer.
Desiree, ihre Verlobte unter dem Namen Fidelio	Dr. Milner.
Donna, Schenkwirtin	Dr. Kuntz.
Donna, eine Tochter	Dr. Müller.
Donna, Dienerin	Dr. Cappel.
Donna, Bedienter	Dr. Meier.
Donna, Bedienter	

Die Gesangsstimmen eines Spanischen Staatsgefängnisses, welche Witten von Beethoven.

Die Karten sind an der Kassa für 15 Kr. zu haben.

Preise der Plätze:

	fl.	kr.
Große Loge	10	—
Kleine Loge	4	—
Erste Parterre und erste Gallerie	—	48
Zweite Parterre und erste Gallerie ein geperrtes Sitz	—	36
Dritte Gallerie	—	24
Zweite Gallerie ein geperrtes Sitz	—	12
Dritte Parterre und dritte Gallerie	—	12
Vierte Gallerie	—	12

Die Logen und geperrten Sitze sind bey dem Kassier des
 k. auch k. k. National-Theaters zu haben

Der Anfang um halb 7 Uhr.

Theaterzettel der Erstaufführung des "Fidelio", 1805

turgischer Zufall. Alle Akteure der "Leonore" bekräftigen ihre Aussage in der Wiederholung, oder sie sinnen dem eben Gesagten noch einmal nach, überprüfen ihre Gedanken am Echo, das sie nach sich ziehen. Hier und da ist es ein einzelner Takt, oft aber sind es Einschübe, sich addierende Perioden, die den Verlauf strecken und den Zeitfluß anhalten.

Text und Musik der "Leonore" sind nicht umständlich aus dramaturgischer Schwäche, struktureller Brüchigkeit oder Mangel an Zeitgefühl. Im "Fidelio" nimmt Beethoven "überzählige" Perioden heraus oder auch nur einen einzigen Takt, er treibt die Musik mit manchmal winzigen, unmerklichen Verkürzungen voran, er läßt sie die Rolle des Schützen spielen, der den Pfeil auf die Sehne legt und den Bogen ständig spannt. In der "Leonore" ist Beethoven weder nachlässiger noch redseliger noch spannungsärmer, er legt das Kräftespiel nur anders an. Er selbst stemmt sich der Flüchtigkeit der Theaterzeit entgegen, stellt sich der Musik in den Weg, als wollte er den Augenblick zum Verweilen zwingen und das menschliche Erleben von seiner Vergänglichkeit befreien.

Die "Fidelio"-Partitur macht sich Pizarros Wort zu eigen: "Die Zeit drängt". In "Leonore" wird sorgsam ein Stein auf den anderen gesetzt. Marzeline beginnt mit ihrer Arie. Es folgt das Streitduett mit Jaquino. Die Wahrscheinlichkeit läßt als nächstes erwarten: Terzett. Und tatsächlich: Es erklingt ein Terzett, in Hörnerklang gebettet. In den "Fidelio" wurde es nicht übernommen. Rocco gibt bereits hier zu erkennen: Er hat ein Gespür für soziale Aura, er weiß: der geheimnisvolle fremde Bursche ist etwas Besseres. Ihm entgeht zwar - wie allen anderen auch -, daß in den Männerkleidern eine Frau steckt. Aber sein unter der Maske des Biedermannes genährter spekulativer Optimismus frohlockt bei dem Gedanken, eine Ehe stiften zu können, die so glücklich wie nützlich ist. Was einerseits zusätzliches Licht auf die Exposition, auf individuelle Motivationen, auf das Zusammenspiel der Akteure wirft, stellt sich andererseits der dramatischen Zeit entgegen und läßt sie nur allmählich und stockend in Bewegung kommen.

Als könnte Beethoven dem Hang zur Addition nicht mehr entkommen, läßt er auf das Terzett folgen, was folgen muß: ein Quartett. Dieses Quartett nun allerdings ist der Fall einer Paradoxie, der nur mit musikalischen Mitteln beizukommen ist. Jeder der Beteiligten, Marzeline, Leonore, Jaquino, Rocco, verfolgen unter absurd gegenläufigen Vorbedingungen ihre Strategien. Die Summe gegenseitiger Negationen birgt Beethoven im Schein ungetrübter klingender Harmonie. Er hebt die gesangliche und verbale Diskrepanz auf in einem Ton, dem Marzeline das Stichwort gibt: "Mir ist so wunderbar". Im Augenblick magischer Einhelligkeit bindet Beethoven die Widersprüche in eine musikalische Form, die gleichsam materialiter Konsens verkörpert: in einen Kanon. Und dieser unerhörte Kanon ist bereits die Errungenschaft der "Leonore". Kaum nötig zu betonen, daß Musik einer solchen (ja gerade von Paradoxien getragenen) Höhe souverän den pedantischen Einwand entkräftet, die singspielhaft biedermeierliche Anfangsphase und der ständig drohende Absturz in den Verkleidungsschwank hätten der Oper ihre ungut heterogene Gemischtheit eingebracht. Hofmannthals durchaus dramaturgisch gemeinter, wenn auch nicht auf diesen Zusammenhang gemünzter Begriff der "kontrapunktischen Notwendigkeiten" könnte hier seine Anwendung finden, mit umso größerem Recht, als Beethovens Musik der Heterogenität eine Form verleiht, die sie jeder Verdächtigung entzieht.

"Leonore" ist in drei, "Fidelio" in zwei Akte aufgeteilt. Der Anschein allerdings ist eher äußerlich, daß

die im "Fidelio" allortorten wirksame Tendenz zur Verknappung und Straffung sich auch in einer Verminderung der Akte auswirkte. Tatsächlich verläuft zwischen dem Terzett Nr. 5 (Rocco, Leonore, Marzelline) und Marsch und Auftritt Pizarros eine Trennungslinie, die latent eine Aktgrenze spüren läßt. Das dramatische Klima schlägt in der einen wie der anderen Fassung ruckartig um. Zwar gab es vorher genug Anzeichen, daß es mit dieser dem bedrückenden Kerkermilieu abgetrotzten Kleinbürgeridylle nicht ganz geheuer sei. Urplötzlich aber offenbart der Inkubus Staatsgefängnis seine ganze Schrecklichkeit. Der Marsch, der dem Gleichgewichtssinn des Hörens zum Trotz den ersten Schritt abtaktig auf die betonte Dominante, den zweiten auf die weniger betonte Tonika setzt, weckt ein Gefühl von labiler Statik, von unterschwelliger Bedrohung. Von nun an werden alle Handlungsimpulse unberechenbar, das läßt das übers Kreuz angelegte "Mißverhältnis" von "schwerer" Dominante und "leichter" Tonika ahnen, bevor es die jetzt sich in den Vordergrund spielenden neuen Handlungsmomente Zug um Zug bestätigen. Die "Leonore" von 1805 kannte diesen Marsch noch nicht, ein anderer eröffnete hier den zweiten Akt, um dann, als "Intermezzo" getarnt, unerkannt in die Schauspielmusik eines ganz anderen Stückes einzugehen. Der "Fidelio"-Marsch mit seinen irregulär markanten Akzenten macht darauf aufmerksam, daß jetzt mit Vehemenz eine neue Handlung einsetzt, auch wenn die Aktzäsur aufgehoben wurde. In "Leonore" bleibt Beethoven seiner Tendenz treu, jeden neuen Handlungsschub mit einem retardierenden Moment zu bremsen. Den Mordplan, den Pizarro seinem Helfer Rocco anvertraut und der das psychologische Tempo rasant antreibt, steigert er 1805 noch nicht mit Leonores aufgewühlter Reaktion (sie ihrerseits steht unter gesteigertem Zugzwang, da sie Pizarro zuvorkommen muß). Statt "Abscheulicher, wo eilst du hin?" schließt sich ein Duett zwischen Leonore und Marzelline an, mit konzertierendem Duo aus Violine und Cello und der beiderseitigen Versicherung, daß Vertrauenswürdigkeit das A und O einer guten Ehe sei. Zwar wirft dieses Duett ein weiteres Mal Licht auf Leonores zwiespältige Lage, unter der aufgezwungenen Maske des Einvernehmens ein Spiel voranzutreiben, das auch gegen gute Hoffnungen und Erwartungen gerichtet ist. Aber wieder nimmt die Handlung auch einen Umweg, der das Gefühl der Stagnation aufkommen läßt.

Das Finale des ersten "Fidelio"-Aktes gewinnt dann eine Dimension, die das Pendant des zweiten "Leonore"-Aktes ins Hintertreffen bringt. Das erste "Fidelio"-Finale ist unvergleichlich überlegen, gerade weil es plötzlich Anspruch auf Raum und Zeit erhebt. "Leonore" gewinnt hier keine neue Höhe hinzu. Pizarro hält dem Rocco lediglich sein Zögern bei den Mordvorbereitungen vor und macht seinem Ärger in einem Aufmunterungsappell an die Soldaten Luft. Ein Abgesang, der das bisher Gewonnene nicht überbietet, sondern eher wie eine Verlegenheitslösung wirkt, bewegt von der Frage: "Wie stehle ich mich als Komponist möglichst kurz und bündig aus einem Aktfinale?" Vergleichslos dagegen Beethovens Lösung für den ersten "Fidelio"-Akt: Pizarros handlungstreibender Wutausbruch über Roccas Eigenmächtigkeit, der Rückzug der Gefangenen in den Kerker, der hochgeschichtete, vielfältig bewegte und durchbrochene Ensemblekomplex aus konträren Chorgruppen und Solisten, aus unterschiedlichen Stimmungen und Aussagen.

Der zweite "Fidelio"-Akt erlaubt sich ein weiteres Mal den Ausnahmefall, mehr Raum und Zeit zu beanspruchen als der parallele Vorgang in der "Leonore". In der Urfassung endet Florestans Kerkerarie mit einem wehmütigen, resignativen Rückblick auf die "schönen Tage" des ehelichen Glücks und eines Lebens in Freiheit und Rechtschaffenheit. Die Arie gehorcht gleichsam dem physischen Erschöpfungsgrad der darzustellenden Rolle und sinkt entkräftet in sich selbst zusammen.

1805 finden die Musik, mit ihr die Phantasie und das utopisch-visionäre Potenzial des Helden noch nicht die Kraft, sich aus den Fesseln der (wenn auch fiktiven) Gefängnisrealität zu befreien. Im Florestan von 1814 verbünden sich Fieberphantasien, der "Engel Leonore" und Beethovens Musik zur alles überwindenden Dreieinigkeit, die Ketten sprengt, Gefangene befreit, eine ganze Menschheit erlöst. "Leonore" stand noch im Bann des Revolutions- und Rettungsdramas, wie die anderen "Leonore"-Opern von Gaveaux, Paer und Mayr auch. Am Vorabend des Wiener Kongresses und der Neuordnung eines von der Kriegsfurie Napoleons befreiten Europa brechen Visionen und Utopien sich Bahn (noch nicht ahnend, daß Metternichs polizeistaatlich regulierte Friedhofsruhe sie wieder zum Erliegen bringen wird). In den Fiebervisionen Florestans leuchtet der "Engel Leonore" dem Aufbruch voran, in beinahe greifbarer Gestalt, die Oboe macht die Spuren hörbar, die Leonore in die Nacht des Kerkers wie mit Flammenschrift einbrennt.

"Fidelio" verläßt den Boden der irdischen Wirklichkeit, wenn der fiebernde Florestan sich von ihm löst. Die Oboe, Leonores Engelsstimme, bindet Florestans Ekstase an den zweiten magischen Augenblick der Oper, einen Augenblick der nun endlich auch aufgehobenen Paradoxien: die Gatten stehen sich Auge in Auge gegenüber, und Leonore nimmt Florestan die Ketten ab.

Ob dieses Finale denn nicht die Rolle des dramaturgischen Spielverderbers übernehme, indem es sich schnöde den Vorgaben der Bühnenhandlung entziehe, einen Schluß von rein sinfonischer, gar sakraler Art herbeizaubere und Neunte Sinfonie und "Missa Solemnis" auf eigene Faust betreibe – diese Erörterung wird schon lange geführt und nicht ohne stichhaltige Argumente. Tatsache ist, daß Beethoven, nachdem er Florestan eine gewaltig ausgedehnte und gesteigerte Arie zugestanden hat, sich endgültig auf das frisch erprobte Prinzip der Zeitraffung besinnt und so umstandslos wie möglich auf sein sinfonisch-utopisches Finale zusteuert. Um das Erreichte ins rechte Licht zu rücken, nimmt er einen weiteren Bühnenumbau in Kauf, verlegt den Schluß ins Freie, trennt die Apotheose von ihren weltlichen Vorbedingungen. Wer den dritten Akt der "Leonore" kennt, könnte die Zielstrebigkeit, ja atemlose Kürzelhaftigkeit, mit der Beethoven 1814 die Kerkerszene der öffnenden Verwandlung entgegentreibt, als Einbuße gegenüber der Urfassung empfinden. In "Leonore" bleibt das Innere des Kerkers der Schauplatz bis zuletzt, der Ort für den Auftritt des Ministers, für Amnestie und Befreiung ist die schaurige Gruft unter Tage. Der Gang der finalen Handlung wird aber anders motiviert als im "Fidelio". Leonore zeigt mit ihrer Tat übermenschliche Größe. Aber es scheint zunächst, als müsse die Befreiung dennoch mißlingen. Leonore muß glauben, im Augenblick des Wiederfindens und der Rettung sei ihr Spiel auch schon wieder verloren. In der (unbegründeten) Gewißheit des nahen Endes, vermeintlich im Angesicht des Todes retten sich die Gatten aus der realen Bedrängnis in eine imaginäre Freiheit: im Jubel, im Glück, daß sie, komme was da wolle, wieder vereint sind. Was Beethoven dem Florestan von 1805 an ekstatischer Entrückt-heit vorenthielt, erstattet er dem vereinten Paar überreichlich zurück. Hier ist das Duett "O namenlose Freude" in seinen monumentalen Ausmaßen und seiner unerschöpflichen Kraft nun tatsächlich imstande, der Namenlosigkeit des Jubels zur musikalischen Gestalt von gleicher Mächtigkeit zu verhelfen.

Die Größe der Errungenschaften in "Leonore" und "Fidelio" wird erkennbar und ermeßbar in dem Licht, das beide sich gegenseitig spenden.

Karl Dietrich Gräwe, 1997



*Andreas Cyrillowitsch Fürst Rasumowsky (1752-1836)
Miniatur auf Elfenbein von J. Le Gros (1820)*

Der Fürst, früher Graf Rasumowsky, bekleidete die Stellung eines russischen Botschafters am Wiener Hof. Als begeisterter Musikliebhaber gründete er 1808 ein Streichquartett, in dem er manchmal die zweite Violine selbst spielte. Dieses Quartett stellte er Beethoven zur Aufführung seiner Kammermusik zur Verfügung.

Donnerstag, 30. Oktober, 20.00 Uhr, Blauer Saal der Stadthalle

KAMMERKONZERT I UND ERÖFFNUNGSVORTRAG

Streichquartett F-Dur op. 59,1

Allegro

Allegretto vivace e sempre scherzando

Adagio molto e mesto

Allegro

Pause

“Zwischenbilanz und Neuaufbruch - Beethovens Rasumowsky-Quartette”

Vortrag von **Peter Gülke**

Streichquartett C-Dur op. 59,3

Introduzione: Andante con moto

Allegro vivace

Andante con moto quasi allegretto

Menuetto grazioso

Allegro molto

Leipziger Streichquartett

Andreas Seidel - Violine

Tilman Büning - Violine

Ivo Bauer - Viola

Sendetermin:
Sonntag, 15. 2. '98
18.30 – 20.00 Uhr

vielfalt
in
KUNST
hr

Beethoven Neuausgaben



Mehr als „Urtext“

Natürlich könnte unsere Beethoven-Neuausgabe auch „Urtext“ heißen. Der Begriff – vor mehr als 50 Jahren geprägt und vielerorts verwendet – greift jedoch inhaltlich zu kurz oder geht am zentralen Anliegen quellenkritisch-praxisorientierter Ausgaben vorbei.

Die 4. Symphonie B-dur op. 60

hrsg. von	PB 5234	Partitur	DM 65,-
Peter Hauschild	OB 5234	Streicher à	DM 8,50
		Harmonie	DM 103,-

Die 5. Symphonie c-moll op. 67

hrsg. von	PB 5235	Partitur	DM 78,-
Clive Brown	OB 5235	Streicher à	DM 6,50
		Harmonie	DM 128,-

Der ausführliche Kritische Bericht:

Clive Brown – Die Neubewertung der Quellen von Beethovens Fünfter Symphonie

104 Seiten, Broschur BV 307 ISBN 3-7651-0307-1 DM 29,-

Die 7. Symphonie A-dur op. 92

hrsg. von	PB 5237	Partitur	DM 76,-
Peter Hauschild	OB 5237	Streicher à	DM 8,50
		Harmonie	DM 130,-

Die Chor-Fantasie c-moll op. 80

hrsg. von	PB 5230	Partitur	DM 68,-
Clive Brown	OB 5230	Klavier	DM 23,-
		Streicher à	DM 6,50
		Harmonie	DM 73,-
	ChB 3550	Chorpartitur	DM 3,50
	EB 4348	Klavierauszug	DM 18,-

Die 3. Symphonie Es-dur op. 55 „Eroica“

hrsg. von	PB / OB	5223	(erscheint 1998)
Peter Hauschild			

Bitte fordern Sie den neu erschienenen Prospekt

„Orchester – Quellenkritik für die Praxis“ an.

Er informiert vollständig über unsere Orchester-Neuausgaben.

Breitkopf  Härtel

Über Beethoven: 1807, 1911, 1930

Rasumowsky-Quartette op. 59

Auch ziehen drei neue, sehr lange und schwierige Beethovensche Violinquartetten, dem russischen Botschafter, Grafen Rasumowsky zugeeignet, die Aufmerksamkeit aller Kenner auf sich. Sie sind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemein faßlich - das 3te aus C dur etwa ausgenommen, welches durch Eigentümlichkeit, Melodie und harmonische Kraft jeden gebildeten Musikfreund gewinnen muß.

Allgemeine musikalische Zeitung, 1807

Die drei Werke 59 hat kein Zufall nebeneinandergestellt. Zwischen ihnen knüpfen sich innere Beziehungen, die diese Trias zur großgedachten künstlerischen Einheit stempeln. Gemeinsam ist ihnen der siegreiche Ausklang der Schlußsätze. Verschieden sind nur die Konflikte, die in den vorangehenden Sätzen überwunden werden mußten und deren Art naturgemäß auch wieder die besondere Gestalt der Finali bestimmte. Die scharfgezeichneten, zwischen heroischer Festigkeit und schmerz erfüllten Klagen schwankenden Kontraste des F-Dur-Quartetts bedingten eine freudig mutvolle, aus überwindender Heiterkeit erwachsende Lösung. Dem leidenschaftlosen Phantasiespiel des C-Dur-Quartetts gab die in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit dahinfließende Fuge den krönenden Abschluß. Jedes dieser Werke knüpft an die im Vorangehenden gewonnenen Erkenntnisse an, spinnt den Faden da fort, wo der Tondichter ihn im früheren Werk fallen läßt. Sie sind drei verschiedene Einkleidungen einer poetischen Idee, die von Werk zu Werk verfeinert erscheint. Von der Darstellung scharf erfaßter äußerer schreitet sie zur Aufstellung innerer Kontraste fort, um schließlich den Kampf der Gegensätze ganz auszuschalten und hinweg über Erinnerungen an die Vergangenheit der reinen Siegesfreude begeisterten Ausklang zu geben.

Paul Bekker, 1911

Aus den Quartetten op. 59 weht uns wohl zum erstenmal in Beethovens Musik das Dämonische an, das sich später unverkennbar geltend macht. Das eherne Tor der Seele knirscht in seinen Angeln. An den römischen Tempel klopft ein seltsamer Gast.

Romain Rolland, 1930



"Die gescheiterte Hoffnung". Gemälde von Caspar David Friedrich

Freitag, 31. Oktober, 11.00 Uhr, Lutherkirche

REFLEXION I

Die Utopien nach 1789 - Utopien heute?

Vortrag von
Günter Mayer

Sendetermin:
Dienstag, 10. 2.'98
18.15 - 19.30 Uhr



Frieder Reininghaus Abgeschliffener Trotz, entzauberter Mythos

Schon der Name Beethoven war Verheißung. Wenigstens für fünf Generationen Mittelstandskinder. Nicht nur in Österreich, Deutschland, Mitteleuropa. Aber dort vielleicht in besonderem Maße. Gut in Erinnerung aus den Kindertagen in den fünfziger Jahren ist die Faszination, die am späten Sonntagvormittag die Klavierkonzerte auslösten, wenn eine der Eterna-Schallplatten aufgelegt wurde, die von "drüben", von Onkel Ernst herübergeschafft worden waren. Der H-Dur-Mittelsatz des fünften – das von den Streichern *con sordino* eingeleitete *adagio un poco moto* – war vielleicht genau das, was die Predigt Vorschein der Ewigkeit genannt hatte: dies Anschwellen des Chorals, der doch wegen der Septimsprünge des Diskants und den Pizzicato-Bässen zugleich als ganz weltliches Lied ohne Worte erscheinen mußte; freilich als eines, dem die erhabene und erhebende Dichtung noch sehr nah steht. Gehoben Irdisches also zumindest schien hier am Werk. Hatte sich das Klavier schon mit der Eröffnungs-Kadenz des Kopfsatzes von der Erdschwere lösen wollen, war da aber ins tiefe Es zurückgesunken, so trat es jetzt fast wie mit himmlischer Botschaft herein. Das Solo-Instrument lud auf den weit gespannten Flügeln seiner Cantilene zur Einkehr; mündete bald, die Sprossen der Zwischendominanten aus den Niederungen des banaleren D-Dur wieder hinaufsteigend, im gelobten H-Dur-Land, in dem sich der Cantus aussingt, die Akkordbrechung auspendelt. Und dann, dreifach vorbereitet, der Sturz wieder auf diese Welt des Aufbegehrens, des Sforzato-Trotzes, des Stockens vor neuem Anlauf, des Kampfs der Gegensätze, des siegreichen Bestehens, der auskomponierten Ermattung und – *più allegro* – des furiosen Anlaufs zum heroischen Ausrufezeichen des Schlußutti. Das Rondo-Thema des Opus 73 – welch ein Geniestreich! Als dann die Noten beschafft waren, die tieferen Einblick ins Wunderreich gestatteten, setzte vor der wachsenden Bewunderung Verblüffung, Ernüchterung, Entzauberung ein: wie einfach notiert das Kolossale dastand.

Ja, das war "unser" Beethoven! Nicht minder die sonnenüberströmte Landschaft, in die das vom so außergewöhnlichen Solo eingeleitete vierte Klavierkonzert zunächst führt, um dann *andante con moto* Kontrast und Spannweite von instrumentalem Recitativ und verhalten-pathetischem Hymnus an die Nacht zu entfalten, schließlich ins Dunkel zu tauchen und *vivace*, in der Form des Sonatenrondos, zwischen raschem Wechsel im Dialog und hinausperlender Virtuosität, zwischen Anklang an den Tanzboden und feinem Fugato wieder einen frischen Morgen anbrechen zu lassen. So strebt das Finale, aus dem Schattenreich hervorbrechend, dem *Presto* zu. Die Metaphorik von Nacht und Licht war und blieb dem bürgerlichen Haushalt und seinem Musikdenken selbstverständlich. Dem Schicksal in den Rachen griffen die Ecksätze des so hörbar auf Mozart Bezug nehmenden (und ihn doch in die historische Distanz rückenden) dritten Konzerts. Das Finale des zweiten machte mit seinen Synkopen das Herz hüpfen. Nicht anders die burleske a-moll-Einlage im Schlußsatz des ersten – man verstand, warum ihr Autor um 1800 recht populär wurde. Das diesem Rondo vorangehende *Largo* verkündete mit den Punktierungen, die aus dem Arsenal des Majestätischen stammten, freilich geschärft erschienen, mit den ausgreifenden Doppelschlägen der Hymnen-Melodie und mit der getragenen Begleitung jenen "Menschheitston" den der große Wiener Komponist als eine Erbschaft der französisch revolutionären Epoche nach 1789 kodifizierte. Kaum zu leugnen, daß einer wie ich, als er sich bei beginnender Pubertät durch die "Pathétique" zu häm-

mern begann, für das Pathos so empfänglich war wie für das *Brio*, das schon durchs Opus 1 pfeift – durch jene Klaviertrios von 1793, in denen wohl zum ersten Mal der junge Tonsetzer und Interpret aus Bonn als das hervortrat, was er dann wurde: Beethoven. Welcher Elan! Welch erfrischende Dialektik zwischen Anflügen der konzilianter, eingängigen Melodie und den Aufbrüchen zur pianistischen Radikalität! Später war in Erfahrung zu bringen, daß und wie im letzten Satz dieses Opus 1 ein Thema aus Luigi Cherubinis "Lodoiska" von 1791, dem Muster der Schreckens- und Rettungsoper, weitergeistert.

Neben dem Ton der pathetischen Humanitätsverkündigung gehört die Individualisierung, die Beethoven seinen Werken ab den neunziger Jahren angeeignet ließ, zum Vermächtnis der sich in rasante Bewegung versetzenden Epoche. Der Gedanke, daß der souverän werdende Einzelne auch Produkte von einmaligem, spezifischem Zuschnitt hervorbringe und damit aus der Konvention austrete, dürfte auch vom Reflex auf Kants Imperative herrühren; er war freilich insgesamt hörbare Konsequenz der Emanzipation des Subjekts: der tonangebenden ästhetischen Theorie der Zeit entsprechend wurde den jeweiligen Arbeiten, bevorzugt den der Sonatenform folgenden, menschliche Attitüden und Leidenschaften eingeschrieben. Beethoven deklinierte in immer neuen Anläufen das durch, was der Konsistorial- und Oberappellationsgerichtsrat Christian Gottfried Körner in Friedrich Schillers Zeitschrift "Horen" exemplarisch formulierte: daß der Begriff des Charakters ein "moralisches Leben" voraussetze, "ein Mannichfaltiges im Gebrauche der Freyheit, und in diesem Mannichfaltigen eine Einheit, eine Regel in dieser Willkür". Beethoven wurde als Vorbild des moralischen, exzessiv arbeitsamen, immer strebend sich bemühen Lebens nahegebracht – als Künstler, der die Gesetze einer vorangegangenen Kunstepoche aufgehoben und durch höher-rangige ersetzt hatte (über die kleinen Erfrischungen und Stimulanzien, die der Meister für sein Titanen-Werk benötigte, wurde nicht gesprochen). "Jedes seiner Tonstücke", faßte Carl Czerny den technischen Aspekt der Arbeit seines Lehrers zusammen, "drückt irgend eine besond' re, konsequent festgehaltene Stimmung oder Ansicht aus, der es auch selbst in den kleinsten Ausmahlungen treu bleibt".

Genie, Heros, Klassiker, Mythos Beethoven

Beethoven blieb sich zeitlebens treu, indem er sich beständig änderte. Parallel zur – äußerlich betrachtet so ruhigen – Lebensbahn eskalierte der Ruhm. Schon der junge Künstler in der Hauptstadt des Habsburger Reichs galt der tonangebenden Kritik nicht nur als "ein sehr fertiger Klavierspieler", sondern vor allem als "ein Mann von Genie", der "Originalität hat und durchaus seinen eigenen Weg geht". Allerdings tendierte er dazu, "Gedanken wild aufeinander zu häufen und sie mitunter vermittelt einer etwas bizarren Manier dergestalt zu gruppieren, dass dadurch nicht selten eine dunkle Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird". Auch lasse er sich nicht "durchweg bey seinen Arbeiten von einer gewissen Oekonomie leiten" (1798) – Einwände, die noch drei Jahrzehnte lang nicht verstummen sollten. Sie gipfelten gelegentlich im Vorwurf "des ästhetischen oder artistischen Terrorismus".

Gegen Ende des Komponistenlebens erscheint den Zeitgenossen – auch im bedrohlichen Sinn – Beethovens "Phantasie colossal, riesenhaft, zum Theil auch wohl excentrisch". Es fehlt in manchen

Publikationen nicht der Hinweis auf die "Harthörigkeit", welche musikalische Realitätskontrolle erschwere oder gar unterbinde; nicht einmal die Anspielungen auf einen möglicherweise verwirrten Geist. Die Haupttendenz der Fachpresse ist freilich seit der Jahrhundertwende auf Vertiefung der Kenntnis und des "Verständnisses" gerichtet – werbend auch für das, was "beym ersten Blicke trüb und verworren erschien" (1826). Alles mutete, wie Carl Loewe resumierte, "ganz sonderbar lebendig – so riesengroß" an. Und der Kurswert des Bizarren stieg, je mehr die Epoche zur romantischen mutierte: die Herzen entflammten sich für das Wilde der Körper wie der Natur; neu entdeckt wurde, während sich die Städte illuminierten, die Faszination künstlicher Dunkelheit, all der Nocturnes und Nachtstücke, erst recht die Dämonie dunkler Künstlichkeit – Paganini verkörperte sie bei aller lichten Brillanz seines Violinspiels. Die Ära, deren zeitliche wie geistige Grenzen unscharf blieben, kaprizierte sich zugleich aufs "Colossale" – siehe Hector Berlioz – wie auf die musikalische Miniatur, das Charakterstück oder das Albumblatt, die ja in Gestalt der Bagatellen oder "Für Elise" alle auch schon in Beethovens Oeuvre auftauchen. Die musikalische Romantik empfand sich in hohem Maß als Erbwalterin der Sache Beethovens – und wertete etliche Werte mit der Lust am Neuen um. Daß Wahnsinn und Genie produktiv zusammenhängen könnten, war nun mehr als eine frivole Mutmaßung. Der Mythos Beethoven wuchs auch, weil das Abnorme des Oeuvres, der Lebensform und des Outfits des singulären Musik-Autors zunehmend positiv rezipiert wurden. Wie selbstverständlich spricht ein großer Beethoven-Interpret unserer Tage, Alfred Brendel, unter Einbeziehung von psychiatrischen Begriffen von einem Werk wie der "Hammerklaviersonate": nicht nur die Schluß-



Beethoven, Aquarell von Erich Sokol

Fuge, sondern auch die beiden ersten Sätze seien "manisch, das große Adagio hingegen eindeutig depressiv mit ekstatischen Aufschwüngen".

