

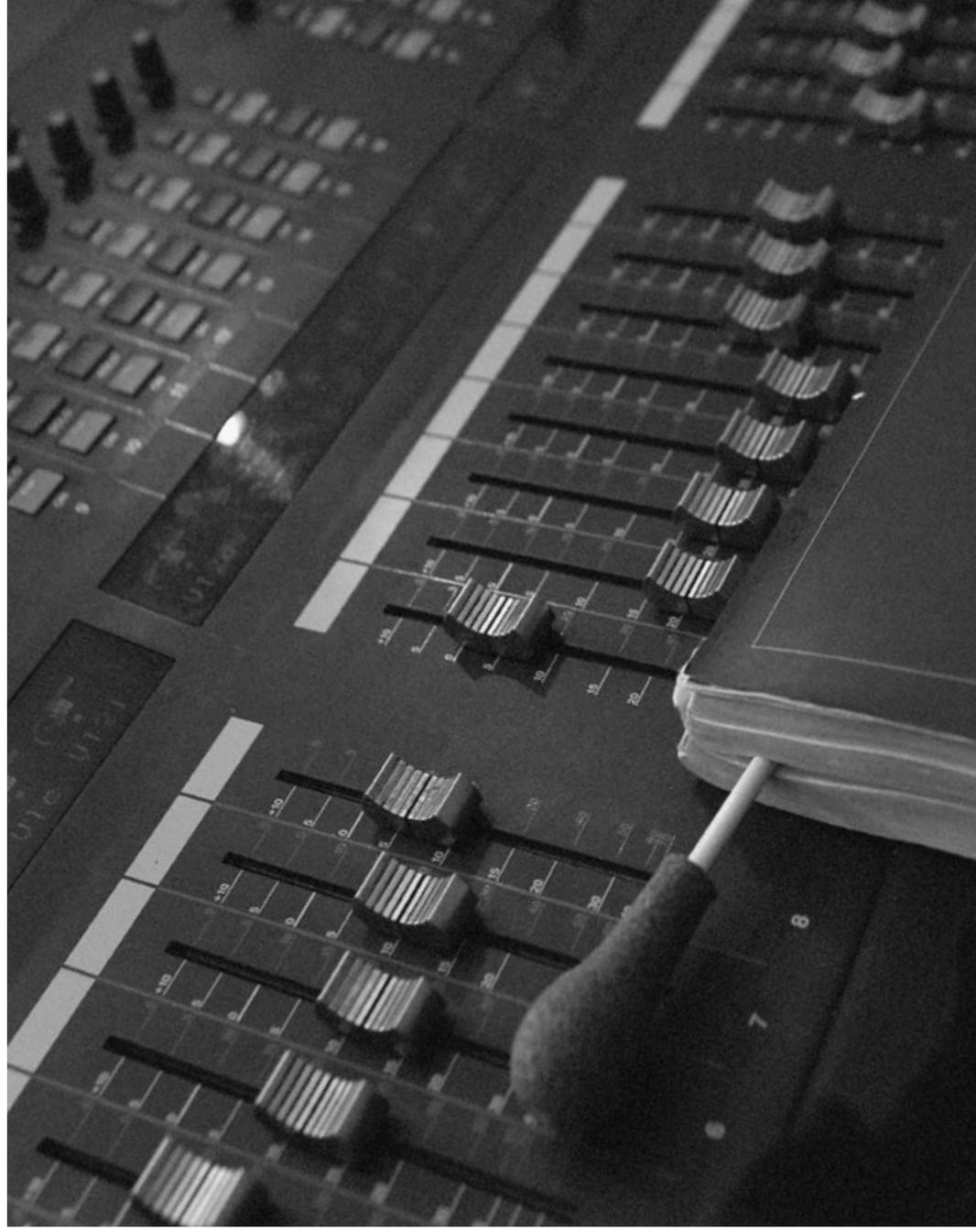
A black and white portrait of conductor Philippe Jordan, looking directly at the camera with a slight smile. His hand is resting near his chin. The background is dark and moody.

