

HIGH FIDELITY



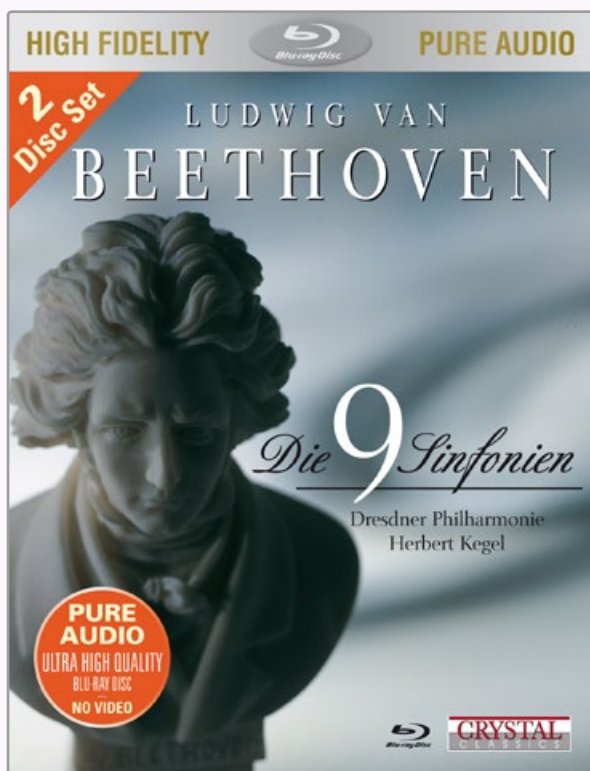
PURE AUDIO

PURE
AUDIOULTRA HIGH QUALITY
BLU-RAY DISC
...
NO VIDEOLUDWIG
VAN

BEETHOVEN

CRYSTAL
CLASSICS

Die 9 Sinfonien

Zum Gedenken an den 25. Todestag von Herbert Kegel
(* 29. Juli 1920 in Großschachwitz bei Dresden - † 20. November 1990 in Dresden)

Disc 1

Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21
Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36
Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 „Eroica“
Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60

Disc 2

Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 „Pastorale“
Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92
Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93
Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125Alison Hargan: Sopran · Ute Walther: Alt
Eberhard Büchner: Tenor · Kolos Kováts: Bass

RUNDFUNKCHOR BERLIN · RUNDFUNKCHOR LEIPZIG

DRESDNER PHILHARMONIE / Herbert Kegel

2 Blu Ray Audio: N 80 006
BRA Softboxen im Schubert
WG: 123

Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21

Da uns alle Skizzen zu diesem Werk verlorengegangen sind, bleibt eine gewisse Unsicherheit in der Frage bestehen, wann genau Beethoven diese Symphonie komponiert hat. Es gibt in Skizzen vielleicht der mittleren neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts bereits einige kurze Notierungen Beethovens, die Ähnlichkeit mit dem Thema des Finalsatzes von op. 21 zeigen, doch bleibt unsicher, ob sie nicht eher zur Planung einer ganz anderen, freilich nie vollendeten Symphonie gehört haben könnten. Op. 21 ist, zusammen mit Werken Mozarts, Haydns und anderen Kompositionen Beethovens, am 2. April 1800 in Wien uraufgeführt worden, und man hat von daher Anlass, die Komposition der Symphonie am ehesten in das Jahr 1799 zu setzen.

Die Vorbilder eben Haydns und Mozarts sind es auch, die in der Komposition am ehesten durchzuhören sind, obschon Beethoven hier bereits ein völlig eigenständiges Werk gestaltet. Die langsame Einleitung, die er dem ersten Satz vorausschickt und zu deren anfänglicher tonartlicher Instabilität der Beginn des folgenden raschen Hauptteils des ersten Satzes entschieden kontrastiert, trifft man bekanntlich in den meisten späten Symphonien Haydns, etwas seltener in denjenigen Mozarts, und man wird sich hier daran erinnern, dass Beethoven ja vorher eine Zeitlang auch Haydns persönlichen Kompositionsunterricht genossen hat.

