

BEETHOVEN SYMPHONIES 9

ANJA KAMPE
DANIELA SINDRAM
BURKHARD FRITZ
RENÉ PAPE
WIENER SINGVEREIN

PHILIPPE JORDAN
WIENER SYMPHONIKER





LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Symphony No. 9 in d minor op. 125 “Choral”

Symphonie Nr. 9 d-moll op. 125

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Allegro ma non troppo – un poco maestoso | 14:15 |
| 2 | Molto vivace – Presto | 13:27 |
| 3 | Adagio molto e cantabile – Andante moderato | 12:12 |
| 4 | Finale. Presto | 23:19 |

Total Playing Time 63:13

PHILIPPE JORDAN *conductor*

WIENER SYMPHONIKER

ANJA KAMPE *soprano*

DANIELA SINDRAM *mezzo-soprano*

BURKHARD FRITZ *tenor*

RENÉ PAPE *bass*

WIENER SINGVEREIN

JOHANNES PRINZ *choirmaster*

Transcending Boundaries

“Different from my others” it was supposed to be, Ludwig van Beethoven’s great symphony, the *Ninth*, premiered in Vienna in 1824, and which was to remain his last. In spite of resuming the “per aspera ad astra” schema of the *Fifth*, the musical development from night to light, his self-imposed claim is conveyed in all essential components of this monumental work: the duration, the large cast (apart from soloists and choir, the orchestra is augmented with piccolo flute, contrabassoon, three trombones and the instruments called “Turkish” according to their origin, triangle, cymbals and bass drum), the order of movements with the Scherzo in second place, and an internal dramaturgy which in the Finale decidedly discards the world of musical expression of the preceding movements, clearing the way to completely new realms – namely the “Elysium” mentioned in the text. Consequently, this symphony, just as if becoming aware of itself, boldly breaks down the boundaries of its genre and expands into a cantata, the legitimation for its own shape within itself.

For Philippe Jordan, the “*Eroica*” is admittedly an important forerunner of the *Ninth*: “Beethoven was able to create variation movements like no other. He has already shown this in the ‘Eroica’. The Finale of the Ninth is a variation movement as well, and even the construction is similar: everything starts in the bass and develops over many stages to an overwhelming end. Now, he prepares this by isolating the musical parameters in the preceding movements, being then able to synthesize them to the greatest effect: the first movement is spirit, the second is dominated by the rhythm, in the third the melody prevails. And this is all brought together in the Finale in a gigantic variation style – even adding the sung word, for which the orchestra seems to search unsuccessfully at first, with borrowings from both the history of music and folklore, including a second theme with a double fugue. More variation is not possible.”

The search for the word written into the work also occupied Beethoven himself. It was only late in the creative process, when he was already toying with the idea of ignoring the boundaries of the genre and letting singing voices join in the Finale, that

he brought the new work into connection with an old plan dating back to 1793: the musical setting of Friedrich Schiller's "*Ode to Joy*". For thirty years, he had not found a satisfactory form for it – now the time had finally come. "The global gestures become a perfect utopia," says Jordan.

Network of internal relations

"You see, for some time past I have not been able to bring myself to write so easily. I sit and think and think, I have had it for a long time, but I can't get it down on paper. I dread the beginning of such large works. Once I have begun, it goes well." This is what Beethoven is said to have confessed to the Leipzig music critic and composer Friedrich Rochlitz in 1822. He seems to have composed this horror into the *Ninth*: it does not begin with the beginning, but with the formation of a beginning. The mysterious murmur of the empty dominant quint a–e is flashed through by the opening motifs of the strings, condensing into the main theme only after a perilous crescendo. After 16 bars, it falls over two octaves in D minor, with a grand fortissimo force of the entire orchestra. Surprisingly, this thematic birth repeats itself on the tonic, but then flows into a second appearance of the main theme, now in the third relationship of B flat major. This is not only the key of the second theme of this opening movement, which rings out from the wind instruments, but it also returns for such divergent passages of the work such as the peaceful main parts of the Adagio and the energetic "Turkish March" in the Finale (solo tenor with male choir "Froh, wie seine Sonnen fliegen" [Happily as his suns fly]). Yet, the movements of the work are not only linked by these and other key relationships: for even the Finale's theme of joy is repeatedly hinted at as a promise – in a bucolic character in the first movement in the vicinity of the second theme, restlessly and frantically in the trio of the Scherzo, and gently in the Adagio. The conflicting forces of the opening movement escalate so desolately and dramatically that, after a development full of rugged fugato passages and wistfully lamenting episodes, the main theme almost explodes with thunderous, roaring violence at the beginning of the recapitulation. Finally, the coda turns into a gloomy funeral march, at the end of which the main theme rears its head for the last time. "For me, the movement partakes something demonic, infernal, rather than a Maestoso already close to Wagner, as it has long been predominant in performance history," Jordan clarifies. "But Beethoven, for whom character and tempo are always closely connected, prescribes only 'un poco maestoso'. You need a certain weight, but it must remain an Allegro ma non troppo."

Restlessness and haven of tranquility

Following Haydn's example, but for the first and last time in one of his symphonies, for reasons of contrast, because of its relatively measured tempo, Beethoven immediately follows a first movement with the scherzo – and what a scherzo! The electrifying opening bars take up the principle of the falling triad, which had already characterized the main theme of the first movement, but now the tones of the triads are marked by a dotted octave motif, separated by pauses – and the timpani, tuned in octaves, have their first, shock-like solo appearance. Colossally increased, the framing parts, with their fugal sections running off immediately, follow an elaborate sonata form. They enclose a trio which in a downright manic manner, albeit charmingly modified, repeats one single theme that circles within itself for good measure: as mentioned before, the tone sequence of this theme already hints at the later hymn of joy. Altogether, this results in the enormous length of 954 bars – not counting the required repetitions. However, Beethoven knows how to captivate the listener's attention: with the small-scale verve of the fugal parts, shooing or thundering motifs, with metrical differentiations (in the middle section, three bars are suddenly taken together to form a subordinate, dance-like 9/4 beat), and also with rumbling timpani solos, pushing themselves to the fore. At the same time, the shape-giving, even motivic power of the general pauses originally exposed right at the beginning is repeatedly tested.