BEETHOVEN SYMPHONIES

1/3

PHILIPPE JORDAN
WIENER SYMPHONIKER





LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Symphony No. 1 in C major op. 21

Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Adagio molto – Allegro con brio | 08:45 |
| 2 | Andante cantabile con moto | 06:57 |
| 3 | Menuetto. Allegro molto e vivace | 04:05 |
| 4 | Finale. Adagio – Allegro molto e vivace | 05:27 |

Symphony No. 3 in E-flat major op. 55 “Eroica”

Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 „Eroica“

- | | | |
|---|---|-------|
| 5 | Allegro con brio | 16:39 |
| 6 | Marcia funebre. Adagio assai | 12:58 |
| 7 | Scherzo. Allegro vivace | 05:46 |
| 8 | Finale. Allegro molto - Poco Andante - Presto | 11:23 |

Total Playing Time *72:01*

PHILIPPE JORDAN *conductor*
WIENER SYMPHONIKER

Firebringer and Revolutionary

The slow introduction is, as it were, the portico of the classical symphony, its formally preposed entrance: it is not by chance that the orchestra's first chords, often accentuated in the forte, resemble a solemn rap at the door. Usually this would inaugurate the principal key or, at most, its minor variant. Only then the harmonious development moves towards the dominant, so as to affirm the tonic key at the entrance of the Allegro, equivalent to the moment when the door into the building opens. And what does the (at the age of 30 no longer quite so) young Ludwig van Beethoven do in order to make a name for himself as a fledgling symphonist? He does everything to emerge from the shadows of his teacher Joseph Haydn in a trice and does not shy away from a real theatrical coup. Some years before, in the private genre of the string quartet, Haydn had used a similar effect at the beginning of his *opus 74/I*, now repeated by Beethoven in his first work in the public genre of the symphony, premiered on 2 April 1800 at the old Imperial Court Theatre in Vienna. The first chord being a dissonance is unprecedented, a dominant seventh, which, on top of that, leads into the "wrong" key of F major! The next bar seemingly wants to iron out the error, but instead of in C major, it ends up in A minor with an interrupted cadence. Only then does a modulation via the double dominant successfully lead into G major, its original goal of C major not seeming quite so certain in the first place. With a gestic scale motif, which is striving upwards the G major scale and then tumbles down from G to C and hence finally into the main theme of the Allegro, the situation finally gets clarified after this extensive circumambulation. The way to C major is literally staged - and this allusion to the theatre is no accident: Beethoven applied the same effect in the overture of his music for the ballet "*The Creatures of Prometheus*" *op. 43*, which originated around the same time and premiered a year later. For Philippe Jordan, this relation is no coincidence – and he takes the opportunity to combine the *First* and the *Third* for his complete recording of the Beethoven symphonies with the Wiener Symphoniker

not only for pragmatic reasons but also in terms of content. After all, it is presumed that the beginnings of the “*Eroica*” coincide with the time of creation of the *First*. “Prometheus has brought fire to mankind, civilisation, culture”, says Jordan. “This human political theme was incredibly important to him – as was the famous musical theme he used so frequently: in the ballet, in a contredanse, in piano variations, and in the Finale of the *Third*. I believe that all the references to Napoleon in the ‘*Eroica*’ are misleading today. Of course, he had intended this dedication and then revoked or omitted it. However, this tempts us to misunderstand the heroism of the work. I am convinced that Prometheus is the hero of the ‘*Eroica*’.”

Accordingly, the notion that Beethoven identified himself with the Titan in the *First*, especially through the bold action at its beginning, does not seem so far-fetched. Consequently, everything in his first symphony is dramatic, dynamic, pointed, and indeed well-nigh bold and simple: it is not surprising that the march-like main theme of the opening movement, hardly more than the elementary fragmentation of a triad, stems from music of the French Revolution – a hint not so much towards Napoleon, but towards the proud departure of man into a new, self-determined time.

This main theme is quasi insisting on C major, and continues the striving up the scale: a similar upward movement had already determined the last bar of the introduction - and finds its modified continuation in all movements. In the main theme of the Andante this is turned into a fragmented triad which in the third bar surprisingly transitions into the note b instead of c as the apex (a reference to the dominant seventh chord at the beginning of the symphony?) and then ascends and descends. The Menuetto, in reality a blatantly rapid scherzo, repeats the scale effect enhanced by a crescendo, as well as, as a formal novelty, a renewed slow introduction, now for the Finale: note for note has to be conquered in the course of a humorous approach, which, admittedly, rather resembles a halting tentative attempt - until the launching ramp for the main theme of the Allegro molto e vivace has finally been erected. “Beethoven’s *First* owes much more to Haydn than to Mozart,” Jordan is convinced. “The dynamic contrasts come from Haydn, even the themes of the first two movements are reminiscent of the teacher. Yet, at the same time the music is pure Beethoven already: the gravitas, the strong intention of self-expression and probably also of strife. Beethoven wants to be taken seriously even in lightness and humour. I feel the closeness to the first numbers of ‘*Fidelio*’ here - and the entry of the Finale is so dramatic, one expects the third ‘*Leonore*’ overture at the beginning anyway.”