Geschickt werden im ersten Satz Bläser und Streicher einander fast chorweise gegenübergestellt, und man staunt - vielleicht auch dies die Aufnahme Mozart'scher oder Haydn'scher Anregungen - über die Leichtigkeit, mit der Beethoven vorübergehend plötzlich sehr entfernte Tonbereiche aufsucht. Der langsame Satz trägt in auffälliger Weise am Anfang kanonische Stimmenfolge und in der Mitte fugatoartige Partien vor, vermag solche Technik aber glücklich mit dem kantablen Gesamtcharakter des Satzes zu vereinen. Das folgende Menuett hat alles Tanzartige verloren und ist vielmehr ein rasch dahineilendes, durch Akzentuierung sehr kapriziöses Scherzo geworden; das Trio kontrastiert wieder chorische Bläserklänge und dahinschwebende Streicher melodien. Auch im Finale geht eine, allerdings nur kurze langsame Einleitung voran: aus ihrem Suchen nach der vollständigen aufsteigenden Skala gewinnt Beethoven in

schließlicher Überraschung den «Anlauf» zum eigentlichen Thema des raschen Satzteils; in eiligem Geschehen zieht der Satz am Hörer vorbei und findet schließlich die ganze überaus kräftige und frische Komposition ihr Ende.

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36

Nach den erhaltenen Skizzen ist die wesentliche Bemühung um die zweite Symphonie schon 1801 geleistet, die Arbeit allerdings noch bis in den Sommer und Frühherbst 1802 weitergeführt worden; der Abschluss ist offenbar im Herbst desselben Jahres in Heiligenstadt vollzogen worden, und die Erstaufführung hat, zusammen mit anderen Werken Beethovens, in einer Akademie am 6. April 1803 in Wien stattgefunden.

Der gelöste Charakter der Symphonie mag dann auffallen, wenn man sich daran erinnert, dass das sogenannte Heiligenstädter Testament Beethovens am Schluss dieser beschriebenen Periode, im frühen Oktober 1802, geschrieben worden ist, jenes Dokument also, in dem Beethovens lange angestaute tiefe Verzweiflung über sein fortschreitendes Gehörleiden erstmals einen, allerdings geradezu explosiven Ausdruck gefunden hat. Doch wird man diese Divergenz von Werkcharakter und persönlichem Leiden am ehesten mit der Tatsache erklären müssen, dass die Symphonie in ihren Hauptzügen bereits erhebliche Zeit vor dem Oktober 1802 feststanden hat.

Von einer pessimistischen Haltung verrät die Symphonie in der Tat nichts. Dem ersten Satz lässt Beethoven wiederum eine langsame Einleitung vorangehen, auch sie noch etwas von Haydns Geist verratend, jedoch gegenüber der ersten Symphonie Beethovens viel ausgedehnter und stärker den ganzen Tonraum ausmessend. Auch jetzt stellt Beethoven im raschen Teil des ersten Satzes Bläser und Streicher einander scharf gegenüber; auffällig ist eine recht lange Coda. Das Larghetto ist ein Musterbeispiel für jenen Typus des so sehr verinnerlichten langsamen Satzes bei Beethoven; berückend ist hier namentlich auch der Einsatz der fülligen Klanglichkeit der Klarinetten. In starken, kurzräumigen dynamischen Kontrasten geistert das Scherzo vorbei; nur das Trio dazu findet einen gewissen, wiederum Bläser und Streicher einander deutlich gegenüberstellenden

ruhigeren Ablauf. Das Finale, das den Beginn aller formalen Hauptabschnitte markant mit einem temperamentvollen und kräftigen musikalischen «Spritzer» gliedert, bringt wie der erste Satz eine Coda; ihr ungewöhnliches Ausmaß zeigt, dass sie vom Komponisten als angemessener Abschluss nicht bloß des Finalsatzes, sondern der ganzen Symphonie verstanden worden ist.