The slow movement constitutes an extended haven of tranquility, a largely extraterritorial area, so to speak, varying two themes in constant alternation: a solemn Adagio melody in B flat major (C-bar), its fifth and fourth falls alluding to the complex of themes of the preceding movements, and a gently winding, serene thought in D major (Andante moderato) in three-four time, again presaging later joy with its diatonic ascent. Yet, much will happen until then: dramatically increasing fanfares seem to call for battle towards the end. The anxious sighs of suspended notes overshadow the coda. This movement again raises many questions about Beethoven's metronome markings, which Philippe Jordan finds generally helpful for the *Ninth* – but: "You need a little more leeway for this piece as a whole, not least because of the singing voices, which are actually presented with extreme demands – same as the orchestra, by the way". However, what has frequently been explained by Beethoven's deafness, accompanied by his withdrawal from the knowledge of what is possible, is rather a symbolic expression of the essential, singular, norm-diverging effort, which is required by this musical vision of a harmonious humanity. Like the entire symphony, the ecstatic jubilation of the choral finale, aims at sublimeness, at

transcendence, at a communal experience which has worldly roots but is spiritual as well. “If you really take these goals seriously and want to be as precise as possible regarding all the details of the piece, then you need a lot of time for the Ninth – and you have to know each other really well,” Jordan clarifies. In any case, the Wiener Symphoniker and the Wiener Singverein have once again proved to be a team that is committed to him, and the conductor adds: “Moreover, I think we have been able to assemble the best solo quartet of my career here.”

Tempo questions remain nonetheless, for instance in the much-discussed Trio of the Scherzo, where the indications seem contradictory or absurd and are perhaps erroneous, as well as in the slow movement in particular. “There, Beethoven defines the tempo for the two themes with quarter notes = 60 and 63,” explains Jordan, “so he wants the Andante just a nuance faster. He was obviously concerned that the performers should not lose themselves in this escalating movement. In my experience, however, it is good to further yield the tempo of the figured variations, for example: quarter = 56. Thus, the steady flow does not get lost, but there is more repose for the many small notes, which then do not appear rushed.”

The borders are falling

With a “horror fanfare” as Richard Wagner called it, the storms of the Finale break loose, the string basses trying to call a hold to this with an excited recitative: as if wrestling for words, which Beethoven invented and partly noted in his sketches (“oh no, not this ... something more beautiful and better” and likewise), but concealed within the score, this instrumental voice comments on and discards all the reminiscences of the preceding movements which appear one after the other. “You can find numerous instrumental recitatives in Beethoven, especially in his late work. To me, the narrative, the clear articulation of this passage was very important, where Beethoven once again demands paradoxes, surprisingly in French, namely: ‘Selon le caractère d’un Recitativ mais, in tempo’. For me, this means that it must have sound and weight, but no mumbling. Achieving this is one of the many issues of this work, arising anew every time.”

Finally, the idea of the melody of joy is grasped by the wind instruments and the transition to its gentle diatonic back and forth flow is successfully accomplished. The string basses start singing this melody in delicate piano, the bassoon contributes an enchanting counterpoint, the violins take over, and finally it shines in the full orchestra with radiant brass. Yet, the last, decisive development is only launched after a renewed,

intensified raging of the horror fanfare: the entry of the singing voice. The indignation at the sounds of fear is now embodied by the baritone soloist, who, with the words “Oh friends, not these tones! ...” appeases the orchestra and calls the choir into action. Following his example, the first variations on the theme of joy unfold, sometimes finely chiseled, sometimes imposing, alternating between choir and soloists. With the overwhelming words “and the Cherub stands before God” the harmonic gate to B flat major is pushed open: the following “Turkish March” with piccolo, contrabassoon, triangle, cymbals and bass drum is a new variation in the wind instruments, joined freely by solo tenor and male choir. This is followed by a martial fugato, calling to mind once again that Elysium cannot be so readily achieved. The more radiant is the subsequent outburst of the hymn of joy in the choir, accompanied by trumpet fanfares. Beethoven then contrasts it with a second theme displaying the weighty breadth of an Andante maestoso: “Be embraced, O millions”, is originally intoned by the male choir in unison, before the solemn song is taken up by the whole choir and swayingly framed by the orchestra. Clarinets, bassoons and low strings imitate pious organ sounds, invoking the Creator above the starry canopy. “Without the Missa solemnis, the Ninth would not exist in this form,” Jordan is convinced. “When the solo quartet sings ‘Dominus Deus Sabaoth’ in the Sanctus there, Beethoven already uses the same diminished chord and the same sound colouring with pianissimo tremolo as here in ‘He must dwell above the stars’.

The suddenly erupting “Pleni sunt coeli” there is equalled here by the double fugue (Allegro energico e sempre ben marcato): it contrapuntally connects both themes, the hymn of joy and the “be embraced”, in choir and orchestra. This artistic climax of the movement is followed by an extended coda of multiple escalating waves, time and again interrupted by moments of retardation creating further tension – such as a fully composed cadenza by the soloists. The ecstatic conclusion once again bundles all forces into a transcendental delirium of joy. “In an overexaggerating way, Beethoven captures the gesture of the end of the Gloria in the Missa solemnis, which is after all not accidentally in the same key of D major. This is not just any odd mass and any odd symphony, no: here as well as there it is about everything, about the message of humanity”. For Philippe Jordan, this speaks of a “utopia that is strained beyond the bounds of possibility. At the point of highest climax, the music collapses.”

Walter Weidringer
(Translation: Eva Oswalt)



Die Grenzen überwinden

„Anders als meine übrigen“ sollte sie werden, Ludwig van Beethovens große Symphonie, die *Neunte*, die 1824 in Wien uraufgeführt wurde und die seine letzte bleiben sollte. Der selbst gestellte Anspruch wird in diesem monumentalen Werk trotz der Wiederaufnahme des „Per aspera ad astra“-Schemas der *Fünften*, also der musikalischen Entwicklung aus Nacht zum Licht, in allen wesentlichen Komponenten deutlich: in der eminenten Dauer, der großen Besetzung (neben Solisten und Chor ein aufgestocktes Orchester mit Piccoloflöte, Kontrafagott, drei Posaunen und die nach ihrer Herkunft „türkisch“ genannten Instrumente Triangel, Becken und große Trommel), in der Satzfolge mit dem Scherzo an zweiter Stelle sowie einer internen Dramaturgie, nach der im Finale die musikalische Ausdruckswelt der vorangegangenen Sätze dezidiert verworfen und der Weg in völlig neue Gefilde frei wird – eben das im Text genannte „Elysium“. Somit trägt diese Symphonie, die sich gleichsam ihrer selbst bewusst wird, kühn ihre Gattungsgrenzen sprengt und sich zur Kantate weitet, die Legitimation für ihre eigene Gestalt in sich.