All the more, the "*Eroica*" is certainly anything but lacking in both external and internal drama. "This long, extremely difficult composition is in reality a tremendously expanded, daring and wild fantasia. It lacks nothing in the way of striking and beautiful passages, in which the spirit of its energetic and talented creator must be recognised; [but] very often it seems to lose itself in disorder. ... The reviewer certainly belongs to Beethoven's sincerest admirers, but in this work he must confess that he finds too much that is glaring and bizarre, which greatly aggravates the comprehensive view, and the principle of unity is almost completely lost." In this skeptical way, the critic of the *Allgemeine musikalische Zeitung* from Leipzig once judged one of Beethoven's nowadays most famous symphonies, surrounded by anecdotes.

What must have appeared strange to the contemporary listener in its vast outer dimensions (the opening movement alone comprises 691 bars!), complex thematic structures and extended processing strategies, extremely pointed dramatic emphases and programmatic hints (the second movement introduces a funeral march into the symphonic structure for the first time), very quickly became a touchstone for later generations: Hans Weigel was right with his dictum that after the "*Eroica*", composers could no longer write just any odd symphony but they each had to write a very specific symphony. This is because the radical subjectivity launched by Beethoven here is as much a departure from the related "sensitivity" of a Carl Philipp Emanuel Bach, as from the public speech of a Joseph Haydn, studded with subtle humour and compositional experiments, yet still universally valid and reasonable, or Mozart's theatrical spirit, sparkling with wit: this symphony takes sides, becomes a political manifesto. In this way, it indirectly inaugurates the Romantic period which had by no means a Biedermeier retreat in mind, but, by transferring art into the way of life, pursued quite definite social and political goals.

Everyone is familiar with the story of the original dedicatee or even namegiver Napoleon, hinted at above by Philippe Jordan. The autograph has not been preserved, but the title page of the 1804 transcript, which was certified by the composer, originally bore the phrase "Sinfonia grande, intitolata Bonaparte". Initially, Beethoven, a staunch democrat, had first seen him as a figure of light in the sense of liberty, equality, and fraternity, and then turned away angrily from him when he claimed the imperial crown, considered a long overcome thing of the past. "So he is no more than a common mortal! Now, too, he will trample on all human rights, indulge only his ambition; now he will think himself superior to all men, become a tyrant!", he is said to have exclaimed angrily. Today, skepticism prevails: did Beethoven really use these



exact or similar words, as his biographer Ferdinand Ries believed to recollect in 1838? Or are they not rather based on a fictitious embellishment of Beethoven's life, penned by Ernst Ortlepp and published in 1836? We have been aware for a long time that the composer's relationship with Napoleon did not simply turn by 180 degrees, but has remained ambivalent, indeed paradoxical: even on the title page where the words "intitolata Bonaparte" were vigorously eradicated, Beethoven later added "written on Bonaparte" in pencil. Not even the origin of the byname "*Sinfonia eroica*" or "*Eroica*" can be traced back to him personally. It is therefore even more conclusive to picture Prometheus as the true hero – and not only just because the Finale is a large-scale variation movement on the aforementioned "Prometheus" double theme.

For Philippe Jordan, the "*Eroica*" is the first "finale symphony", despite its huge first movement: the internal dramaturgy must aim at this movement as a climax, even though this may be difficult because of the extent of the first two movements. "The 'Eroica' is the sum of incredibly many, important details - and more than that, namely at the same time the first great classical-romantic symphony with an underlying idea. One has to find a unity between all these elements, every decision on a small scale affects the entirety. Although this is Beethoven's first symphony without a slow introduction, the two opening chords contain the whole work all the way through the triumphant conclusion. That is why these two beats have to be straight to the point." This way, Beethoven gives neither the performer nor the audience a respite, on the contrary, the beginning is breathtaking. "From the third bar onwards, we are told how to reach this end - like in a crime novel." With regard to the pace of this narrative, Jordan relies on Beethoven: "The longer I occupy myself with it, the more important and more meaningful his metronome markings seem to me. In the first movement, he experimented himself and was not sure whether to repeat the exposition. He finally decided to go for it and hence, we play the repetition – however, the proportions only match at the required, fast pace." Admittedly, Philippe Jordan does not adhere to these guidelines slavishly, slight deviations are possible - but in association with a historically informed, leaner style of playing with controlled vibrato and pointed articulation, under his baton and in conjunction with the traditional sound culture of the Wiener Symphoniker, the scores gain a specific profile.