Beethoven war noch keine dreißig Jahre alt, als die Tendenz einsetzte, ihn und sein Werk – parallel zu Goethe – in die Gefilde des Klassischen zu erheben. Die "Allgemeine musikalische Zeitung" in Leipzig rühmte im Jahr 1800 an der "Sonate pathétique" op. 13 exemplarisch "Einheit und inneres Leben, also wirklich ästhetischer Wert", kurze Zeit später an der "Eroica" den "ungemeinen Reichtum schöner Ideen" – und "doch herrscht überall Zusammenhang, Ordnung und Licht" (1805). Nun schien die "geniale Physiognomie fast aller Arbeiten" publizistischer Konsens, die Hinweise auf "den Reichtum an neuen Ideen und die fast durchaus originelle Behandlung derselben, so wie auch die Tiefe der Kunstgelehrsamkeit". Mithin hatte sich zumindest die fachkundige Öffentlichkeit darauf verständigt, daß es sich bei Beethoven um ein "unerschöpfliches Genie" handle. Er gäbe "jedem seiner Werke einen so ganz eigenen Charakter, daß nicht leicht eins mit dem anderen verglichen werden kann" (1807). Es handle sich um "einen originellen und genialen Komponisten", der nicht selten "gewaltig, mächtig und ergreifend" auf den Plan tritt. "Ein heroisches Feuer" bestimme häufig seine Stücke; das "macht den vorherrschenden Zug ihres Charakters aus" (1806). E.Th. A. Hoffmann rühmte 1810 "den Meister" als "Instrumental-Componisten, (dem) jetzt wol keiner den ersten Rang bestreiten wird". Noch zu Lebzeiten rückte "unser Beethoven", wie ihn die "Cäcilia" nannte, also wenigstens auf zum "großen Heros der Instrumentalmusik": welche Nation, fragte das Blatt in Mainz, habe seinen Instrumentalwerken "Etwas an die Seite zu stellen" – und "sind nicht all diese unser deutsches Nationaleigenthum?" Der aufkeimende Nationalismus im (politisch zersplitterten) Deutschland bediente sich Beethovens, so wie er das Nationalbewußtsein mit Stücken wie "Wellingtons Sieg" bedient hatte. Man sah mit dem "Tondichterfürsten" ein Stück neuer Weltgeltung erlangt. Für den namhaften Kritiker Friedrich Rochlitz war der Meister gegen Ende seines Lebens "entschieden der Held der musikalischen Welt in der jetzigen Periode".

Ein Gott – oder wenigstens ein Prophet

"Er hört nur auf, wo die Kunst aufhört", verkündete Franz Grillparzer an der Schwelle von Beethovens Leben zum Nachleben. Sein Name sei, wie sonst nur der göttliche, unauslöschbar: "So wird er leben für alle Zeiten", skandierte der Dichter im Kirchenton, "der Name Beethoven, der herrlichste Wappenschild, purpurner Herzogsmantel und Fürstenhut". Das war das erste Mal, daß sich Beethoven, wäre dergleichen möglich, sich hätte im Grab herumdrehen können: ausgerechnet ihm, dem republikanisch Gesinnten, das! Der große Schweizer Historiker Jacob Burckhardt bemerkte ein knappes halbes Jahrhundert nach dieser Seligsprechung, die "Halbbestimmtheit der Musik" vermöge zwar dafür zu sorgen, daß so manches ihrer Werke in den großen Strudeln des Vergessens nicht untergehe, sondern "lange überlebt". Aber selbst an den unbestrittensten Größen der Musik nage eben auch der Zahn der Vergänglichkeit. Die Dauerhaftigkeit hänge zum einen von stets neuen Anstrengungen der Nachwelt ab – den praktischen Realisationen, die mit den Aufführungen aller seitherigen und jedesmal zeitgenössischen Werke konkurrieren müssen, "während die übrigen Künste ihre Werke ein für allemal hinstellen können"; zum anderen hänge "sie von der Fortdauer unseres Tonsystems und Rhythmus ab, welche keine ewige ist. Mozart und Beethoven können einer künftigen Menschheit so unverständlich werden, als uns jetzt die griechische, von den



“Brauner Künstlertraum”, Fotomontage von John Hartfield

Zeitgenossen so hoch gepriesene Musik sein würde.“ Solches Unverständnis muß noch nicht einmal den völligen Paradigmenwechsel der musikalischen Syntax zur Voraussetzung haben; es mag genügen, daß Schlüsselbegriffe des Vokabulars obsolet werden, um in Frage zu stellen, was für Grillparzer eherne Gewißheit schien: “Er steht von nun an unter den Großen aller Zeiten, unantastbar für immer”.

Parallel zu Burckhardts Relativierung der Beethovenschen Größe, die radikal aus den Denkformen des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts trat, artikulierte Georges Bizet die platterdings vorherrschende Auffassung: “Er ist ein Gott”, lautete seine lapidare Formel, “Sie wollten den Priester ohne Tempel, den Wortführer, gewaltig wie Moses”, stieß Hugo von Hofmannsthal nach – “da trat Beethoven hervor”. Solche neuerliche und gesteigerte Heiligsprechung begleitete die Entstehung von Gustav Klimts “Beethoven-Fries” und Max Klingers Skulptur, die mit der Ausstellung der “Wiener Secession” 1902 Furore machte. Mit den Beethoven-Darstellungen von August Borckmann, Albert Graefle, Wilhelm von Lindenschmidt und Joseph Daniel Danhauser gelangte die Welt als Wille zur Vorstellung; durch Liszt, Wagner und Hans von Bülow hatte die Beethoven-Verehrung längst kultische Dimensionen erlangt: dargestellt und verehrt wurde ein Menschheitserlöser. Ein Unnahbarer, dem man sich doch ganz nah wähnen durfte. Ein Gigant, der seinem zu Größtem berufenen Volk voranging. Der Mythos Beethoven, wie er sich bis zum ersten Weltkrieg ausprägte, gehört zu den Voraussetzungen deutscher Hybris im 20. Jahrhundert.

In Harry Mulischs Roman “Die Entdeckung des Himmels” erhält der junge Quinten ein Privatissimum über das Gigantische, “das immer mit dem Tod zu tun habe. Das Kolosseum sei gebaut worden mit dem Wissen, daß darin Menschen und Tiere umkämen; die riesige Engelsburg sei von Hadrian als Mausoleum für sich und seine Nachfolger erbaut worden. Das Gigantische habe seinen Ursprung in Ägypten, wo das ganze Leben auf das Totenreich ausgerichtet gewesen sei.” Die Linie des dergestalt Colossalien wird weiterverfolgt bis zum “Stein gewordenen Ausdruck des Massenmords”: den Entwürfen, die Albert Speer für Adolf Hitler anfertigte. Schwerlich von der Hand zu weisen ist, daß die Monumentalisierung Beethovens dieser Linie korrespondiert. Und wenn das Monströse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wenigstens mit gemischten Gefühlen, nur zu oft aber negativ rezipiert wurde, dann schlug diese allgemeiner werdende Skepsis auch auf die Wahrnehmung der Werke Beethovens zurück. In einer Gegenwart, in welcher der Jugendkult dominiert und die auf die Parole des “frischwärts Leben” verpflichtet wurde, findet Totenkult nurmehr in reduziertem Umfang statt – und wenn, dann mit Objekten, denen keine sichtbaren Spuren des Leidens mehr anhaften.

Kaum verwundert, daß die Funktion Beethovens, die Indienstnahme seiner Musik, in den osteuropäischen Diktaturen vom Ge- und Mißbrauch der Nazi-Zeit nicht nennenswert abweicht. Reiner Kunze hat den Terror der staatlichen Klassik-Verordnung 1968, Bertolt Brecht parodierend, mit dem Gedicht “Die Bringer Beethovens” zur Kenntlichkeit entstellt: die Gewaltförmigkeit, die da nicht zufällig von und mit der Sinfonie No. 5 c-Moll opus 67 ausgeht. Und vielleicht gehört zu den abgründigsten Aperçus der Musikgeschichte, daß die antikommunistische Hauptkundgebung bei der Übernahme der Kronkolonie Honkong im Juli 1997, die in vorausseilendem Gehorsam zu unterdrücken war, von der Polizei mit übermäßig lautem Lautsprechereinsatz bekämpft wurde – mit dem *da-da-da-daah* der Sinfonie No. 5 c-Moll opus 67.

Ruhe im Beethoven-Land?

Gegen den zur historischen Tatwaffe werdenden Mythos Beethoven wie gegen das zur Möblierung des bürgerlichen Seelenhaushalts heruntergesunkene Nationaleigentum opponierte kritische Rationalität schon in den zwanziger Jahren. Der junge Adorno forderte, angesichts der ganzen unsäglichen Überwölbungen der Beethovenschen Musik Augenmerk gerade auch wieder auf die Formgesetze der späten (und besonders von psychologisierender Deutung wie von wuchernder Metaphysik besetzten) Werke zu richten, auf den Erkenntnisgewinn der technischen Analyse zu setzen und so zu entmythologisieren. Doch bewegten solche Vorstöße erst mit erheblicher Zeitverzögerung bei Interpreten und Publikum das, was sich im Bezirk einer mittlerweile durch den Gang der Geschichte gebrochenen Innerlichkeit sedimentiert hatte. Nach 1945 war im verwüsteten Mitteleuropa alle Monumentalität suspekt und der Rausch der Größe auch auf dem Terrain der Musik zumindest in den aufmerksameren Ohren obsolet. Mehr als die Ansätze kritischer Wissenschaft rüttelte künstlerischer Impetus und parodistische Laune am Mythos B. – zuvorderst die Ernüchterung der musikalischen Interpretation; dann aufschreckend die Dekomposition von Mauricio Kagels Film "Ludwig van ..." zum Gedenkjahr 1970; nicht zuletzt die Demontagewirkungen von Karikaturen, Comics und kruden Werbeträgern, die sich der struppigen Mähne bedienten und die Hohlheit der veräußerten Trotzgeste entlarvten. Was zunächst wie ein Sakrileg wirkte, wurde bald zu einer vorherrschenden Tendenz: "Roll over Beethoven". Die Plastik-Welt wird nicht müde, das Standbild Beethoven, dieses angerostete Denkmal, zu diminuieren. Längst steht auch das nicht mehr unantastbar. Entzaubert der faule Zauber, der sich historisch über einen Kern der Sache gebreitet hatte – einen allerdings harten Kern.

Die führenden Marktanteile der Musik Beethovens sind in den letzten zwei Jahrzehnten erkennbar geschrumpft. Die Pluralisierungseffekte der demokratischen Gesellschaft und deren Kultur haben ihren Tribut gefordert. Die Diversifikationen der "Klassik"-Programme schreiten fort. Inzwischen scheint der Kontinent der Beethovenschen Kunst beim Publikum ungeliebter als das Reich Bachs oder gar die Mozart-Gefilde. Nicht nur die von Burckhardt diagnostizierte Konkurrenz durch das neu Hinzukommende wirkt, sondern ebenso die auf unterschiedliche Weise reaktivierte ältere Kunstmusik. Die "Furie des Verschwindens" hat erfaßt, was dem bürgerlichen Musikleben als das Ehernsteste galt. Daran änderte auch die Tatsache nichts, daß der clevere Leonard Bernstein die um eine Nuance (allerdings eine entscheidende) geänderte 9. Sinfonie zum Symbol des Falls der Berliner Mauer, zum Fanal für das Aufziehen des Eisernen Vorhangs setzte: wohl letztmalig, zumindest für einige Zeit, mag eine solche Symbolhandlung im Sinn ihrer Betreiber funktioniert haben. Ein Nachwuchstalente wie Christian Thielemann wittert die abflauende Beethoven-Konjunktur – und wahrt seine Chance, indem er ihr entgegensteuert. Denn, sagt er, "ich gehöre nicht zur Selbst-haß-generation" – mit polemischer Verve gegen die, welche kritisch über Musik und deren Funktionen nachdenken. "Ich habe Lust auf Beethoven, und damit bin ich wohl der einzige". Wie schön, wenn es so einfach wäre: daß es nurmehr auf Laune der "Schnösel" ankäme. Freilich muß dieser neue deutsche Erzmusikant die kleine und selbst die große Lust auf Beethoven mit vielen teilen. Das ist in der Demokratie nun einmal so Sitte.

Und dennoch, trotz des halben Dutzend neuer "Fidelios" und "Leonoren" in den deutschen Stadt- und Staatstheatern zum Herbst 1997, herrsche "Ruhe im Beethoven-Land". Das jedenfalls dia-

gnostizierte unlängst der Frankfurter Kritiker Gerhard R. Koch; zugleich aber forderte er, nicht Goethe, sondern Beethoven als "Parallelprotagonisten zum Dialektiker Hegel" zu begreifen: als den, der "die unaufhaltsame Dynamik des kompositorischen Prozesses" einleitete, hochhielt und den Horizont der bürgerlichen Klassik überschritt. Faszinierte die westlichen Ohren vor einem Viertel Jahrhundert noch einmal der revolutionäre Grundton Beethovens, so näherte sich Rudolf Bahro damals in der DDR sensibel der Frage, daß und wie Beethoven nach 1815 in der großen Restaurationsepoche einen "selbstverständlich nicht bruchlosen Umbau seiner inneren Welt" bewerkstelligte und in der 9. Sinfonie, vor allem in der "Missa Solemnis" noch einmal eine neue Gefühlswelt entwarf, ohne die Prinzipien der vorangegangenen Schaffensperioden zu verraten.

An Beethoven interessierte unter solchen ehernen Verhältnissen der "aufrechte Gang" beim Betreiben seiner Sache. Das läßt sich als Modell begreifen in Zeiten der Restauration und Gegenmoderne: Die Geradlinigkeit auf gewundenem Weg, auf dem sich – ganz aus dem Geist der Musik und doch mit Bewußtsein des "Ganzen" – die Tonkunst für immer veränderte. Daß der Mythos Beethoven verblaßte, zumal in seinen schreckenerregendsten Ausprägungen, kann heute wohl kaum beklagt werden. Denn dieses Verschwinden der dunklen Schatten mag die Hauptsache wieder hervortreten lassen: ungeschminkter, widerspruchs- und facettenreicher. Gewahr werden mag man der erheblichen Distanz zur Größe Beethoven, die durchs Fernrücken kleiner erscheint. Aber dann noch immer – oder wieder – bestürzende Dimensionen besitzt.



Heute Mittwoch den 29. April 1814

im kaisert. königl. National- Hof- Theater nächst der Burg

Herr Ludwig van Beethoven

die Ehre haben

eine große musikalische Akademie

zu seinem Vorzuge zu geben.

Die darin vorzunehmenden Stücke sind folgende :

- 1) Eine große Symphonie von vorland Herrn Kavalierier Mozart.
- 2) Eine Arie aus des herrlichen Oberbayrischen Herrn Kavalierier Kaplens Schöpfung, gesungen von Mlle. Saal.
- 3) Ein großes Konzert auf dem Piano - Forte, gesetzt und komponirt von Herr Ludwig van Beethoven.
- 4) Ein St. Michael der Kaiser in a alleruntertänigst angeordnet, und von Herr Ludwig van Beethoven komponirtes Septett, auf 4 Stimmen und 2 Blas-Instrumenten, gebildet von denen Herren Schupponygh, Schreiber, Schindler, Hr. Nefel, Manduscher, und Tschel.
- 5) Ein Duett aus Dandens Schöpfung, gesungen von Herrn und Mlle. Saal.
- 6) Wird Herr Ludwig van Beethoven auf dem Piano - Forte fantasiren.
- 7) Eine neue große Symphonie mit vollständigen Orchester, komponirt von Herrn Ludwig van Beethoven.

Wollen zu Ehren und respecten Eichen sich gesetzt bei Herrn van Beethoven, in dessen Wohnung im Heinf. Gassen No. 141. um zur Effect als auch fern herannahen zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

Programmzettel zur Beethoven-Akademie am 29. November 1814

Freitag, 31. Oktober, 19.00 Uhr, Festsaal der Stadthalle

SINFONIEKONZERT - Beethoven-Akademie vom 29. November 1814

7. Sinfonie A-Dur op. 92

Poco sostenuto - Vivace

Allegretto

Presto

Allegro con brio

Pause

Kantate "Der glorreiche Augenblick" op. 136

"Wellingtons Sieg" oder "Die Schlacht bei Vittoria" Es-Dur op. 91

1. Abteilung: Schlacht

2. Abteilung: Siegesinfonie

Carmen Fuggiss - Sopran

Carola Gruber - Mezzosopran

Zachos Terzakis - Tenor

Andreas Macco - Baß

Chor des Staatstheaters Kassel

Einstudierung: **Hubert Dapp**

Radio-Philharmonie Hannover des NDR

Dirigent: **Eiji Oue**

Sendetermin:
Dienstag, 10.2.'98
18.15 – 19.30 Uhr

vielfalt
in
Kultur
hi2



Aufmerksam zuhören, Probleme besser verstehen, um bessere Lösungen erarbeiten zu können: das ist unsere Idee einer neuen Art des Business-Banking. Daß man im Zuhören aber auch Entspannung und Abstand vom Business finden kann, können Sie zum Beispiel bei diesem Konzert

Zuhören: Die neue Art des Business-Banking.



erleben, zu dem wir Ihnen interessante Begegnungen, angenehme Unterhaltung und viel Vergnügen wünschen.

Helaba
Näher am Business.

Landesbank Hessen-Thüringen
Girozentrale Frankfurt/Erfurt

 Finanzgruppe

Über Beethoven: 1814, 1927, 1975, 1994

Beethoven Akademie, 29. November 1814

Gestern um die Mittagszeit hat Hr. Ludwig v. Beethoven allen Freunden der Tonkunst und seiner musikalischen Komposition einen entzückenden Genuß verschafft. Er gab im K.K. Redouten-Saale seine schöne musikalische Darstellung von Wellington's Sieg und vorher die dazu als Begleitung komponirte Symphonie. Zwischen diesen beiden Stücken eine ganz neue etc. etc. Cantate, der glorreiche Augenblick.

Wiener Zeitung vom 30. November 1814

7. Sinfonie A-Dur op. 92

Über die Idee der A-Dur-Sinfonie ist wohl nichts so bekannt geworden wie Richard Wagners griffiger Ausspruch "Apotheose des Tanzes". Verschnörkelt hat er sie auch als "die seligste Tat der in Tönen gleichsam idealtisch verkörperten Leibesbewegung" bezeichnet. Paul Bekker hat dies so erklärt, daß Wagner "die formbestimmende Bedeutung des rhythmischen Elements in diesem Werk" hat andeuten wollen [1911].

Im Affekt gegen Wagner entdeckt Arnold Schmitz, daß die A-Dur-Sinfonie "in Wahrheit wenn überhaupt eine Apotheose, eher eine des Marsches" sei [1927]. Wo das Vaterland den Rheinländer am Donauufer ruft, wird nicht getanzt, sondern allenfalls zum Kampf marschiert: "Gerade in dieser Sinfonie scheint Beethoven die Franzosen mit ihren eigenen Waffen zu schlagen". Die Verkehrung der A-Dur-Sinfonie in ein Stück politische Musik war nun angezeigt. Schmitz nennt sie "kriegerisch", attestiert ihr "politische Bedeutung" Das alles nährt sich nicht zuletzt daran, daß das Werk zusammen mit "Wellingtons Sieg" im selben Konzert zum ersten Mal aufgeführt worden ist.

Man hat Wagner die "Apotheose des Tanzes" übel genommen: Sie sei gefabelt. Dabei hat Wagner nicht weniger patriotisch, nicht weniger chauvinistisch gedacht, sofern er doch der Auffassung war, daß in Beethoven "der deutsche Geist" den Menscheng Geist von tiefer Schmach erlöst hat". Dieser Grundeinstellung, die dem internationalen Publikum gleichgültig sein darf, braucht es keineswegs zu widersprechen, wenn Wagner davon ausgeht, daß "nie eine Kunst der Welt etwas so Heiteres geschaffen hat" "als diese Sinfonien in A-Dur und F-Dur", wobei ihm dieses Heitere als ein Zeichen des Erhabenen gilt. Anders als die verkrampften Rechts- wie Linksaktivisten der deutschen Ideologie, die bei der 7. Sinfonie ihre Habt-Acht-Stellung einnehmen, gestattete Wagner sich immerhin noch ein Lächeln. Inzwischen ist die Rhythmik der Ecksätze auch in den Horizont des Galopps gestellt worden, womit der Apotheose des Tanzes und des Marsches nun, wenn nicht die des Pferdes, so doch die des Ritts hinzugefügt worden ist.

Albrecht Riethmüller, 1994

Kantate "Der glorreiche Augenblick" op. 136

Der alte Brauch, festliche Gelegenheiten des bürgerlichen und des öffentlichen Lebens durch eigens dazu komponierte Kantaten erhebend zu gestalten, war in Wien fest eingewurzelt. Er hat auch zur Entstehung Beethovenscher Gelegenheitskantaten geführt. Freilich, da die Textdichter jetzt nicht mehr über den ehemals so bequemen Allegorieapparat verfügten und Gedankenarmut, wo sie sich einstellte, nicht mehr so klug wie früher im Barockzeitalter verhüllt werden konnte, boten sich dem Musiker durchschnittlich sehr wenig Angriffspunkte. Die dichterische Phraseologie führte notwendig auch zu einer musikalischen. Werkchen, wie die kleine Lobkowitzkantate, der "Chor auf die verbündeten Fürsten", "Abschiedsgesang an Wiens Bürger", "Kriegslied der Österreicher" stehen kaum über dem, was andere damals leisteten. Anspruchsvoller ist "Der glorreiche Augenblick", eine Verherrlichung der auf dem Wiener Kongreß anwesenden Fürsten. Beethoven hat sich redliche Mühe gegeben, den von barocken Huldigungsphrasen triefenden Text in schwingvolle Musik zu bringen. Die Komposition ist in mancher Hinsicht interessant, einmal der vielen drastischen Einfälle wegen, dann auch wegen der kuriosen Mischung echt Beethovenscher Gedanken mit patriotischer österreichischer Hurrmusik.

Arnold Schering, 1927

Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria Es-Dur op. 91

"Schlachten-Sinfonien" waren in napoleonischer, bzw. antinapoleonischer Zeit an der Tagesordnung. Es kam kaum zu einem denkwürdigen Sieg auf dem Schlachtfeld, der damals nicht in Tönen gefeiert wurde, immer in derselben "naturgetreuen" Manier, die bei einem Beethoven so viel Kopfschütteln hervorgerufen hat. Auch darf man nicht außer Acht lassen, daß dieses spektakuläre Werk seines unbequemen Genius ursprünglich nicht für ein Sinfonieorchester sondern für ein Walzenwerk, das sogenannte "Panharmonikum", gedacht war. Konstrukteur dieses mechanischen Universalinstrumentes, eines Vorläufers des "elektrischen Klaviers" war der mit Beethoven eng liierte vielfache Erfinder Johann Nepomuk Mälzel, ein Vater des Metronoms. Von Mälzel stammte nicht allein das Projekt bis in alle Einzelheiten, sondern auch die Signalintradon beim Aufmarsch der beiden feindlichen Armeen zu Beginn der Musik. Die Instrumentierung der beiden "Nationallieder" - "Britannia rules the waves" für die Engländer, "Marlborough s'en va-t-en guerre" für die Franzosen überließ er in besserer Einsicht dem kooperierenden Komponisten, der sie denn auch mit der ganzen Qualität seiner eigenen Militärmärsche ausstattete. Man hat sich immer wieder gefragt, warum Beethoven den Franzosen nur dieses alte Spottlied auf die Engländer und nicht ihr berühmtes modernes Kampflied, die "Marsellaise" zugestand. Die Antwort liegt auf der Hand, wenn man bedenkt, daß er mit diesem Werk nicht dem französischen Volk, sondern Napoleon in den Weg zu treten wünschte, indem er den Verräter an der Revolution, den Ursupator der Macht und den Unterdrücker der Völker erblickte. "Wenn ich so viel von der Kriegskunst verstünde wie von der Tonkunst, ich würde ihn besiegen", pflegte er in verschiedenen Varianten zu sagen.

Hier findet man den inneren Grund, warum der Komponist so anspruchsvoller Sonaten, Quartette und Sinfonien sich von Mälzels Vorschlag so angezogen fühlte. Es ging ihm um mehr als um ein Schlachtengemälde in Tönen; es ging ihm um einen sehr realen Beitrag zur Niederrichtung Napoleons, in dem er noch in der "Eroica" den Prometheus des neuen Jahrhunderts begrüßt hatte. Fünftausend Menschen verstanden und bejubelten ihn bei einer der ersten Aufführungen des Werkes. Von seiner Massenwirkung hat es bis heute nichts eingebüßt. Sechs Wochen nach der Völkerschlacht bei Leipzig aufgeführt, kam es im rechten Augenblick. Es war ein strategischer Eingriff des Komponisten.

Unter seiner Musik "für den praktischen Gebrauch" stellt Beethovens "Schlachtsinfonie" in jeder Hinsicht einen Gipfel dar. In ihr wird nicht nur die Summe seiner gesamten Militärmusik gezogen. Sie stellt nicht nur alles in den Schatten, was in diesem Genre von kleineren Zeitgenossen geleistet wurde. Sie demonstriert das ganze politische Engagement des demokratischen Künstlers, der zu den massenwirksamsten Mitteln greift, um die Massen zu ergreifen. Hier hat die Tonkunst die Herausforderung der Kriegskunst angenommen.

Harry Goldschmidt, 1975



Titelblatt der Originalausgabe der Bearbeitung von "Wellingtons Sieg" für Klavier

*Immer wieder neu beliebt
bei MÖVENPICK*

*Unser „PASTA-BUFFET“ der besonderen Art:
Sie wählen die Zutaten selbst aus –
wir kochen dann
Ihr individuelles Nudelgericht!*

Jeden Montag ab 18 Uhr

*Unser „SCHWEIZER-BUFFET“
der klassischen Art:
MÖVENPICK kommt aus der Schweiz –
genießen Sie
Köstlichkeiten aus den Alpen!*

Jeden Freitag ab 18 Uhr

*Das ist unser Motto an jedem Mittwoch
ab 18 Uhr:
Soviel essen und sowenig zahlen
wie's gerade gefällt!*

*Bei drei immer wieder anderen Gerichten
überlassen wir es doch Ihnen, lieber Gast,
Menge und Preis selbst zu bestimmen.*

*Das glauben Sie nicht?
Dann kommen Sie vorbei und probieren es!*

Mövenpick-Restaurant: Tel. 0561/7 28 51 31

Kassel 
MÖVENPICK HOTEL

**In der Kurfürsten Galerie · Spohrstrasse 4 · 34117 Kassel
Telefon 0561/7285-0 · Telefax 0561/7285-118**

Der glorreiche Augenblick

(Aloys Weissenbach)

Europa steht!
Und die Zeiten, die ewig, ewig schreiten,
der Völker Chor,
Und die alten Jahrhunderte, sie schauen
Verwundert empor!

Wer muss die Ehre sein, die, von dem Wunderschein
Der alten Götterwelt umzogen,
Herauf aus Osten geht in einer Fürstin Majestät,
Und auf des Friedens Regenbogen?
Wer muss die Ehre sein?

Viele entzückte Völker steh'n,
Rufend zu der herrlichen, kronengeschmückten,
Lichtumflossenen Gestalt: steh' und halt!
Gib der grossen Völkerrunde
Auf den Anruf Red' und Kunde, steh' und halt!
Viele entzückte Völker steh'n,
Rufend zu der herrlichen, kronengeschmückten,
Lichtumflossenen Gestalt: steh' und halt!

O seht sie nah' und nähertreten!
Jetzt aus der Glanzflut hebt sich die Gestalt!
Der Kaisermantel ist's, der von dem Rücken
der Kommenden zur Erde niederwallt!
Sechs Kronen zeigt er den Blicken,
An diesem hat den Busenschluss
Der Aar geheftet mit den gold'nen Spangen,
Und um des Leibes Faltenguss
Seh' ich des Isters Silbergürtel prangen.

Erkennst du nicht das heimische Gebild,
Auf seinem Wappenschild
Erscheinet dir die Lerchenschar,
Der gothisch alte Turm, der Doppelaar,
Der durch Gebraus und Sturm in tausend-
jähr'gem Flug

Sein Volk empor zu dieser Glorie trug.
Vienna! Kronengeschmückte, Götterbeglückte,
Herrscher bewirtende Bürgerin,
Sei gegrüsst von den Völkern allen und Zeiten,
Die an dir vorüberschreiten,
Denn jetzt bist du, du der Städte Königin,
Vienna!

O Himmel, welch' Entzücken!
Welch' Schauspiel zeigt sich meinen Blicken!
Was nur die Erde hoch und hehres hat,
In meinen Mauern hat es sich versammelt!
Der Busen pocht! die Zunge stammelt!
Europa bin ich -
Nicht mehr eine Stadt.
Der Heros, der den Fuss aufstellet
Auf den Wolkenschemel,
Den alten Kaukasus
Und von dem Eismeer bis zur Memel
Ausbreitet seine Segenshand.

Der Herrscher an der Spree Strand,
Der als sein Land verloren,
Sein Reich, sein Reich geboren.
Der König, der am fernen Belt
Das Vaterhaus und Szepter hält.

Der Wittelsbacher,
Dessen Land und Schild
Ein Bild der Kraft sind und der Güte.
Und der Gekrönte auch,
Der mit der Kraft der Babenberger
Wirkt und schafft in Deutschlands Paradiese!

Alle die Herrscher darf ich grüssen,
Alle die Völker freundlich küssen!
Und das Höchste seh' ich gescheh'n
Und mein Volk wird Zeuge steh'n,
Wenn ein gesprengter Weltteil
Wieder sich zum Ringe füget und schliesst,
Und zum Bunde friedlicher Brüder
Sich die gelöste Menschheit küsst!

Und nach meines Kaisers Rechten
Greifen die Herrscherhände all',
Einen ewigen Ring zu flechten.
Und auf meinem gesprengten Wall
Baut sich Europa wieder auf.

Heil Vienna dir und Glück!
Welt! dein glorreicher Augenblick!
Feire den glorreichen Augenblick!
Stolze Roma, trete zurück!

Das Auge schaut, in dessen Wimpergleise
Die Sonnen auf- und niedergeh'n,
Die Stern' und Völker ihre Bahnen dreh'n,
O seht es über jenem Kreis
Der Kronenträger glänzend seh'n!
Dies Aug', es ist das Weltgericht,
Das die zusammen hier gewunden,
Um derentwillen nicht Europa
In dem Blutmeer ist versunken.
O knieet, Völker, hin und betet
Zuerst zu dem, der euch gerettet!
Dem die erste Zähre droben in dem Sonnen-
haus,
Der schon in dem Sturme drauss'
Mit der Allmacht Hand
Könige und Heere aneinander flocht und
band.
Gott, die erste Zähre,

Der den Bund im Sturme festgehalten,
Er wird den Bau der neuen Welt,
Der neuen Zeit auch festgestalten,
Dass d'ran des Frevels Arm zerschellt.
Ewig wird der Ölzweig grünen,
Den der Chor dieser, die den Bau jetzt grün-
den,
Um Europa's Säulen winden,
Denn es steht ein Herz davor,
Und es ist ein Gott mit ihnen,
Und die alten Zeiten werden
Endlich wieder sein auf Erden.

In meinen Mauern bauen
Sich neue Zeiten auf,
Und alle Völker schauen
Mit kindlichem Vertrauen
Und lautem Jubel drauf.

Sieh' wie die Fahnen alle
Der Herr zusammenband
Und sie auf deinem Walle,
Zur Schau dem Weltenballe,
Hinaus hängt in das Land.
So ist auf meinem Mauerbogen
Europa's Hauptwach' aufgezo-gen.

Volk, das gross getragen
Das blutige Geschick,
Dir ist zu schönen Tagen
Die Pforte aufgeschlagen
In diesem Augenblick.

Dem Wort lass Jubel schallen,
Das deine Burgwand trägt.
Es hat in ihren Hallen
Ein Pfand, nie zu verfallen,
Der Ew'ge eingelegt.

Europa's Diademe alle,
Auf einem eingeworfnen Walle.
Erkenn' es, bete an!
Das, hat der Herr getan,
Kein Aug' ist da,
Das seinem Fürsten nicht begegnet.
Kein Herz ist nah',
Das nicht sein Landesvaters segnet.