Für Philippe Jordan ist freilich auch die „*Eroica*“ ein wichtiger Vorläufer der *Neunten*: „Was Beethoven schaffen konnte wie sonst niemand, waren Variationssätze. Das hat er schon in der ‚*Eroica*‘ gezeigt. Auch die Neunte hat einen Variationssatz zum Finale, und sogar der Aufbau ist ähnlich: Alles beginnt im Bass und entwickelt sich über viele Stufen hin zu einem überwältigenden Ende. Er bereitet das nun so vor, dass er die musikalischen Parameter in den vorangegangenen Sätzen isoliert, um sie dann zu größter Wirkung zusammenfassen zu können: Der erste Satz ist Geist, im zweiten herrscht der Rhythmus, im dritten dominiert die Melodie. Und das Finale bringt dann das alles in einem riesenhaften Variationsstil zusammen – auch noch mit dem gesungenen Wort, nach dem das Orchester zuerst erfolglos zu suchen scheint, mit Anleihen aus der Musikgeschichte und aus der Folklore, inklusive zweitem Thema mit Doppelfuge. Mehr Variation geht nicht.“

Die dem Werk eingeschriebene Suche nach dem Wort hat auch Beethoven selbst beschäftigt. Erst spät im Schaffensprozess, als er bereits mit dem Gedanken spielte, die Gattungsgrenzen zu ignorieren und im Finale Singstimmen hinzutreten zu lassen, brachte er das neue Werk in Zusammenhang mit einem alten Plan, der bis ins Jahr 1793 zurückgeht: nämlich der Vertonung von Friedrich Schillers Ode „*An die Freude*“. Drei- ßig Jahre lang hatte er dafür keine befriedigende Form gefunden – nun war es endlich so weit. „Der weltumspannende Gestus wird zur vollkommenen Utopie“, sagt Jordan.

Netz interner Bezüge

„Denn sehen Sie, seit einiger Zeit bring’ ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne, ich habs lange, aber es will nicht aufs Papier. Es graut mir vorm Anfang so grosser Werke. Bin ich drin, da gehts wohl.“ So soll Beethoven 1822 dem Leipziger Musikkritiker und Komponisten Friedrich Rochlitz gestanden haben. In der *Neunten* scheint er dieses Grauen mitkomponiert zu haben: Sie beginnt nicht etwa mit dem Anfang, sondern mit der Entstehung eines Anfangs. Das geheimnisvolle Raunen der leeren Dominant-Quint a–e durchzucken Auftaktmotive der Streicher, die sich erst nach bedrohlichem Crescendo zum Hauptthema verdichten. Nach 16 Takten stürzt es mit erhabener Fortissimo-Gewalt im ganzen Orchester über zwei Oktaven in d-moll nieder. Überraschend wiederholt sich diese Themengeburt dann auf der Tonika, mündet aber in einen zweiten Auftritt des Hauptthemas, nun im terzverwandten B-Dur. In dieser Tonart steht sodann nicht nur das zweite Thema dieses Kopfsatzes, das in den Bläsern erklingt, sondern sie kehrt auch für so unterschiedliche Passagen des Werks wieder wie die friedvollen Hauptteile des Adagios und den energiegeladenen „türkischen Marsch“ im Finale (Tenorsolo mit Männerchor „Froh, wie seine Sonnen fliegen“). Doch nicht nur durch diese und weitere Tonartbeziehungen sind die Sätze des Werks verknüpft: Denn sogar das Freudenthema des Finales deutet sich mehrfach als Verheißung an – im ersten Satz im Umkreis des zweiten Themas in bukolischem Charakter, im Trio des Scherzos rastlos und hektisch, im Adagio sanft. So wüst und dramatisch schaukeln sich die widerstreitenden Kräfte des Kopfsatzes auf, dass nach einer Durchführung voller zerklüfteter Fugatopassagen und wehmutsvoll klagender Episoden am Beginn der Reprise das Hauptthema mit donnernder, brausender Gewalt geradezu explodiert. Die Coda schließlich gerät zum düsteren Trauermarsch, an deren Ende sich das Hauptthema ein letztes Mal aufbäumt. „Der Satz hat für mich eher etwas Dämonisch-Infernalisches als ein schon nah an Wagner angesiedeltes Maestoso, wie es

in der Aufführungsgeschichte dann lange Zeit vorherrschend war“, stellt Jordan klar. „Aber Beethoven, bei dem Charakter und Tempo immer eng verbunden sind, schreibt nur ‚un poco maestoso‘ vor. Man braucht zwar ein gewisses Gewicht, aber es muss ein Allegro ma non troppo bleiben.“

Unrast und Ruhepol

Einem Vorbild bei Haydn entsprechend, aber zum ersten und letzten Mal in einer seiner Symphonien, lässt Beethoven auf einen Kopfsatz wegen dessen relativ gemessenen Tempos aus Kontrastgründen gleich das Scherzo folgen – und was für eines: Schon die elektrisierenden Eröffnungstakte greifen das Prinzip des fallenden Dreiklangs auf, wie es schon das Hauptthema des ersten Satzes geprägt hatte, doch nun werden die Dreiklangstöne von einem punktierten Oktavmotiv markiert, von Pausen durchtrennt – und die in Oktaven gestimmten Pauken haben ihren ersten, schockartigen Soloauftritt. Ins Riesenhafte gesteigert, folgen die Rahmenteile mit ihren gleich darauf loseilenden fugierten Abschnitten einer elaborierten Sonatensatzform. Das davon eingeschlossene Trio wiederholt, wenn auch reizvoll abgewandelt, auf geradezu manische Weise ein einziges, noch dazu in sich kreisendes Thema: Wie schon erwähnt, lässt dieses in seiner Tonfolge den späteren Freudenhymnus bereits erahnen. Zusammen ergibt das die enorme Länge von 954 Takten – die verlangten Wiederholungen nicht mitgezählt. Doch Beethoven weiß die Aufmerksamkeit der Hörer zu fesseln: durch die kleingliedrige Rasanz der fugierten Teile, durch huschende oder auch tosende Motive, durch metrische Differenzierungen (im Mittelteil formen plötzlich jeweils drei Takte zusammengenommen einen übergeordneten, tänzerischen 9/4-Takt), und auch durch Paukensoli, die sich polternd in den Vordergrund drängen. Dabei wird immer wieder auch die Gestalt gebende, ja motivische Kraft der gleich zu Beginn mitexponierten Generalpausen erprobt.