Added to that is the fidelity to the written text. If the ancient Titan, who brought fire to mankind against the will of the gods, is the hidden hero of the work, as an illuminator of consciousness, as a shining light and guiding figure for the mortal race, and the opening movement represents the passionate struggles of Prometheus'

earthly life, then it is also essential that the trumpet in the coda does not rise to the high B at the last return of the main theme: after all, the note is not in Beethoven's score, although the historical instrument could have played it. "I agree with Harnoncourt, who has interpreted this passage as the hero's failure. If you believe you have the victory in your pocket, the unforeseen happens. This is deeply human, and only thus the subsequent funeral march gets its meaning: as a cortege, as a struggle against failure and death."

The rustic gaiety of the initially somewhat aimless Scherzo, reaching E flat major only at the fourth attempt, with its sounds of horns in the trio and the unheroic, yet bold conception of the Finale, with a variation form extended by transitions and fugal passages - according to Attila Csampai, they can only be grasped "if seen as the future anticipated in music, as the future life of a new, liberated human race which, because it is not yet reality, must seem like a dream of the future!" For Jordan, in the Finale a phoenix emerges from the ashes: "It is a joyous dance full of lightness and momentum."

The disorder, the glaring and bizarre excesses: we have long regarded them as ingenious grandeur. Does this mean though that the utopia of liberty, equality, fraternity has already been fulfilled?

Walter Weidringer
(Translation: Eva Oswald)

Feuerbote und Revolutionär

Die langsame Einleitung ist gleichsam der Portikus der klassischen Symphonie, ihr formell vorgeschalteter Eingangsbereich: Nicht von ungefähr scheinen die ersten, oft im Forte akzentuierten Akkorde des Orchesters wie ein feierliches Pochen an der Tür. Üblicherweise wird damit schon die Haupttonart oder allenfalls ihre Moll-Variante inauguriert. Dann erst bewegt sich die harmonische Entwicklung Richtung Dominante, um dann mit dem Eintritt des Allegro – gleichsam der Moment, an dem sich die Tür ins Gebäude öffnet – die Haupttonart zu bekräftigen. Und was macht der – mit etwa 30 Jahren nicht mehr ganz – junge Ludwig van Beethoven, um sich als frisch gebackener Symphoniker sogleich einen Namen zu machen? Er tut alles, um im Nu aus dem Schatten seines Lehrers Joseph Haydns hervorzustechen und scheut dabei vor einem echten Theatercoup nicht zurück. In der privaten Gattung des Streichquartetts hatte Haydn am Beginn seines *Opus 74/1* einige Jahre zuvor einen ähnlichen Effekt angewendet; Beethoven wiederholt ihn nun zugespitzt in der öffentlichen Gattung der Symphonie, bei seinem Erstlingswerk, uraufgeführt am 2. April 1800 im alten Burgtheater in Wien: Unerhört, dass der erste Akkord eine Dissonanz ist, ein Dominantseptakkord, der noch dazu in die „falsche“ Tonart F-Dur führt! Der nächste Takt will den Irrtum scheinbar ausbügeln, landet aber statt in C-Dur trugschlüssig in a-moll. Erst danach gelingt über die Doppeldominante eine Modulation nach G-Dur, dessen eigentliches Ziel C-Dur zunächst gar nicht so sicher scheint. Mit einem gestischen Tonleitermotiv, das die G-Dur-Tonleiter emporstrebt und dann vom G zum C und damit zum Hauptthema des Allegro hinunterpurzelt, klären sich schließlich die Verhältnisse nach dieser ausführlichen Umkreisung. Der Weg nach C-Dur wird geradezu inszeniert – und die Anspielung aufs Theater kommt nicht von Ungefähr: In seiner etwa zeitgleich entstandenen, ein knappes Jahr später uraufgeführten Musik zum Ballett „*Die Geschöpfe des Prometheus*“ *op. 43* hat Beethoven in der Ouvertüre denselben Effekt angewendet.

Für Philippe Jordan ist diese Beziehung kein Zufall – und er nimmt sie zum Anlass, in seiner Gesamtaufnahme der Beethoven-Symphonien mit den Wiener Symphonikern *Erste* und *Dritte* nicht bloß aus pragmatischen, sondern auch aus inhaltlichen Gründen miteinander zu kombinieren. Schließlich werden die Anfänge der „*Eroica*“ schon während der Entstehungszeit der *Ersten* vermutet. „Prometheus hat den Menschen das Feuer gebracht, die Zivilisation, die Kultur“, sagt Jordan. „Dieses menschlich-politische Thema war ihm unglaublich wichtig – und zugleich auch das berühmte musikalische Thema, das er so oft verwendet hat: im Ballett, in einem Kontraktanz, in Klaviervariationen und im Finale der Dritten. Ich glaube, dass uns die ganzen Hinweise auf Napoleon in der ‚*Eroica*‘ heute in die Irre führen. Natürlich, er hat diese Widmung geplant und dann widerrufen oder weggelassen. Aber das verleitet uns dazu, den Heroismus des Stückes falsch zu verstehen. Ich bin überzeugt, Prometheus ist der Held der ‚*Eroica*‘.“