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

So glückliche Individualitäten Beethovens erste beide Symphonien auch sind - sie fügen sich doch noch einigermaßen in jene symphonische Tradition ein, wie sie namentlich beim späten Haydn noch greifbar wird. Das ändert sich bei der dritten Symphonie Beethovens, der Eroica, entschieden.

Nach ersten Vorarbeiten, die bekanntlich das Final-Thema der Symphonie bereits in ganz anderen Werken des Komponisten, in einem Ballett, in einem deutschen Tanz und in den sogenannten Eroica-Variationen für Klavier zur Verwendung brachten, fiel die Hauptarbeit an der Komposition der Symphonie ins Jahr 1803; möglicherweise ging der Gedanke an dieses Werk aber schon in die Jahre vor 1800 zurück. Endgültig abgeschlossen wurde die Arbeit an der Symphonie anfangs 1804, und die Uraufführung fand am 7. April 1805 wiederum in Wien statt.

Es ist ganz zweifellos, dass die Symphonie auf den von Beethoven anfänglich sehr bewunderten Napoleon geschrieben ist. Diese Zuweisung geht aus verschiedenen Quellen hervor: so ist zunächst durch Beethovens Schüler Ferdinand Ries gut bezeugt, dass der Komponist die Komposition des Stückes mit Bonaparte in Verbindung gebracht hatte, als dieser noch erster Konsul war; es soll damals eine Partitur der Symphonie mit der eigenhändigen Titelaufschrift „Bonaparte“ und der Namensnennung Beethovens existiert haben. Nachdem Bonaparte sich jedoch zum französischen Kaiser erklärt hatte, war Beethoven überaus enttäuscht und verärgert, weil er diesen Schritt für maßlos, ja vermessen hielt. Er soll damals das Titelblatt jener handschriftlichen Partitur weggerissen und durch ein neues ersetzt haben, das den bloßen Titel „Sinfonia Eroica“ trug. Das Manuskript, von dem hier die Rede ist, ist heute zwar verloren,

CRYSTAL
CLASSICSDELTA MUSIC
& Entertainment GmbH & Co. KGDELTA MUSIC & ENTERTAINMENT GMBH & CO. KG
Augustinusstraße 11b · 50226 Frechen · Tel.: 02234 / 95 012-0 · Fax: 02234 / 95 012-40
PhonoNet: 8042 · www.deltamusic.de

jedoch hat sich eine von Beethoven überprüfte Kopistenabschrift des Werkes erhalten, die den autographen Titel „Sinfonia grande, intitulata Bonaparte, del Sigr. Louis van Beethoven“ trägt; der Komponist hat den Vermerk „intitulata Bonaparte“ mit eigener Hand nachträglich gelöscht.

Die gedruckte Originalausgabe der Komposition schließlich spricht im Titel von einer „Sinfonia-Eroica... composta per festeggiare il sovvenire di un grand uomo“.

Auch wenn diese Bezeichnung einer „Sinfonia Eroica“ dank allen diesen Nachrichten zu Beethovens Verehrung Bonapartes etwas mehr Hintergrund erhält, ist es überaus schwierig, genau festzulegen, was Beethoven an dem Stück als besonders „heroisch“ galt. Es sind, wenn man überhaupt so klare Bestimmungen vollziehen möchte, vielleicht am ehesten die triumphalen, großartigen Stellen, wie sie im Kopfsatz etwa das erste Thema mit seinem Dreiklangsbau ermöglicht, namentlich, wenn das stark besetzte Blech im Fortissimo beteiligt ist. Man wird sich hier an die Bedeutung des „éclat triomphal“ erinnern, der in französischer Revolutionsmusik von Gossec, Méhul u.a. begegnet und nachweisbar auch vom jungen Beethoven aufgenommen worden ist. Jedenfalls ist mit der „poetischen Idee“ des Heroischen hier nicht einfach das Militärische gemeint, schon deshalb nicht, weil der „Held“ in der Begriffssprache des frühen 19. Jahrhunderts, viel weiter gespannt als heute, jeden Menschen meint, der Großes und Bedeutendes vollbringt, der eben, mit Beethovens Worten, „un grand uomo“ ist. Mit dieser Idee des Großen und Bedeutenden hängt wohl auch der gegenüber den Vorgängern gewachsene Umfang des Werkes und der einzelnen Sätze zusammen: Wo der Gehalt groß und bedeutend ist, darf offenbar auch die äußere Dimension anschwellen. Beethoven hat diese vergrößerten Ausmaße auch selbst erkannt und in einer Bemerkung zur Originalausgabe der Symphonie sogar ausdrücklich empfohlen, man möge das Werk deshalb nicht am Ende, sondern nur am Anfang eines Konzertes spielen, wenn das Publikum noch aufnahmefähig und frisch sei.