Einen ausgedehnten Ruhepol, ja gleichsam weitgehend exterritoriales Gebiet bildet sodann der langsame Satz, der zwei Themen in stetem Wechsel variiert: eine weihevoll Adagio-Melodie in B-Dur (C-Takt), deren Quint- und Quartfall auf die Thematik der vorangegangenen Sätze anspielt, und einen sanft im Dreivierteltakt sich windenden, heiteren Gedanken in D-Dur (Andante moderato), der mit seinem diatonischen Anstieg erneut die spätere Freude erahnen lässt. Doch bis dahin wird sich noch viel ereignen: Dramatisch sich steigernde Fanfaren scheinen gegen Ende zum Kampf zu rufen. Bange Seufzervorhalte überschatten die Coda. Dieser Satz wirft erneut viele

Fragen zu Beethovens Metronomzahlen auf, die Philippe Jordan im großen Ganzen auch für die *Neunte* hilfreich findet – aber: „Man braucht bei diesem Stück insgesamt doch ein bisschen mehr Spielraum, nicht zuletzt wegen der Singstimmen, an die wirklich extreme Anforderungen gestellt sind – wie übrigens auch ans Orchester.“ Was oft mit Beethovens Taubheit und seiner damit einhergehenden Entwöhnung vom Wissen um das Mögliche erklärt wurde, bringt freilich symbolisch zum Ausdruck, welch unerlässliche, außer aller Norm stehende Anstrengung allein diese musikalische Vision einer einträchtigen Menschheit bereits erfordert. Der ekstatische Jubel des Chorfinals zielt, wie die ganze Symphonie, aufs Erhabene, aufs Transzendente, auf ein zwar weltlich begründetes, aber doch auch spirituelles Gemeinschaftserlebnis. „Nimmt man diese Ziele wirklich ernst und will man es mit dem Stück auch in allen Details so genau wie möglich nehmen, dann braucht man eine Menge Zeit für die Neunte – und man muss einander wirklich gut kennen“, stellt Jordan klar. Die Wiener Symphoniker und der Wiener Singverein haben sich jedenfalls erneut als ein auf ihn eingeschworenes Team erwiesen, und der Dirigent fügt hinzu: „Ich glaube, wir konnten hier außerdem das beste Soloquartett meiner Laufbahn versammeln.“

Tempofragen allerdings bleiben, beim viel diskutierten Trio des Scherzos etwa, wo die Angaben widersprüchlich oder absurd scheinen und vielleicht fehlerhaft sind, sowie eben im langsamen Satz. „Da definiert Beethoven das Tempo für die beiden Themen mit Viertelnote = 60 und 63“, erklärt Jordan, „er will also das Andante nur um eine Nuance rascher. Es ging ihm offenbar darum, dass sich die Interpreten nicht verlieren sollten in diesem ausufernden Satz. Meiner Erfahrung nach ist es aber gut, bei den figurierten Variationen weiter hinten im Tempo doch etwas nachzugeben, etwa auf Viertel = 56. So kommt einem der stete Fluss nicht abhanden, aber hat mehr Ruhe für die vielen kleinen Noten, die dann nicht gehetzt wirken.“

Die Grenzen fallen

Mit einer „Schreckensfanfare“, wie Richard Wagner es genannt hat, brechen die Stürme des Finales los, denen ein erregtes Rezitativ der Streicherbässe Einhalt zu gebieten versucht: Wie um Worte ringend, die Beethoven erfunden und teilweise in seinen Skizzen eingetragen hat („o nein, dieses nicht ... etwas schöneres und besseres“ u. dgl.), in der Partitur aber verschweigt, kommentiert und verwirft diese instrumentale Stimme auch alle Reminiszenzen der vorangegangenen Sätze, die nacheinander auftauchen. „Instrumentale Rezitative finden sich viele bei Beethoven, gerade in seinem Spätwerk. Mir war

das Sprechende, die deutliche Artikulation dieser Passage ganz wichtig, bei der Beethoven wieder einmal Paradoxes verlangt, und das überraschenderweise auf Französisch, nämlich: ‚Selon le caractère d’un Recitativ mais, in tempo‘. Für mich heißt das, es muss Klang und Gewicht haben, darf aber nicht nuscheln. Wie das zu erreichen ist, zählt zu jenen vielen Fragen in diesem Stück, die sich jedes Mal wieder neu stellen.“

Endlich wird in den Bläsern die Idee der Freudenmelodie gefasst und der Übergang zu ihrer sanft auf- und abfließenden Diatonik gelingt. Die Streicherbässe beginnen sie in zartem Piano zu singen, das Fagott steuert einen zauberhaften Kontrapunkt bei, die Violinen übernehmen, und schließlich erstrahlt sie im vollen Orchester mit glänzendem Blech. Doch erst ein neuerliches, verschärftes Toben der Schreckensfanfare stößt die letzte, entscheidende Entwicklung an: den Eintritt der Singstimme. Die Empörung über die Klänge der Angst verkörpert sich nun im Baritonsolisten, der mit den von Beethoven selbst stammenden Worten „O Freunde, nicht diese Töne! ...“ das Orchester beschwichtigt und den Chor auf den Plan ruft. Nach seinem Vorbild entspinnen im Wechsel von Chor und Solisten sich erste, teils fein zisierte, teils imposante Variationen über das Freudenthema. Mit den überwältigenden Worten „und der Cherub steht vor Gott“ wird das harmonische Tor nach B-Dur aufgestoßen: Der folgende „türkische Marsch“ mit Piccolo, Kontrafagott, Triangel, Becken und großer Trommel ist eine neuerliche Variation in den Bläsern, zu der Tenorsolo und Männerchor frei hinzutreten. Ein kriegerisches Fugato schließt sich an, das neuerlich in Erinnerung ruft, dass das Elysium nicht ohne weiteres zu erringen ist. Desto strahlender ist nach ängstlichem Stocken der folgende, von Trompetenfanfaren begleitete Ausbruch des Freudenhymnus im Chor. Ihm stellt Beethoven dann ein zweites Thema in der gewichtigen Breite eines Andante maestoso gegenüber: „Seid umschlungen Millionen!“, intoniert zunächst der Männerchor unisono, bevor der feierliche Gesang vom ganzen Chor aufgegriffen und vom Orchester umwogt wird. Klarinetten, Fagotte und tiefe Streicher imitieren andächtige Orgelklänge zur Ahnung des Schöpfers überm Sternenzelt. „Ohne die Missa solennis würde es die Neunte so nicht geben“, ist Jordan überzeugt. „Wenn das Soloquartett dort im Sanctus ‚Dominus Deus Sabaoth‘ singt, verwendet Beethoven bereits denselben verminderten Akkord und das gleiche Klangkolorit mit Pianissimo-Tremolo wie dann bei ‚Über Sternen muss er wohnen‘.“