Und diesen Glanz,
Und diesen Gloriebogen
Hat Gott in unserm Franz
Um eine ganze Welt gezogen,
Ja, um eine ganze Welt gezogen.

Es treten hervor
Die Scharen der Frauen,
Den glänzenden Chor
Der Fürsten zu schauen,
Auf alle die Kronen
Den heiligen Segen
Der Mütter zu legen.

Die Unschuld als Chor,
Sie wagt es zu kommen,
Es treten hervor
Die Kinder, die frommen,
Herz, Himmel und Scepter
Mit Blumengewinden
Zusammen zu binden.
Auch wir treten vor,
Die Mannen der Heere,
Ein krieg'rischer Chor
Mit Fahnen und Wehre,
Und fühlen die höchste der Vaterlandswonnen
Sich also zu sonnen, ja zu sonnen.

Vindobona, Heil und Glück,
Welt, dein großer Augenblick!



Autographes Titelblatt einer Abschrift der Diabelli-Variationen

„33 Veränderungen über einen Walzer der Gemahlin meines lieben Freundes Ries [i.e. Antonie Brentano] gewidmet von Ludwig van Beethoven“

Freitag, 31. Oktober, 22.00 Uhr, Blauer Saal der Stadthalle

KLAVIERNACHT

**Dreiunddreißig Veränderungen über
einen Walzer von Diabelli C-Dur op. 120**

Rudolf Buchbinder - Klavier

Sendetermin:
Mittwoch, 11.2.'98
18.15 - 19.30 Uhr

vielfalt
in
Kult.

hr

FANNY HENSEL-MENDELSSOHN

1805-1847

Zum 150. Todesjahr 1997

HERO UND LEANDER (1832)

Dramatische Szene für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters (12') (Blankenburg) Erstveröffentlichg.

fue 532 Partitur käuflich/Aufführungsmaterial leihweise

„Mit diesem Werk... nähert sich Hensel einer Gattung, mit der sie großen künstlerischen Erfolg hätte erlangen können... Hier zeigt sich, daß sie sich als wahrhaft romantische Komponistin verstand und akzeptierte. Sie versuchte nicht mehr, Bach oder Händel zu imitieren, sondern folgte, was Inhalt, Form und musikalisches Vokabular betrifft, ihrem eigenen musikalischen Instinkt.“ (Victoria Sirota)

OVERTURE C-DUR

für Orchester (sinfonische Besetzung)

Erstveröffentlichung (10') (Blankenburg)

fue 2507 Partitur käuflich/Aufführungsmaterial leihw.

„The work boasts bold modulations, a finely controlled rise and fall of tension, and scoring of a resourcefulness bordering on the quirky - some very low pedal notes for the horn, and a trumpet fanfare appearing from out of the blue“ (THE TIMES, 10.3.94)

FESTSPIEL (1829)

„Die Hochzeit kommt“

Festspiel für sechs Solostimmen (SSSTBB),

4stimmigen gemischten Chor und Orchester.

Text: W. Hensel (Marilee Vana) Erstveröffentlichung

fue 563 Partitur käuflich/Aufführungsmaterial leihweise

HIOB (1831)

Kantate für Alt, Soli, vierst. gem. Chor und Orchester (15') (Misch) Erstveröffentlichung

fue 526 Partitur und Aufführungsmaterial käuflich

Besetzung: Streicher, 2.2.2.2.-2.2.0.0.Timp

Das Anliegen, die Leiden Hiobs als Glaubensprüfung darzustellen, ist dramatisch und ausdrucksvoll komponiert. Der symmetrische Aufbau (Chor, Alt-Rez. Trio, Alt-Rez., Chor) mag sogar symbolisch gedeutet werden. Das Rezitativ und Arioso sieht 4 Solostimmen vor. Eine chorisches Aufführung bietet sich ebenfalls an.


FURORE



LOBGESANG (1831)

"Meine Seele ist stille" (20')

Kantate für Sopran, Alt, 4stimmigen gemischten Chor und Orchester (Misch) Erstveröffentlichung

fue 525 Partitur und Aufführungsmaterial käuflich

Besetzung/Scoring: 2.2.2.2. 2.2.0.0, Str

Die Kantate, deren Inhalt sich auf des Menschen Geburt bezieht, entstand ein Jahr nach der Geburt ihres Sohnes Sebastian. Als "Herzstück" kann die Sopranarie "O daß ich tausend Zungen hätte" angesehen werden. Hier wird die Übersetzung des Bachschen Vorbilds in die romantische Klangsprache besonders deutlich.

ORATORIUM (1831)

nach Bildern der Bibel: „Musik für die Toten der Cholera-Epidemie“ für Soli, 4stimmigen gemischten Chor und Orchester (45') (Blankenburg) Erstveröffentlichung

fue 533 Partitur käuflich/Aufführungsmaterial leihw.

Das Oratorium ist das dritte der in rascher Folge 1831 entstandenen kirchenmusikalischen Werke; es ist größer angelegt als die vorangegangenen Kantaten: 5 bis zu 8-stimmige Chorsätze, Erweiterung des Klangapparates um drei Posaunen. Wieder spannt Fanny Hensel-Mendelssohn den Bogen zurück, diesmal in vorbarocke Zeit und erreicht damit eine zusätzliche Dimension ihrer individuellen Tonsprache. Modale Harmoniemuster schaffen bisweilen eine "archaische" Atmosphäre für biblische Worte.

Bitte kostenlosen Katalog anfordern!

FURORE VERLAG

Naumburger Str. 40, D-34127 Kassel

Tel. 0561/897352, fax 83472 eMail: FuroreVerlag.Kassel@t-online.de

Über Beethoven: 1970, 1994

Dreißig Variationen über einen Walzer C-Dur von Anton Diabelli op. 120

Die Diabelli-Variationen wurden veranlaßt durch eine an zahlreiche Komponisten ergangene Einladung des Wiener Verlegers Anton Diabelli, über ein von ihm erfundenes Walzerthema eine Variation für ein von ihm geplantes Sammelwerk des "Vaterländischen Künstlervereins" zu schreiben. Wie Schindler berichtet, war Beethoven zunächst grundsätzlich abgeneigt, an einem solchen Sammelwerk mitzuarbeiten, dann sagte ihm auch das "Thema mit dem Schusterfleck", wie er es nannte, nicht zu. Einige Zeit darauf schien er sich mit der Sache doch näher befreundet zu haben, denn er ließ Schindler bei Diabelli anfragen, ob er das Thema auch allein bearbeiten könne, und welches Honorar er dafür zu erwarten habe. Diabelli ging sofort darauf ein und versprach 80 Dukaten und bat um nur sechs bis sieben Variationen. Beethoven sagte angesichts des hohen Honorars freudig zu und begann mit der Arbeit. Schindler: "Als bald waren zehn, bald noch einmal so viel, dann gar schon fünf und zwanzig Variationen auf dem Papier, und immer hieß es: 'Das sind noch nicht alle.' Der Verleger, besorgt wegen des zu hohen Umfangs des Werkes, folglich zu hohen Ladenpreisen, wünschte den Schluß. Der schreiblustige Komponist aber, der den Beweis liefern wollte, was sich alles aus einem ziemlich ordinären Walzer bilden lasse, erwiderte: "er möge nur etwas Geduld haben." Im Juni 1823 konnte Diabelli das Werk endlich erscheinen lassen.

Jean und Brigitte Massin, 1970

Die 33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli teilen mit den anderen Werken dieser Kompositionsphase Beethovens die wesentlichen Eigenschaften des Spätwerks im emphatischen Sinne: die unbestrittene Qualität der achtungsgebietenden Größe; die kompositionstechnische Komplexität, welche den analytischen Zugang zumal hinsichtlich der Formanlage aufs äußerste erschwert; die Schwierigkeit der praktischen Realisierung, die nicht nur im rein Technischen, sondern auch im Problem der gedanklichen Bewältigung eines derart großdimensionierten Gegenstandes bei der Interpretation durch einen Einzelnen begründet sind. Soweit wir wissen, verhinderte der Ruf der Unspielbarkeit eine öffentliche Aufführung der Komposition bis zum 25. November 1865, als Hans von Bülow, dessen künstlerisches Niveau als Dirigent und Komponist kaum überschätzt werden kann, sie in Berlin präsentierte.

Mit Bachs Goldberg-Variationen repräsentieren die Diabelli-Variationen die Höhepunkte in der Geschichte der Klavier-Variation, die danach und mit gleichem Anspruch allenfalls noch mit den Händel-Variationen op. 24 von Brahms und Regers Bach-Variationen op. 91 eine Fortführung gefunden hat.

Christian Martin Schmid, 1994



Beethoven-Büste in Bronze von Antoine Bourdelle (1890)

Samstag, 1. November, 11.00 Uhr, Lutherkirche

REFLEXION II

**Das aktuelle Beethovenbild -
Mythos und Wahrheit**

Walter Levin
Manfred Wagner
Franz Willnauer

Moderation: **Leo Karl Gerhartz**

Sendetermin:
Donnerstag, 12. 2. '98
18.15 – 19.30 Uhr

Vielfalt
in
Kultur
hi2

ANTON BRUCKNER

KRITISCHE GESAMTAUSGABE

hrsg. von der Österr. Nationalbibliothek und der Intern. Bruckner-Gesellschaft
Wissenschaftliche Editionsleitung: Leopold Nowak

B XX/1 PSALM 114 1852

für gem. Chor (SAATB) und
3 Posaunen
vorgelegt von Paul Hawkshaw
Partitur DM 33,00
Klavierauszug DM 15,00
Chorpartitur DM 4,00
Posaunenstimmen DM 8,00

B XX/4 PSALM 16 1856-58?

für Soli (SATB), gem. Chor
(SSAATTBB) und Orchester
vorgelegt von Paul Hawkshaw
Partitur DM 54,00
Klavierauszug DM 32,00
Chorstimmen (8) à DM 3,50

B XX/2 PSALM 22 1852

für gem. Chor (SATB)
und Klavier
vorgelegt von Paul Hawkshaw
Partitur DM 33,00
Chorpartitur DM 4,00

BXX/5 PSALM 112 1863

für gem. Chor (SSAATTBB)
und Orchester
vorgelegt von Paul Hawkshaw
Partitur DM 40,00
Klavierauszug DM 15,00
Chorpartitur DM 8,50
Orchesterstimmen DM 70,00

B XX/3 MAGNIFICAT 1852

für Soli (SATB), gem. Chor
(SATB) und Orchester
vorgelegt von Paul Hawkshaw
Partitur DM 26,00
Klavierauszug DM 15,00
Chorpartitur DM 4,00
Orchesterstimmen DM 25,00

B XX/6 PSALM 150 1892

für Sopran-Solo, gem. Chor
und Orchester
vorgelegt von Franz Grasberger
Partitur DM 19,00
Klavierauszug DM 9,00
Chorstimmen (8) à DM 2,00



MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG
WIEN

Manfred Wagner Der unbekannte Beethoven

Man kann nahezu bei jedem Komponisten feststellen, daß Teile seines Œuvres weniger populär geworden, ja unbekannt geblieben sind. Dies mag mit vielen Faktoren zusammenhängen und viele Ursachen haben. Da fehlen Autographe und Abschriften, Jugendwerke werden als solche nicht für voll genommen, bestimmte Besetzungsvorschläge sind nahezu unausführbar oder unrentabel, die Zahl der Mitwirkenden ist zu groß, die Virtuosität zu überzogen, das Stück als solches denunziert.

Mit der Speicherung auf Tonträgern ist allerdings ein bemerkenswerter Wandel eingetreten, weil es nunmehr möglich ist, einzelne Aufführungen festzuhalten oder auch entstandene Lücken zu füllen. Der Hang zum Enzyklopädismus, der die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend prägte, brachte auch in der Musik längst vergangene Komponisten oder unbekannte Werke in die Titeltkataloge von Schallplatten, CDs, Videoaufnahmen und neuerdings CD-ROMs zurück. Darüber, ob die immer stärker ansteigende Zahl von Festivals diese Komplettierungssucht beförderte oder nicht, mag man trefflich streiten. Auf jeden Fall sorgten Jubiläumsjahre (wie bei Mozart und Schubert) für tatsächliche Gesamtausgaben, die in der Regel einen lückenlosen Überblick über die kompositorische Arbeit verschaffen. Die gerade im Erscheinen begriffene Beethoven-Gesamtausgabe zeigt auf, daß diese Produktionsmanier auch dann angebracht scheint, wenn kein äußerer Anlaß vorhanden ist, was vermutlich aber nur für wenige der bedeutendsten Komponisten zutreffen wird.

Eine Statistik über Aufführungsdaten ist zwar Wunschtraum aller Komponisten, die sich meistens in internationalen Gesellschaften zusammengeschlossen haben, kann aber in der Regel nur fragmentarisch erstellt werden und präferiert verständlicherweise jene Komponisten, deren Werk entweder eher klein (Bruckner) oder deren Verbreitung eher lokal und national konzentriert ist.



*Ludwig van Beethoven (1825),
Aquarellierte Bleistiftzeichnung
von Joseph Weidner*

Eine gewisse Trendinformation liefern die Schallplattenkataloge, weil sie zumindest durch die Anzahl der erhältlichen Aufnahmen so etwas wie Beliebtheiten klassifizieren. Es müssen allerdings nicht immer Publikumsbeliebtheiten sein, sondern auch solche von Orchestern, Dirigenten, Solisten und den sie engagierenden Gesellschaften. Jedenfalls fällt dann auf, daß beispielsweise im Falle Beethoven einmal zwanzig Aufnahmen von Op. 80 zwei Aufnahmen von Op. 118 gegenüberstehen, beides im Konzertsaal nicht oft zu hörende Kompositionen, die "Chorfantasie" und der "Elegische Gesang". Der Unterschied kann sich in die Größenordnung bis 90 : 1 weiten (5. Sinfonie op. 67 und Trio op. 87). Und manche der Kompositionen wird man vergeblich suchen. Noch.

Ein Phänomen der Beliebtheitsrangliste ist allerdings nicht neu. Schon die Werkverzeichnisse – gleichgültig, ob im Fall Beethoven von ihm selbst angelegt oder wie bei Bruckner erst lange nach seinem Tod wissenschaftlich erstellt – zeigen, daß Prioritätenleisten eingezogen wurden: vom Komponisten selbst, wie im Falle Beethoven, oder von den Erstellern der Gesamtausgaben, und sie zeigen auch unterschiedliche Wertungen. Die Gründe dafür sind allerdings nicht nur substantieller Art, sondern hängen auch mit ganz trivialen Motiven zusammen. Beispielsweise, daß es nicht üblich war, Variationen mit eigenen Opuszahlen zu versehen, daß Tänze, Märsche und gesellige Lieder oft wegfielen, daß Bearbeitungen einmal ja, wie op. 104 als Streichquintettfassung des c-Moll-Klaviertrios op. 1, 3, eine neue Opuszahl erhielten, dann wieder nein, wie das Klavierquintett mit Bläsern op. 16 für drei Streicher (statt der vier Bläser) oder die Bearbeitung der Klaviersonate in E-Dur op. 14,1 für Streichquartett in F-Dur. In Beethovens Werkverzeichnis fällt auf, daß immerhin 200 Werke ohne Opuszahl (WoO-Nummern) den 138 Opusnummern gegenüberstehen.

Werke ohne Opuszahl bleiben fast immer unbekannt

Man kann also zu Recht davon ausgehen, daß viele dieser WoO-Nummern auch heute eher unbekannt sind, wenn es auch gewichtige Ausnahmen gibt. Das wohl populärste Klavierstück Beethovens, das unter dem Namen "Für Elise" bekannt wurde, ist als Stück in a-Moll WoO 59 gezählt. Angeblich stand dieser Titel auf dem verlorengegangenen Autograph, allerdings ist zu vermuten, daß das Stück eher "Für Therese" hieß (gemeint war Therese Malfatti, die 22 Jahre jünger als Beethoven war und 18 Jahre alt wurde, als der Komponist ihr das Stück 1810 gegeben haben soll). Andererseits sind die C-Dur-Polonaise für Klavier op. 89 oder das Terzett "Tremate, empi" op. 116 trotz opuszahliger Etablierung den meisten Beethoven-Freunden unbekannt geblieben. Merkwürdig genug, zumindest im Fall der Polonaise, weil diese Form im 19. Jahrhundert nicht nur ein beliebtes Klavierstück war, die Widmungsträgerin, die russische Kaiserin Elisabeth Alexiewna, die Gattin des Zaren Alexander I., nicht nur dafür viel bezahlte, sondern die Drucklegung garantierte, und die später kritisierte Unausgewogenheit genau jene Keimzelle der massenrezipierten Polonaise Frédéric Chopins wurde. Auch das Terzett op. 116 versprach Erfolg. Es wurde von den Beethoven-Protagonisten Anna Milder-Hauptmann (Leonore 1805) und Carl Weinmüller (Rocco 1814) sowie dem italienischen Tenor Giuseppe Siboni im Rahmen der Akademie mit der 7. Sinfonie op. 92 und 8. Sinfonie op. 93 sowie "Wellingtons Sieg" op. 91 im Jahr 1814 uraufgeführt und vom Publikum bejubelt, allerdings erst 1826 gedruckt. Rezepte für garantierten Erfolg oder Mißerfolg gab es anscheinend auch damals keine, und diesbezügliche Spekulationen scheinen trotz vielfacher Klärungsversuche eher müßig.

Sinnvoll ist hingegen, den Komplex der eher unbekannteren bzw. ganz unbekannteren Werke nach anderen Gesichtspunkten zu untersuchen, wobei sich schnell herausstellt, daß Aufführungsanlaß und Praxisgründe ebenso maßgebend zu sein scheinen wie Aspekte von Beethovens eigener Haltung, die sich, rational überprüft, zumindest vermuten lassen. Trotz dieser quasi äußeren und inneren Beweggründe lassen sich prinzipielle Gemeinsamkeiten für die Beethovensche kompositorische Arbeit erkennen, die die Integralität beider Verfahrensweisen aufgreift und keinesfalls, wie dies lange Zeit aus eher ästhetisch-ideologischen Gründen geschah, die veranlaßten, funktiona-

len und Unterhaltungswerke gegenüber den autonomen, ernstgemeinten und botschaftstragenden Kompositionen desavouierte.

Für Beethoven war letztendlich gleichgültig, ob es um Auftragswerke (wie die Theatermusiken), Funktionsstücke (wie die Trauermusiken), Marktangebote (wie die Bearbeitungen, Variationen, Agitationschöre oder Lieder) ging oder um seine oder eine in der ihn umgebenden Gesellschaft vermuteten emotionalen Bedürfnisbefriedigung, die er mit Quartett- und Klavierkompositionen, vaterländischen und republikanischen Liedern abdeckte. Beethoven ging es zweifellos auch um die Nobilitierung des Einfachen, wofür die Marschkomposition in allen Aspekten und Varianten steht,



*Ludwig van Beethoven,
Zeichnung von Joseph
Daniel Böhm*

um seine eigene liberale Haltung, die er nicht nur im Bereich der aus verschiedenen Quellen aufgenommenen Folklore ausübte, sondern auch mit einem Übungsprogramm und dem von Anfang an auffallenden Bestehen auf der Variation als zwar nicht werkmäßig zu zählendes, nichtsdestoweniger aber die verschiedenen stilistischen Merkmale zu versammelndes Demonstrationsgut.

Ob in Zusammenhang mit seinem Werk überhaupt von Abfallprodukten gesprochen werden kann, ist fragwürdig. Beethoven fühlte sich – allein schon im Verhältnis der anerkannten Opuszahlwerke zu jenen WoO-Nummern – kompositorisch außerstande, einen festen Wertekanon nach Gattungen vorzunehmen. Dafür sprechen nicht nur seine lebenslang geäußerte Wichtigkeitsvermutung für das sonst eher gescholtene Schlachtengemälde „Wellingtons Sieg“, das Vorhandensein nur einer einzigen Oper und die eigenhändige Bearbeitung wichtiger Kompositionen für gebrauchsmusikalisch orientierte Ensembles, sondern auch seine wechselnde politische Einstellung, die er bei aller Ernsthaftigkeit an den jeweiligen Anlaß des zu komponierenden Werkes knüpfte. Dabei ging es ihm wahrscheinlich nicht nur um die Antipodie des aufgeklärten Absolutismus zur jungen Revolution. Denn kaum fühlt er sich von ihr bedroht, solidarisiert er sich wieder mit jenem Absolutismus, den er zuvor bekämpfte. Beethoven konnte

zum Pazifisten werden, wenn es um den Frieden ging, und zum Aufrührer gegen die Tyrannei, er war Republikaner, Monarchist, Bürger und Militarist zugleich, abhängig von der jeweiligen politischen Situation und jenen Kräften, die im spezifischen Fall seiner Unterstützung sicher sein konnten. Daß Beethoven dabei sich weit vorwagte, beweisen die Kriegslieder „Abschiedsgesang an Wiens Bürger“ WoO 121 (1796) und WoO 122 (1797). Diese Komposition war dem Obristwachtmeister Karl v. Kövesdy des „Corps der Wiener Freiwilligen“ gewidmet, wo Beethoven nach einem zeitgenössischen Bericht als „Volontär, Capellmeister dieses Corps“ bezeichnet wurde. Fast zur gleichen Zeit schreibt er an seinen Verleger Nikolaus Simrock in Bonn von „demokratischen Zeiten“, in denen sich „Kavalierssprache“ verbiete, und später setzt er das noch freie Wien mit dem bereits besetzten Bonn in Beziehung: „Sie müssen doch auch jetzt in Angst leben!“

Diese politische Haltung zwang Beethoven sogar, an einem politischen Sammelwerk mitzuschreiben: „Germania“ für Baß, Chor und Orchester WoO 94, das 1814 uraufgeführt wurde. Beethoven

schrieb für diesen "Triumph-Einzug der verbündeten Mächte in Paris" (Wiener Zeitung vom 15. April 1814) den Schlußgesang. Kennzeichen dieser Musik ist die "Eintonfanfare", die er auch später für seine Kantate "Der glorreiche Augenblick" op. 136 verwendete, die er aber bereits 1803 im Kriegerchor aus "Christus am Ölberg" op. 85 und 1811 im Chor aus den "Ruinen von Athen" op. 113 als Modell für kriegerisch-pathetischen Ausdruck benutzt hatte.

Diese Arbeit zeigt, daß er zwar (und noch dazu mit Freuden) einen politisch intendierten Auftrag annahm, ihn ohne Honorarforderung, also kostenlos erfüllte, aber bei den einmal formulierten Qualitätskriterien, die er bereits in anderen Zusammenhängen verwendet hatte, blieb. Die immer wieder aufgestellte Behauptung, daß jene Auftragswerke oder funktional orientierten Kompositionen von schlechterer musikalischer Substanz seien, ist nicht haltbar, auch nicht, wenn es zum Teil um triviale Thematiken und simple Umstände ging. Dafür stehen nicht nur die zahllosen Selbstzitate, die Beethoven sein Leben lang einbezog, sondern auch die problemlose Übernahme von fremden Thematiken, sofern sie nur der Intention Genüge taten.

Der zentrale Ansatzpunkt seiner musikalischen Arbeit war demnach nicht die Wahl der inhaltlichen Thematik, sondern die Prägung des Inhalts durch die formale Konzeption, wo durch die Formulierung der Thematik in einer entsprechenden musikalischen Gestaltung aus dem trivialsten Anlaß ein Kunstwerk entstand. Diese Haltung zieht sich durch das gesamte Werk Beethovens, erfährt aber in der Auftragskomposition, der funktionalen Musik und jener, die wir heute als marktgerecht bezeichnen würden, besondere Aufmerksamkeit.

Der Auftrag

Auch die Theatermusiken, von denen letztlich nur jene zu "Egmont" op. 84 heute noch präsent ist, zeigen den gleichen Grad der Durcharbeitung. Die Musik zu "Die Ruinen von Athen" textlich formuliert vom Vielschreiber August von Kotzebue zur Eröffnung des neuen Theaters zu Pest, sollte ungarisches Flair, eine gehörige Portion Fürstenlob, die üblichen Massenszenen und besondere Bühneneffekte vereinen. Beethoven setzt ein, was nötig ist und was er kann: den Anrufungschor, das Schmach-Duett, Derwische, den Türkenmarsch, das Melodram, Antikenpathos, Priesterchor und Jubelchor, also die bis heute glückliche "Action"-Mischung von Feierlichkeit, Exotik, Tanz- und Kriegsmusik, und dazwischen lyrische Einsprengsel. Beethoven bezieht sich dabei nicht nur auf seine großen klassischen Vorgänger Gluck und Mozart, mehrmals auch auf Haydn, er sucht die Substanz auch bei sich selbst: im ersten Chor in "Egmont" und "Fidelio", im Duett im Streichquartett op. 59, 1 und in der 2. Sinfonie, im Marsch aus den "Diabelli-Variationen", im Schlußchor der 9. Sinfonie, im Streichquartett op. 29, in der "Coriolan-Ouvertüre".

In der Musik zu Dunckers "Leonore Prohaska" WoO 96, entstanden im Frühjahr 1815, erkennt man deutliche Bezüge zu "Germania" WoO 94, aber auch zur "Hammerklaviersonate". Analog ist der Einsatz der Harfe wie im "Prometheus-Ballett" op. 43, in den Variationen über ein Schweizer Lied WoO 64 und – verblüffenderweise – Beethovens einmaliger Einsatz der Glasharmonika zur Begleitung des Melodrams. Er zitiert in einer aufgehellten Dur-Variante den Marsch aus der 7. Sinfonie, der auch mit "Wellingtons Sieg" zu tun hat, und er instrumentiert seinen "Marcia funebre sulla mor-

te d'un Eroie" aus der Klaviersonate op. 26. Allein die Tatsache, daß Beethoven nur noch zwei weitere Werke, Trio op. 1 und Klaviersonate op. 14, 1, für ein größeres Ensemble bearbeitete, zeigt, welche Bedeutung er diesem Umstand zumaß.

Die Funktion

Die Grenze zwischen Auftrags- und Funktionsmusik ist nicht scharf zu ziehen. Musikalisch läßt sich bei Beethoven überhaupt kein Unterschied in der kompositorischen Behandlung ausmachen, und auch nicht innerhalb der einzelnen Sparten der Funktionsmusik. Er behandelt den Tanz mit dem gleichen kompositorischen Ernst wie die "Kaiser-Kantaten" WoO 87 und 88 und setzt für das Trio ähnliche Maßstäbe wie für die Schwierigkeit eines alle Tonarten umspielenden Präludiums op. 39. Deutlich wird dies an Beethovens Umgang mit Trauermusiken, die er als gezielte Funktionsmusiken schuf: die "Kantate auf den Tod Josephs II." WoO 87 (1790); die drei Posaunensätze (Aequale) für den Allerseelentag WoO 30 (1812); "Gesang der Mönche" aus Schillers "Wilhelm Tell" für drei Männerstimmen WoO 104 (1817) und der "Elegische Gesang" für vier Stimmen und Streichquartett op. 118, zum dritten Jahrestag des Todes der "verklärten Gemahlin" seines Freundes Johann Freiherr von Pasqualati komponiert.

Auf diese Trauermusik nimmt Beethoven auch in autonomen Werken Bezug: in der Sonate op. 26, der "Eroica", der "Missa Solemnis" und dem Streichquartett op. 132 sowie in "Fidelio".

Auch inhaltlich bleibt Beethoven im "Elegischen Gesang" op. 118 bei seiner Philosophie: der Tod sei nicht das Ende, die Zerstörung, sondern ein inneres Ziel als Vollendung der Person, also nicht Ansatzpunkt in der Widersprüchlichkeit zwischen Leben und Sterben, auch nicht Erlösung im Sinne

christlicher Lehre, sondern es geht um menschliche Vollendung im Sinne des klassischen Humanitätsideals. Die Schwierigkeit der formalen Verbindung von motettischem und sinfonischem Satz weist auf die Ernsthaftigkeit der kompositorischen Arbeit hin, die an die Entwürfe der Spätwerke heranreicht.

Genau die gleiche Ernsthaftigkeit ist an den frühen zwei Präludien für Klavier bzw. Orgel op. 39, die in den achtziger Jahren entstanden, abzulesen. Beethoven hatte sich vorgenommen (vermutlich in Beziehung zu Bachs "Musikalischem Opfer"), ein "Präludium durch die 12 Dur-Tonarten" (eigenhändiger Titel) zu komponieren.

1783 stellte Christian Gottlob Neefe seinen bedeutendsten Schüler in Cramers "Magazin der Musik" vor. Das dabei angesprochene Werk waren die "9 Variationen über einen Marsch" von Ernst Christoph Dressler mit der Variationsform, die auf einen Schlag sichtbar mach-



Beethoven in den Straßen von Wien,
Zeichnung von Johann Peter Lyser

te, was ein Musiker interpretatorisch und kompositorisch konnte und wie weit es ihm gelang, das Formenfeld der Musik per Abwechslung spannend zu machen. Das Marschthema in c-Moll assoziiert einen Trauermarsch, was darauf hindeutete, daß Neefe seinem Schützling auch die Bewältigung dieser schwierigen Aufgabe zutraute. Und Beethoven signalisierte denn auch, daß er sich vom üblichen Musikmarkt absetzte, nicht nur in der Themenwahl, sondern auch in der Andeutung eines anderen Formverständnisses, das knapp zwanzig Jahre später die Einführung der eigenen Opuszahl für Variationen rechtfertigte.

Fortan bestimmten allerlei Variationenexperimente die kommenden zehn Jahre (WoO 63 – WoO 79), und Beethoven scheute vor keiner Thematik zurück. Die Oper spielte eine große Rolle (Righini, WoO 65), die wienerische insbesondere, Dittersdorf (WoO 66), Salieri (WoO 73), Süßmayr (WoO 76), Mozart (WoO 40; op. 66; WoO 46), ja sogar Wenzel Müller (op. 121a). Beethoven vergaß auch nicht auf die Vergangenheit (Händel, WoO 45), nicht auf Zeitgenossen (Paisiello, WoO 69; Grétry, WoO 72; Wranitzky, WoO 71) und nicht auf das nationale Pathos seines geliebten Britannien: "God Save the King" (WoO 78) und "Rule Britannia" (WoO 79) sind deutliche Hommagen.

Natürlich ging es mehr ums Klavier, aber es gab auch andere Kombinationen: die Violine dazu, das Violoncello, zwei Oboen, Englischhorn und Horn, das Trio, ja sogar die Harfe ("6 leichte Variationen über ein Schweizer Lied" F-Dur für Klavier, Harfe, WoO 64). Und daß Beethovens erste Publikation, die 12 Variationen über Mozarts "Se vuol ballare" F-Dur für Klavier und Violine (WoO 40) kein Zufall war, liegt auf der Hand: die Widmung an den bedeutendsten Musiker der Stadt als Verbeugung vor der Größe des anderen in der Präsentation des eigenen Könnens.