Der erste Satz bedient sich eines zunächst im einfachen Dreiklang beginnenden, dann freilich ganz ungewöhnlich weitergeführten Themas, bringt es aber nicht nur in stark instrumentierter und glänzender, sondern auch in vielfältig modifizierter Form; überhaupt besticht das Werk durch kompositorisch höchst kunstvolle und überaus kühne - namentlich auch harmonisch kühne - Partien. Auf den langsamen Satz, einen Trauermarsch, der das Heroische in die Perspektive des Todes setzt, folgt kontrastierend ein ausgedehntes, sehr eigenwillig akzentuiertes Scherzo, mit einem vom Klang der drei beteiligten Hörner bestimmten Trio. Das Finale schließlich verbindet sein eigentliches Thema mit der betonten, teilweise selbständig vollzogenen Verarbeitung auch des zugehörigen Basses: das war schon in den sogenannten Eroica-Variationen für Klavier allein so gewesen. Wie der erste, so bringt auch der letzte Satz eine eingeschobene Fugato-Partie; nach einem Andante-Einschub mit triumphal vom Blech vorgetragenem Hauptthema geht der Satz in einer intensiven Stretta zu Ende.

Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60

Im Gegensatz zur Eroica, zu der ungewöhnlich viele Entwürfe vorliegen, sind zu op. 60 nur verhältnismäßig wenige Skizzen und weitgehend nur solche zum dritten Satz erhalten. Trotzdem wird deutlich, dass die Hauptarbeit an der Symphonie offenbar ins Jahr 1806 gefallen ist; im November dieses Jahres scheint sie jedenfalls vollendet vorgelegen zu haben. Die Uraufführung erfolgte im März 1807 in Wien.

Wie schon in der ersten Symphonie geht dem ersten Satz eine langsame weitgespannte Einleitung voraus, die durch Verschleierung der tonalen Verhältnisse die Erwartung des Hörers ungemein anspannt; der Beginn des raschen Hauptteils befestigt gleich im ersten Thema die Tonart B-Dur in umso deutlicherem Kontrast. Nach dem weitgespannten Adagio, das ostinate Punktierungsfiguren mit weitgespannten, wunderbar gesanglichen Melodiebögen zu verbinden weiß, folgt ein temperamentvolles, rhythmisch intrikat gebautes Scherzo und ein, die zu Beginn aufgenommene Sechzehntel-Bewegung fast ganz durchhaltendes Finale, das diese insgesamt so sehr heitere und frische Symphonieschöpfung abschließt.

Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67

Schon bald nach der Fertigstellung der Eroica muss Beethoven mit der Arbeit an der nachmaligen fünften Symphonie begonnen haben. Unterbrochen wurde diese Arbeit durch die Komposition unter anderem der späteren vierten Symphonie; nach deren Vollendung kehrte Beethoven zur fünften zurück und schloss diese im Jahre 1808, wohl im Frühjahr, ab, nach besonders intensiver kompositorischer Bemühung im Jahre 1807. Die Uraufführung des Werkes erfolgte am 22. Dezember 1808 in Wien.