Was dort das plötzlich ausbrechende „Pleni sunt coeli“, ist hier die Doppelfuge (Allegro energico e sempre ben marcato): In ihr werden sodann beide Themen, der Freudenhymnus und das „Seid umschlungen“, in Chor und Orchester kontrapunktisch miteinander verknüpft. Nach diesem kunstvollen Höhepunkt des Satzes folgen

die mehrfachen Steigerungswellen einer ausgedehnten Coda, die durch retardierende Momente – wie etwa eine auskomponierte Kadenz der Solisten – immer wieder spannungsreich unterbrochen werden. Der ekstatische Schluss bündelt nochmals alle Kräfte zum transzendentalen Freudentaumel. „Beethoven greift da übersteigernd den Gestus vom Ende des Gloria in der Missa solemnis wieder auf, die ja nicht zufällig in derselben Tonart D-Dur steht. Es handelt sich nicht bloß um irgendeine Messe und eine beliebige Symphonie, nein: Es geht hier wie dort um alles, um die Botschaft der Menschlichkeit.“ Für Philippe Jordan spricht daraus eine „Utopie, die bis über die Grenzen des Möglichen hinaus strapaziert wird. Am Punkt der höchsten Steigerung bricht die Musik in sich zusammen.“

Walter Weidringer

An die Freude

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

Ludwig van Beethoven

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein;
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;

Ode to Joy

O friends, not these tones!
Rather, let us sing more pleasant
And more joyous ones.

Joy, beautiful divine spark,
Daughter from Elysium,
We enter your sanctuary,
Heavenly one, drunk with fire.
Your magic reunites that
Which custom strictly sunders;
All people become brothers
Wherever your gentle wing abides.

Whoever has the great fortune
To be the friend of a friend,
Whoever has won a lovely woman,
Let him add his jubilation;
Yes, whoever calls even one soul
His own the world around.
And he who has not been able,
Let him slink crying from this company.

All beings drink joy
From the bosom of nature;

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

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.
Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.

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

Friedrich Schiller

All who are good, all evil
Follow her trail of roses.
She gave us kisses and vines,
A friend, tested in death;
Voluptuousness was given to the worm,
And the Cherub stands before God.

Happily as his suns fly
Through heaven's splendid arena
Run your course, brothers,
Joyfully, as a hero to victory.
Be embraced, O millions.
This kiss for the whole world.
Brothers! above the starry tent
Must dwell a loving father.

You fall down, millions?
Can you conceive the Creator,
Seek him in the starry tent.
He must dwell above the stars.





As the current Music Director of both the Wiener Symphoniker and the Opéra national de Paris Philippe Jordan has established himself as one of the most talented and exciting conductors of his generation. He has been appointed Music Director of the Vienna State Opera beginning in 2020. His career began as Kapellmeister at the Ulm Stadttheater and at the Staatsoper Unter den Linden in Berlin. From 2001–2004, he held the position of Chief Conductor of the Graz Opera and Graz Philharmonic Orchestra. From 2006–2010, he was *Principal Guest Conductor* of the Berlin Staatsoper Unter den Linden. Philippe Jordan has worked at the most prestigious international opera houses and festivals including the Metropolitan Opera New York, the Royal Opera House Covent Garden, the Teatro alla Scala, the Wiener Staatsoper, the Bayerische Staatsoper Munich, the Zurich Opera, the Bayreuther Festspiele, the Salzburger Festspiele, the Festspielhaus Baden-Baden, the festivals of Aix-en-Provence Festival and Glyndebourne. Philippe Jordan's orchestral engagements have included both the Berlin and Vienna Philharmonic, the Berlin Staatskapelle, the Münchner Philharmoniker, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Philharmonia Orchestra London, the London Symphony Orchestra, the Academia

Nazionale di Santa Cecilia, the Orchestre de la Suisse Romande, the Tonhalle Zurich as well as the Chamber Orchestra of Europe, the Mahler Chamber Orchestra and the Gustav Mahler Youth Orchestra. In North America, he has appeared with the New York, San Francisco, Chicago, Cleveland, Philadelphia, Washington und Montreal Orchestras. With the Wiener Symphoniker Philippe Jordan has performed an integral cycle of the complete Schubert symphonies, Beethoven's symphonies and piano concertos – the later combined with the main orchestral works of Béla Bartók – and a cycle of Bach's great masses and oratorios. With the Wiener Symphoniker he has so far recorded Tchaikovsky's *Pathétique* followed by Schubert's *7th and 8th Symphonies* and a double CD featuring Berlioz's *Symphonie fantastique* and *Lélio* as well as complete cycle of the Beethoven symphonies on five CDs.

Als Chefdirigent der Wiener Symphoniker seit der Saison 2014–15 und Musikdirektor der Pariser Oper seit 2008 zählt Philippe Jordan zu den etabliertesten und gefragtesten Dirigenten seiner Generation. So wurde er ab 2020 als Musikdirektor der Wiener Staatsoper verpflichtet. Seine Karriere begann als Kapellmeister am Stadttheater Ulm und an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Von 2001 bis 2004 war er Chefdirigent des Grazer Opernhauses und des Grazer Philharmonischen Orchesters. Von 2006 bis 2010 war Philippe Jordan Principal Guest Conductor an der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Philippe Jordan arbeitete an den wichtigsten internationalen Opernhäusern und Festivals, wie z.B. der Metropolitan Opera New York, dem Royal Opera House Covent Garden, dem Teatro alla Scala, der Wiener Staatsoper, der Bayerischen Staatsoper München, dem Opernhaus Zürich, den Bayreuther Festspielen, den Salzburger Festspielen, dem Festspielhaus Baden-Baden, den Festivals von Aix-en-Provence und Glyndebourne. Als Konzertdirigent arbeitete Philippe Jordan u. a. mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Staatskapelle Berlin, den Münchner Philharmonikern, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Philharmonia Orchestra London, dem London Symphony Orchestra, dem Orchestra Dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom,

dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Chamber Orchestra of Europe, dem Mahler Chamber Orchestra und dem Gustav Mahler Jugend Orchester zusammen. In Nordamerika dirigierte er bisher u.a. die Symphonieorchester von New York, San Francisco, Chicago, Cleveland, Philadelphia, Washington und Montreal. Mit den Wiener Symphonikern erarbeitete Philippe Jordan u.a. einen kompletten Zyklus der Symphonien Schuberts, die Symphonien und Klavierkonzerte Beethovens, letztere kombiniert mit den Hauptwerken für Orchester von Béla Bartók, und begann einen Zyklus mit den großen Messen und Oratorien von Johann Sebastian Bach. Mit den Wiener Symphonikern liegen bislang sechs Aufnahmen vor: Tschaikowskis 6. Symphonie „Pathétique“, Schuberts 7. und 8. Symphonie, eine Doppel-CD mit Berlioz' Symphonie fantastique und Lelio sowie ein fünfteiliger Beethoven-Zyklus.