Da scheint der Gedanke nicht abwegig, dass sich Beethoven in der *Ersten*, zumal durch die kühne Tat ihres Beginns, mit dem Titanen identifiziert hat. Konsequenterweise ist alles an seiner *1. Symphonie* dramatisch, dynamisch, zugespitzt, ja beinahe plakativ: Da verwundert es nicht, dass das marschartig markante Hauptthema des Stirnsatzes, kaum mehr als eine elementare Dreiklangszerlegung, aus französischer Revolutionsmusik stammt – ein Hinweis weniger auf Napoleon als auf den stolzen Aufbruch des Menschen in eine neue, selbstbestimmte Zeit.

Dieses Hauptthema pocht gleichsam auf C-Dur und führt das Streben die Tonleiter empor fort: Eine solche Aufwärtsbewegung hatte schon den letzten Takt der Einleitung bestimmt – und findet in allen Sätzen ihre modifizierte Fortführung. Im Hauptthema des Andante wird daraus eine Dreiklangszerlegung, die im dritten Takt überraschend in den Ton b statt c als Scheitelpunkt übergeht (eine Erinnerung an den Dominantseptakkord des Symphoniebeginns?) und dann ab- und wieder ansteigt. Das Menuett, in Wahrheit ein unverhohlenen rasantes Scherzo, wiederholt den mit einem Crescendo gesteigerten Tonleitereffekt ebenso wie, als formale Novität, eine neuerliche langsame Einleitung, nun zu Finale: Ton für Ton muss da erst erkämpft werden in einem humoristischen Anlauf, der freilich mehr einem zögerlichen Tasten gleicht – bis die Abschussrampe für das Hauptthema des Allegro molto e vivace endlich errichtet ist. „Beethovens Erste verdankt Haydn viel mehr als Mozart“, ist Jordan überzeugt. „Die dynamischen Kontraste kommen von Haydn, auch die Themen der ersten beiden Sätze erinnern an den Lehrer. Aber zugleich ist die Musik schon purer Beethoven: Man spürt die Gravitas, den starken Willen zu Ausdruck und wohl auch zum Kampf. Selbst in der



Leichtigkeit und im Humor will Beethoven erst genommen werden. Ich fühle hier die Nähe zu den ersten Nummern des ‚Fidelio‘ – und am Anfang des Finales erwartet man ohnehin die 3. ‚Leonoren‘-Ouvertüre, so dramatisch setzt es ein.“

An äußerer wie innerer Dramatik lässt es erst recht die „*Eroica*“ nicht fehlen. „Diese lange, äußerst schwierige Komposition ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Fantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muss; [aber] sehr oft scheint sie sich ins Regellose zu verlieren ... Ref. gehört gewiss zu Beethovens aufrichtigsten Verehrern; aber bei dieser Arbeit muss er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden, wodurch die Übersicht äußerst erschwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht.“ – So skeptisch urteilte einst der Kritiker der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung über eine der heute längst berühmtesten, von Anekdoten umwobenen Symphonien Beethovens.

Was den Zeitgenossen alles fremd vorm Ohr klingen musste in seinen riesigen äußeren Dimensionen (allein der Stirnsatz umfasst 691 Takte!), komplexen Themengebilden und ausgeweiteten Verarbeitungsstrategien, extremen dramatischen Zuspitzungen und programmatischen Andeutungen (der zweite Satz führt erstmals einen Trauermarsch ins symphonische Gefüge ein), wurde sehr rasch zum Prüfstein späterer Generationen: Hans Weigel hatte Recht mit dem Diktum, dass die Komponisten nach der „*Eroica*“ nicht mehr irgendeine Symphonie schreiben konnten, sondern jeweils eine ganz bestimmte Symphonie schreiben mussten. Denn die radikale Subjektivität, die Beethoven hier ins Werk setzt, kehrt sich von der verwandten „Empfindsamkeit“ eines Carl Philipp Emanuel Bach ebenso ab wie von der mit hintergründigem Humor und kompositorischen Experimenten gespickten, dennoch aber allgemeingültig-vernünftigen öffentlichen Rede eines Joseph Haydn oder dem sprühenden Theatergeist Mozarts: Diese Symphonie ergreift Partei, wird zu einem politischen Manifest. Sie inauguriert damit indirekt die Romantik, die ja keineswegs einen biedermeierlichen Rückzug im Sinn hatte, sondern mit der Überführung der Kunst in die Lebenspraxis auch ganz konkrete gesellschaftliche und politische Ziele.