Inhaltlich und vom Charakter her schließt das Werk an die Eroica, nicht an die vierte Symphonie an. Das zeigt sich in einer, wie dort besonders deutlich wahrnehmbaren Wirkung einer „poetischen Idee“; man hat diese fast einstimmig in einem heroischen Durchgang „vom Kampf zum Licht“ gesehen, und man wird dieser, wenn auch etwas mythos-nahen Deutung wohl zumindest im Kern folgen dürfen. Der erste Satz exponiert unisono sogleich jene intensiv hämmern den Schläge, die wohl durch Anregungen französischer Revolutionsmusik zu erklären sind und in ihrer rhythmischen Prägnanz nicht nur das Hauptthema, sondern auch weite Folgestrecken des ganzen Satzes bestimmen, durch den Kontrast eines gesanglicheren zweiten Themas in der Wirkung wohl noch erheblich verstärkt. Der etwas mildere langsame Satz, ruhig voran schreitend, ist hauptsächlich als Variationsatz geführt, geht aber dann vorübergehend in freiere Form über. Das Scherzo, seiner Ausdehnung nach weit über ein übliches Scherzo hinausgehend, schließt im Charakter wiederum eher an den ersten Satz an: ähnlich wie dort kehren auch hier Dreiergruppen von Stößen zurück, und der Anschluss an die französischen revolutionär-musikalischen Vorbilder ist auch hier unverkennbar. Beethoven schiebt auch in diesem Satz Fugato-Partien ein, bevor

er zum Anfangsgedanken zurückkehrt; diesen löst er aber, unter durch gehaltenen unheimlichen Paukenschlägen, immer mehr auf und lässt ihn in einer gleichzeitigen Aufhellung nach Dur direkt in das Finale münden. Auch dieses steht nun in Dur und greift nicht mehr auf die anfängliche Moll-Tonart zurück; das Ringen, wie es in den vorangegangenen Sätzen teilweise herrschte, scheint nun völlig überwunden. Fanfarenartige und hymnische Partien, deren, auch durch die Einführung von kleiner Flöte, Kontrafagott und Posaunen zustandekommender „éclat triomphal“ nicht zu überhören ist, fahren das Werk in unaufhaltsamem Schwung zu Ende; das vorübergehende Einblenden eines auf das Scherzo zurückweisenden Teils dient zur Steigerung der Wirkung dieses glanzvollen Abschlusses.

Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 «Pastorale»

Die Pastorale ist, teilweise parallel zur fünften Symphonie, im Jahre 1807, etwa seit dem Sommer, ausgearbeitet und gegen Mitte des Folgejahres abgeschlossen worden. Die Uraufführung fand, zusammen mit derjenigen der fünften Symphonie, ebenfalls am 22. Dezember 1808 in Wien statt.

So eng die sechste Symphonie mit der fünften von der Entstehungszeit her verbunden erscheint, so unterschiedlich sind die beiden Stücke doch ihrer Anlage und ihrem Charakter nach. In der fünften Symphonie hält sich Beethoven, wie bisher immer, an das überkommene viersätzig Schema der zyklischen Symphonie-Satzfolge, und es bleiben alle verbalen Andeutungen poetischer Vorstellungen verschwiegen; in der Pastorale dagegen vereint der Komponist fünf Sätze, und er gibt ihnen sogar sehr genaue, inhaltliche Andeutungen anbietende Überschriften. So anschaulich diese auch sein mögen: Beethoven hat damit keine im eigentlichen Sinne tonmalerischen Programme geben wollen. Seine Absicht ist, wie er mehrfach festhält, „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“; oder: „Sinfonie pastorella - wer nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viele Überschriften selbst denken, was der Autor (will)“. Die Musik soll also poetische Vorstellungen nur andeuten und den Hörer zu solchen allein anregen, keinesfalls sie diktiert: es wird das Prinzip der „poetischen Ideen“ also auch hier nicht zugunsten einer förmlichen Tonmalerei verlassen; die musikalische Wiedergabe der Rufe von Nachtigall, Wachtel und Kuckuck am Ende des zweiten Satzes sind in ihrer getreuen Reproduktion der Naturvorbilder eher eine Ausnahme.