Anja Kampe is one of today's leading singers. She has set standards with many of her role portraits, including Kundry (*Parsifal*) at the Berlin and Vienna State Operas and Operá de Paris, Sieglinde (*Walküre*) at the Bayreuth Festival, in Los Angeles, San Francisco, Munich, and Berlin, as Isolde (*Tristan und Isolde*) in Glyndebourne, at the Ruhrtriennale and at the Berlin State Opera, as Brünnhilde (*Walküre*) at the Salzburg Easter Festival and as Minnie (*La Fanciulla del West*) at the Bavarian State Opera in Munich, where she was awarded the title "Bayerische Kammersängerin in 2018". She also counts roles such as Leonore (*Fidelio*), Senta (*Der fliegende Holländer*), Marie (*Wozzeck*), Lisa (*Pique Dame*). Her concert repertoire includes Beethoven's *Ninth Symphony*, the Hölderlin hymns by Richard Strauss and Schönberg's *Gurrelieder*. Anja Kampe has worked closely with conductors such as Daniel Barenboim, Philippe Jordan, Kirill Petrenko and Christian Thielemann, among others, and also performed with Claudio Abbado, Semyon Bychkov, Sir Mark Elder, Daniele Gatti, Daniel Harding, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Andris Nelsons and Franz Welser-Möst. Many of the productions she participated in have been released on CD and DVD.

Anja Kampe gehört zu den bedeutendsten Sängerinnen unserer Zeit. Mit vielen ihrer Rollenporträts hat sie Maßstäbe gesetzt, darunter als Kundry (Parsifal) an der Berliner und Wiener Staatsoper und der Operá de Paris, als Sieglinde (Walküre) bei den Bayreuther Festspielen, in Los Angeles, San Francisco, München und Berlin, als Isolde (Tristan und Isolde) in Glyndebourne, bei der Ruhrtriennale und an der Berliner Staatsoper, als Walküre-Brünnhilde bei den Salzburger Osterfestspielen und als Minnie (Fanciulla del West) an der Bayerischen Staatsoper München, die ihr 2018 den Titel „Bayerische Kammersängerin“ verliehen hat. Ihr Repertoire umfasst zudem u. a. Partien wie Leonore (Fidelio), Senta (Der fliegende Holländer), Marie (Wozzeck) und Lisa (Pique Dame). Zum Konzertrepertoire zählen neben Beethovens Neunter die Hölderlin-Hymnen von Richard Strauss und Schönbergs Gurrelieder. Anja Kampe verbindet u.a. mit Daniel Barenboim, Philippe Jordan, Kirill Petrenko und Christian Thielemann eine enge Zusammenarbeit, hat aber u.a. auch mit Claudio Abbado, Semyon Bychkov, Sir Mark Elder, Daniel Harding, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Andris Nelsons und Franz Welser-Möst gearbeitet. Zahlreiche ihrer Produktionen sind als CD und DVD erschienen.

Daniela Sindram, a leading mezzo-soprano of our time, is highly sought-after on the international opera stages. Milestones of her career include her very successful debut as Kundry (*Parsifal*) at the Deutsche Oper Berlin, her house debuts at the Metropolitan Opera as Octavian (*Rosenkavalier*) and at the Scala in Milan as Nicklausse (*Les contes d'Hoffmann*) as well as her much celebrated role debuts as Venus (*Tannhäuser*) at the Bayerische Staatsoper and as Sieglinde (*Walküre*) in Toulouse. Born in Nuremberg, she studied singing in Berlin and Hamburg and was an ensemble member at Theater Bremen, Nationaltheater Mannheim and the Bavarian State Opera in Munich. Since 2002, she has been a regular guest at the Bayreuth Festival, performing Siegrune in *Walküre*, Wellgunde in *Rheingold* and *Götterdämmerung*, and Adriano in *Rienzi*. A freelance artist since 2009, the singer has appeared on the major German stages (Dresden, Berlin, Munich) and other leading houses such as the Vienna State Opera, the Opéra National de Paris, the Milan Scala, the Teatro Real Madrid, and the Seattle Opera. Daniela Sindram complements her extensive opera activities by regular performances as a concert and lieder singer.

Daniela Sindram ist als eine führende Mezzosopranistin der Gegenwart eine höchst gefragte Interpretin auf den internationalen Opernbühnen. Zu den Meilensteinen ihrer Karriere gehören ihr sehr erfolgreiches Debüt als Kundry (Parsifal) an der Deutschen Oper Berlin, ihre Hausdebüts an der Metropolitan Opera als Octavian (Rosenkavalier) und an der Mailänder Scala als Nicklausse (Les contes d'Hoffmann) sowie ihre vielgefeierten Rollendebüts als Venus (Tannhäuser) an der Bayerischen Staatsoper und als Sieglinde (Walküre) in Toulouse. Die gebürtige Nürnbergerin studierte Gesang in Berlin und Hamburg und war Ensemblemitglied am Bremer Theater, am Nationaltheater Mannheim und an der Bayerischen Staatsoper München. 2002 gastierte Daniela Sindram erstmals bei den Bayreuther Festspielen und sang dort in den folgenden Jahren die Siegrune in Walküre, Wellgunde in Rheingold und Götterdämmerung und Adriano in Rienzi. Neben ihren Auftritten an den großen deutschen Bühnen (Dresden, Berlin, München) gastiert sie seit 2009 freischaffende Sängerin immer wieder an der Wiener Staatsoper, der Opéra National de Paris, der Mailänder Scala, dem Teatro Real Madrid, der Seattle Opera und an weiteren Häusern. Ergänzt wird Daniela Sindrams umfangreiche Operntätigkeit mit regelmäßigen Auftritten als Konzert- und Liedsängerin.