Ludwig van Beethoven, Zeichnung von Johann Peter Lyser

Die Wahl des Genres wurde zu Recht für symbolisch gehalten. Er konnte zeigen, was in ihm als Virtuose und als Klavierkomponist steckte, welche Spannweiten sein technisches und kompositorisches Arbeiten hatte und welche ernsthafte Bedrohung er für seine Kollegen darstellte. Daß Beethoven die Variationenform zur Ehre der Zählung innerhalb der Opus-Nummern erhob (mit den 6 Variationen in F-Dur für Klavier op. 34, 1802) hing nicht nur damit zusammen, daß er fortan nur mehr eigene Themen als Ausgangspunkte wählte, sondern auch weil "diese Variationen sich merklich von meinen früheren unterscheiden". Tatsächlich geht es von jetzt an nicht um eine aneinandergereihte Kette relativ gleichartiger, wenn auch verschieden aussehender Glieder, sondern um einen Verbund von Variationen, die jede für sich individuell in Tonart und Duktus fast so etwas wie eine autonome Satzfolge ausmachen. Beethoven wechselt nicht nur Taktarten, sondern auch Tonarten, und es ist kein Zufall, daß gerade die Klaviervariationen op. 34 als eine Art "Tonartenästhetik" Beethovens in kleinem Format angesehen wurden.

Auch wenn seit Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Bemerkung, daß Beethoven "Vocalmusik, die unbestimmtes Sehnen nicht zuläßt, weniger gelingt", sein Liedschaffen immer unterbewertet wurde, nahm dieses Genre viel Platz ein. Allein der britischen Folklore widmete er weit über hundert



Ludwig van Beethoven,
Zeichnung von Johann Peter
Lyser

Kompositionen, die in der Regel für eine menschliche Stimme und Klaviertrio geschrieben sind. Beethoven erfüllte mit dieser Arbeit nicht nur einen Auftrag, sondern vertiefte sich auch immer mehr in die melodischen Strukturen, ja so weit, daß eine Rundtanzmelodie die Grundlage für das Finale der 7. Sinfonie bildete. Wie immer, wenn er zu einer konventionellen Form griff, versuchte er ihren Rahmen nach seinem inhaltlichen und musikalischen Konzept zu dehnen. Beim Lied, auch beim einfachen, sogar jenem im Volkston, drückte er den autonomen Charakter in Richtung absoluter Musik durch. Es wurde, wovon Schubert ausgehen sollte, nicht die Belieferung eines Textes mit daruntergelegter Musik, sondern ein neues integriertes Produkt aus Text und Musik, das durchaus, wie aus den Reaktionen beispielsweise Johann Wolfgang von Goethes abzulesen, dem Dichter nicht mehr tragbar erschien.

Marktorientiert waren auch die Rondos für Klavier, die mit einer Ausnahme (op. 51) als WoO-Nummern verzeichnet sind. Sie gelten als "Modegattung" der Kunst, deren "wahrer innerer Werth" bemängelt wurde, sich allerdings großer Beliebtheit erfreuten. Beethoven schuf sogar eines für Bläseroktett (Es-Dur WoO 25), weil er zeigen wollte, daß es einen Ausgleich zwischen Kants Unterscheidung der "angenehmen" (= Unterhaltung) und der "schönen" (= ernsten) Musik geben müsse, wobei das übliche Verbreitungsgenre der Harmoniemusiken auch für Beethoven Pate stand. Wenn auch die Tage dieser Harmoniemusiken gezählt waren, weil sie oft als "Freiluftmusiken" gedacht waren, ist nicht zu vergessen, daß Beethoven noch 1816 die Partitur seiner 7. Sinfonie zugleich mit einem Arrangement für neunstimmige Harmonie veröffentlichte. Und selbst wenn der über Zwanzigjährige mit seinem Rondo in G-Dur für Klavier und Violine WoO 41 zeigen wollte, daß er auch dieses Genre beherrschte, entfernte er sich mehr und mehr von der alten französischen Liedchenform. Allein daß der Nebengedanke aus dem Hauptgedanken entwickelt wird und Substanzgemeinschaft selbst in dieser Miniatur erscheint, zeigt, daß er auf dem Weg zur sinfonischen Idee selbst die einfacheren Gattungen nicht ausließ. Auch wenn die Wissenschaft immer versuchen muß, mit Beschreibungen und Erklärungsmustern Verständnis für die Schöpfungssituation des Künstlers zu erzeugen, ist offensichtlich, daß strikte Motivationszuordnungen kaum gelingen. Die romantische Vorstellung, daß der Auftrag Zwangsarbeit sei und die selbstgestellte Aufgabe vom Glück des Musenkusses begünstigt ist, ist eine Schimäre. Jede Art von Motivationszuschreibung kann daher nur als Annäherung verstanden werden, wo aus vielen zusammenfließenden und für uns nicht nachvollziehbaren Faktoren ein bestimmter Aspekt, der sich als überdeutlich herauschält, aufgezeigt und beschrieben wird. Dies wird umso schwieriger, wenn es darum geht, die persönlichen Haltungen des Komponisten in der Zeit der Werkentstehung selbst zu erfassen und zu versuchen, Verdeutlichungen sichtbar zu machen.

Abgesehen von der systematischen Erleichterung kann dies auch als Beitrag zur geistesgeschichtlichen Einschätzung der Arbeitsstruktur verstanden werden, was allerdings streng rational überprüfbar Argumenten unterliegen muß und den Aspekt der Multiperspektive, auch durchaus

widersprüchlicher Art, vernachlässigen kann. Bei Beethovens eher unbekanntem Werken zeichnen sich neben den Rahmenbedingungen der musikalischen Szene, in der er lebte, zwei spezifische Persönlichkeitskomplexe ab, die verdeutlichen helfen, warum er sich für welches Genre entschloß, zu welcher kompositorischen Arbeit er sich durchrang.

Emotionale Bedürfnisbefriedigung?

Ein Aspekt diene zweifellos seiner emotionalen Bedürfnisbefriedigung. Sie kann generell für jedwede kompositorische Arbeit angesprochen werden, zeigt aber, gerade wenn es um spezifische, sonst kaum erklärbare Anlässe geht, welche Bedeutung die Abdeckung dieses Bedürfnisses auch für einen schöpferischen Menschen besitzt.

In diese Kategorie ist zweifellos Beethovens Klavierkonzert in Es-Dur WoO 4 von 1784 einzurechnen, ein Werk, das erstmals 1943 nach einer Rekonstruktion im Rahmen der Potsdamer Musiktage aufgeführt wurde. Grund dafür ist, daß das Autograph verschollen ist und sich nur die Abschrift einer Solostimme erhalten hat, allerdings mit vielen Einzeichnungen für zwei Flöten, zwei Hörner und die üblichen Streicher. Dieses Jugendwerk, das Beethoven im Alter von 14 Jahren schuf, stellte schon klar, von welchen pianistischen Fähigkeiten er ausging. Was aber wichtiger zu sein scheint, ist der Grundton dieses Konzertes: Es-Dur, also Beethovens "heldische" Tonart im Sinn des Strahlenden, Siegreichen, Marschanklänge, Glanz, mit deutlichem Blick auf die Variationsfähigkeit und von solcher Qualität, daß es im großen Es-Dur-Konzert op. 73 noch einmal wörtlich im ersten Orchestertutti erscheint. Beethoven hatte sicher keine Hommage an sich selbst vorgehabt, sondern der frühe Auftritt einer bestimmten Idee und die spätere Wiederaufnahme ein Vierteljahrhundert danach zeigen das Beibehalten einer Substanz, das Bestehen auf jener gefundenen Klassizität, die den musikalischen Gedanken als geistigen Systemansatz im Kopf ansprach und nicht als beliebiges Erzeugnis von Klängen. Hier artikuliert Beethoven als Vierzehnjähriger, was ihn an der Musik eigentlich interessiert und wohin bei aller zukünftigen Existenzunsicherheit ihn sein musikalisches Verständnis führen würde.

Für diese Kategorie der schöpferischen Variation sprechen auch die drei Klavierquartette in Es-Dur, D-Dur und C-Dur WoO 36, die die Emotionalität – leidenschaftlich und widersprüchlich – als Thema haben und deren substantiellen Wert der Komponist auch dadurch anerkannte, daß er das thematische Material teilweise in den Klaviersonaten op. 2 benutzte. An dieser Grundeinschätzung konnte auch nicht die Tatsache etwas ändern, daß sie in ihrem formalen Schema drei Violinsonaten Mozarts entsprechen (KV 296, KV 379, KV 380). Beethoven glaubte im Sinn der Musiklehre des 18. Jahrhunderts daran, daß die Schulung, gleichgültig, ob selbst- oder fremdgesteuert, nach dem Modell eines bereits historisch wertvoll gesicherten Vorbildes sinnvoll war. Er selbst empfahl als Lehrer seinem Schüler Erzherzog Rudolf 1823 exakt solche Übungen.

Auch in den frühen Triokompositionen (das Trio G-Dur für Klavier, Flöte und Fagott WoO 37 und das Klaviertrio WoO 38) sowie die Klaviersonaten in Es-Dur, f-Moll und D-Dur WoO 47, die als "Kurfürstensonaten" bekannt wurden, zeigen sich verblüffende Antizipationen. So im Es-Dur-Trio die neue Repriseskonzeption, wie sie im Spätwerk (op. 101) Nachhaltigkeit für das 19. Jahrhundert erreich-

ten. Beethoven verstand Reprise nicht als einen feststehenden Ort im üblichen Bauplan des Sonatensatzes, sondern als einen zentralen Vorgang im Sinn eines ganzheitlichen Verlaufs. Schrieb 1860 noch Wilhelm von Lenz in der Kritik der drei Klaviersonaten: "Diese Embryonen enthalten nicht einmal Beethoven-Spuren", so sehen wir heute besser: die Einführung der Bezeichnung "cantabile" schon im ersten Satz der ersten "Kurfürstensonate" als eine bestimmte Ausdrucksweise, die bis zur letzten Klaviersonate op. 111 wesentlich blieb, die Satzbezeichnung "scherzando" (im Finale der dritten Sonate), was die große Bedeutung des Scherzos als Satztyp in Beethovens späterer Musik vorwegnahm, und die extensiven Artikulationsbezeichnungen und dynamischen Angaben, die sicherstellen sollten, daß der Interpret die vom Komponisten gewünschten Ausführungen auch tatsächlich einhält.



Beethoven im Regen, Aquarellierte Federzeichnung von J.N. Hoechle

Was seine menschlichen Bedürfnisse betraf, läßt sich in diesen frühen Jahren ein deutliches Schweben zwischen patriotischer Gesinnung und Liebessehnsucht ausmachen. Für beide gab es zweifellos auch einen Markt, aber die zahlreichen Kompositionen ohne Aufträge, die helfen sollten, den gemeinschaftlichen Behauptungswillen zu fördern, fallen auf. Am Gipfel des Ruhms 1815 schreibt Beethoven eine Komposition, die als Schlußstück einer Sammelausgabe für ein Siegesfest gedacht war: "Es ist vollbracht" für Baß, Chor und Orchester WoO 97. Darin vereinte der Komponist zwei Haltungen: einerseits die Verneigung vor der musikalischen Historie, spezifisch Händel und Haydn, andererseits die Methodik seiner musikalischen Beschreibung von Weltbewältigung. Das Beten als Bitte um Erlösung, die Beschreibung der Nacht und des Schmerzes als lebensbegleitende Realität, die Auf- und Abwärtsbewegungen nicht nur im Sinn realer physikalischer Vorgänge, sondern auch als Metaphern für Elevation und Degeneration im übertragenen Sinn. Beides vereinte er in dem Schlußgesang, nachdem der Refrain aus Haydns "Kaiserhymne" seinen Presto-Abschluß erfuhr. Wie ernst es ihm mit solchen Kompositionen war, ist auch aus dem "Bundeslied" für Soli, Chor und Bläser op. 22 abzulesen, das bereits 1797 entworfen worden war, aber noch zweimal überarbeitet wurde. Letztlich ist es eine Einfachheits-, Volkstümlichkeits- und Geselligkeitsmelodie fast trivialer Provenienz, strophenliedartig vertont und trotzdem mit der eigenen Humanitätssprache geadelt. Ganz ähnlich dem Modell der 9. Sinfonie mit dem Wechsel von Solostimmen und refrainartig wiederholendem Chor, Auskomposition des Begriffes der Ewigkeit mit ein wenig Irritation durch eine parodierende Klarinette mittendrin, und von einem Bläsersatz begleitet, der einmal kommentierend, einmal affirmativ, dann wieder nur animierend mitschwingt.

Die Nobilitierung des Einfachen

Gerade diese Einfachheit irritierte – weniger die Zeitgenossen denn die nächstfolgende Generation –, und bis heute wird die Frage nach der Berechtigung solcher Kompositionen aufgeworfen. Allein, daß man sie (zu) selten hört, belegt diese Problematik.

In diesem Zusammenhang wird eine Beethovensche Haltung desavouiert, die mit dem Terminus "Nobilitierung des Einfachen" zu umschreiben wäre. Beethoven war nämlich nicht nur der Komponist der kompliziertesten musikalischen Konstruktion des überforderten Stimmenapparats und des kaum spielbaren Orchesterparts, er versuchte auch immer wieder, dieses Einfache des musikalischen Gedankens, sei es in der Reperkussion des Tones, der einfachen Begleitung, des wiederkehrenden Refrains oder der harmonischen Stützung als Symbolelement wirksam zu machen. Vielleicht läßt sich diese Haltung am deutlichsten in der Marschbehandlung Beethovens ablesen, die ihn sein Leben lang beschäftigte, und vom richtigen Militärmarsch bis zur pathetischen Formulierung der Sonate op. 111 reichte. Damit schöpfte er auch alle inhaltlichen Aspekte des Marsches aus: das Militaristische wie im "Marsch für die böhmische Landwehr" WoO 18, einem Zweiviertel-Geschwindmarsch, der immer wieder unter verschiedenen Titeln den Verlegern angeboten wurde, oder den Sturmmärschen in seiner Lieblingskomposition "Wellingtons Sieg". Er unterlegt kriegerische Chorlieder mit der Form des Marsches, wie das "Maestoso alla marcia" der Kantate "Der glorreiche Augenblick", oder transformiert die Idee der Marschmusik in den drei Märschen für Klavier zu vier Händen op. 45. Deren Inhaltlichkeit weist Bezüge zu vielen Beethoven-Werken auf: zur Sonate op. 26, zu "Fidelio", zur "Waldsteinsonate", zur Serenade op. 8, zur "Eroica", zur 5. Sinfonie, vom Violinkonzert bis zum Finale der "Neunten". Wie viel Beethoven von diesen Kompositionen hielt, ist aus einem Brief an Breitkopf & Härtel abzulesen, wo er schrieb, daß von den drei Märschen der letztere so groß sei, daß er der "Marsch dreier Märsche" heißen kann.



Ludwig van Beethoven,
Zeichnung von Johann
Peter Lyser

Und daß diese Haltung eine bewußte war, ist daraus abzulesen, daß bei ihm die Vorschrift "alla marcia" eine häufige ist, auch in den subtilen Strukturen der Kammermusik (Septett op. 20, Serenaden op. 8 und 25, Sextett op. 71), ein Modell, das er auch in der Klaviermusik von der pathetischen Formulierung (*Maestoso* der Sonate op. 111) bis zur feinziselierten parodistischen Ausformung des *Vivace alla marcia* der Klaviersonate op. 101 streckt. Beide Werke zeigen, was Beethoven herausforderte: Es war die bekannte Konvention (heute würden wir sagen: fast der Trivialmusik entnommen), die er in seinem sturen Glauben an die Kraft der Veredelung durch künstlerische Mittel in die Höhe eines intellektuell strahlenden Glanzes stemmte. Er hob in seiner Veränderungswut nicht nur das Niveau, sondern schuf aus den Resten verbrauchten Materials ein neues sinnvolles Gebäude. Er zeigte trotz aller neurotischen Selbstzweifel, wie wir aus seinen Skizzen ersehen können, wozu der menschliche Geist fähig sein konnte, wie er aus dem Nichts die Inkarnation einer neuen Dimension schuf, wie er – mit seinen eigenen Worten – "Weisheit und Philosophie" übertrumpfte.

Beethoven benutzte den Marsch auch als Symbol für eine reale Welt, nicht nur des Militärs, wo er auf Masse und Konformität baute, sondern auch schwierigerer Charaktere. In seiner einzigen Oper "Fidelio" konfrontierte er beide Ausdrucksstärken miteinander, nicht unmittelbar, aber doch für jeden hörbar. Da gibt es einerseits den Auftritt Pizarros, jenes Gouverneurs, der seine Macht

mißbraucht, und andererseits, direkt anschließend an das intime Liebesglück des wiedervereinten Paares Leonore und Florestan, die Breitbandversion des Triumphs mit jenem trivialen, aber wirkungsvollen "Heil sei dem Tag". Was dort nach dem Schema abläuft, ist im Auftrittsmarsch des Pizarro Charakterschilderung: gefährlich, knallhart, aber nur im Rhythmus, und schwankend zwischen den Signa der Macht und der Verschlagenheit des Verbrechers. Puccini hätte wahrscheinlich diese negative Leitfigur mit vollem Orchester und einer Fortissimo-Fanfare charakterisiert. Beethoven abstrahiert Pizarro mit seinem Quartmotiv, dem Zeichen der Macht des Königs, als immer noch dessen Verwaltungsuntertan, als immer noch Herrn über Leben und Tod, als diszipliniert und berechnend, in sich jene Wut tragend, die er etwas später mit seiner Arie "Ha, welch' ein Augenblick" hinausschreien wird. Manche Dirigenten haben die Kompliziertheit dieses Modells so wenig verstanden, daß sie diesen Marsch strichen. Und dabei ist er konstruktiv wie dramaturgisch wahrscheinlich Beethovens knappste Charakterschilderung einer menschlichen Gestalt mit allen Facetten.

Beethoven scheut sich auch nicht, die Trivialität des Marschmodells, die er meistens in den ersten Takten gleichsam als Signet beibehält, in die von Trivialität weit abgehobenen Werke wie die 9. Sinfonie oder die "Missa Solemnis" einzuführen. Er erreicht damit wahrscheinlich eine Verstärkung dieser Abgehobenheit, indem er den Kontrast als Distanzkategorie einführt: in das hohe Lied der Brüderlichkeit den naiven, ja simplen Helden, in das Gebet um Erlösung und die Bitte um ewigen Frieden der "Missa Solemnis" den Schrei des Gegenteils, die Plakatierung des Krieges. Beethoven sprengt, wie fast immer, unsere Vorstellungen, indem er nicht nur die Extreme andeutet, sondern sie auch wörtlich formuliert, indem er bei der Kraft dieser Formulierung keine Gnade kennt für die weihevollen Stimmung, in die sie hineinbricht, und es doch schafft, für diese Trivialität ein Niveau zu entwickeln, das – obwohl es dies müßte – die Hochstimmung nicht zerstört.

Natürlich wüßte er es anders wie im Violinkonzert oder im *Allegretto* der 7. Sinfonie, wo er die Soft-Version des Marsches heranzieht, die schon auch weich wirkt, aber durch die Unerbittlichkeit des gleichmäßigen Schlages, die er eher als Pochen simuliert, eine Art metaphysischer Disziplin einführt. Wie diese Gleichmäßigkeit des Schlages der Explosion des Triumphmarsches nahekommt, ist aus dem Konzept der 5. Sinfonie abzulesen, wo sich aus dem Dreiersystem, also ganz ungeeignet für das Marschieren, der Knalleffekt des Finalthemas herauslöst, jetzt nur mehr Marschieren-Disposition für einen Gestaltzusammenhang, der unbewußt jene Verständlichkeit anspricht, die der Erfolg beim Rezipienten wohl auch beweist.

Beethoven führt seinen staunenden Zuhörern vor, was er alles aus dem Marsch machen kann: den Bestseller des "Marcia alla turca" aus den "Ruinen von Athen" op. 113 bzw. 114, der viele andere türkische Märsche aus dem Rennen schlug, die Piccolo-geprägte Siegesvariante aus der Schauspielmusik zu "Egmont", die Flötenspielerlei aus dem Finale der 7. Sinfonie, die gutmütige Cello-Basis aus der Romanze in G op. 40 und die fast gleichartig aufgebaute, aber völlig gegenteilige Tiefenschärfe des Cellos in der "Ah! perfido"-Szene op. 65. Da können auch Violinen einen Marsch singen, wie im Nebengedanken des Mittelsatzes des 4. Klavierkonzerts in G-Dur, oder die Oboe den Melodie-Charakter wie in den "Geschöpfen des Prometheus" oder im "Zapfenstreich" WoO 20 den Frieden verkünden.

Eine Besonderheit stellen die Trauermärsche dar, die Beethoven als solche unmittelbar kennzeichnet. Dafür steht der zweite Satz der "Eroica" unmißverständlich wie der zweite Satz der Sonate op. 26 mit dem Zusatz "sulla morte d'un Eroe". Beide gehen von der realen Fiktion eines Konkuktes aus, wie immer unmißverständlich am Anfang apostrophiert, und beide werden zu wahren Dichtungen der Trauer, weit über ihren ursprünglichen Anlaß hinausreichend, mit Ingredienzen versehen, die an Marsch gar nicht mehr denken lassen, wie die Tröstungslinie der Oboe (ganz ähnlich der Liebesmelodie in "Fidelio") oder das Doppelfugato in der 3. Sinfonie, das rhythmusauflösende Tremolo mit den zerfetzten, gebrochenen Akkorden in der Sonate op. 26.

Beethoven hebt den Marsch aus seiner Trivialdimension in die Höhe menschlicher Schicksalsbeschreibung. Er zeigt – fast von der Wiege bis zur Bahre, möchte man sagen –, daß es viele Varianten verschiedenen Ausdrucks ein und desselben Modells gibt, daß selbst die einfachste Form nicht eine lineare, eindimensionale Struktur aufweist, sondern in ihr die Zellen von Komplexität verborgen sind, und es nur der künstlerischen Geisteskraft braucht, verschiedene Versionen von Lebens- und Seinsansichten entstehen zu lassen.

Wir wissen nicht, wie viel Mühe und Energie Beethoven dieser Kraftakt der Verwandlung gekostet hat, ob er schrie und tobte wie beim *Credo* der "Missa Solemnis", oder nur stur nachdachte wie zu den Skizzen des zweiten Satzes der 5. Sinfonie oder der "Eroica", woraus sich ja später selbständige Märsche entwickelten.

Liberalität der musikalischen Aussage

Dieser zeitlebens unternommene Versuch der Nobilitierung des Einfachen paßt in den Grundansatz einer zentralen Haltung Beethovens, die mit Liberalität zu kennzeichnen wäre. Diese bezieht sich nicht nur auf eine Geisteshaltung gegenüber Ideologien und Welterfahrung, deren einzige gemeinsame Klammer das Humanitätsideal des Menschlichen im Sinn des 18. Jahrhunderts war, sondern auch auf die Zusammensetzung musikalischer Substanzelemente. Hier fließen nicht nur die Vielfalt der musikalischen Formen und Ausdrucksweisen von der Renaissance bis in die unmittelbare Gegenwart mit ein, nicht nur die harmonischen Mehrdeutigkeiten, sondern auch die Übernahme melodiöser Elemente, die aus anderen Kulturzusammenhängen stammen. Dies gilt bei der großen Bewunderung Beethovens verständlicherweise für den Gesamtzusammenhang des Britischen, dies gilt aber auch für die ungarische und polnische Folklore, ausdrücklich artikuliert in den Liedern verschiedener Völker WoO 158. Dabei war gleichgültig, ob er Themen entnahm (wie das Bihari-Zitat in der Ouvertüre "König Stephan" op. 117) oder die Bearbeitung des "Weinleseliedes" oder die Übernahme einzelner charakteristischer Melodiewendungen, -formen oder -stimmungstypen. Dazu zählen das ungarische Thema des "Rondo a capriccio" op. 169, das Trio des Militärmarsches WoO 24 von 1816, die ungarischen Episoden im Finale der 3. Sinfonie und der 7. Sinfonie. Charakteristika der Polonaise (*al-*



Ludwig van Beethoven,
Zeichnung von Joseph
Daniel Böhm

la Polacca), eingeführt durch das weitverbreitete Tanzgenre, tauchen in der Serenade D-Dur op. 8, der Flötensonate B-Dur, im Finalrondo des Tripelkonzertes, im Streichquartett op. 59 Nr.3, in den Klaviervariationen WoO 75, im Gratulationsmenuett für Orchester WoO 3, in den Menuetten WoO 7, in den "Mödlinger Tänzen" WoO 17 und expressis verbis in der Polonaise op. 89 für Klavier solo auf. Beethovens großer Beitrag zur Multikulturalität im heutigen Sinn ist in den Liedern verschiedener Völker WoO 158 abzulesen: russische, Tiroler, spanische, venezianische, portugiesische, deutsche, Schweizer, polnische, dänische, schwedische Lieder stehen unmittelbar nebeneinander.

Fazit: Der unbekanntere Beethoven, bezogen auf seine musikalische Aussage, ist ein spannendes Kompendium eines komplexen Musikerschicksals. Die in der Regel nur selten gespielten WoO-Nummern zeigen wahrscheinlich radikaler als die üblichen Opuszahlen, welche Anlässe, Motivationen und Grenzbereiche Beethovens kompositorisches Schaffen ausmachten. Sie bieten, wenn vernünftig interpretiert, dem Zuhörer heute eine faszinierende Palette von verschiedenen Denkmöglichkeiten, deren einzige gemeinsame Klammer die unbeugsame Haltung des Komponisten war, jedwede Thematik durch die von ihm bewußt eingesetzte Form zu einem standardisierten Inhalt zu gestalten, ein Beleg mehr, wie das in der Regel falsche Gegensatzpaar von Form und Inhalt den Blick oder das Ohr für die reale Leistung verzerrt. Und: aller Heroengeschichtsschreibung zum Trotz wird auch sichtbar, daß der Komponist Beethoven jedweden denkbaren menschlichen Versuchungen ausgesetzt war, sich auf sie einlassen mußte und damit aufzeigte, wie alltägliche Probleme durch eine spezifische Persönlichkeitsstruktur bewältigt werden können.



George Thomson (1757-1851) Aquarellierte Zeichnung von William Nicholson (um 1816)

Thomson beauftragte Beethoven zu den Bearbeitungen schottischer, irischer und wallisischer Lieder

Samstag, 1. November, 16.00 Uhr, Blauer Saal der Stadthalle

LIEDERNACHMITTAG

Lieder mit Klavier

An die ferne Geliebte op. 98

Kontinentale Lieder

aus WoO 157 und WoO 158,1

Ridder Stigs Runer

Vagvísá

Schöne Minka

Ih mag di nit nehma, du töppeter Hecht

La Gondoletta

Seus lindos olhos

Bolero a due. Come la mariposa

Lieder mit Klavier

Die Trommel gerühret op. 84,1

Freudvoll und leidvoll op. 84,2

Resignation WoO 149

Sehnsucht WoO 134

Es war einmal ein König op. 75

Pause

Wälisische, Schottische, Irische Lieder I

aus op. 108 und WoO 152-156

Waken, Lords and Ladies gay

Salley in our Alley

The Elfin Fairies

Sad and luckless was the Season

The Miller of Dee

Since Greybeards

In vain to his Desart my Fate I deplore

Sendetermin:
Freitag, 13. 2. '98
18.15 – 19.30 Uhr

vielfalt
in
Kultur
hr

Lieder mit Klavier

Andenken WoO 136

Ich liebe Dich WoO 123

Wonne der Wehmut op. 83

Der Kuß op. 128

Der Wachtelschlag WoO 129

Walisische, Schottische, Irische Lieder II

aus op. 108, WoO 152 und 154-156

Music, Love and Wine

When Mortals all to Rest retire

Cupid's Kindness

The Pulse of an Irishman

The Dream

Cease your Funning

Sweet Power of Song

Maya Boog - Sopran

Hans-Peter Blochwitz - Tenor

Rudolf Jansen - Klavier

Petra Müllejans - Violine

Juris Teichmanis - Violoncello

Robert Hill - Hammerflügel

Über Beethoven: 1866, 1956

An die ferne Geliebte op. 98

Mit dieser Kette von sechs direkt ineinander übergehenden Liedern ist Beethoven als Liederkomponist über sich selbst hinausgewachsen und steht in der Freiheit der Textinterpretation völlig ebenbürtig neben Schubert. Ganz und voll haben wir hier den Eindruck, daß die Lieder freie Schöpfungen sind, der Text zum bloßen Träger, Gerüst des Liedes geworden und durch die Musik zu einer Höhe gehoben ist, die ihm an sich kaum eigen, -aber wohl zu gönnen ist. Das Bewunderungswürdigste ist aber die ungezwungene Verknüpfung der sechs Lieder oder vielmehr das geradezu selbstverständliche Herauswachsen der folgenden aus den vorhergehenden.

Alexander Wheelock Thayer, 1866

Volksliedbearbeitungen

Neben Beethovens 16 Variationen über Volkslieder op. 105 und 107 gibt es gegen 200 Bearbeitungen von Liedern verschiedener Nationen. Die Anregung zu solchen Arbeiten ging auf den Edinburgher Verleger George Thomson zurück, der es sich zur Lebensaufgabe gemacht hatte, die Volksweisen seiner engeren und weiteren Heimat, das heißt des Britischen Inselreiches so lückenlos als möglich zu sammeln und herauszugeben. Er ließ die Lieder durch Freunde sammeln und reiste auch selber im Lande herum, den alten Melodien nachspürend. Denn auf diese allein hatte er es abgesehen, der Text interessierte ihn nicht. Er ließ im Gegenteil durch damals lebende englische Dichter den alten Weisen neue Texte unterlegen, ein etwas zweifelhaftes Verfahren! Des weiteren paßte er sich in der musikalischen Bearbeitung dem musikalischen Geschmack seiner Zeit an: Er ließ die Melodien durch damals beliebte und berühmte Komponisten für Klavier, Geige und Violoncello setzen; zu einer bis drei Solosingstimmen trat oft ein kleiner Chor, und jedes Lied wurde durch instrumentale Ritornelle eingerahmt.

In den Thomsonschen Ausgaben erschienen 120 Liedbearbeitungen Beethovens. Der Komponist schlug Thomson auch eine Sammlung mit Liedern verschiedener Nationen vor, aber der schottische Verleger wollte sich auf die Lieder seiner Heimat beschränken. Trotzdem hat Beethoven im Verlaufe der Jahre eine stattliche Anzahl von Liedern aus Österreich, Polen, Rußland, Dänemark, Schweden, Italien, Spanien und Portugal gesetzt.

Wie war nun Beethovens künstlerisches Verfahren beim Bearbeiten der Volkslieder? Die Tatsache, daß der Bearbeiter fast sämtliche Melodien ohne Texte erhielt (die dann nachträglich von Thomson durch die erwähnten Dichter besorgt wurden), ergibt zunächst eine ganz merkwürdige Umkehrung des Wort-Tonproblemes. Beethoven selber hat sich immer wieder bemüht, die Texte von Thomson zu erhalten, um Wort und Ton in innere Übereinstimmung zu bringen. So schreibt er in der Skizze zu "The Elfin Fairies": "Singen die Feen den Chor oder die andern, die das Lied singen?" Oft wuß-

te er überhaupt nicht, wovon das Gedicht handelt, so daß wir einen Liebeskummer in Es-Dur und in raschem Tempo bekommen und was dergleichen Unstimmigkeiten mehr sind.