Jeder kennt die weiter oben von Philippe Jordan bereits angedeutete Geschichte vom ursprünglichen Widmungsträger oder gar Namensgeber Napoleon: Das Autograph ist nicht erhalten, aber auf dem Titelblatt jener vom Komponisten beglaubigten Abschrift von 1804 stand ursprünglich „Sinfonia grande, intitolata Bonaparte“. In ihm habe der überzeugte Demokrat Beethoven zunächst eine Lichtfigur im Sinne von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit gesehen – und sich dann aber

zornig von ihm abgewendet, als dieser sich die längst überwunden geglaubte Kaiserkrone anmaßte. „Ist der auch nichts anderes wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize frönen; er wird sich nun höher wie alle anderen stellen, ein Tyrann werden!“, soll er wütend ausgerufen haben. Heute regiert bei alledem längst Skepsis: Sind diese Worte wirklich so oder so ähnlich gefallen, wie sich Beethovens Biograph Ferdinand Ries 1838 glaubte erinnern zu können? Oder fußen sie nicht vielmehr auf einer 1836 publizierten, romanhaften Ausschmückung von Beethovens Leben aus der Feder von Ernst Ortlepp? Wir wissen längst, dass das Verhältnis des Komponisten zu Napoleon sich nicht einfach um 180 Grad gedreht hat, sondern zwiespältig, ja sogar paradox geblieben ist: Selbst auf dem erwähnten Titelblatt mit der kräftigen Tilgung der Worte „intitolata Bonaparte“ findet sich Beethovens späterer Bleistiftzusatz „geschrieben auf Bonaparte“. Nicht einmal die Herkunft des Beinamens „*Sinfonia eroica*“ oder kurz „*Eroica*“ lässt sich zweifelsfrei auf ihn persönlich zurückführen. Desto schlüssiger ist es, den eigentlichen Helden in Prometheus zu erblicken – und zwar nicht nur deshalb, weil das Finale ein groß angelegter Variationensatz über das genannte „Prometheus“-Doppelthema ist.

Für Philippe Jordan ist die „*Eroica*“ trotz ihres riesigen ersten Satzes die erste „Finalsymphonie“: Die interne Dramaturgie müsse auf diesen Satz als Höhepunkt hinzielen, auch wenn das wegen des Umfangs der ersten beiden Sätze schwierig sei. „Die ‚Eroica‘ ist die Summe unglaublich vieler, wichtiger Details – und mehr als das, nämlich zugleich die erste große klassisch-romantische Symphonie mit einer zugrunde liegenden Idee. Man muss eine Einheit finden zwischen all diesen Elementen, jede Entscheidung im Kleinen hat Auswirkungen auf das Ganze. Sie ist zwar Beethovens erste Symphonie ohne langsame Einleitung, doch die beiden Eröffnungsakkorde enthalten das ganze Werk bis hin zum triumphalen Schluss. Deshalb müssen diese zwei Schläge schon exakt auf den Punkt gebracht werden.“ Beethoven gibt also weder den Ausführenden noch dem Publikum eine Verschnaufpause, im Gegenteil: Der Anfang verschlägt einem den Atem. „Ab dem dritten Takt wird dann erzählt, wie man zu diesem Ende kommt – wie bei einem Krimi.“ Beim Tempo dieser Erzählung vertraut Jordan auf Beethoven: „Je länger ich mich damit beschäftige, desto wichtiger und sinnvoller erscheinen mir seine Metronomzahlen. Im ersten Satz hat er ja selbst experimentiert und war nicht sicher, ob er die Exposition wiederholen sollte. Schließlich hat er sich dafür entschieden, und wir spielen die Wiederholung – die Proportionen passen aber nur im verlangten, raschen Tempo.“ Sklavisch hält sich Jordan freilich nicht an diese Vorgaben, leichte Abweichungen sind möglich – aber im Verein mit einer historisch

informierten, schlankeren Spielweise, kontrolliertem Vibrato und pointierter Artikulation gewinnen die Partituren unter seiner Leitung und im Verein mit der traditionellen Klangkultur der Wiener Symphoniker besonderes Profil.