Born in Hamburg, Burkhard Fritz is one of the most internationally sought-after youthful heroic tenors and has also established himself with great success in the Italian and French fach. After his vocal training with Ute Buge, he gained further artistic impulses from Alfredo Kraus, Carlo Bergonzi, Arturo Sergi and, most recently, Irmgard Hartmann-Dressler. After first engagements at Stadttheater Bremerhaven and Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen, Burkhard Fritz joined the ensemble of the Berlin State Opera from 2004 to 2010. Since 2010 he has actively pursued an international career as a freelance opera singer. His opera repertoire includes Florestan in *Fidelio*, the title roles in *Lohengrin*, *Parsifal* and *Tannhäuser*, Stolzing in *Die Meistersinger*, Siegfried in *Siegfried and Götterdämmerung* and Max in *Der Freischütz*, Bacchus in *Ariadne auf Naxos*, Der Kaiser in *Die Frau ohne Schatten* as well as the title role in *Benvenuto Cellini*, Cavaradossi in *Tosca*, Don José in *Carmen* and Paul in *Die tote Stadt*. He has appeared at the State Operas of Vienna and Munich, at the Bayreuth and Salzburg Festivals, Teatro Real in Madrid, La Monnaie in Brussels, Chicago Lyric Opera and Richard Strauss Festival in Garmisch-Partenkirchen.

Der gebürtige Hamburger Burkhard Fritz zählt zu den international gefragtesten jugendlichen Heldenentönen und konnte sich auch mit großem Erfolg im italienischen und französischen Fach etablieren. Nach seiner Gesangsausbildung bei Ute Buge erhielt er weitere künstlerische Impulse durch Alfredo Kraus, Carlo Bergonzi, Arturo Sergi und zuletzt bei Irmgard Hartmann-Dressler. Nach Anfängen am Stadttheater Bremerhaven und dem Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen, zählte Burkhard Fritz von 2004 bis 2010 zum Ensemble der Berliner Staatsoper. Seit 2010 ist er als freier Opernsänger international tätig. Sein Opernrepertoire umfasst u.a. Florestan in Fidelio, die Titelpartien in Lohengrin, Parsifal und Tannhäuser, Stolzing in Die Meistersinger, Siegfried in Siegfried und Götterdämmerung und Max in Der Freischütz, Bacchus in Ariadne auf Naxos, Der Kaiser in Die Frau ohne Schatten sowie die Titelpartie in Benvenuto Cellini, Cavaradossi in Tosca, Don José in Carmen und Paul in Die tote Stadt. Engagements führten ihn unter anderem an die Staatsoper von Wien und München, zu den Bayreuther und den Salzburger Festspielen, an das Teatro Real in Madrid, an das La Monnaie in Brüssel, an die Lyric Opera in Chicago und zum Richard-Strauss-Festival in Garmisch-Partenkirchen.

Described by Gramophone Magazine as “the man with one of the world’s most beautiful bass voices”, René Pape counts among the world’s outstanding singers. Born in Dresden and at home on the most renowned stages around the globe, the “Atlas amongst basses” (Frankfurter Allgemeine) with his unequalled timbre of elemental bass force and artistic sensitivity is surrounded by the “aura of a pop star” (Die Presse). From Gurnemanz to Filippo II, from Sarastro to Méphistopheles, from Boris Godunov to Rocco, for years Pape has portrayed all leading parts of his profession together with the great figures of classical music, such as Sir Georg Solti, Daniel Barenboim, James Levine, Philippe Jordan, Sir Antonio Pappano, Zubin Mehta, or Valery Gergiev. Recent highlights in Pape’s career include *Tristan und Isolde* at Opéra Bastille, *Elektra*, *Die Zauberflöte* and *Parsifal* at Vienna State Opera, *Fidelio*, *Elektra*, *Die Zauberflöte*, *Macbeth* and *Tristan und Isolde* at Berlin State Opera, and new productions of *T.H.A.M.O.S.* in Salzburg and *Parsifal* at Bavarian State Opera.

Vom Gramophone Magazin als „der Mann mit einer der schönsten Bassstimmen der Welt“ beschrieben, zählt René Pape zu den weltweit herausragenden Sängerpersönlichkeiten. In Dresden geboren und auf den größten Bühnen der Welt zu Hause umgibt den „Atlas unter den Bässen“ (Frankfurter Allgemeine) mit seinem unvergleichlichen Timbre aus bassiger Urgewalt und künstlerischem Feingefühl „die Aura eines Popstars“ (Die Presse). Von Gurnemanz bis Filippo II., von Sarastro bis Méphistopheles, von Boris Godunov bis Rocco interpretiert Pape seit Jahren sämtliche Hauptpartien seines Faches mit den großen Künstlerpersönlichkeiten der klassischen Musikszene wie Sir Georg Solti, Daniel Barenboim, James Levine, Philippe Jordan, Sir Antonio Pappano, Zubin Mehta, oder Valery Gergiev. Jüngere aktuelle Höhepunkte in Papes Karriere umfassen Tristan und Isolde an der Opéra Bastille, Elektra, Die Zauberflöte und Parsifal an der Wiener Staatsoper, Fidelio, Elektra, Die Zauberflöte, Macbeth und Tristan und Isolde an der Staatsoper Berlin, Neuinszenierungen von T.H.A.M.O.S. in Salzburg und Parsifal an der Bayerischen Staatsoper.