Dazu kommt nun ein weiteres! Die meisten dieser altertümlichen Melodien wollen gar keine Begleitung, genügen sich völlig in ihrer schlichten Einstimmigkeit. Der Ausdruck der melodischen Linie wird durch Hinzufügen von harmonischen Akkorden nicht vertieft, sondern verflacht, ja verfälscht. Sehr oft ist eine Harmonisierung im modernen Sinne überhaupt nicht möglich, weil die Melodie pentatonisch ist, oder es handelt sich um die rein lineare Molltonleiter. Wie sehr Beethoven um eine Harmonisierung im Sinne der Melodien gerungen hat, zeigen seine Skizzen zur Genüge. Er stand hier einem künstlerischem Dilemma gegenüber.

Wohl hat er sich bemüht, in das Wesen des schottischen Volkslieds einzudringen. Aber letzten Endes hat im Gegenteil seine eigene künstlerische Eigenart das Volkslied aufgesogen. Die besten seiner Bearbeitungen schottischer, irischer und walisischer Melodien muten uns nicht als Bearbeitungen sondern als Neuschöpfungen an, wobei das Eigentümliche der alten Melodie aufgeht im künstlerischen Element Beethovens. In vielen anderen Fällen entsteht ein merkwürdiges Zwittergebilde, so daß der geistreiche Beethovenbiograph Paul Bekker mit einigem Recht sagen konnte: "Beethovens Bearbeitungsmethode raubte dem Liede seinen nationalen Charakter und führte zu einer unorganischen Verbindung zwischen Volks- und internationaler Kunstmusik".

Willy Hess, 1956

An die ferne Geliebte

(Ein Liederkreis von Alois Jeitteles)

I

Auf dem Hügel sitz ich, spähend
In das blaue Nebelland,
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich dich, Geliebte, fand.

Weit bin ich von dir geschieden,
Trennend liegen Berg und Tal
Zwischen uns und unserm Frieden,
Unserm Glück und unsrer Qual.

Ach, den Blick kannst du nicht sehen,
Der zu dir so glühend eilt,
Und die Seufzer, sie verwehen
In dem Raume, der uns teilt.

Will denn nichts mehr zu dir dringen,
Nichts der Liebe Bote sein?
Singen will ich, Lieder singen,
Die dir klagen meine Pein!

Denn vor Liedesklang entweicht,
Jeder Raum und jede Zeit,
Und ein liebend Herz erreicht,
Was ein liebend Herz geweiht!

II

Wo die Berge so blau
Aus dem nebligen Grau
Schauen herein,
Wo die Sonne verglüht,
Wo die Wolke umzieht,
Möchte ich sein!

Dort im ruhigen Tal
Schweigen Schmerzen und Qual.
Wo im Gestein
Still die Primel dort sinnt,
Weht so leise der Wind,
Möchte ich sein!

Hin zum sinnigen Wald
Drängt mich Liebesgewalt,
Innere Pein.

Ach, mich zög's nicht von hier,
Könnt ich, Traute, bei dir,
Ewiglich sein!

III

Leichte Segler in den Höhen,
Und du Bächlein klein und schmal,
Könnt mein Liebchen ihr erspähen,
Grüßt sie mir viel tausendmal.

Seht ihr Wolken sie dann gehen
Sinnend in dem stillen Tal,
Laßt mein Bild vor ihr entstehen,
In dem luftgen Himmelssaal.

Wird sie an den Büschen stehen,
Die nun herbstlich falb und kahl,
Klagt ihr, wie mir ist geschehen,
Klagt ihr Vöglein, meine Qual!

Stille Weste bringt im Wehen
Hin zu meiner Herzenswahl
Meine Seufzer, die vergehen
Wie der Sonne letzter Strahl.

Flüstr' ihr zu mein Liebesflehen,
Laß sie, Bächlein klein und schmal,
Treu in deinen Wogen sehen
Meine Tränen ohne Zahl!

IV

Diese Wolken in den Höhen,
Dieser Vöglein muntre Zug,
Werden dich, o Huldin, sehen.
Nehmt mich mit im leichten Flug!

Diese Weste werden spielen
scherzend dir um Wang und Brust,
In den seidnen Locken wühlen
Teilt ich mit euch diese Lust!

Hin zu die von jenen Hügeln
Emsig dieses Bächlein eilt.
Wird ihr Bild sich in dir spiegeln,
Fließ zurück dann unverweilt!

V

Es kehret der Maien, es blühet die Au.
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau,
Geschwätzig die Bäche nun rinnen.
Die Schwalbe, die kehret zum wirtlichen
Dach,
Sie baut sich so emsig ihr bräutlich Gemach,
Die Liebe soll wohnen da drinnen.

Sie bringt sich geschäftig von Kreuz und von
Quer
Manch weicherer Stück zu dem Brautbett
hierher,
Manch wärmendes Stück für die Kleinen.
Nun wohnen die Gatten beisammen so treu,
Was Winter geschieden, verband nun der
Mai,
Was liebet, das weiß er zu einen.

Es kehret der Maien, es blühet die Au.
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau.
Nur ich kann nicht ziehen von hinnen.
Wenn alles, was liebet, der Frühling vereint,
Nur unserer Liebe kein Frühling erscheint,
Und Tränen sind all ihr Gewinnen.

VI

Nimm sie hin denn, diese Lieder,
Die ich dir, Geliebte sang,
Singe sie dann abends wieder
zu der Laute süßem Klang!

Wenn das Dämmerungsrot dann ziehet
Nach dem stillen blauen See,
Und sein letzter Strahl verglühet
Hinter jener Bergeshöh,
Und du singst, was ich gesungen,

Was mir aus der vollen Brust
Ohne Kunstgepräg erklingen,
Nur der Sehnsucht sich bewußt:

Dann vor diesen Liedern weichet,
Was geschieden uns so weit,
Und ein liebend Herz erreicht,
Was ein liebend Herz geweiht!

Vagvisa

(Schweden)

Schlaf, mein Liebling, schlafe ein!
Hoch vom Himmelsbogen
Kommt aus weitem Sternenraum:
Schon ein schöner, bunter Traum
Sacht herabgeflogen.

Schlaf, mein Liebling, schlafe ein!
Noch umfängt dich Frieden.
Weißt nicht, was dir später droht:
Schmerz und Sorge, Angst und Tod
Ist auch dir beschieden.

Schlaf, mein Liebling, schlafe ein!
Wechselnd ist das Leben:
Frohe Zeit und trübe Zeit,
Kurzes Glück und langes Leid,
Mußt dich drein ergeben.

Schöne Minka

(Ukraine)

Schöne Minka, ich muß scheiden!
Ach, du fühlst nicht das Leiden,
Fern auf freudelosen Heiden,
Fern zu sein von dir!
Finster wird der Tag mir scheinen,
Einsam werd ich gehn und weinen;
Auf den Bergen, in den Hainen,
Ruf ich, Minka, dir!

Nie werd ich von dir mich wenden;
Mit den Lippen, mit den Händen
Werd ich GrüÙe zu dir senden,
Von entfernten Höhn!
Mancher Mond wir noch vergehen,
ehe wir uns wiedersehen:
Ach, vernimm mein letztes Flehen:
Bleib mir treu und schön!

Du, mein Olis, mich verlassen?
Meine Wange wird erblassen!
Alle Freuden werd ich hassen,
Die sich freundlich nahn!
Ach, den Nächten und den Tagen
Werd ich meinen Kummer klagen;
Alle Lüfte werd ich fragen,
Ob sie Olis sahn!

Tief verstummen meine Lieder,
Meine Augen schlag ich nieder,
Aber seh ich einst dich wieder,
Dann wirts anders sein!
Ob auch all die frischen Farben
Deiner Jugendblüte starben:
Ja, mit Wunden und mit Narben
Bist du, SüÙer, mein!

Ridder Stigs Runer
(Dänemark)

Ritter nah'n dem KönigsschloÙ,
Einer sprengt voran dem TroÙ,
Spornet in Sehnsucht das mutige RoÙ,
Eilt die Geliebte zu grüÙen.

Ih mag di nit nehma, du töppeter Hecht
(Tirol)

Ih mag di nit nehma,
Du töppeter Hecht,
Du darfst mir nit komma,
Du warst mir viel z'schlecht,

Und du willst mei Mann sein,
Du städtischer Aff,
Was fällt dir nit no ein,
Du törischer Laff.

Du talketer Jodel,
Z'was brauchest a Weib,
Du hast ja a Sodel,
Koan Saft mehr im Leib,
Bist um und um rogli,
Bist süÙ wie a Brue
Und süÙ wie a Vogel,
Was tat a Weib mit dir.

Der Tölpel von Passau
Ist dein Contrase
Du kierst wie a Spansau
Jetzt heb di und geh,
Hör auf mit dein Raunzen,
Das sag ich dir frue,
I steck die a Faunzen,
Du talketer Bue.

La gondoletta
(Venedig, deutscher Text von W. Krigar)

In dem Boot beim Abendscheine
Fuhr ich jüngst mein Mägdelein,
Müde war die blonde Kleine,
Und sie schlief behaglich ein.
Mir im Arme lag sie schlummernd,
Gerne wollt' ich sie ermuntern,
Doch es schaukelte der Nachen,
Immer wieder schlief sie ein.

Schüchtern sah ich, wie ihr Mieder
Sanft sich hob, ich trug's mit Schmerz;
Wenn auch Amor immer wieder
In Versuchung trieb mein Herz.
Und ich hab's gewagt, mich leise,
Leise an sie anzuschmiegen,
Doch wer könnte ruhig liegen,
Wenn so nah' das Feuer brennt?

Endlich schlief sie mir zu lange,
Dass ich die Geduld verlor,
Und ich küsste ihre Wange,
Und gewiss, ich war kein Thor.
Denn, o Gott! wie schöne Dinge
Sagt' und that ich ihr nur immer,
Dass in meinem Leben nimmer
Ich so übergücklich war.

Seus lindos olhos

(Portugal)

Als ihre Augen kaum ich gesehen,
War es geschehen um dieses Herz.
Hilf mir, o Amor, schenk ihr Erbarmen,
Tröste mich Armen, sieh meinen Schmerz.

Will sie nur einmal freundlich mir blicken,
Ein Tag Entzücken tötet den Schmerz.
Wenn diese Hoffnung Amor beschieden,
Ruhet in Frieden wieder mein Herz.

Bolero

Como la mariposa

(Spanien)

Die Rose lockt den Falter,
Er gaukelt um sie her,
So nahmst du mich gefangen
Und läßt mich nimmermehr!

Die Trommel gerühret

(Johann Wolfgang von Goethe)

Die Trommel gerühret, das Pfeifchen gespielt!
Mein Liebster gewaffnet dem Haufen befiehlt,
Die Lanze hoch führet, die Leute regieret.
Wie klopft mir das Herz! Wie wallt mir das
Blut!
O hätt ich ein Wämslein und Hosen und Hut!

Ich folgt' ihm zum Tor 'naus mit mutigem
Schritt,
Ging durch die Provinzen, ging überall mit.
Die Feinde schon weichen, wir schießen da-
drein;
Welch Glück sondergleichen, ein Mannsbild
zu sein!

Freudvoll und leidvoll

(Johann Wolfgang von Goethe)

Freudvoll und leidvoll, gedankenvoll sein;
Langen und bangen in schwebender Pein;
Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt;
Glücklich allein ist die Seele, die liebt!

Resignation

(Paul von Haugwitz)

Lisch aus, lisch aus, mein Licht!
Was dir gebricht, das ist nun fort,
An diesem Ort kannst du's nicht wieder fin-
den!
Du mußt nun los dich binden.

Sonst hast du lustig aufgebrannt,
Nun hat man dir die Luft entwandt;
Wenn diese fort gewehet,
Die Flamme irre gehet,
Sucht findet nicht
Lisch aus, mein Licht!

Sehnsucht

(Johann Wolfgang von Goethe)

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh ich ans Firmament
Nach jener Seite.

Ach! der mich liebt und kennt,
ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß was ich leide!

Es war einmal ein König

(Johann Wolfgang von Goethe)

Es war einmal ein König,
Der hatt einen großen Floh,
Den liebt er gar nicht wenig,
Als wie seinen eignen Sohn.
Da rief er seinen Schneider,
Der Schneider kam heran:
Da, miß dem Junker Kleider,
Und miß ihm Hosen an!

In Sammet und in Seide
Ward er nun angetan,
Hatte Bänder auf dem Kleide,
Hatt auch ein Kreuz daran,
Und war sogleich Minister,
Und hatt einen großen Stern,
Da wurden seine Geschwister
Bei Hof auch große Herrn.

Und Herrn und Fraun am Hofe,
Die waren sehr geplagt,
Die Königin und die Zofe
Gestochen und genaget,
Und durften sie nicht knicken,
Und weg sie jucken nicht.
Wir knicken und ersticken,
Doch gleich wenn einer sticht.



Waken Lords and Ladies gay

(Walter Scott)

Auf, ihr Herr'n und schmucke Frau'n,
Rosig dämmern schon die Au'n;
Lärmend harrt der lust'ge Tross,
Mit Jägerspiess und Falk und Ross;
Die Meute kläfft, das Hühthorn gellt,
Der Jagdschrei steigt zum Himmelszelt;
Und lustig, lustig ist's zu schau'n,
Wacht auf denn Herr'n und schmucke Frau'n!

Auf, ihr Herr'n und schmucke Frau'n,
Nebelfrei schon sind die Au'n;
Demant'ner Thau schmückt Busch und Thal,
Auf Quellen tanzt der Morgenstrahl;
Die Jäger spürten auf der Pirsch
Im grünen Forst schon nach dem Hirsch;
Nun jauchzen wir in's Morgengrau'n
Auf, auf ihr Herr'n und schmucke Frau'n!

Auf, ihr Herr'n und schmucke Frau'n,
Zum grünen Waldgrund eilt, zu schau'n
Den Ort, wo wir gespürt ihn auf,
Schlank an Wuchs und flink von Lauf;
Am Eichenstamm das Mal dabei,
Wo er gewetzt sein stolz Geweih;
Bald werdet ihr umstellt ihn schau'n,
Auf, auf ihr Herr'n und schmucke Frau'n!

Und lauter tönt's von Zaun zu Zaun,
Erhebt euch Herr'n und schmucke Frau'n
Jugend, Lust und Freude hier
Welkt dahin – so schnell wie wir;
Der Jäger Zeit, der uns beschleicht
Wie Windspiel schnell, wie Falken leicht,
O sein denkt, und mit Tagesgrau'n -
Auf, auf ihr Herr'n und schmucke Frau'n!

Sally in our alley

(Henry Carey)

Von allen Mädchen glatt und schön
Gleicht keins dem hübschen Bäschen!

Sie ist mein liebster Herzensschatz,
Und wohnt in unserm Strässchen.
Ist keine Dam' im ganzen Land
Nur halb so hübsch wie Bäschen.
Ihr Vater knüpfet Netz' und schreit
Sie aus auf allen Gassen,
Die Mutter gehet zum Verkauf
Mit Schnüren in den Strassen.
Wie kann solch Volk die Eltern sein,
Von solcher Dirn' wie's Bäschen.

Von allen Wochentagen lob' ich
Herzlich mir nur Einen,
Der ist's, der zwischen Samstag
Und dem Montag pflegt zu scheinen.
Dann putz' ich mich auf's allerbest',
Und führ' umher das Bäschen.

The Elfin Fairies

(George Thomson)

Wir Elfenvolk, versteckt im Hag,
Ersinnen Zauberspuk bei Tag,
Bis Nacht den Äther schwarz befällt,
Dann zieh'n wir durch die luft'ge Welt,
Vom Mondlicht klar umschwebt.

Im Flug um's All, vor Tagesnah'n,
Verfolgen wir die steile Bahn,
Manchmal hinab von unsern Pfaden
Zum grünen Erdenplan geladen;
So sacht streift unser Fuss den Saum,
dass kaum der Halm sich neigt im Traum,
Und wie vor Furcht erbebt.

Wir wenn kein Werk uns treibt von Haus
In's All, in's Wirbelnde hinaus,
Versingen und vertanzen sacht
Auf blum'ger Wiese wir die Nacht,
Um uns'rer Fürstin Thron.

Vom Pilztisch schlürfen wir die Kost,
Der Blumen süssen würz'gen Most,

Vom Hyazinthenbecher nippen
Wir Nektartau mit durst'gen Lippen;
Schlafft sanft, schlafft süß:
Wir flüstern's,
Bettend uns voll Lust
An einer Lilie weiche Brust,
Dem Menschenblick entflohn.

Sad and luckless was the Season
(William Smyth)

Trüb' und traurig schien die Sonne,
Als zum Hof schön Ellen flog,
Als von Weisheit, Lieb' und Wonne,
Ein geträumtes Glück sie zog.
Heimgekehrt scheint anmutreicher,
Sie in Lächeln, Wort und Scherz,
Jeder Reiz noch göttergleicher,
Doch verändert ist das Herz.

Ach, dahin die holde Spröde,
Hin auf ewig, ohne Spur
Was zum Paradies die Öde
Wandelt: Unschuld und Natur.
Nicht entzückt der Frührotsänger
Gruss sie mehr vom Wolkenreich;
Veilchen, nicht umbüht sie länger,
Euer Liebreiz gilt ihr gleich.

Geh', wo Schmeichler Weihrauch streuen,
Reichtum lockt und Kerzenglanz,
Kann dein stolzes Herz erfreuen
Dörflicher Bewundrung Kranz?
Geh' o dass der Unschuld Schimmer
In dein Herz bald wiederkehr!
Hart ist's, sei der Grund was immer
Ellen nicht zu lieben mehr.

The Miller of Dee
(Volkslied)

Es war ein lust'ger Müller einst,
Er lebt' am Flusse Dee;

Er mahlt' und sang von früh bis spät,
Froh wie die Lerche nie.
Und hell erklang in seinem Lied
Das Sprüchlein für und für:
Nach keinem in der Welt frag' ich,
Wenn keiner fragt nach mir.

Gab er so die Ursach' kund,
Dass ihm so froh zu Mut:
Ich esse, was ich selbst gesät,
Begehre niemand's Gut.
Ich fürchte keinen Jahresschluss,
Denn keinem schuld' ich hier.

Taler hab' ich oder zwei
Für einen Freund in Not;
'Nen Groschen für den Bettelmann,
Und habe doch mein Brot.
Schlug mir was fehl und andern glückts
Ich seh's und freu' mich schier.

Since Greybeards
(Toms)

Da Graubärte lehren, dass Jugend vergeht,
Und Lust und Entzücken wie Mailuft verweht:
Sollen Lieder und Tänze und Mädchen und
Wein
Von Sorgen uns heilen, und schirmen vor
Pein.
Fort! Phrasen und Regeln hochweiser Moral,
Fort! Zopf und Pedanten und Schulzwang
einmal!
Genießt, weil es Lenz noch, bald liegt er ver-
schneit,
Und hascht nach den flüchtigen Freuden der
Zeit!
Wenn Lenz uns mit Blüten nicht länger ent-
zückt,
Wenn uns Sommer verraten und Herbst uns
entrückt:
Dem Winter zum Trost bring' Erinn' rung her-
bei





Die Wonnen vom Herbst uns und Sommer
und Mai.
Und deckt uns're Schläfen einst silberner
Schein,
Wird uns Lust noch der Traum uns'rer Jugend
verleihn;

In vain to this Desart my Fate I deplore

(Robert Burns)

Vergebens beklag' ich mein trübes Geschick,
Denn Nacht nur und Wüsten trifft ringsum
mein Blick,
Ich höre den Sturm, schau der Meerwoege
Schnee,
Doch nirgends ein Obdach, noch Trost mei-
nem Weh'!

O Lieb' Du hast Wonne, heiss hab' ich's ver-
spürt!
O Lieb' Du hast Trübsal, herb hat mich's
berührt!
Doch mir sagt's dein Schlag, o mein bluten-
des Herz,
Bald, bald wirst du ruhen von Kummer und
Schmerz.

Ach, lang schon erstarb mir der fröhliche
Sinn,
Und durch Tränen nur schaue zur Zukunft ich
hin;
Verlassen und einsam ertrag' ich mein Los,
Das Freundschaft nicht lindert, noch Liebes-
gekos'!

Schliesst mein Aug', das zu Tränen nur öff-
nende sich,
Dann der Tod, werden Trauer und Leid lassen
mich;
Doch der Dolch, den Du lieblos in's Herz mir
gedrückt,
Wird zu ewiger Qual gegen Dich dann ge-
zückt!

Weh' der Angst dann und Reu', die am Her-
zen Dir nagt!
Weh' der Lieb', die zu spät ihren Treubruch
beklagt!
Ob in einsamer Wüste mein Odem verglüht,
Bewein' ich nur Dich und Dein trostlos Gemüt!

Andenken

(Friedrich von Matthison)

Ich denke dein, wenn durch den Hain
Der Nachtigallen Akkorde schallen!
Wenn denkst du mein?

Ich denke dein im Dämmerchein
Der Abendhelle am Schattenquelle!
Wo denkst du mein?

Ich denke dein mit süßer Pein,
Mit bangem Sehnen und heißen Tränen!
Wie denkst du mein?

O denke mein, bis zum Verein
Auf besserm Sterne! In jeder Ferne
Denk ich nur dein!

Ich liebe dich

(Karl Friedrich Herrose)

Ich liebe dich, so wie du mich,
Am Abend und am Morgen,
Noch war kein Tag,
Wo du und ich
Nicht teilten unsre Sorgen.

Auch waren sie für dich und mich
Geteilt leicht zu ertragen;
Du tröstest im Kummer mich,
Ich weint in deine Klagen.

Drum Gottes Segen über dir,
Du meines Lebens Freude,

Gott schütze dich, erhalt dich mir,
Schütz und erhalt uns beide!

Wonne der Wehmut

(Johann Wolfgang von Goethe)

Trocknet nicht, trocknet nicht,
Tränen der ewigen Liebe!
Trocknet nicht!
Ach nur dem halb getrockneten Auge wie öde,
Wie tot die Welt ihm erscheint!
Trocknet nicht, Tränen unglücklicher Liebe!

Der Kuß

(Christian Felix Weiße)

Ich war bei Chloen ganz allein
Und küssen wollt ich sie,
Jedoch sie sprach, sie würde schrei'n,
Es sei vergebne Müh.

Ich wagt es doch, und küßte sie
Trotz ihrer Gegenwehr,
Und schrie sie nicht?
Jawohl, sie schrie,
Doch lange hinterher!

Der Wachtelschlag

(Samuel Friedrich Sauter)

Horch, wie schallt's dorten so lieblich hervor:
Fürchte Gott! ruft mir die Wachtel ins Ohr.
Sitzend im Grünen, von Halmen umhüllt,
Mahnt sie den Horcher am Saatengefeld:
Liebe Gott! Er ist so gütig und mild.
Wieder bedeutet ihr hüpfender Schlag:
Lobe Gott! der dich zu lohnen vermag.
Siehst du die herrlichen Früchte im Feld?
Nimm es zu Herzen, Bewohner der Welt!
Danke Gott! der dich ernährt und erhält.

Schreckt dich im Wetter der Herr der Natur:
Bitte Gott! ruft sie, er schonet die Flur,
Machen Gefahren der Krieger dir bang,
Traue Gott! sieh, er verziehet nicht lang.
Bitte Gott! traue Gott!

Music, Love and Wine

(William Smyth)

Es schalle die Musik,
Nacht und Tag!
Helle Stimmen, gold'ne Ley'r,
Sie schüren meines Frohsinns Feu'r,
Musik! und ich will nichts mehr,
Nacht und Tag!

Fort, mit der kalten Welt,
Fort, Adieu!
Mir nur einen Augenblick
Die schön're Welt in Liebchens Blick,
Liebe, und ich will nichts mehr!
Was wollt Ihr?

Fort, mit der Welt voll Not,
Sag' ich mit!
Gebt mir süßen Wonnetraum,
Froh gaukelnd um des Bechers Saum,
Wein! und dann will ich nichts mehr!
Was sagt Ihr?

When Mortals all to Rest retire

(William Smyth)

Wenn tief im Schlummer liegt das All,
Hörst, Mond, du meiner Harfe Schall,
Ihr Klage lied steigt auf zu dir;
Denn freundlich strahlt dein Schimmer hier,
Der, könnt' er's, Tröstung brächte
Mir und ihrem Klagehall.
Auch mir soll Freude nah'n,
Auch mir, ob spät, soll Weisheit blüh'n,
Befreit vom Liebeswahn;



Mein Herz, in edlem Zorn soll's glüh'n,
 Mein Mädchenstolz Verachtung sprüh'n,
 Ihm, der mir weh getan.

O Strom der Zeit! Bring' wieder Lust
 Und Glück, empfunden unbewusst,
 Als Kunst an's Herz mich zärtlich schloss,
 Als Morgenau'brisch mich umfloss,
 Und Abend seinen Frieden goss,
 In meine heisse Brust.
 O Liebe Höllenpein!
 Mein Busen klopft, die Träne sinkt,
 Wie schwer zieht Frieden ein!
 Lieb' ist's allein, die Elend bringt,
 Lieb' die mich wider Willen zwingt,
 Zu Seufzern obendrein!

Cupid's Kindness
 (William Smyth)

Das Mädchen, das du einst wirst frei'n,
 Muss, sprichst du, auserlesen,
 Voll Anmut, Geist und Schönheit sein,
 Ein fehlerfreies Wesen.
 Geh', suche solche Perle dir,
 Solch Weib mit Engelsmienen!
 Doch frag' ich nur, wo ist in dir
 Der Wert, sie zu verdienen?



Mädchen sind nicht besser viel,
 Auf Torheit auch gerichtet,
 Und triebe Amor nicht sein Spiel,
 Der Allesbesser schlichtet:
 Vergebens würdet Engel ihr
 Auf dieser Welt erstreben,
 Und in die Hölle müssten wir,
 Als alte Jungfern schweben.

The Pulse of an Irishman
 (James Boswell)

Das Blut eines Iren wird feuriger wallen,
 So oft es um Krieg oder Liebe sich dreht;
 Und just wo die Kugeln am dichtesten fallen,
 Habt Acht, wie am kühnsten er glühe.
 Macht auch die Kugel ihn zum Stelzfuss,
 Er trällert leichten Herzens fort:
 "Schicksal hat Mängel, doch Nora, mein Engel,
 Die sanft aus dem Herzen, mir lächelt die
 Schmerzen,
 Scheucht jegliches Leid durch ein trauliches
 Wort;
 Und hei, wie sie springen und trinken und sin-
 gen
 An Patrick's Tag in der Frühe!

Heil dir, du Perle der westlichen Meere,
 Mein liebliches Eiland, du Stolz meins Sangs;

Dass ewig der Mut deiner Söhne dich mehre,
Der Reiz deiner Töchter durchglühe!
Säumt scheinbar auch des Ostens Sonne,
Wird Weisheitslicht auch spät geseh'n,
Nacht und Beirung, und dunkle Verwirrung,
Wird spurlos entweichen wie Nebel von Tei-
chen,
Und Irland, die Ketten zerbrechend ersteh'n;
Und hell wird, wie Glocken, die Heimat
frohlocken
An Patrick's Tag in der Frühe!

The Dream

(David ap Gwillim)

Gestern Nacht, als mein armes gefoltertes
Herz
Seiner Sinne beraubt lag, vergessenden
Schmerz,
Blieb die Glut, die des Wachenden Seele ver-
wirrt,
Mir wach noch im Traum, wo sie schrankenlos
irrt;
Mir war's, als ob endlich besiegt und gerührt
Von der Qual meiner Seele sie Mitleid ver-
spürt;
Und bald am Altar mir zur Seit' ich sie sah,
Wo dem Priester ich freudig erwidert mein
"Ja".

Ich harrt' ihrer Antwort, beseligt und bang,
Als, Tod meiner Hoffnung, die Frühglocke
klang;
Ich fuhr aus dem Schlaf, und o Grausen! ich
fand,
Dass ein Traum es gewesen, der boshaft ent-
schwand.

Cease your Funning

(Gay)

Spar' die Schwänke, Zwang wie Ränke,
Nichts von allem ficht mich an;
Deine Stiche sind nur Schliche,
Zu verführen meinen Mann.
Bei Coquetten lässt sich wetten,
Dass aus Neid sie Zweittracht streu'n,
Die wie Diebe, fremde Liebe
Stehlen, nie sich eig'ner freu'n.

Sweet Power of Song

(J. Baillie)

Gesangesmacht! du schleichst dich ein,
Geheimnisvoll in jede Brust,
Entzückungsschauer ihr zu weih'n,
In ihr zu wecken sanfte Lust.
Gesang, du der auf fremdem Strand
Des rauhen Kriegers Busen rührt,
Zum Traum vom lieben Heimatland,
Ihn sanft, wie Kindesliebe führt.

Du, der die Stirn der Kinderschar,
Mit Distel, Lauch und Kleeblatt krönt,
Und stolz sie nicken lässt im Haar,
Zum Takt des Lieds, das lustig tönt.
Der Trost dem armen Mütterlein
Zum sauren Tagwerk haucht ist Ohr,
Dem Pflüger auf durchfurchtem Rain,
Dem Hirtenkind auf ödem Moor.

Dem Schäfer, dessen Herz verzagt,
In hoffnungsloser Liebe glimmt,
Bis du so süß sein Weh beklagst,
Dass Leid in Seligkeit verschwimmt.
Gesangesmacht! Dank strömt dir zu
Von jedem Busen sanft und rein;
Lass Irlands, Englands Sänger du
Gleich Burns mit Geist gesegnet sein!



Beethoven Gemälde von J. Stiehler (1819)

Auf dem Titelblatt der Noten steht (wahrscheinlich auf Beethovens eigenen Wunsch) "Missa Solemnis"

Samstag, 1. November, 20.00 Uhr. Martinskirche

MISSA SOLEMNIS

Messe D-Dur op. 123

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Agnus Dei

Soile Isokoski - Sopran

Nadja Michael - Alt

Christian Elsner - Tenor

Franz-Josef Selig - Baß

MDR Chor

Einstudierung: **Gert Frischmuth**

MDR Sinfonieorchester

Dirigent: **Manfred Honeck**

Live-Sendung

vielfalt
in
Kultur
hr2

Über Beethoven: 1957

Missa Solemnis D-Dur op. 123

Zuweilen läßt sich ein Werk benennen, an dem die Neutralisierung der Kultur schlagend wird; eines gar, das noch dazu den größten Ruhm genießt, das seinen unbestrittenen Platz im Repertoire hat, während es rätselhaft-unverständlich bleibt und, was immer auch es in sich verschließt, der populären Bewunderung, die man ihm zollt, keinerlei Stütze bietet. Ein solches Werk ist kein geringeres als Beethovens Missa Solemnis. Ihre Einheit selber ist von ganz anderem Schlag als die der produktiven Einbildungskraft in Eroica und 9. Sinfonie. Man begeht kaum ein Verbrechen, wenn man daran zweifelt, ob diese Einheit überhaupt ohne weiteres sich verstehen läßt. Tatsächlich befremdet das historische Schicksal des Werkes. Zu Beethovens Lebzeiten dürfte es nur zweimal aufgeführt worden sein, einmal 1824 in Wien, zusammen mit der 9. Sinfonie, aber unvollständig; dann im selben Jahr vollständig in Petersburg. Bis zu Beginn der sechziger Jahre blieb es bei vereinzelten Wiedergaben: mehr als dreißig Jahre nach dem Tod des Komponisten erst errang es sich seine gegenwärtige Stellung.