Hinzu kommt die Texttreue. Ist der antike Titan, der den Menschen gegen den Willen der Götter das Feuer brachte, der verborgene Held des Werkes, als Erheller des Bewusstseins, als Licht- und Leitfigur für das Geschlecht der Sterblichen, und repräsentiert der Stirnsatz also die leidenschaftlichen Kämpfe von Prometheus' irdischem Leben, dann ist auch wesentlich, dass die Trompete in der Coda bei der letzten Wiederkehr des Hauptthemas nicht zum hohen B aufsteigt: Immerhin steht der Ton auch nicht in Beethovens Partitur, obwohl ihn das historische Instrument hätte spielen können. „Ich stimme da mit Harnoncourt überein, der diese Stelle als Scheitern des Helden interpretiert hat. Wenn man schon glaubt, man hätte den Sieg in der Tasche, passiert das Unvorhergesehene. Das ist zutiefst menschlich, und nur so bekommt der folgende Trauermarsch seine Bedeutung: als Kondukt, als ein Kampf gegen Scheitern und Tod“.

Die rustikale Heiterkeit des zunächst etwas ziellos wirkenden, erst beim vierten Anlauf Es-Dur erreichenden Scherzos mit seinem Hörnerschall im Trio und die unheroische, freilich kühne Konzeption des Finales mit durch Überleitungen und fugierte Passagen erweiterte Variationenform – sie seien erst zu verstehen, so Attila Csampai, „wenn man sie als die in Musik vorweggenommene Zukunft, als das zukünftige Leben eines neuen, befreiten Menschengeschlechts begreift, das, weil es noch nicht Realität ist, wie Zukunftsmusik wirken muss!“ Für Jordan steigt im Finale der Phönix aus der Asche: „Es ist ein Freudentanz voller Leichtigkeit und Schwung.“

Das Regellose, das Zuviel an Grellem und Bizarrem: Wir nehmen es heute länger als geniale Größe dar. Aber hat sich die Utopie von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit deshalb schon erfüllt?

Walter Weidringer





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 gifted and exciting conductors of his generation. His career began in 1994-95 as Kapellmeister at the Ulm Stadttheater. From 1998-2001, he was assistant to Daniel Barenboim at the Deutsche Staatsoper Unter den Linden in Berlin. From 2001-2004, he held the position of Chief Conductor of the Graz Opera and Graz Philharmonic Orchestra. Philippe Jordan has worked at the most prestigious international Opera houses and festivals including the Houston Grand Opera, the Glyndebourne Festival, the Aix-en-Provence Festival, the Metropolitan Opera New York, the Royal Opera House Covent Garden, the Teatro alla Scala, the Bayerische Staatsoper Munich, the Salzburger Festspiele, the Wiener Staatsoper, the Festspielhaus Baden-Baden and the Zurich Opera. From 2006-2010, he was Principal Guest Conductor of the Berlin Staatsoper Unter den Linden. Having debuted at the Bayreuth Festival with *Parsifal* in 2012, he returned with a new production of *Die Meistersinger von Nürnberg* in 2017.

Philippe Jordan's orchestral engagements have included both the Berlin and Vienna Philharmonic, Berlin Staatskapelle, Orchestre Philharmonique de Radio France, Philharmonia Orchestra

London, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestre de la Suisse Romande, Tonhalle Zurich, Chamber Orchestra of Europe, Mahler Chamber Orchestra, Gustav Mahler Youth Orchestra, Mozarteum Orchestra Salzburg and the Münchner Philharmoniker. In North America, he has appeared with the Seattle, St. Louis, Dallas, Detroit, Chicago, Cleveland, Philadelphia, Washington, Minnesota, Montreal, New York and San Francisco 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 a cd of Tchaikovsky's *Pathétique* followed by a recording of Schubert's *7th and 8th Symphony*.

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. Seine Karriere begann 1994–95 als Kapellmeister am Stadttheater Ulm. Von 1998 bis 2001 war Philippe Jordan Assistent und Kapellmeister bei Daniel Barenboim an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Von 2001 bis 2004 war er Chefdirigent des Grazer Opernhauses und des Grazer Philharmonischen Orchesters. Philippe Jordan arbeitete an den wichtigsten internationalen Opernhäusern und Festivals, wie z.B. der Houston Grand Opera, den Festivals von Aix-en-Provence und Glyndebourne, der Metropolitan Opera New York, dem Royal Opera House Covent Garden, dem Teatro alla Scala, der Bayerischen Staatsoper München, den Salzburger Festspielen, der Wiener Staatsoper, dem Opernhaus Zürich und dem Festspielhaus Baden-Baden. Von 2006 bis 2010 war Philippe Jordan Principal Guest Conductor an der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Nachdem er 2012 mit Parsifal in Bayreuth debütiert, kehrte Jordan 2017 mit der Neuproduktion Die Meistersinger von Nürnberg zurück. Als Konzertdirigent arbeitete Philippe Jordan u. a. mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Staatskapelle Berlin, den Münchner Philharmonikern, dem RSO Wien, dem Orchestre Philhar-