The Wiener Symphoniker handle the lion's share of symphonic activity that makes up the musical life of the Austrian capital. The preservation of the traditional, Viennese orchestral sound occupies a central place in the orchestra's various artistic pursuits. The end of the nineteenth century was precisely the right time to establish a new Viennese orchestra for the purpose of presenting orchestral concerts with broad appeal, on the one hand, and to meet the need for first performances and premieres of contemporary works, on the other. In October 1900, the newly formed Wiener Concertverein, as it was called back then, gave its first public performance at the Vienna Musikverein with Ferdinand Löwe on the podium. The Wiener Symphoniker have premiered works that are now undisputed staples of the orchestral repertoire, including Anton Bruckner's *Ninth Symphony*, Arnold Schönberg's *Gurre-Lieder*, Maurice Ravel's *Piano Concerto for the Left Hand*, and Franz Schmidt's *The Book with Seven Seals*. Over the course of its history, conducting greats like Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Oswald Kabasta, George Szell and Hans Knappertsbusch have left an indelible mark on the orchestra. In later decades, Herbert von Karajan (1950–1960) and Wolfgang Sawallisch (1960–1970) were the Chief Conductors who moulded the sound

of the orchestra most significantly. After the brief return of Josef Krips, the position of Chief Conductor was filled by Carlo Maria Giulini and Gennadij Rosdestvensky. Georges Prêtre was Chief Conductor from 1986 to 1991. Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedoseyev and Fabio Luisi then assumed leadership of the orchestra. The Swiss conductor Philippe Jordan took up the position of Music Director at the beginning of the 2014–15 season. Leading lights who have enjoyed notable success as guests on the podium of the Wiener Symphoniker include Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado and Sergiu Celibidache. The Wiener Symphoniker appear in more than 160 concerts and operatic performances per season, the vast majority of which take place in Vienna's well-known concert venues, the Musikverein and the Konzerthaus. Since 1946, the Wiener Symphoniker have been the *Orchestra in Residence* at the Bregenzer Festspiele, where they also play the majority of operatic and symphonic performances. The orchestra also took on a new challenge at the beginning of 2006: That's when the Theater an der Wien became a functioning opera house again, and the orchestra has been responsible for a significant number of productions ever since.

Die Wiener Symphoniker sind Wiens Konzertorchester und Kulturbotschafter und damit verantwortlich für den weitaus größten Teil des symphonischen Musiklebens dieser Stadt. Die Aktivitäten des Orchesters sind vielfältig, wobei die Pflege der traditionellen Wiener Klangkultur einen zentralen Stellenwert einnimmt. Ende des 19. Jahrhunderts war die Zeit reif für die Gründung eines neuen Wiener Orchesters, das einerseits populäre Orchesterkonzerte veranstalten und andererseits den Bedarf an Ur- und Erstaufführungen damaliger zeitgenössischer Werke abdecken sollte. Im Oktober 1900 präsentierte sich der neue Klangkörper (damals unter dem Namen Wiener Concertverein) mit Ferdinand Löwe am Pult im Großen Musikvereinssaal erstmals der Öffentlichkeit. Heute so selbstverständlich im Repertoire verankerte Werke wie Anton Bruckners Neunte Symphonie, Arnold Schönbergs Gurre-Lieder, Maurice Ravels Konzert für die linke Hand und Franz Schmidts Das Buch mit sieben Siegeln wurden von den Wiener Symphonikern uraufgeführt. Im Laufe seiner Geschichte prägten herausragende Dirigentenpersönlichkeiten wie Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Oswald Kabasta, George Szell oder Hans Knappertsbusch entscheidend den Klangkörper. In späteren Jahrzehnten waren es die Chefdirigenten Herbert von Karajan (1950–1960) und Wolfgang Sa-

wallisch (1960–1970), die das Klangbild des Orchesters formten. In dieser Position folgten – nach kurzzeitiger Rückkehr von Josef Krips – Carlo Maria Giulini und Gennadij Roshdestvenskij. Georges Prêtre war zwischen 1986 und 1991 Chefdirigent, danach übernahmen Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedosejev und Fabio Luisi diese Position. Mit dem Antritt Philippe Jordans als Chefdirigent zur Saison 2014–15 starteten die Wiener Symphoniker in eine neue Ära. Als Gastdirigenten feierten zudem Stars wie Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado, Carlos Kleiber oder Sergiu Celibidache viel beachtete Erfolge. Die Wiener Symphoniker absolvieren pro Saison über 160 Konzert- und Opernauftritte, wovon die Mehrzahl in Wiens renommierten Konzerthäusern Musikverein und Wiener Konzerthaus stattfindet. Bereits seit 1946 sind die Wiener Symphoniker jeden Sommer das Orchestra in Residence der Bregenzer Festspiele. Dort treten sie nicht nur als Opernorchester beim Spiel am See und bei der Oper im Festspielhaus in Erscheinung, sondern sind auch mit mehreren Orchesterkonzerten im Programm des Festivals vertreten. Zusätzlich wirken die Wiener Symphoniker seit 2006 bei zahlreichen Opernproduktionen im Theater an der Wien mit und unterstreichen damit ihre herausragende Stellung im Musikleben Wiens.

KLASSIKER AUS WIEN

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonies Nos. 1 & 3
Symphonien Nr. 1 & 3

WS013 STEREO, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonies Nos. 4 & 5
Symphonien Nr. 4 & 5

WS014 STEREO, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD



FRANZ SCHUBERT

Symphonies Nos. 2 & 7
SymphonieN Nr. 2 & 7

WS 015 STEREO, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD



FRANZ SCHUBERT

Symphonies Nos. 6 & 8
SymphonieN Nr. 6 & 8

WS 016 STEREO, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD



FRANZ SCHUBERT

Symphonies Nos. 7 & 8
Symphonien Nr. 7 & 8

WS 009 STEREO, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD



ANTON BRUCKNER

Symphony No. 2 in c minor
Symphonie Nr. 2 c-moll

WS 004, HISTORICAL RECORDING,
AVAILABLE ON CD



GUSTAV MAHLER

The Song of the Earth
Das Lied von der Erde

WS 007, HISTORICAL RECORDING 1967,
AVAILABLE ON CD



ANTONÍN DVOŘÁK

Symphony No. 9 e minor op. 95
Symphonie Nr. 9 e-moll op. 95

WS 008, HISTORICAL RECORDING 1958,
AVAILABLE ON CD





Recording Location:

Goldener Saal,
Musikverein Wien
21/22 May 2017

Executive Producer:

Christian Schulz,
Johannes Neubert

Producer:

Erich Hofmann

Recording Engineer:

Georg Burdick

Musical Assistant:

Pierre Pichler

Synopsis:

Walter Weidringer

Translation:

Eva Oswalt

Booklet Editor:

Quirin Gerstenecker

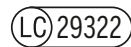
Photographs:

Johannes Ifkovits

Design:

Studio Es

The Wiener Symphoniker
are generously supported by
the City of Vienna and the
Republic of Austria



WS 017 © & © 2019
Wiener Symphoniker, Vienna.
Live Recording.
Made in Austria.
www.wiener-symphoniker.at



SONY MUSIC

Distributed in Germany/Austria/Switzerland
by Sony Music Entertainment



Maria Theresia
Privatstiftung

 **tonzauber**

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH
KULTUR

WIEN
KULTUR 