Einbürgern hätte die Missa schwerlich sich können, wenn sie drastisch, wie etwa der Tristan, durch Schwierigkeit schockiert hätte. Das nun aber ist nicht der Fall. Sieht man von den zuweilen ungewohnten Zumutungen an die Singstimme ab, die sie mit der 9. Sinfonie teilt, so enthält sie wenig, was nicht im Umkreis der überlieferten musikalischen Sprache bliebe. Sehr große Teile sind homophon, und auch die Fugen und Fugati fügen sich durchweg reibungslos dem Generalbaßschema. Die Fortschreitungen der harmonischen Stufen, und damit der Oberflächenzusammenhang, sind kaum je problematisch: die Missa Solemnis ist weit weniger gegen den Strich komponiert als die letzten Quartette und die Diabelli-Variationen. Sie fällt überhaupt nicht unter den Stilbegriff des letzten Beethoven, wie er von jenen Quartetten und Variationen, den fünf späten Sonaten und späten Bagatellenzyklen abgeleitet ist. Eher zeichnet die Missa durch gewisse archaisierende Momente der Harmonik, einen kirchentonalen Einschlag sich aus als durch avancierte Kühnheit nach Art der großen Quartettfuge.

Die Missa hat einzelne Abruptheiten, das Aussparen von Übergängen, mit den letzten Quartetten gemein; sonst wenig. Insgesamt zeigt sie einen dem vergeistigten Spätstil genau entgegengesetzten, sinnlichen Aspekt, eine Neigung zum Prunkvollen und klanglich Monumentalen, die ihm sonst meist abgeht. Technisch wird dies Moment verkörpert von dem in der Neunten den Augenblicken der Ekstase vorbehaltenen Verfahren, Vokalstimmen durch melodieführendes Blech, vor allem Posaunen, aber auch Hörner, zu verdoppeln. Verwandten Sinnes sind die häufigen lapidaren Oktaven, gekoppelt mit harmonischen Tiefenwirkungen, vom Typus des allbekannten "Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre", entscheidend im "Ihr stürzt nieder" der 9. Sinfonie, später einem wichtigen Ingrediens Bruckners. Sicherlich waren es nicht zum geringsten Teil diese sinnlichen Glanzlichter, ein Hang zum klanglich Überwältigenden, die der Missa ihre Autorität verschafften und den Hörern übers eigene Unverständnis hinweghalfen.

Die Rätselfigur der Missa Solemnis: das ist der Einstand zwischen einer archaisischen, die Beetho-

venschen Errungenschaften unerbittlich opfernden Verfahrensweise und einem menschlichen Ton, der gerade der archaischen Mittel zu spotten scheint. Jene Rätselfigur, die Verbindung der Idee des Menschlichen mit finsterner Ausdrucksscheu, läßt vielleicht sich dechiffrieren durch die Annahme, es sei schon in der Missa selber ein Tabu spürbar, das dann ihre Rezeption bezeichnet: eines über der Negativität des Daseins, wie es nur aus Beethovens verzweifelter Willen zur Rettung abzuleiten wäre.



Titelblatt der Originalausgabe der "Missa Solemnis"

Die Motive verändern sich nicht mit dem dynamischen Zug der Komposition – sie hat keinen –, sondern tauchen in wechselnder Belichtung, doch identisch, stets wieder auf. Der Gedanke von der gesprengten Form mag sich allenfalls auf die äußeren Dimensionen beziehen, und an sie wird Beethoven gedacht haben, als er die konzertmäßige Aufführung in Betracht zog. Keineswegs aber bricht die Missa durch subjektive Dynamik aus der vorgeordneten Objektivität des Schemas aus oder erzeugt gar im sinfonischen Geist – eben dem thematischer Arbeit – die Totalität aus sich heraus. Vielmehr reißt der konsequente Verzicht auf all das die Missa aus jeder unmittelbaren Verbindung mit Beethovens übriger Produktion, mit Ausnahme eben seiner früheren Kirchenkompositionen. Die innere Zusammensetzung dieser Musik, ihre Fiber, ist von allem, was Beethovens Stil dünk, radikal verschieden. Sie ist selber archaisch.

Theodor W. Adorno, 1957

Institut für Neue Musik
und Musikerziehung
52. Arbeitstagung
Darmstadt
4. bis 8. April 1998

Kongreß: **MUSIK UND RITUAL**

Referenten: Wolfgang Gratzer, Heinz-Klaus Metzger, Hans Neuhoff,
Peter Ruzicka, Marion Saxer

Leitung: Helga de la Motte-Haber, Barbara Barthelmes

Eröffnungsvortrag: Dieter Schnebel

Konzerte: Werke von: Maria de Alvear, John Cage,
Johannes Fritsch, Hans-Joachim Hespos,
Toshio Hosokawa, Mauricio Kagel, Giacinto Scelsi,
Dieter Schnebel, Ernstalbrecht Stiebler,
Karlheinz Stockhausen, Manos Tsangaris

mit: Maria de Alvear, Ensemble Animato,
Teodoro Anzellotti, Eberhard Blum, Pi-Hsien Chen,
Mauricio Kagel, Kontrabaß-Konzertant Freiburg,
Alain Louafi, Isao Nakamura, Kathinka Pasveer,
Sinfonisches Blasorchester Hilgen, Karlheinz
Stockhausen, Mike Svoboda, Manos Tsangaris

Gesprächsrunde: Hans-Joachim Hespos, Friedhelm Mennekes,
Helga de la Motte-Haber, Hans-Jürg Stefan

Seminare: Rituale der Skinheadszenen · Electronic Listening · Ritua-
lisierung des Konzertlebens · Messiaen · Rituelle Musik
in Asien · Heldenverehrung in der Neuen Musik u.a.

Instrumentalkurse, Workshops, Komponisten-Kolloquium

Installation: Gunter Demnig: Dominus vobiscum

Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Olbrichweg 15, 64287 Darmstadt
Telefon (06151) 4 66 67, Fax 4 66 47

Prospekte ab Dezember 1997

Messe

KYRIE

Herr, erbarme Dich unser,
Christus, erbarme Dich unser.
Herr, erbarme Dich unser.

GLORIA

Ehre sei Gott in der Höhe
Und auf Erden Friede den Menschen,
Die guten Willens sind.

Wir loben Dich,
Wir preisen Dich,
Wir beten Dich an,
Wir verherrlichen Dich.

Wir sagen Dir Dank
Ob Deiner großen Herrlichkeit.

Herr und Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater.
Herr Jesus Christus,
Eingeborener Sohn,
Herr und Gott, Lamm Gottes,
Sohn des Vaters.

Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
Erbarme Dich unser.
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
Nimm unser Flehen gnädig auf.

Du sitztest zur Rechten des Vaters,
Erbarme Dich unser.

Denn Du allein bist der Heilige,
Du allein der Herr,
Du allein der Höchste,
Jesus Christus.
Mit dem Heiligen Geiste
In der Herrlichkeit Gottes, des Vaters.
Amen.

Missa

KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

GLORIA

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus
Bonae voluntatis.

Laudamus te,
Benedicimus te,
Adoramus te,
Glorificamus te.

Gratias agimus tibi
Propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite
Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi,
Miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
Suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris
Miserere nobis.

Quoniam tu solus sanctus,
Tu solus Dominus,
Tu solus Altissimus.
Jesu Christe;
Cum Sancto Spiritu,
In gloria Dei Patris.
Amen.

CREDO

Ich glaube an einen Gott.
Den allmächtigen Vater,
Schöpfer des Himmels und der Erde,
Aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.

Und an den einen Herrn Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn.
Er ist aus dem Vater geboren
Vor aller Zeit,
Gott von Gott, Licht vom Lichte,
Wahrer Gott vom wahren Gott,
Gezeugt, nicht geschaffen,
Eines Wesens mit dem Vater,
Durch Ihn ist alles geschaffen.
Für uns Menschen
Und um unseres Heiles willen
Ist Er vom Himmel herabgestiegen.

Er hat Fleisch angenommen
Durch den Heiligen Geist
Aus Maria, der Jungfrau,
Und ist Mensch geworden.

Gekreuzigt wurde er für uns, unter
Pontius Pilatus litt er und wurde
begraben.
Am dritten Tage stand er wieder auf
Nach der Schrift und stieg auf in den
Himmel. Er sitzt zur Rechten des
Vaters und wird wieder kommen in
Herrlichkeit, zu richten die
Lebendigen und die Toten,
Sein Reich wird ohne Ende sein.

Und an den Heiligen Geist,
Der Herr ist und Leben gibt, der geht
Aus dem Vater und Sohne hervor und
Wird mit dem Vater und Sohne
Zugleich angebetet und verherrlicht.
Er hat geredet durch die
Propheten.

CREDO

Credo in unum Deum.
Patrem omnipotentem,
Factorem coeli et terrae,
Visibilem omnium, et invisibilem.

Credo in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum
Ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum non factum,
Consubstantialem Patri:
Per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines,
Et propter nostram salutem
Descendit de caelis.

Et incarnatus est
De Spiritu Sancto,
Ex Maria Virgine:
Et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis,
Sub Pontio Pilato passus
Et sepultus est.
Et resurrexit tertia die, secundum
Scripturas, et ascendit in caelum,
Sedet ad dexteram Patris,
Et iterum venturus est cum gloria,
Judicare vivos et mortuos,
Cujus regni non erit finis.

Credo in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem,
Qui ex Patre Filioque procedit,
Qui cum Patre et Filio simul adoratur et
Conglorificatur, qui locutus est per
Prophetas.

Und an eine heilige, katholische und
Apostolische Kirche.
Ich bekenne eine Taufe zur
Vergebung der Sünden
Und erwarte die Auferstehung der Toten
Und ein ewiges Leben.
Amen.

SANCTUS

Heilig, heilig, heilig,
Herr, Gott der Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt
Von Deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.

Hochgelobt sei, der da kommt
Im Namen des Herrn.

Hosanna in der Höhe.

AGNUS DEI

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die
Sünden der Welt, erbarme Dich unser.
Gib uns Frieden.

Credo in unam sanctam catholicam et
Apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in
Remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum
Et vitam venturi saeculi.
Amen.

SANCTUS

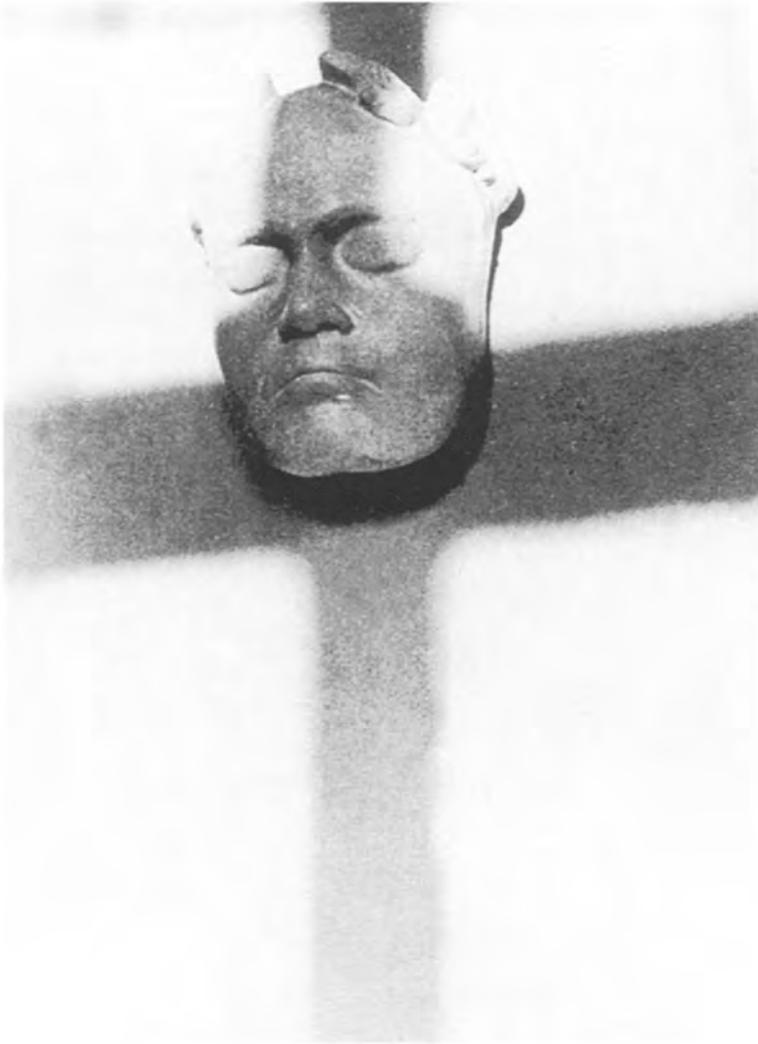
Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

Benedictus qui venit
In nomine Domini.

Osanna in excelsis.

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
Miserere nobis.
Dona nobis pacem.



"Beethoven im Schatten des Kreuzes", Fotografie von Kurt Mittag

Sonntag, 2. November, 10.00 Uhr, Martinskirche

GOTTESDIENST

aus dem

Streichquartett Es-Dur op. 74 "Harfenquartett"

Poco Adagio - Allegro

Dr. Willi Temme - Liturgie und Predigt

Spoehr-Quartett, Kassel

Thakis Papanikolau - Violine

Susanne Berendes - Violine

Ute Varevics - Viola

Wolfram Geiss - Violoncello

MEISTERKONZERTE 1997/98 Festsaal der Stadthalle Kassel

Montag, 8. September 1997
Anne-Sophie Mutter Violine
Lambert Orkis Klavier

Samstag, 4. Oktober 1997
Saint Paul
Chamber Orchestra
Hugh Wolff Leitung
Richard Goode Klavier

Montag, 17. November 1997
Orchestre de Paris
Semyon Bychkov Leitung
Viktoria Mullova Violine

Donnerstag, 4. Dezember 1997
Württembergisches
Kammerorchester
Jörg Faerber Leitung
Maurice André Trompete

Sonntag, 25. Januar 1998
Academy of
St. Martin-in-the-Fields
Iona Brown Leitung

Donnerstag, 5. Februar 1998
Sinfonia Varsovia
Yehudi Menuhin Leitung

Dienstag, 3. März 1998
Moskauer Solistenensemble
Yuri Bashmet Leitung
und Solist

Montag, 6. April 1998
Krystian Zimerman Klavier

Mittwoch, 29. April 1998
Peter Schreier Tenor
Walter Olbertz Klavier

KONZERTDIREKTION HANS LAUGS

Königsplatz 55 (HNA-Geschäftsstelle)
34117 Kassel • Tel./Fax (05 61) 78 08 19

Über Beethoven: 1840

Religion, Generalbaß, Ästhetik

Beethoven war in der katholischen Religion erzogen. Daß er wirklich innerlich-religiös war, bezeugt sein ganzer Lebenswandel. Daß er niemals über Religionsgegenstände oder über die Dogmen der verschiedenen christlichen Kirchen gesprochen, um seine Ansichten darüber mitzuteilen, war eine der besonderen Eigenheiten. Mit ziemlicher Gewißheit kann aber gesagt werden, daß seine religiösen Anschauungen weniger auf dem Kirchenglauben beruhten, als vielmehr im Deismus ihre Quelle gefunden haben. Ohne eine gemachte Theorie vor Augen zu haben, erkannte er doch zu offenbar Gott in der Welt, wie auch die Welt in Gott. Die Theorie hierzu bildete sich für ihn in der gesamten Natur, und scheint das Buch Christian Sturms "Betrachtungen der Werke Gottes in der Natur" nebst den aus den philosophischen Systemen der griechischen Weisen geschöpften Belehrungen zumeist sein Wegweiser auf dieser Bahn gewesen zu sein. Es wäre schwer, das Gegenteil zu behaupten, wenn man gesehen, wie er sich den betreffenden Inhalt jener Schriften zu innerem Leben zunutze gemacht hat. Außer diesem augenscheinlichen Zeugnisse von den religiösen Grundfesten unsers Meisters ist noch ein anderes vorhanden, das mit dem obengenannten in Harmonie steht. Es beschränkt sich bloß auf nachstehende Sätze: "Ich bin, was da ist." "Ich bin alles, was ist, was war, was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben." "Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigem sind alle Dinge ihr Dasein schuldig." - Diese drei Sätze sind Inschriften im Tempel der Göttin Neith zu Sais in Unterägypten, von Champollion-Figeac aufgefunden. Sie sind mitgeteilt in seinem "Gemälde von Egypten", Seite 417. Nicht unwahrscheinlich, daß dieses höchst interessante Buch auch unserm Meister vor Augen gekommen war. Dasselbst liest man bei Anführung dieser Inschriften: "Es dürfte schwer sein, eine erhabeneren und religiösere Vorstellung von der erschaffenden Gottheit zu geben." Zugleich findet sich noch folgende Erklärung dort: "Die Göttin Neith nahm teil an der Schöpfung der Welt und stand der Erzeugung der Gattungen vor. Sie ist die alles bewegende Kraft."

Diese Inschriften hat Beethoven mit eigener Hand abgeschrieben und sie in einem Rahmen unter Glas stets vor sich auf dem Schreibtisch gehabt. Die kostbare Reliquie befindet sich wohl erhalten in meiner Verwahrung.

Dieselbe Schweigsamkeit wie über Religionsgegenstände beobachtete Beethoven auch über Generalbaß oder, richtiger, über das ganze Gebiet der harmonischen Wissenschaften. Er erklärte Religion und Generalbaß für in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputieren soll. Allein außer den harmonischen Wissenschaften gibt es ja noch eine andere, die für den denkenden Musiker von Wichtigkeit ist: die Ästhetik. Mit dieser hat es unser Meister ganz anders gehalten als mit dem Kodex der harmonischen Regeln und Gesetze. Die Ästhetik war ein bevorzugtes Kapitel in seiner Konversation über Dinge der Kunst, wengleich es sich nur auf einzelne Teile, darunter z.B. über Charakteristik der Tonarten, erstreckt hatte. Aus diesem Teil aber hatte er ein besonderes Studium gemacht.

Anton Schindler, 1840



"Kreuzersonate", Ölgemälde von Lionelli Balestrieri (1900)

Sonntag, 2. November, 11.30 Uhr, Blauer Saal der Stadthalle

KAMMERKONZERT II

Violinsonate F-Dur op. 24 "Frühlingssonate"

Allegro

Adagio molto espressivo

Scherzo: Allegro molto

Rondo: Allegro ma non troppo

Cellosonate C-Dur op. 102,1

Andante - Allegro vivace

Adagio

Tempo d'andante

Allegro vivace

Pause

Klaviertrio op. 70,1 D-Dur "Geister-Trio"

Allegro vivace con brio

Largo assai e espressivo

Presto

Wiener Klaviertrio

Wolfgang Redik - Violine

Marcus Trefny - Violoncello

Stefan Mendl - Klavier

Sendetermin
Montag, 9. 2. '98
18.15 – 19.30 Uhr

vielfalt
in
KULT.
hr

*"Kunst ist ein Luxus,
den der Mensch braucht."*

Bertolt Brecht



Ganz in diesem Sinne versteht die SparkassenVersicherung ihre Kulturförderung. Als Regionalversicherer für Hessen, Thüringen und Teile von Rheinland-Pfalz kümmern wir uns um die Sicherheit der hier lebenden Menschen.

Verantwortung für die Bevölkerung der Region heißt aber auch, sich über das Tagesgeschäft hinaus für die Anliegen der Menschen zu engagieren. Wir bemühen uns darum in vielfältiger Weise.

Besonders gern setzen wir uns für die Förderung von Kunst und Kultur ein. Und hoffen damit, so einen Beitrag zu mehr Lebensqualität zu leisten, die eben kein Luxus ist.

SV SPARKASSEN
VERSICHERUNG

Über Beethoven: 1911, 1930

Violinsonate F-Dur "Frühlingssonate" op. 24

Cellosonate C-Dur op. 102,2

Die F-Dur-Sonate Opus 24 ist neben der "Kreutzer-Sonate" die beliebteste unter Beethovenschen Violinsonaten. In der Tat vereint die "Frühlingssonate" auch alle Vorzüge der Gattung in konzentriertester Form: Anmut und Kraft in wirkungsvoller Kontrastierung, Klarheit des Aufbaus, leichter, mühelosester Fluß, bei allem aber eine an keiner Stelle erlahmenden Intensität der Gestaltung.

Die beiden Cellosonaten op. 102 sind eigenwillige Formungen, in ihrer Abseitigkeit noch gesteigert durch die Sprödigkeit des Instruments, in denen sich der Spätstil der letzten Quartette vorzubereiten beginnt.

Hans Mersmann, 1930

Klaviertrio D-Dur "Geistertrio" op. 70,1

Die beiden Außensätze im Trio op. 70,1 dienen mehr zur Vorbereitung und Ergänzung des *Largo assai ed espressivo*, das, eine der wunderbarsten Offenbarungen Beethovenscher Schwermut, den seelischen Kern des Werkes bildet. Dementsprechend sind die Außensätze inhaltlich nicht übermäßig reich ausgestattet. Das im glanzvollen Unisono aller drei Instrumente anhebende freudig pochende Anfangsthema wird nach kurzer, zögernder Überleitung durch einen schwärmerisch singenden Nachsatz ergänzt. Er bestreitet nebst dem Kopfmotiv den Inhalt des ganzen Satzes, während das Seitenthema nur vorübergehend zur Geltung kommt. Dieses fein und einfach aufgebaute *Allegro* hat im Grunde nur den Charakter eines Präludiums, einer Overtüre zu dem nun folgenden Nachtstück in d-Moll. Jetzt erst, bei dem schwermutsvoll fragenden Quartettmotiv der beiden Streichinstrumente und der schluchzenden Antwort des Klaviers scheint der Vorhang sich zu heben. Es ist eine Stimmung voll unaussprechbar tiefer Leidensgedanken, die in kurzen, fast rezitativartig stammelnden Phrasen sich Ausdruck verschaffen und, banges Klagerufen gleich, sich abwechselnd aus den verschiedenen Instrumenten tönen. Keine tröstende Gegenstimme antwortet - tränenerstickten Seufzern gleich, die in eine düstere Nacht hinausgerufen werden, klingen die Instrumentalstimmen. Das geheimnisvolle Tremolo des Klaviers, die gleichsam erschauernd abwärtsgleitenden chromatischen Skalen, das durchweg mystische Kolorit haben diesem Satz und damit dem ganzen Werk den Beinamen des "Geistertrios" verschafft. Ist es ein Zufall, daß die ersten Skizzen zu diesem *Largo* sich auf demselben Blatt finden, das den d-Moll-Entwurf zum Macbeth enthält?

Paul Bekker, 1911

Einladung

zu

Ludwig van Beethoven's

Leichenbegängniß,

welches am 29. März um 3 Uhr Nachmittags Statt finden wird.

Man versammelt sich in der Wohnung des Verstorbenen im Schwarzschaner - Hause Nr. 200,
am Glacis vor dem Schottenthore.

Der Zug begibt sich von da nach der Dreyfaltigkeits - Kirche
bey den P. P. Minoriten in der Alfergasse.

Die musikalische Beile erlitt den unerseßlichen Verlust des berühmten Tonkünstlers am 26. März 1827 Abends gegen 6 Uhr.
Beethoven starb an den Folgen der Wassersucht, im 56. Jahre seines Alters,
nach empfangenen heil. Sacramenten.

Der Tag der Exequien wird nachträglich bekannt gemacht von

L. van Beethoven's
Beehrern und Freunden.

(Die Karte wird in Leb. Gollinger's Buchhandlung verkauft.)

Vertrieb des Hofes Straß.

Sonntag, 2. November, 16.00 Uhr, Blauer Saal der Stadthalle

BEETHOVENIANA

Drei Aequale WoO 30 für 4 Posaunen

Andante

Poco Adagio

Poco sostenuto

Marsch WoO 29

Polonaise WoO 21

Yorckscher Marsch WoO 18

für Militärorchester

Rondo a capriccio G-Dur op. 129

“Die Wut über den verlorenen Groschen”

für Klavier

Im Arm der Liebe WoO 159

Musikalischer Scherz auf Hofrat Carl Peters WoO 175

Es muß sein. Kanon WoO 196

Graf, Graf, Graf. Musikalischer Scherz WoO 101

für Männerstimmen

Andante con Variazioni D-Dur WoO 44b

für Klavier und Mandoline

Albumblatt “Für Elise” WoO 59

Sechs Variationen über “Nel cor più non mi sento” WoO 70

für Klavier

Ecossaise WoO 22

Marsch “Zapfenstreich” WoO 20

für Militärorchester

Gesang der Mönche WoO 104

Alles Gute, alles Schöne WoO 179

Lob auf den Dicken. Musikalische

Scherzkomposition WoO 100

für Männerstimmen

Sendetermin:
Samstag, 14.2.'98
15.00 – 17.00 Uhr

vielfalt
in
kultur
hi2

Adagio sostenuto

aus der "Mondscheinsonate" cis-Moll op.27,2

dazwischen

Texte aus der Beethovenzeit**Die Singphoniker**

Alfons Brandl, Hubert Nettinger, Ludwig Thomas, Christian Schmidt

Posaunen

Christoph Baader, Olav Schade, Stephan Graf, Holger Schinko

Ricardo Sandoval - Mandoline

Gerrit Zitterbart - Klavier

Heeresmusikkorps 2 Kassel

Dirigent: **OTL Wolfgang Willems**

Über Beethoven: 1975

Militärmusik

Beethoven wäre kein Klassiker gewesen, wenn er nicht auch für den praktischen Gebrauch geschrieben hätte. Dazu gehören auch seine Militärmärsche. Nicht häufig hat er sich damit abgegeben. Wenn sich aber eine Gelegenheit dazu einstellte, scheint er sie mit wahren Vergnügen ergriffen zu haben. Von dem bekanntesten, der unter dem Namen "Yorckscher Marsch" später Eingang in die preußische Armee fand, von dem Komponisten aber für "die böhmische Landwehr" bestimmt war, gibt es nicht weniger als vier verschiedene Fassungen, alle von eigener Hand. Wieviel Spaß ihm die Sache machte, bezeugt der humoristische Brief an den Erzherzog Rudolph, auf dessen Wunsch er für eine Reitervorführung zum Namenstag der Kaiserin im Schloßpark von Laxenburg um zwei Märsche gebeten worden war: "Ich merke es, Eure kaiserl. Hoheit wollen meine Wirkungen der Musik auch noch auf die Pferde versuchen lassen. Es sei, ich will sehen, ob dadurch die Reitenden einige geschickte Purzelbäume machen können. Die verlangte Pferde-Musik wird mit dem schnellsten Galopp bei Eurer kaiserl. Hoheit anlangen."

In Wirklichkeit waren beide "Pferde-Musiken" schon geschrieben. Die eine war nichts anderes als der "Marsch für die böhmische Landwehr", ursprünglich dem Bruder seines Gönners, dem Erzherzog Anton, Inhaber des Hoch- und Deutschmeister-Regiments, zugeeignet. Auch die "Pferde-Musik Nr. 2" war kurz zuvor für diesen und seine Truppe entstanden, und zwar gleichzeitig mit einem weiteren Marsch in C-Dur sowie einer Polonaise und einer Ecossaise, beide in D-Dur.

Bis auf den sogenannten "Yorckschen Marsch" (1809) sind sie wohl auch insgesamt vor und nach dem Laxenburger Karussell im Sommer 1810 entstanden, den Beethoven damals in Baden bei Wien verbrachte. Dagegen datiert Beethovens letzter Militärmarsch, zugleich sein größter, aus der Zeit nach dem Wiener Kongreß (1816). Es ist zugleich sein pompösester, mit martialischen Harmoniewechseln und einem rhythmisch-höchst eigenwilligen Trio "all'Ongarese".

Läßt man alle diese Märsche der Reihe nach auf sich wirken, kann man sich der Faszination nicht entziehen, mit welcher artistischen Eleganz Beethoven dieses populäre Genre getroffen hat. Nirgends wird es in seinem Wesen angetastet, und doch ist überall die souveräne Hand des Meisters zu spüren. Sie zeigt sich an den raffinierten Übergängen, in den überraschenden Harmonisierungen, an den sparsam eingestreuten polyphonen Wendungen, an den rhythmischen Akzentuierungen und metrischen Verschiebungen, nicht zuletzt aber in der unfehlbar "sitzenden", immer durchsichtigen Instrumentierung. Der kleine Marsch für Klarinetten, Hörner und Fagotte - wahrscheinlich eine kleine Erkenntlichkeit gegenüber dem Fürsten Esterházy anlässlich seines Aufenthaltes in Eisenstadt 1807 - gibt denn auch deutlich den Zusammenhang mit der Serenadenmusik zu erkennen. Die Verbeugung vor dem Genius loci seiner Wahlheimat Österreich (unüberhörbar vor allem in den beiden Militärmusiken "à la polonaise" und à l'Ecossaise") ist mit der lakonischen Diktion des Napoleonischen Zeitalters eine einzigartige Verbindung eingegangen.

Drei Aequale WoO30

Musik für den praktischen Gebrauch ganz anderer Art stellen die drei "Aequale" für vier Posaunen dar, mit denen Beethoven im Herbst 1812 in Linz dem dortigen Domkapellmeister einen Gefallen erwies. Unter dieser Bezeichnung verstand man über die Verwendung gleichartiger Blasinstrumente hinaus nach der Kirchenmusikordnung in Österreich feierliche Konduktstücke meist solcher Besetzung zu Leichenbegängnissen. Es wird berichtet, daß Beethoven sich erst Stücke dieser Art vorblasen ließ, ehe er auf die Bitte einging. Als er sie erfüllte, ahnte er wohl nicht, daß zwei davon – Nr. 1 und 3 – zu seinem eigenen Begräbnis erklingen sollten.

Auch hier muß man feststellen, daß Beethoven das Wesen des Genres augenblicklich getroffen hat. Der bemerkenswerteste der drei Sätze ist zweifellos der erste. Über dem archaisierenden Modell altklassischer Polyphonie ist er deutlich motettisch angelegt. Vers- und Strophenbau lassen auch die beiden kürzeren Stücke erkennen, am schmucklosesten das letzte. Dem feierlichen, runden Posaunensatz liegt hier allereinfachste Spruchform zugrunde.

Harry Goldschmidt, 1975

Im Arm der Liebe ruht sich's wohl

Im Arm der Liebe ruht sich's wohl.
Wo es auch sei,
Das ist dem Müden einerlei.
Im Schoss der Erde ruht sich's wohl.

Es muß sein!

Es muß sein!
Ja, ja, ja, ja.
Heraus mit dem Beutel!
Heraus, heraus.

Musikalischer Scherz auf Hofrat Carl Peters

Sanct Petrus ist ein Fels,
Auf diesen kann man bauen,
Und ist man auch (in) Wels,
So kann man auf ihn bauen.

Graf, Graf, Graf (Musikalischer Scherz)

Graf, Graf, Graf,
liebster Graf,
liebstes Schaf!



Ignaz Schuppanzigh (1776-1830). Lithographie von Bernhard Edler von Schrötter.

Schuppanzigh war ein berühmter Geiger und Primarius in verschiedenen Quartetten. Wegen seiner Beleidigung wurde er von Beethoven häufig mit teilweise groben Scherzen verspottet. 1801 widmete er dem Geiger das Gesangsstück "Lob auf den Dicken".

Gesang der Mönche

Rasch tritt der Tod den Menschen an;
 Es ist ihm keine Frist gegeben.
 Es stürzt ihn mitten in der Bahn,
 Es reißt ihn fort vom vollen Leben.
 Bereit oder nicht, zu gehen,
 Er muss vor seinem Richter stehen!