monique de Radio France, dem Philharmonia Orchestra London, 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, dem Gustav Mahler Jugend Orchester, dem NDR Sinfonieorchester Hamburg und dem Salzburger Mozarteumorchester zusammen. In Nordamerika dirigierte er bisher die Symphonieorchester von Seattle, St. Louis, Dallas, Detroit, Chicago, Cleveland, Philadelphia, Washington, Minnesota, Montreal, New York und San Francisco. 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 zwei Aufnahmen vor: Tschaikowskis 6. Symphonie „Pathétique“ sowie Schuberts 7. und 8. Symphonie.

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 has 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 Roshdestvensky. 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 150 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 Musikvereinsaal 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 Sawallisch (1960–1970), die

das Klangbild des Orchesters formten. In dieser Position folgten – nach kurzzeitiger Rückkehr von Josef Krips – Carlo Maria Giulini und Gennadij Roschdestvenskij. 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 ab der 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 150 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

FRANZ SCHUBERT

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

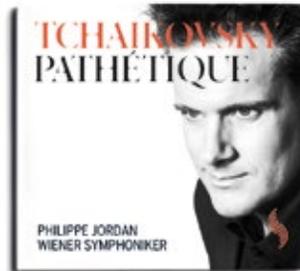
WS 009 STEREO, LIVE AUFNAHME,
ERHÄLTICH AUF CD



PJOTR. I. TSCHAIKOWSKI

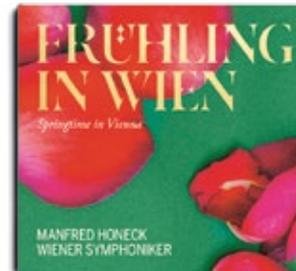
Symphony No. 6 in b minor op. 74
Symphonie Nr. 6 h-moll op. 74

WS 006 STEREO, LIVE AUFNAHME,
ERHÄLTICH AUF CD



FRÜHLING IN WIEN

Works by Beethoven, Schönherr,
Ziehrer et al. / *Werke von Beethoven,
Schönherr, Ziehrer u.a.*
WS 011 STEREO, LIVE AUFNAHME,
ERHÄLTICH AUF CD



JOHANN STRAUSS

Overtures, Polkas and Waltzes
Overtüren, Polkas und Walzer

WS 005 STEREO, LIVE AUFNAHME,
ERHÄLTICH AUF CD



ANTON BRUCKNER

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

WS 004, HISTORISCHE AUFNAHME,
ERHÄLTICH AUF CD



GUSTAV MAHLER

The Song of the Earth
Das Lied von der Erde

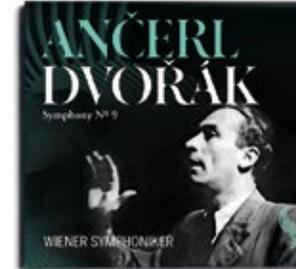
WS 007, HISTORISCHE AUFNAHME 1967,
ERHÄLTICH AUF CD



ANTONÍN DVOŘÁK

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

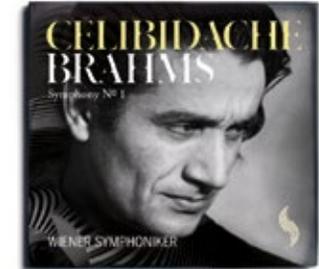
WS 008, HISTORISCHE
AUFNAHME 1958, ERHÄLTICH AUF CD



JOHANNES BRAHMS

Symphony No. 1 in c minor op. 68
Symphonie Nr. 1 c-moll op. 68

WS 002, HISTORISCHE AUFNAHME 1952,
ERHÄLTICH AUF CD





Recording Location:

Goldener Saal,
Musikverein Wien
25/26 February 2017

Executive Producer:

Christian Schulz,
Johannes Neubert

Producer:

Erich Hofmann

Recording Engineer:

Georg Burdick

Synopsis:

Walter Weidringer

Translation:

Eva Oswalt

Booklet Editor:

Quirin Gerstenecker

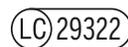
Photographs:

Johannes Ifkovits

Design:

Studio Es

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



BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH
KULTUR



Distributed in Germany/Austria/Switzerland
by Sony Music Entertainment



Maria Theresia
Privatstiftung



WS 013 © & © 2017

Wiener Symphoniker, Vienna.

Live Recording.

Made in Austria.

www.wiener-symphoniker.at