Alles Gute, alles Schöne!

(Seiner Kaiserlichen Hoheit, dem Erzherzog Rudolph gewidmet)

Seiner Kaiserlichen Hoheit!
 Dem Erzherzog Rudolph! dem geistlichen Fürsten!
 Alles Gute, alles Schöne!

Lob auf den Dicken

(Scherzkomposition)

Schuppanzigh ist ein Lump.
 Wer kennt ihn nicht, den dicken Saumagen,
 Den aufgeblasenen Eselskopf,
 O Lump Schuppanzigh, o Esel Schuppanzigh.

Wir stimmen alle ein,
 Du bist der größte Esel, o Esel, hi hi ha.



Karikatur des Geigers Schuppanzigh (1810)



330 Urtextausgaben in der Edition Peters

Partituren
Klavierauszüge
Aufführungsmateriale
Instrumentalausgaben
Vokalmusik



Die Edition Peters verfügt heute, kurz vor dem 200jährigen Bestehen des Musikverlages C. F. Peters, über ein umfangreiches und breitgefächertes Angebot an Urtextausgaben. Die neuen Ausgaben werden in Zusammenarbeit mit renommierten, praxiserfahrenen Herausgebern erarbeitet und entsprechen dem aktuellen wissenschaftlichen Forschungsstand. Neben ihrer mustergültigen Papier- und Druckqualität bieten die neuen Urtextausgaben in der Edition Peters:

1. Einen philologisch abgesicherten Notentext, der dem vom Komponisten intendierten Text möglichst genau entspricht.
2. Einen kritischen Bericht, in dem die benutzten Quellen aufgezeigt und bewertet und die vom Herausgeber getroffenen Entscheidungen dokumentiert werden.
3. Ein Vor- oder Nachwort, das ausführliche Informationen zur Entstehung des Werkes, zu seinem musikhistorischen, gattungsgeschichtlichen und stilistischen Kontext vermittelt.
4. Weiterführende Hinweise zu Interpretation und (historischer wie zeitgenössischer) Aufführungspraxis des Werkes.

C. F. Peters · Frankfurt/M.

Leipzig · London · New York

www.edition-peters.de

AUSKLANG UND NEUBEGINN

FIN DE SIECLE 1900 / 2000

Verdi: Quattro pezzi sacri

Berio: Coro

Schönberg: Pelléas et Mélisande

Debussy: L' après-midi d'un Faun

Kompositionen von	Radio-Sinfonie-
Elgar, Janaček,	Orchester Frankfurt,
Darmstadt, Puccini,	Kantorei an St. Martin,
Rihm, Reger,	Stuttgarter Kammerchor,
Penderecki, Kosviner,	Boris Pergamenschikow,
Seither, Müller-Wiegand,	Klavierduo Thal/Groethuysen
Mahler u.a.	Pawel Gililov,

KASSELER MUSIKTAGE '98

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: Zum Problem der Missa solemnis. Verfremdetes Hauptwerk. in: Adorno: Philosophie der Musik hg. von Rolf Thiedemann, Suhrkamp, Frankfurt 1994

Bekker, Paul: Beethoven. Stuttgart/Berlin 1911

Goldschmidt, Harry: Beethoven. Werkeinführungen, Reclam, Leipzig, 1975

Hess, Willy: Beethoven. Amadeus-Verlag, Winterhur/Schweiz 1956

Lühning, Helga: Leonöre und Fidelio. Ausstellung des Beethoven-Hauses. Ausstellungskatalog. Beethoven-Haus Bonn, 1997

Massin, Jean und Brigitte: Beethoven. Materilabiographie, Daten zum Werk und Essay. Kindler Verlag GmbH München, 1970

Mersmann, Hans: Die Kammermusik, Bd.II. Beethoven. in: Führer durch den Konzertsaal, hg. von Hermann Kretzschmar, Leipzig 1930

Riethmüller, Albrecht: Die 7. Sinfonie A-Dur op. 92. in: Beethoven. Interpretation seiner Werke, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus, Alexander Ringer, Laaber Verlag 1994

Rolland, Romain: Beethovens Meisterjahre. Leipzig, 1930

Schering, Arnold. Beethovens Chormusik. in: Almanach der deutschen Musikbücherei, hg. von Gustav Bosse, Regensburg 1927

Schindler, Anton: Biographie von Ludwig van Beethoven, Münster 1840

Schmid, Christian Martin: 33 Veränderungen über einen Walzer C-Dur für Klavier op. 120 in: Beethoven. Interpretation seiner Werke. hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus, Alexander Ringer, Laaber Verlag 1994

Thayer, Alexander Wheelock: Ludwig van Beethovens Leben, nach dem Originalmanuskript dt. bearbeitet von Hermann Deiters, Bd I-III, Berlin 1866-1879

Die Beiträge von Gerhard Mohr, Karl-Dietrich Gräwe, Frieder Reininghaus und Manfred Wagner entstanden für das Programmbuch '97 der Kasseler Musiktage.

Bildnachweis

Bärenreiter Bildarchiv: 24, 48, 59, 62, 65, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 96, 99, 108; Archiv der Theatersammlung Hamburg: 25, 26; Gesellschaft der Musikfreunde, Wien: 117; Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek: 30, 34; Hamburger Kunsthalle: 38; Horst Claussen, Bonn: 44; Stadtbibliothek Wien: 53; Beethovenhaus Bonn. Sammlung H.C. Bodmer: 58; Scottish National Gallery Edinburgh: 78; Sammlung Alfred Cortot, Lausanne: 112

Inserentenverzeichnis

Arbeitskreis für Musik e.V., Hersfeld; Bärenreiter-Verlag, Kassel; Brandkasse Sparkassenversicherung, Kassel; Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; CompArt-Musikseminare, Homberg/Efze; Stephan Cobré, Klavierbauer, Kassel; Energie-Aktiengesellschaft Mitteldeutschland, Kassel; Pro Nordhessen e.V., Kassel; Fröhlich Bauunternehmung AG., Felsberg; Furore Verlag, Kassel; Göttinger Händelgesellschaft e.V., Göttingen; HEEL-Verlag GmbH., Königswinter; Helaba, Landesbank Hessen-Thüringen, Frankfurt/Erfurt; Hessische/Niedersächsische Allgemeine, Kassel; Hessischer Rundfunk, Frankfurt; Institut für Neue Musik, Darmstadt; InterCity Hotel, Kassel; Kasseler Sparkasse, Kassel; Konzertdirektion Laugs, Kassel; Mercedes-Benz AG, Niederlassung Kassel/Göttingen, Kassel; Mövenpick Hotel, Kassel; Musikverlag C.F. Peters, Frankfurt; Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien; Raabe Orthopädie & Schuhtechnik, Kassel; Ramada Hotel, Kassel; Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Frankfurt; Heini Weber, Kassel;

KONZERT ALMANACH 97/98

JETZT MIT MEHR ALS 9.000 TERMINEN!



Der Konzert-Almanach im Urteil der Presse:

*„Für den geschäftsreisenden
Musikfreund ... vielleicht das
unentbehrlichste Handbuch“*
Die Welt

„Viel Information fürs Geld“
Neue Westfälische

*„Sehr informatives
Nachschlagewerk“*
Aachener Volkszeitung

ca. 450 S., über 9.000 Termine in der BRD und im
benachbarten Ausland, 300 Sitzpläne, Format
210 x 297 mm,

DM 49,80

Das mittlerweile im 47. Jahrgang erscheinende Standardwerk ist in Fachkreisen bereits bestens bekannt. Auch in diesem Jahr wurde die bewährte Gliederung in vier Teile – inklusive des großen Registerteils und des Anhangs mit Sitzplänen der verschiedenen Konzertsäle – beibehalten. Mit mehr als 9.000(!) aufgelisteten Veranstaltungen in Deutschland und im benachbarten Ausland ist der Konzertführer ein zuverlässiger Informant, der dem Klassikfreund die oft mühselige Suche nach dem individuellen Wunschkonzert erspart.

Bestellcoupon HEEL Bücher • Hauptstr. 354 • 53639 Königswinter 

Bitte senden Sie mir gegen Rechnung:

_____ Ex. **Konzert Almanach 97/98** (DM 49,80 zzgl. Porto u. Verpackung)

Name, Vorname

Straße, Hausnummer o. Postfach

PLZ, Ort

Datum, Unterschrift

Bestell-Hotline: (05 31) 79 90 79 • Bestell-Fax: (05 31) 79 59 39

KaMa

Biografische Notizen

Cyril Assaf wurde im Libanon geboren. 1987 gewann er den 1. Preis des Nationalen Musikwettbewerbs in Kaslik, der ihm ein Stipendium am Conservatorium Rossini in Pesaro einbrachte. Cyril Assaf war 1992 Preisträger des Internationalen Gesang-Wettbewerbs in Treviso, und Gewinner des 1. Internationalen Gesang-Wettbewerbs der Staatsoper Budapest. Opernengagements führten ihn u.a. an die Häuser in Budapest, Rom, Hannover und auf eine Japantournee.

Als Konzertsänger trat er u.a. beim Musikalischen Herbst in Treviso auf, beim Hollywood Bowl in Los Angeles, Padova, Vicenza, Rom, Venedig, Mailand und beim NDR Hannover.

Obwohl sich **Hans-Peter Blochwitz'** Opernkariere nach seinem Debut im September 1984 als *Lenski* in Frankfurt rasch entwickelte, reserviert er Zeit für das Konzertpodium. In Bachs Passionen ist er ein gefragter Evangelist, aber auch weniger aufgeführte Werke von Monteverdi, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Britten bis zu Frank Martins Golgatha gehören zu seinem Konzertrepertoire.

Hans-Peter Blochwitz ist mit sämtlichen Mozart-Tenorpartien seines Faches an bedeutenden internationalen Opernhäusern verpflichtet.

Besondere Aufmerksamkeit widmet der Tenor dem Lied. Er gab Liederabende innerhalb und außerhalb Europas. Auf CD sind u.a. Schuberts "Schöne Müllerin", Schumanns "Dichterliebe" und "Liederkreis" sowie ausgewählte Lieder von Zemlinsky erschienen.

Maya Boog, Schülerin u.a. von Klesie Kelly ist Gewinnerin verschiedener Stipendienwettbewerbe und Preisträgerin beim Gesangswettbewerb Francisco Vinas in Barcelona. Ihr Bühnendebüt gab sie am Stadttheater Luzern als

Echo in *Ariadne auf Naxos*. Seit der Spielzeit 1994/95 ist die Sopranistin am Staatstheater Darmstadt engagiert.

Sie arbeitet zusammen u.a. mit Helmut Rilling, Marcus Creed, Tibor Varga, Rolf Beck, Hans M. Beuerle, Peter Schreier, John Nelson und Bamberger Symphoniker und gibt Lieder- und Kammermusikabende.

Rudolf Buchbinder, geboren 1946, wurde bereits als Elfjähriger in die Meisterklasse des berühmten Wiener Klavierpädagogen Bruno Seidlhofer aufgenommen. Nach seinen Studien begann Buchbinder - zunächst als Kammermusiker, dann solistisch - eine vielfältige Konzerttätigkeit.

Über 80 Platten dokumentieren Größe und Umfang seines Repertoires. Besonderes Aufsehen rief seine Einspielung des Klavier-Gesamtwertes von Joseph Haydn hervor, die mit dem "Grand Prix du Disque" ausgezeichnet wurde. Zum wichtigen Anliegen wurde für Buchbinder die zyklische Wiedergabe aller 32 Sonaten Beethovens. In mehr als 30 Städten - darunter München, Wien, Hamburg, Zürich, Buenos Aires - hat Buchbinder bereits den Sonaten-Kosmos Beethovens vollständig dargeboten.

Christan Elsner studierte bei Martin Gründer in Frankfurt und war Mitglied der Liedklassen von Dietrich Fischer-Dieskau und Charles Spencer. 1994 wurde er beim ARD-Wettbewerb mit dem zweiten Preis ausgezeichnet.

Die besondere Liebe des Tenors gehört dem Liedgesang. Er arbeitete mit namhaften Pianisten, wie Cyprien Katsaris, Hartmut Höll, Graham Johnson und Charles Spencer zusammen. Zu seinem Repertoire gehört neben Lied und Oper auch das Oratorium.

Herausragende Ereignisse waren Aufführungen der "Missa solemnis" in der Kölner Phil-

harmonie und Bruckners "Te Deum" bei den Salzburger Festspielen. Auf CD erschienen von Christian Elsner u.a. Schumanns "Dichterliebe" und "Liederkreis" sowie Schubert-Lieder.

Leo Karl Gerhartz, geboren 1937, studierte Musik-, Literatur- und Theatergeschichte in Berlin, München und Italien. 1966 promovierte er über Giuseppe Verdi. Nach zweijähriger Verlagstätigkeit wechselte er zum Hessischen Rundfunk, wo er seit 1988 Musikchef ist. Neben zahlreichen Arbeiten für Rundfunk und Fernsehen stehen Gastdramaturgien an verschiedenen Theatern sowie Lehraufträge und Publikationen zu Medienfragen und der Geschichte der Oper.

Peter Gülke wurde 1934 in Weimar geboren, studierte Violoncello, Musikwissenschaft, Germanistik, Romanistik und Philosophie in Weimar, Jena und Leipzig, promovierte 1958 zum Dr. phil., 1985 zum Dr. habil. Seit 1959 ist er als Dirigent tätig, war von 1964 bis 1976 Chefdirigent an Theatern, seit 1976 Kapellmeister an der Staatsoper Dresden, Dozent an der dortigen Musikhochschule und 1986 bis 1996 Generalmusikdirektor seiner Heimatstadt. Musikwissenschaftlich arbeitete Gülke über Musik des Mittelalters und der Renaissance, über Fragen der musikalischen Interpretation und Aufführungspraxis, über Komponisten von Mozart bis zur zeitgenössischen Musik. Daneben entstand z.B. eine Neuausgabe der Fünften Symphonie von Beethoven. Seit 1996 ist Peter Gülke Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg.

Das **Heeresmusikcorps 2**, die Militärmusik in Hessen, ist in Kassel stationiert und wurde 1956 gegründet. Das große Blasorchester besteht zum überwiegenden Teil aus Zeit- und Berufssoldaten. Auch eine kleine Gruppe von Wehrpflichtigen, die noch vor ihrer Grundaus-

bildung ein musikalisches Probespiel absolvieren, wird in das Orchester integriert. Das Musikkorps unterhält eine rege Konzerttätigkeit, die vor allem die Verbindung zwischen Bevölkerung und Bundeswehr fördern soll. Unter diese Rubrik der Öffentlichkeitsarbeit fallen auch Rundfunk- und Fernsehauftritte. Als großes Blasorchester mit Spielmannszug bildet es einen angemessenen Rahmen für truppendienstliche Anlässe, wie z.B. die Feierlichen Gelöbnisse, Appelle, Kommandoübergaben und u.,a. der "Große Zapfenstreich".

Robert Hill, seit 1990 Professor für historische Tasteninstrumente und Aufführungspraxis an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg, studierte Cembalo bei Gustav Leonhardt am Konservatorium Amsterdam. 1974 erhielt er sein Solistendiplom und ging als Lehrer an die „Longy School of Music“ in Boston. Das Studium der Musikgeschichte schloß Robert Hill an der Harvard University 1987 mit einer Dissertation über die Musik für Tasteninstrumente des jungen Johann Sebastian Bach ab. Von 1986 bis 1990 war Robert Hill an der Duke University in Durham, North Carolina als Professor für Musikgeschichte und Aufführungspraxis tätig.

Der Tenor **Robert Holzer**, geboren in Österreich, studierte am Konservatorium in Linz bei Gertrud Schulz und am Mozarteum Salzburg bei Rudolf Knoll. Nach seinem Debut an der Wiener Kammeroper war Holzer Ensemblemitglied am Staatstheater Bern. Danach führten den Künstler Gastverträge an Opernhäuser in Europa und Übersee.

Mit seinem umfangreichen Lied- und Konzertrepertoire ist er ständiger Gast bei internationalen Festivals. 1996 debütierte er im Lincoln Center in New York mit dem American Symphony Orchestra. Er arbeitete u.a. mit Dirigenten wie Frühbeck de Burgos, Stein, Cambre-

ling, Welser-Möst und Harnoncourt zusammen.

Manfred Honeck absolvierte seine musikalische Ausbildung an der Hochschule für Musik in Wien. Seine langjährigen Erfahrungen als Mitglied der Wiener Philharmoniker und des Wiener Staatsopernorchesters sowie als Leiter des Wiener „Jeunesse Musicale“-Orchesters prägen seine Arbeit als Dirigent.

1987/88 war Manfred Honeck Assistent von Claudio Abbado und gab 1989 sein Debüt an der Wiener Volksoper mit der „Fledermaus“.

Honeck arbeitete mit zahlreichen renommierten europäischen Orchestern.

Seit 1991/92 ist der Künstler am Opernhaus Zürich als Erster Kapellmeister verpflichtet, wo ihm 1993 der „Europäische Dirigentenpreis“ verliehen wurde. Im Frühjahr 1996 dirigierte er die Uraufführung der Oper *„Schlafes Bruder“* von Herbert Willi.

Im Januar 1997 übernahm Manfred Honeck die musikalische Leitung der Norwegischen Nationaloper Oslo. Seit 1996/97 ist er einer der drei Hauptdirigenten des mdr-Sinfonieorchesters Leipzig.

Nach einem Gesangsstudium an der Sibelius-Akademie in Helsinki, gab **Soile Isokoski** 1986 ihr Konzertdebüt in Helsinki und setzte ihre Studien 1987 in Schweden bei Dorothy Irving fort. In diesem Jahr wurde die Sopranistin vom finnischen Fernsehen auserwählt, als Repräsentantin ihres Landes beim „Singer of the world-Wettbewerb“ der BBC London teilzunehmen, wo sie den zweiten Preis gewann. Es folgten erste Preise beim Elly Ameling Wettbewerb und dem Internationalen Gesangswettbewerb in Tokyo.

Seitdem absolvierte Soile Isokoski zahlreiche Gastauftritte an allen wichtigen Konzert- und Opernhäusern. So sang sie u.a. in der Saison 1996/97 mit den Berliner Philharmonikern unter Zubin Mehta Strauss' *„Vier letzte Lieder“*

und ist regelmäßig Gast bei den Salzburger Festspielen. Soile Isokoski arbeitet ständig mit Dirigenten wie Abbado, Mehta, Muti, Ozawa und Harnoncourt zusammen.

Rudolf Jansen absolvierte seine Studien in den Fächern Klavier, Orgel und Cembalo am Konservatorium in Amsterdam - heute ist er dort als Dozent tätig. 1964 und 66 erhielt er zweimal den „Prix d'excellence“ und hat sich seitdem als Pianist auf Kammermusik und Liedbegleitung spezialisiert. Konzertreisen um die ganze Welt und CD-Aufnahmen führten ihn mit bedeutenden Künstlern wie Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau, Agnes Giebel, Olaf Bär, Edith Wiens, Brigitte Fassbaender u.a. zusammen.

Die Norwegerin **Turid Karlsen** war 1984 Preisträgerin beim Internationalen Gesangswettbewerb „Francisco Vinas“ in Barcelona. Ihr Bühnendebüt gab sie in Holland als „Frasquita“ in Carmen.

1987-91 war Turid Karlsen am Staatstheater Karlsruhe engagiert.

1987 sang sie bei den Bayreuther Festspielen das „erste Blumenmädchen“ im Parsifal unter Daniel Barenboim.

Konzerte führten sie u.a. ins Concertgebouw Amsterdam, De Doeln Rotterdam, in die Berliner Philharmonie, sowie nach Belgien, und nach Bogotá/Kolumbien, wo sie die dortige Erstaufführung von Bachs Matthäus-Passion sang. Seit der Spielzeit 1991/92 ist Turid Karlsen am Opernhaus Bonn engagiert.

Joachim Keuper wurde in Münster/Westfalen geboren. Er studierte Gesang und Oboe an der Staatlichen Hochschule für Musik Westfalen/Lippe. Erste Bühnenerfahrungen machte er 1985/86 als Mitglied des Opernstudios der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf. Von 1986 bis '88 war er Ensemblemitglied am Theater der Freien und Hansestadt Bremen. Ab

Spielzeit 1988/89 war er als Lyrischer Tenor am Schleswig-Holsteinischen Landestheater Flensburg; seit 1991/92 ist er am Staatstheater Kassel engagiert. Seine rege Konzerttätigkeit mit Schwerpunkt Bach (Evangelist) und Mozart sowie zahlreiche Liederabende verpflichteten Joachim Keuper auch ins Ausland. Operngastspiele führten ihn u.a. nach Essen, Braunschweig, Bremerhaven, Bielefeld, Oldenburg, Rostock, Kiel und Nürnberg. Außerdem hat er in Rundfunk- und Fernsehaufnahmen beim Westdeutschen Rundfunk (WDR), dem Süddeutschen Rundfunk und Radio Bremen mitgewirkt.

Seit seiner Gründung 1988 trifft das **Leipziger Streichquartett** international auf größten Beifall. Hervorgegangen aus dem weltbekanntesten Gewandhausorchester studierten die Leipziger beim Amadeus-Quartett in London, bei Gerhard Bosse in Leipzig, Hatto Beyerle und Walter Levin. Nicht nur als Preisträger des ARD-Wettbewerbs, des Siemens Musikpreises und des Brüder-Busch-Preises standen sie schon früh im Rampenlicht, sondern vor allem durch anspruchsvolle, breitgefächerte und ehrgeizige Projekte wie die eigene Konzertreihe PRO QUATUOR in Leipzig, die zyklische Aufführung der Quartette der ersten und zweiten Wiener Schule, den Internationalen Beethoven Zyklus und nicht zuletzt eine seit zehn Jahren bestehende Konzertreihe für zeitgenössische Musik am Gewandhaus.

Walter Levin studierte Violine in Berlin, Tel Aviv und an der Juilliard School in New York (bei Ivan Galamian). 1946 gründete er als Primarius das La Salle Quartett mit dem er in aller Welt konzertierte. Von 1953-1989 Quartett-in-Residenz am College-Conservatory of Music der Universität Cincinnati, USA. Zahlreiche Aufnahmen bei Deutsche Grammophon und internationale Schallplattenpreise.

Seit 1989 bildet Walter Levin junge Quartette in

Europa aus, leitet Kammermusik-Kurse an den Musikhochschulen in Basel und Lübeck, in Paris für ProQuartet und an der Internationalen Sommerakademie Mozarteum in Salzburg, arbeitet mit Kammerorchestern und gibt Lecture-Recitals, Radio- und Fernsehprogramme über Aspekte der Interpretation.

Günter Mayer wurde 1930 in Berlin geboren. Nach dem Studium der Musikwissenschaft und der Philosophie an der Humboldt-Universität in Berlin nahm er seine Lehrtätigkeit im Bereich Kulturwissenschaft auf. 1980 wurde er zum ordentlichen Professor ernannt und emeritierte 1994.

Von Mayer erschienen zahlreiche Publikationen zur Ästhetik, Musikästhetik, Musiksoziologie, zur allgemeinen Theorie der Kultur und der Künste und zur Medientheorie und -ästhetik. Er arbeitete unter anderem am "Neuen Handbuch der Musikwissenschaft" und dem "Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus" mit und war als Herausgeber für "Musik und Politik", Schriften Hanns Eislers u.a. tätig.

Mayer hielt Gastvorlesungen in fast allen Ländern Europas, war Mitglied der Redaktion "Beiträge zur Musikwissenschaft" und des Musikrats der DDR. Seit 1994 ist er im Vorstand der Hanns-Eisler-Gesellschaft.

Nadja Michael wurde 1969 in Leipzig geboren. Sie studierte in Stuttgart und bei Carlos Montané in Bloomington/USA. Ihre Ausbildung ergänzte sie bei Leonard Hokanson und in Meisterkursen bei Birgit Nilsson.

Seit 1992 entwickelte Nadja Michael eine rege Konzerttätigkeit, die sie an internationale Konzert- und Opernhäuser führte. Mit dem Schweizer Fernsehen hat die Mezzosopranistin Mendelssohns "Elias" sowie Mahlers "Lied von der Erde aufgenommen". Im Sommer gab sie ihr vielbeachtetes Debüt beim Glyndebourne Opern Festival.

Der **mdr-Chor** ist mit seinen 73 Mitgliedern der größte professionelle Konzertchor innerhalb der ARD. Ein Jahr nach seiner Gründung wurde der Chor 1946 vom Mitteldeutschen Rundfunk in Leipzig übernommen. Gert Frischmuth, ist seit 1988 Chordirektor. Das Repertoire des Chores umspannt a-cappella-Literatur, Chorsinfonik und Opernchöre aus vier Jahrhunderten.

Zahlreiche Ur- und Erstaufführungen weisen ihn auch als Spezialensemble für Musik unseres Jahrhunderts aus. Annähernd 200 Produktionen unter Leitung berühmter Dirigenten dokumentieren auf Schallplatte und CD das umfassende Wirken des Chores.

Das **MDR-Sinfonieorchester**. Der bereits 1923 gegründete Klangkörper (Leipziger Sinfonie-Orchester) wurde mit Beginn der Rundfunksendungen aus Leipzig im Frühjahr 1924 von der Mitteldeutschen Rundfunk AG (MIRAG) übernommen. Fortan war die Entwicklung des Orchesters eng mit dem damals neuen Medium verbunden. Berühmte Dirigenten und Komponisten wie Alfred Szendrei, Hermann Scherchen, Carl Schuricht, Ernst Krenek oder Richard Strauss sorgten für ein weitgefächertes Repertoire. Nach der kriegsbedingten Auflösung des Orchesters, 1941, begann bereits mit einem ersten Konzert im August 1945 der neue Aufschwung. 1946 war das „Große Sinfonieorchester des Senders Leipzig“ neu formiert. Herbert Kegel war später der langjährige musikalische Leiter. Die lange Reihe der Ur- und Erstaufführungen setzten Ende der siebziger Jahre Wolf-Dieter Hauschild und später Max Pommer fort.

1992 bis 1996 war Daniel Nazareth Chefdirigent des MDR SINFONIEORCHESTERS. Mit Beginn der Spielzeit 1996/97 haben Manfred Honeck, Fabio Luisi und Marcello Viotti als Hauptdirigenten die künstlerische Leitung übernommen.

Petra Müllejans. Nach Studien in Düsseldorf (H. Thoene), den USA (u.a. D. Delay) und Freiburg (Rainer Kußmaul), ergänzendem Unterricht bei Nikolaus Harnoncourt in Salzburg und Projekten mit Reinhard Goebel spezialisierte sich Petra Müllejans zunehmend auf die Barockvioline. 1985 war sie Mitbegründerin des Freiburger Barockorchesters und ist heute Konzertmeisterin dieses renommierten Ensembles. Mit Kollegen des Orchesters spielt sie im Apponyi-Streichquartett, das sich in den letzten Jahren durch vielbeachtete CD-Aufnahmen (Haydn, Bocherini) zum Insider-Tip der internationalen Musikszene entwickelt hat.

Marisca Mulder wurde in 1967 in Groningen (NL) geboren und studierte nach einer Tätigkeit als Ballettlehrerin an der Musikhochschule in Maastricht Gesang bei Mya Besselink. 1991 bestand sie die künstlerische Reifeprüfung mit Auszeichnung.

Schon 1990 debütierte sie in Deutschland als Nella in "Gianni Schicchi"/Puccini unter der Leitung von Wolfgang Trommer. Diese Produktion wurde vom ZDF aufgezeichnet und ausgestrahlt.

Von 1991 bis 1993 war sie Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper.

Marisca Mulder war Preisträgerin beim Cristina Deutekom Opernwettbewerb in Holland und im Sommer 1992 zählte sie zu den Laureaten beim Königin Elisabeth Wettbewerb in Brüssel.

Seit der Saison 1993/94 ist sie Ensemblemitglied des Staatstheaters Kassel.

Als Liedsängerin trat sie in Venedig (RAI), Brüssel (Munt Oper) und Amsterdam (Concertgebouw) auf.

Sedat Öztoprak wurde 1959 in Istanbul geboren. Er absolvierte das Staatskonservatorium in Istanbul von der Klasse Belkis Aran mit Auszeichnung und wurde ab 1985 ständiger Solist bei der Istanbul Staatsoper in den wichtigsten Hauptrollen des Bariton-Repertoires.

1990 war er 2. Preisträger beim internationalen Belvedere-Gesangswettbewerb in Wien. Seitdem ist Sedat Öztoprak an zahlreichen internationalen Opernbühnen zu hören.

Roelof Oostwoud begann seine Gesangsausbildung in Toronto am Royal Conservatory of Music und der Opera School erst nach einem Mathematik- und Physikstudium. Seine Gesangslehrer waren George Lambert, Howell Glynnne und Louis Quillico. Weitere Ausbildungsstationen waren Wien und Mailand. Von Kanada aus führten Oostwoud Engagements an das Tanglewood Festival, nach Halifax, London und Boston, wo er die nordamerikanische Erstaufführung von Verdis "Stiffelio" sang und weiter nach Europa und Israel. 1982 gab der Tenor sein Debüt an der Mailänder Scala in der Tenorhauptpartie von Berios "La vera storia" und ist seitdem auch Mitglied der deutschen Oper am Rhein. Als Gast singt er regelmäßig in den Opernhäusern von Hannover, Köln, Mannheim u.a.

Eiji Oue, der in Hiroshima geborene Sohn einer Samurai-Familie begann schon im Alter von vier Jahren mit dem Klavierspiel. Zu seinen Lehrern zählen Seiji Ozawa, Sergiu Celibidache, Claudio Abbado, Sir Colin Davis, Kurt Masur und insbesondere Leonard Bernstein. 1980 wurde dem jungen Dirigenten in Tanglewood der Koussevitzky Memorial Fellowship Preis verliehen. 1981 gewann er den ersten Preis und die Hans Haring Goldmedaille des Dirigierwettbewerbs des Salzburger Mozarteums. Von 1991 bis 1995 war Eiji Oue Chefdirigent des Erie Philharmonic Orchestra. Seit der Saison 1995/96 ist er musikalischer Direktor des Minnesota Orchestra.

Internationale Verpflichtungen führten ihn von Paris bis St. Petersburg. 1990 ging er mit dem London Symphony Orchestra auf eine Japan-tournee; eine Aufführung fand speziell für den Kaiser statt. Bei der Eröffnungsfeier des neuen

Tokioter Rathauses dirigierte er in einem Freiluftkonzert Beethovens Neunte mit dem Shinsei Symphony Orchestra und einem aus zweitausend Sängern bestehenden Chor.

Marc Piollet wurde 1962 in Paris geboren. Von 1987 bis 1992 studierte er in Berlin; Meisterkurse belegte er bei John Eliot Gardiner, Michael Gielen, Gerd Albrecht, Lothar Zagrosek, Klaus Peter Flor und Kurt Masur. Von 1990 bis 1992 war er als 1. Kapellmeister am Brandenburger Theater engagiert und 1991 bis 1993 als Musikalischer Leiter des Berliner Sibelius-Orchesters.

1993-95 dirigierte er zahlreiche Orchester und ging 1995 als alleiniger Preisträger des Dirigenten Forums des Deutschen Musikrates hervor.

In der Saison 1995/96 folgten Einladungen u.a. bei der Radio Philharmonie Hannover (NDR), bei den Stuttgarter Philharmonikern, beim Staatstheater Kassel, beim Philharmonischen Staatsorchester Bremen und in Frankreich mit dem Orchestre National de Lyon und Lille.

Seit 1997 ist Marc Piollet 1. Kapellmeister und Stellvertreter des GMD am Staatstheater Kassel.

Seit ihrer Gründung im Jahre 1950 gehört die **Radio-Philharmonie Hannover des NDR** (zuerst "Orchester des Senders Hannover", dann "Rundfunkorchester Hannover") zu den bedeutendsten Klangkörpern in der deutschen Orchesterlandschaft.

Das Profil der Radio-Philharmonie Hannover wird durch die weitgefächerte Breite des Repertoires geprägt. Sowohl im klassischen Sektor, vom Barock bis zur Moderne, als auch im Bereich der sogenannten "U-Musik" (Operette, Musical, Jazz) gestaltet das Orchester öffentliche Konzerte, produziert für Rundfunk-sendungen und Schallplattenfirmen.

In den ersten 25 Jahren seines Bestehens leitete Willy Steiner das Orchester, als Chefdiri-

genten folgten ab 1976 Bernhard, Klee, Zdenek Macal, Aldo Ceccato und von 1991 bis 1995 wieder Bernhard Klee.

Frieder Reininghaus, geboren 1949, studierte Musik, Musikwissenschaft, Germanistik und Soziologie in Stuttgart, Tübingen und Berlin. Er war Wissenschaftlicher Assistent, Redakteur der „Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft“, dann der „Spuren“ 1976-1984. Seit 1978 lebt er als freier Autor, Rundfunkjournalist und Kulturkorrespondent in Köln, schrieb 10 Jahre Musikkritiken für „die tageszeitung“, publiziert u.a. in der F.A.Z., der Süddeutschen und der Berliner Zeitung, im Rheinischen Merkur und der Neuen Zeitschrift für Musik.

Ricardo Sandoval wurde 1971 in Santiago/Chile geboren und begann mit 10 Jahren seine Ausbildung an den Instrumenten Mandoline, Klarinette und Cuatro (venzolanische kleine Gitarre). 1990-1996 studierte er im Hauptfach Mandoline in Caracas/Venezuela bis zum Examen und konzertierte mit verschiedenen Volksmusikgruppen und Ensembles im In- und Ausland. Seit 1996 lebt Sandoval in Deutschland und studiert Mandoline bei Gertrud Tröster und Marga Wilden-Hüsgen an der Hochschule für Musik, Köln. Außerdem belegte er Kurse bei Catherine Lichtenberg und Juan Carlos Munoz.

Franz-Josef Selig, geboren 1962, studierte zunächst Kirchenmusik bis zum Staatsexamen und wechselte dann in die Hochschulklassen Gesang von Claudio Nicolai an der Kölner Hochschule. Schon während des Gesangsstudiums gab Selig zahlreiche Konzerte. Seit 1995/96 ist er regelmäßiger Gast an der Oper Köln.

Gastengagements führten ihn an so renommierte Häuser wie das Royal Opera House Covent Garden, Théâtre de la Monnaie Bruxelles, Grand Théâtre Genève, Opéra de Lyon, Mailän-

der Scala, Opéra de Bastille Paris, Wiener Staatsoper, Metropolitan Opera New York u.a. Ebenso wie im Opernbereich ist Franz-Josef Selig auch als Konzertsänger im In- und Ausland. Er arbeitete mit vielen namhaften Dirigenten zusammen, wie mit Stein, Marriner, Haitink, Fruehbeck de Burgos, Eschenbach u.a. Darüber hinaus schließt das breite Interesse des Sängers auch die Beschäftigung mit Alter Musik ein.

Die Singphoniker. Was auch immer die sechs Sänger mit ihrem Repertoire, das von der Gregorianik bis zur Avantgarde reicht, in den letzten Jahren anfangen und aufführten, in jedem Fall setzten sie damit richtungsweisende Akzente.

In dem Maße wie Nikolaus Harnoncourt bei der Suche nach authentischer Interpretation der Instrumentalmusik eine entscheidende Rolle spielt, so verstehen sich auch die Singphoniker als Neuinterpreten einer verlorengegangenen Tradition der vokalen Kammermusik des 19. Jahrhunderts.

Wie erfolgreich sie dies tun, zeigt z.B. die Tatsache, daß ihre letzten vier CDs in Folge mit Preisen ausgezeichnet wurden. („Diapason d'or“) und der internationalen Fachpresse seit Jahren hymnische Kritiken der Singphoniker-Produktionen und Konzerte zu entnehmen sind.

Spohr-Quartett. Der Wunsch nach einem Kasseler „quartet in residence“ veranlaßte in diesem Jahr vier Musiker des Orchesters des Staatstheaters Kassel sich zu einem Streichquartett zusammenzutun. Bei einem Ensemble aus Kassel „für Kassel“, wie sich Dimitrios Papanikolau (Violine), Susanne Berendes (Violine), Ute Varevics (Viola) und Wolfram Geiss (Violoncello) selber verstehen bot es sich von selber an als Namenspatron Louis Spohr zu wählen, der lange in dieser Stadt gewirkt hat.

Staatstheater Kassel. Kassel ist eine der ältesten Theaterstädte Deutschlands: Seit dem 16. Jahrhundert wird hier Theater gespielt. Das heutige Staatstheaterorchester blickt auf eine noch längere Tradition zurück. Im Jahre 1502 wurde bereits die 'Landgräfliche Hofkapelle' gegründet. Nach 1765 entsteht das erste „Landgräfliche Hoftheater“, das 1821 den Status eines kurfürstlichen Hoftheaters erhält. Seinen Höhepunkt erreicht es unter der Operndirektion des Komponisten und Dirigenten Louis Spohr, der die Oper von 1822 bis 1857 leitete. 1883 - 1885 war Gustav Mahler als Musikdirektor verpflichtet. 1919 wandelt man das 'Königliche Schauspiel' in ein 'Preußisches Staatstheater Kassel' um. Im Jahre 1943 wird das Theater durch Bomben zerstört, so daß in den nächsten 15 Jahren an Ausweichstätten gespielt werden muß. 1959 erfolgt endlich die Eröffnung des Theaterneubaus am Friedrichsplatz mit zwei Häusern. Das Staatstheater Kassel bietet pro Spielzeit rund 630 Vorstellungen in insgesamt vier Spielstätten, einschließlich der zehn Sinfoniekonzerten in der Stadthalle. Seit der Spielzeit 1991/92 ist Michael Leinert Intendant des Staatstheaters.

Juris Teichmanis. Der 1966 in Freiburg geborene Cellist erhielt seinen ersten Unterricht bei seinem Vater. Nach Studien in Freiburg bei Christoph Henkel und Martin Ostertrag in Karlsruhe rundete er seine Ausbildung bei Anner Bijlsma und Lidewij Scheifers in Amsterdam ab. Seither ist er vorwiegend im Bereich der Alten Musik tätig. So ist er Mitbegründer des Ensembles *circumflexes*, Mitglied bei *Musica Alta Ripa* und außerdem Gast bei Ensembles wie dem Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik und Concerto Köln.

Wolfgang Timaeus geboren 1927 in Kassel. 1949 Eintritt in den Bärenreiter Verlag, Kassel. Vor allem für den Bereich Bühne und Orchester zuständig. Sodann Geschäftsführer der Alkor-

Edition, Agentur Bühne und Orchester des Bärenreiter-Verlages. Tätigkeiten in verschiedenen Berufsverbänden. Nach Beendigung der offiziellen beruflichen Verpflichtungen beratend tätig für Alkor/Bärenreiter. Verantwortlich für die Meister-Konzerte Kassel.

Manfred Wagner geboren 1944 in Amstetten/Österreich. Seit 1974 Vorstand der Lehrkanzel für Kultur- und Geistesgeschichte an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. 1980-88 Vizerektor der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. 1983 Österreichischer Staatspreis für Publizistik im Interesse von Wissenschaft und Forschung. 1983-84 Präsident der Österreichischen UNESCO Kommission. Seit 1987 Lehrauftrag am Institut für kulturelles Management (IKM) an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. 1988 Gastprofessur an der Humboldt-Universität Berlin. 1988-89 Gastdramaturg an den Opernhäusern Hamburg und Graz. 1992-94 Vizepräsident des Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften (IFK), Seit 1994 Dozent an der Diplomatischen Akademie. 1995 Geschäftsführender Präsident des Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften (IFK), Gastdramaturg am Linzer Landestheater. Mitglied zahlreicher nationaler und internationaler Gremien und Jurys. Arbeitsschwerpunkte: Bildende Kunst, Musik, Kultur- und Bildungspolitik, Kulturförderung, Medienforschung, Rezeptionsforschung.

Das **Wiener Klaviertrio** wurde im Herbst 1988 vom Pianisten Stefan Mendl, dem Cellisten Marcus Trefny (beide 1966 geboren) und dem Geiger Wolfgang Redik (geb. 1968) gegründet. Neben intensiven Studien mit dem Trio di Trieste, dem Beaux Arts Trio und dem Haydn Trio Wien arbeiteten die drei Musiker u.a. mit Isaac Stern, Joseph Kalichstein und Mitgliedern des La Salle- und des Guarneri-Quartetts zusammen. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen

bei Wettbewerben ermöglichten dem Ensemble den Beginn einer internationalen Karriere. Nach Auftritten für die "Wiener Konzerthausgesellschaft" und die "Gesellschaft der Musikfreunde in Wien" debütierte das Wiener Klaviertrio in der Saison 1993/94 in der New Yorker Carnegie Hall (Weill Recital Hall) und in der berühmten "Wigmore Hall" in London.

1996 wurde eine Einspielung des Klaviertrios von Antonin Dvorak von der BBC als "Platte des Jahres" ausgezeichnet.

Wolfgang Redik spielt eine Violine von J.B.N. Guadagnini aus dem Jahr 1772. Das Instrument stammt aus der Instrumentensammlung der Österreichischen Nationalbank und wurde Herrn Redik leihweise zur Verfügung gestellt.

Oberstleutnant Wolfgang Willems wurde 1946 in Weiden/Obpf. geboren, spielte bereits als Elfjähriger in seiner Heimatstadt die Orgel und studierte in Regensburg Kirchenmusik.

1966 bewarb er sich während der Grundausbildung im Wehrdienst als Pianist und Trompeter beim Militärmusikdienst der Bundeswehr. Nach mehreren Jahren Tätigkeit als Orchestermusiker in Regensburg und Garmisch-Partenkirchen absolvierte er ein Kapellmeisterstudium an der Musikhochschule Köln. Als stellvertretender Chef der Musikkorps wurde er in Münster, Lüneburg, Hamburg, Koblenz, Siegburg und Hilden eingesetzt, bevor er 1979 die Leitung des Heeresmusikkorps 100 in Münster und 1985 die des Heeresmusikkorps 4 in Regensburg übertragen bekam. Seit Februar 1997 ist er Chef des Heeresmusikkorps 2 in Kassel.

Franz Willnauer, geboren 1933, promovierte 1957 nach dem Studium der Psychologie, der Theaterwissenschaft und der Germanistik in Wien. Er war Leiter der Werbeabteilung der Universal Edition Wien, Kulturredakteur der Wie-

ner Monatszeitschrift Forum, Persönlicher Referent des Generalintendanten am Staatstheater Stuttgart, Chefdramaturg und Chefdisponent an den Städtischen Bühnen Münster und Stellvertreter des Intendanten an den Städtischen Bühnen Freiburg. Von 1972 bis 1986 leitete er die Kulturabteilung von Bayer Leverkusen, war 1986-1991 Generalsekretär der Salzburger Festspiele und 1990-1995 Geschäftsführer des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft. Seit 1995 bis 1998 ist Franz Willnauer Direktor des Schleswig-Holstein Musik Festivals. Zusätzlich übernahm er Lehraufträge und Gastprofessuren im Bereich "Kulturelles Management" in Wien und Hamburg, wo er seit 1994 Professor an der Hochschule für Musik und Theater ist. Von Franz Willnauer erschienen zahlreiche Publikationen zum Thema Theater, Festspiele und Kulturmanagement und -sponsoring. Er ist Träger des Großen Ehrenzeichens für Verdienste um die Republik Österreich.

Gerrit Zitterbart wurde 1952 in Göttingen geboren. Seine Ausbildung erhielt er bei Erika Haase, Karl Engel, Hans Leygraf, Carl Seemann und Stefan Askenase. Zu Beginn seiner Konzerttätigkeit hatte er Wettbewerbserfolge in der Schweiz, in Belgien, Italien und Deutschland. Sein Repertoire umfaßt Kompositionen von Scarlatti bis Stockhausen. Einiges ist auf 10 Solo-CDs dokumentiert. 1976 gründete Gerrit Zitterbart mit Ulrich Beetz und Birgit Erichson das Abegg Trio. Einspielungen des Ensembles erhielten bisher fünfmal den "Preis der Deutschen Schallplattenkritik".

25. Internationale Bad Hersfelder Bach-Tage Ostern 1998 (Karfreitag, 10. April bis Ostersonntag, 12. April)

J. S. Bach, Matthäus-Passion / Kantaten / Orchester- und Orgelwerke

Ausführende: Posener Knabenchor / Hersfelder Festspielchor

Marburger und Frankfurter Konzertchor / Prager Bach-Orchester
Hessisches Kammerorchester Frankfurt (M) / Concezio Panone und
Martin Schmeding, Orgel / Dirigenten: W. A. Krolopp und S. Heinrich



38. Bad Hersfelder Festspielkonzerte – 20. Juni bis 19. August 1998

Schirmherr Bundespräsident Roman Herzog / Künstlerischer Direktor Siegfried Heinrich

Samstag	20. 6.	National-Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks Kattowitz
Sonntag	21. 6.	National-Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks Kattowitz
Samstag	27. 6.	Mendelssohn, Paulus / Hersfelder Festspielchor
Sonntag	28. 6.	National-Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks Kattowitz
Samstag	04. 7.	Posener Knabenchor und Posener Mozartorchester
Sonntag	05. 7.	Posener Knabenchor und Posener Mozartorchester
Samstag	11. 7.	MDR-Konzert
Sonntag	12. 7.	Deutsche Orgelmusik
Samstag	18. 7.	Klenke-Streichquartett Weimar
Sonntag	19. 7.	Klenke-Streichquartett Weimar
Samstag	25. 7.	Tschechische Symphoniker Prag
Sonntag	26. 7.	Gitarre und Violoncello
Samstag	01. 8.	Trompete und Orgel
Sonntag	02. 8.	Trompete und Orgel
Samstag	08. 8.	J. S. Bach, Suiten für Violoncello
Sonntag	09. 8.	11.30 Uhr Festakt in der Stiftsrüine (Eintritt frei) Vergabe des Hersfelder Opern- und Orpheus-Preises Tschechische Symphoniker Prag
Samstag	15. 8.	Französische Orgelmusik
Sonntag	16. 8.	11.30 Uhr Orchester-Matinee Tschechische Symphoniker Prag

Oper in der Hersfelder Stiftsrüine vom 3. bis 19. August 1998

Verdi, „Der Troubadour“: 3., 4., 6., 7., 9., 10., 12., 13., 15., 17. und 19. August 1998

Mozart, „Cosi fan tutte“: 5., 8., 11., 14., 16. und 18. August 1998



Vorhinweis: Freitag, 02. 01. bis Dienstag 06. 01. 1998, **Chorsänger- und Chorleiterwoche**

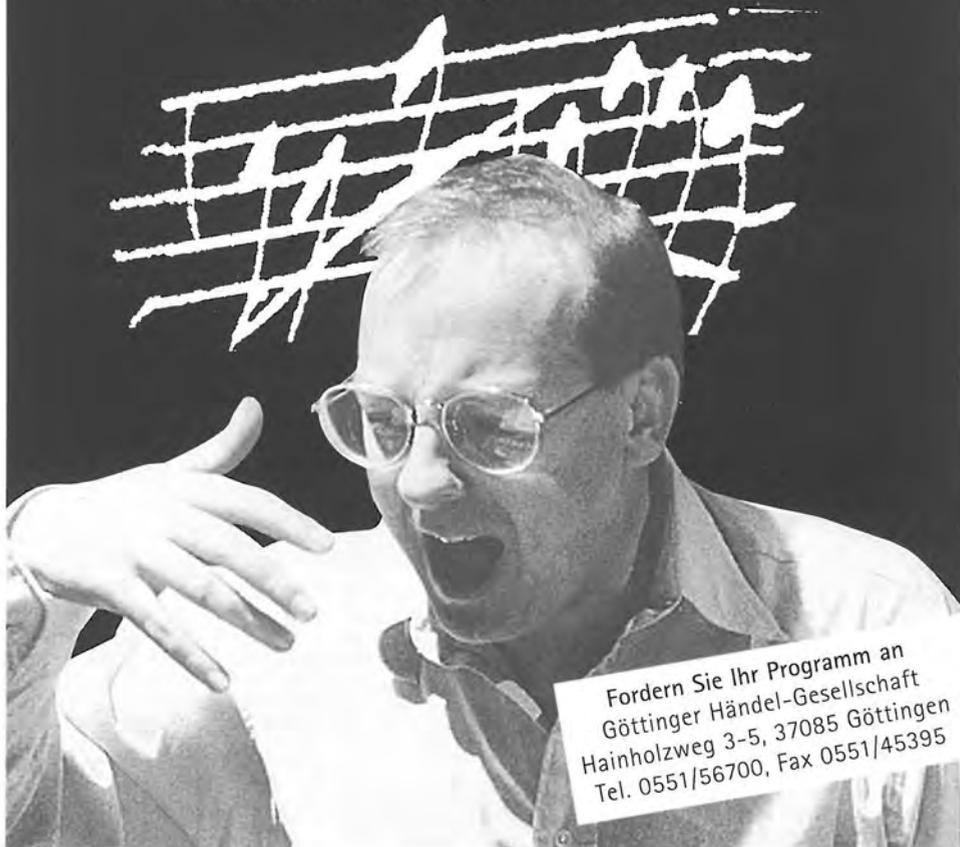
Leitung KMD Johannes Häussler (Erfurt)

Informationen und Prospekte: Arbeitskreis für Musik e. V., Nachtigallenstraße 7, 36251 Bad Hersfeld,
Telefon 0 66 21 / 50 67 0 und 0 66 21 / 50 67 13
Telefax 0 66 21 / 6 43 55

Änderungen vorbehalten!

G ö t t i n g e r H ä n d e l F e s t s p i e l e

28. Mai bis 2. Juni 1998
Künstlerische Leitung: Nicholas McGegan



Fordern Sie Ihr Programm an
Göttinger Händel-Gesellschaft
Hainholzweg 3-5, 37085 Göttingen
Tel. 0551/56700, Fax 0551/45395

Die neue E-Klasse Avantgarde, Elegance, Classic.

Abb. lediglich Schematische Darstellung S & J 81226

Nur beim Thema Sicherheit lassen wir Ihnen keine Wahl.

► Die einen hören beim Autokauf auf ihren Bauch. Andere auf ihren Verstand. Die neue E-Klasse wird beiden gerecht. Für den Kopf gibt's serienmäßig zwei Fullsize-Airbags, ABS und das elektronische Traktions-system ETS. Und für den Bauch die drei Ausstattungslinien Classic, Elegance und Avantgarde. So bekommt jeder,

was er will. Mit Sicherheit. Wir laden Sie herzlich zu einer Probefahrt ein und freuen uns auf Ihren Besuch.



Mercedes-Benz

Ihr guter Stern auf allen Straßen.



...ständig im Einsatz für unser Zuhause.

Im EAM-Unternehmensverbund arbeiten viele Fachleute rund um die Uhr für eine sichere Versorgung mit Strom, Erdgas, Fernwärme und Trinkwasser.

Weitere Dienstleistungsfelder sind die Abfallwirtschaft, die Umweltsanierung und die Umwelttechnik.

In unseren Informationszentren fördern wir aktiv alle Bemühungen unserer Kunden, Energie sinnvoll einzusetzen und die Umwelt zu schonen.

In den 47 Kundenbezirken der EAM finden Sie Ihren Partner für Energie und Umwelt.

So schließt sich der regionale Kreis einer verbraucher- und umweltgerechten Ver- und Entsorgung unter dem Dach der EAM.

Wir informieren Sie gern:

EAM
Energie-Aktiengesellschaft
Mitteldeutschland

Öffentlichkeitsarbeit und
Kommunikation
Monteverdistrasse 2
34131 Kassel

Telefon (0561) 933 01
Fax (05 61) 9 33 -25 00



Partner für
Energie und
Umwelt

Nordhessen stellt sich vor!

Das Kunstspektakel documenta ist weltweit bekannt; Bad Wildungen als zweitgrößtes deutsches Heilbad ist allen Kurenden ein Begriff, und der Edersee lockt die Wassersportler von nah und fern.

Doch Nordhessen ist weit mehr: Es ist z.B. die Mitte Deutschlands - mit den kürzesten Wegen überall hin. Symbol dieser zentralen Lage ist die Säulenhalle des Wilhelmshöher Bahnhofes in Kassel, einer wichtigen Schnittstelle im europäischen Verkehrsnetz.

Aber auch die Verkehrstechnik selbst spielt für Kassel seit jeher eine große Rolle. Der "Drache", die erste Dampflokomotive, wurde hier gebaut, und die Stadt ist untrennbar mit dem Namen Henschel verbunden. Heute ist es der Transrapid, der in und um Kassel die Gemüter erregt, und das VW-Werk Baunatal ist mit gut 15.000 Arbeitnehmern der größte Betrieb in der Region. Auch in anderen Branchen mischen hiesige Unternehmen weltweit mit. Aus Allendorf an der Eder kommen von Viessmann die modernsten Heizkessel. Die Thonet-Stühle mit exquisitem Design gehen von Frankenberg aus in die Welt, und Medizintechnik rund um den Globus liefert die Firma B. Braun Melsungen.

Keinem Gast bleibt verborgen, daß Nordhessen eine ausgesprochene Erholungsregion ist. Als walddreichste Gegend Deutsch-

lands bietet sie urlaubswerten Lebensraum!

Entsprechend hat der Sport einen hohen Stellenwert: außer Achttausender besteigen und Tiefseetauchen finden sich alle Möglichkeiten.

In Willingen ist das Skispringen zu Hause, in Calden trainiert die deutsche Fallschirmspringermannschaft, in Spangenberg trifft sich die internationale Reiterelite.



Unsere Vorfahren mußten sich oft gegen Thüringen und Sachsen verteidigen - wir erfreuen uns heute der dafür erbauten Burgen. Inzwischen häufig genutzt als attraktive Hotels, bieten sie ihren Gästen und Tagungsteilnehmern ein bemerkenswertes Ambiente, wie z.B. auf Schloß Waldeck oder Burg Ludwigstein.

Zu einem Kleinod sind Fachwerkstädte wie Melsungen oder Fritzlar geworden und bilden die Kulisse in einer Region, die ihr Brauchtum pflegt. Volksfeste, wie z.B. das Lullusfest in Bad Hers-

feld, das älteste seiner Art, sind hier zu Hause.

Die längste Zeit ihres Lebens verbrachten die Gebrüder Grimm in Kassel. Viele ihrer Märchen stammen aus der Region und überall stößt man auf ihre Spuren, z.B. im Dornröschenschloß Sababurg oder am Frau Holle Teich auf dem Hohen Meißner.

Arolser Barockfestspiele, Hersfelder Festspiele oder der Kultursommer begeistern jedes Jahr ein anspruchsvolles Publikum, und in Kassel hat die Sammelleidenschaft einzelner Landgrafen ein außerordentlich attraktives Erbe hinterlassen, z.B. die Rembrandt-Sammlung oder die astronomischen Instrumente von Jost Bürgi.

Sie bilden den reizvollen Kontrast zu den Kunstwerken der documenta, die

Kassel alle 5 Jahre - auch wieder 1997 - zum Mekka der modernen Kunst macht.

**NORD
HESSEN
HAT'S**



Zu weiteren Informationen stehen wir Ihnen gern zur Verfügung.

Pro Nordhessen e.V.
Kurfürstenstr. 9
34117 Kassel
Telefax 0561/7891-243

Hier spielt die Musik!

Musikfans finden bei uns nach einer langen Nacht die Ruhe, die sie sich verdient haben. Unsere schallisolierten Komfortzimmer lassen Sie ungestört von Ihren Lieblingsrhythmen träumen und am nächsten Morgen holen Sie sich am Frühstücksbuffet die „Power“ für einen neuen Tag!



Mit dem Zimmerausweis sind Sie zusätzlich mobil: die freie Nutzung der öffentlichen Nahverkehrsmittel ist im Zimmerpreis inbegriffen.

InterCityHotel

K A S S E L

Wilhelmshöher Allee 241 · D-34121 Kassel
Telefon (05 61) 9 38 80 · Fax (05 61) 9 38 89 99

Represented by  STEIGENBERGER RESERVATION SERVICE

EIN HOTEL DER STEIGENBERGER GRUPPE

Ihr Orthopädie- & Schuhtechnik-
Spezialist in Kassel



Raabe

Orthopädie & Schuhtechnik

- Einlagen
- Schuhzurichtungen
- Maßschuhe
- Schuhe für lose
Einlagen
- Kompressions-Strümpfe
- Fußbandagen

Wilhelmshöher Allee 109

34121 Kassel

Telefon 05 61 / 2 66 36

Wir sorgen für gute Auftritte.

Herzlich willkommen im
**RAMADA® HOTEL
KASSEL**

Das (Tagungs-) Hotel ist ruhig und zentral gelegen, verkehrsgünstig
in unmittelbarer Nähe zum ICE-Bahnhof Kassel-Wilhelmshöhe.

Es verfügt über 137 komfortable Gästezimmer mit

- ◆ Bad/Dusche und Haarfön
- ◆ Kabelfernsehen, Video, Radio
- ◆ Minibar
- ◆ Direktwahltelefon und Modemanschluß
- ◆ Hosenbügler
- ◆ Nichtraucherzimmer

Natürlich haben wir auch noch einiges mehr zu bieten:

- ◆ 8 Konferenz- und Gruppenräume
- ◆ moderne Tagungstechnik
- ◆ Fitnessbereich mit Sauna, Solarium, Massagesessel
- ◆ internationales Restaurant und Lobbybar
- ◆ jeden Sonntag Familienbuffet
- ◆ und, und, und ...

Rufen Sie uns doch einfach an, um mehr zu erfahren, oder lassen Sie
sich Informationsmaterial zusenden. Wir freuen uns auf Sie!

RAMADA® HOTEL KASSEL

Wilhelm-Schmidt-Str. 4

34131 Kassel - Wilhelmshöhe

Telefon: 0561 / 9339-0

Telefax: 0561 / 9339-100

COMPART

MUSIKSEMINARE
FÜR INTERESSIERTE LAIEN

Tages-Seminare für klassische Musik in Kassel

4. Oktober 1997 Ref.: Dr. Michael Jung

Ludwig van Beethoven **Missa solemnis**

5. Oktober 1997 Ref.: Dr. Michael Jung

Felix Mendelssohn Bartholdy **Lobgesang-Sinfonie**

15. November 1997 Ref.: Dr. Rainer Lorenz

Richard Wagner **Das Rheingold**

16. November 1997 Ref.: Dr. Rainer Lorenz

Franz Schubert **Winterreise**

8. Februar 1998 Ref.: Dr. Mechthild Hobl-Friedrich

Frauen und Männer um Clara Schumann

21. März 1998 Ref.: Dr. Wolfgang Thein

Gustav Mahler **Sinfonie Nr. 1**

22. März 1998 Ref.: Dr. Wolfgang Thein

Beethoven - Brahms **Streichquartette**

9. Mai 1998 Ref.: Dr. Rainer Lorenz

Peter I. Tschaikowsky **Sinfonie „Pathetique“**

10. Mai 1998 Ref.: Dr. Rainer Lorenz

Wolfgang Amadeus Mozart **Sinfonie „Jupiter“**

CompArt-Musikseminare Sigrid Olten

Bahnhofstraße 10 — 34576 Homberg (Efze)

Tel. 0 56 81/48 60 Fax 67 80

Interessante Reise-Seminare für Musik, Kunst und Literatur in 1998

Kasseler Sparkasse



EINE REGION

EINE SPARKASSE

Bad Karlshafen
Langenthal
Deisel
Libpoldsberg
Trendelbürg
Helmarshausen
Stamman
Gieselwerder
Sielen
Friedrichsfeld
Gottsbüren
Oedelsheim
Wettesingen
Niederlistingen
Liebenau
Hümme
Gottstreu
Heisebeck
Oberlistingen
Obermeiser
Calden
Hombressen
Veckerhagen
Breuna
Hofgeismar
Wilhelmshausen
Vaake
Niederelsungen
Oberelsungen
Weimar
Obervellmar
Möncherhof
Viesebeck
Härleshausen
Wolfsanger
Notthfelden
Härleshausen, Wahnagel Straße
Vellmar-West
Philippinenhof
Simmershausen
Altenhasungen
Dörnberg
Rothenditmold
Nordend
Ihringshausen
Nieste
Burghasungen
Härleshausen, Härleshäuser Str.
Nord
Ihringshausen-Süd
Wolfsanger
Wolfsanger
Holländischer Platz
Fasanenhof
Ehlen
Kirchditmold
Kölnische Straße
Sandershausen
Wolfsanger
An der Friedenskirche
Hauptstelle, Wolfsschlucht
Wesertor
Istha
Wilhelmshöhe
Westend
Rathaus
Eichwald
Bründersen
Mulang
Wehlhelden
Sud
Bettenhausen
Oelshausen
Halleböhn
Waldau
Heiligenroda
Altenstadt
Augustinum
Niederzwehren
Niederzwehren-Mitte
Niederkaufungen
Wickenroda
Balhorn
Martinshagen
Brasselsberg
Niederzwehren
Niederzwehren
Niederkaufungen
Waldau
Waldau
Lindenberg
Naumburg
Breitenbacht
Oberzwehren
Vollmarshausen
Eibenberg
Thermalbad
Altenbauna Baunsberg
Bergshausen
Lahfelden
Helsa
Altenritta
Rengershausen
Dennhausen
Aitendorf
Altenbauna-Marktplatz
Kirchbauna
Wellarode
Eschenstruth
Heimarshausen
Großerritta
Guntershausen
Dörnshagen
Wattenbach
Riede
Hertingshausen
Eiterhagen



**FRÖHLICH
BAU AG**

Jeder gute Musiker beherrscht diese hohe Kunst. Beim Bauen setzen wir diese Akzente durch perfekte Koordination von Menschen, Maschinen und Material.

Bei der Vielfalt unserer Bauaufgaben ist jeder Tag eine neue Herausforderung. Denn die Erwartungen unserer Auftraggeber sind Maßstab unseres Handelns. Bauen mit Vertrauen ist Tradition und Verpflichtung unseres Hauses seit nunmehr 100 Jahren.

Fleiß, Können, Energie und Ausdauer sind das Fundament unserer Firmengeschichte. Wir werden diese Tugenden weiter pflegen für die Zufriedenheit unserer Auftraggeber und eine weiterhin erfolgreiche Zukunft von FRÖHLICH.

Virtuos
Akzente setzen.

Bauen ist Vertrauen.
Mit uns seit einhundert Jahren.

Felsberg (0 56 62) 5 01-0 • Arnstadt • Berlin • Dresden • Kassel