Es ist wohl nicht nötig, auf die fünf Sätze des Werkes im Folgenden einzeln zuzugehen: ihre Titel und die zugehörige Musik finden sich in der Vorstellung des Hörers ohne weiteres zueinander. Aber der Hinweis darauf soll nicht fehlen, dass, wenn auch Beethovens Komposition wiederum eine unbeschränkte Individualität ist, sie doch durchaus in einer älteren Tradition steht. So hat schon der süddeutsche Komponist Justin Heinrich Knecht im Jahre 1785 eine ebenfalls fünfsätzig Symphonie erscheinen lassen, die er als ein „Portrait musicale de la Nature“ bezeichnet hat und der Beethoven zweifellos äußere Anregungen zur Komposition seines Stückes verdankt; ein ähnliches Stück geht aus den Organisten Abbé Vogler zurück. Musikalische Gewitterdarstellungen schließlich, die sogenannten «rages», sind in der französischen Vorklassik häufig geschrieben und gerne in theatralische Darbietungen eingefügt worden.

Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92

Die siebte Symphonie ist erst nach längerer Pause vorgenommen und etwa von Herbst 1811 bis weit ins Jahr 1812 hinein ausgearbeitet worden; die Niederschrift der autographen Partitur trägt das Datum vom 13. Mai 1812. Obwohl nach verhältnismäßig rascher Zeit auch die achte Symphonie fertiggestellt war, kam die Uraufführung der siebten erst am 8. Dezember 1813 in Wien zustande.

Nach einer durch nach oben strebende Skalen auf das Kommende erwartungsvoll hinweisenden langsamen Einleitung folgt ein rascher Hauptteil des ersten Satzes, der durch im 6/8-Takt gehaltene, fast ganz durchlaufende Punktierung einen stark tänzerischen Charakter gewinnt; die Betonung des Quint-Tons e zur Tonart A-Dur, bei einer die Flöten reichlich in hoher Lage einsetzenden Instrumentation, gibt dem musikalischen Geschehen einen besonderen klanglichen Glanz. Der langsame Satz hält - abgesehen von einem zweimal eingeschobenen, durch die Klarinetten sehr füllig getönten Dur-Passus - das am Satzbeginn exponierte knappe, in bestimmtem Rhythmus schreitende Moll-Modell durch, nach der Art beinahe einer Passacaglia, die eine mehrtaktige Periode immer wieder neu ablaufen lässt. Freude an kontrastierenden mehrfach eingelegten Einschubpartien zeigt auch das - die Agogik des Satzes so sehr dynamisch bewegend - Scherzo, das im Hauptteil das musikalische Geschehen gerne in kleinen Einwüfen durch die Stimmen laufen lässt. Das Finale ist wiederum stärker aus einem einzigen Gedanken heraus entwickelt: über weite Strecken ist es mittels einer in der Mitte akzentuierten eigenartigen kurzen Drehfigur gestaltet, die, zusammen mit der wiederum besonders strahlenden Instrumentation, dem Satz einen geradezu taumelnden, ja ekstatischen Charakter gibt. Er macht die besondere Vorliebe Richard Wagners für diese Symphonie verständlich.

Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93

Im Anschluss an die siebte Symphonie hat sich Beethoven sehr bald der Arbeit an einer etwas kleineren, der achten Symphonie, zugewandt; die Beschäftigung damit fällt in die Zeit von etwa Sommer bis Oktober 1812. Die Uraufführung fand erst am 27. Februar 1814 statt.

Das Studium der Skizzen zum ersten Satz des Werkes zeigt in höchst lehrreicher Weise, dass Beethoven zunächst die Absicht hatte, ein Klavierkonzert und nicht eine Symphonie zu schreiben. Offenbar sah er die Untauglichkeit dieses Versuchs ein und fand daraufhin den Weg zu einem rein symphonischen Satz. Dass er in dieser Symphonie insgesamt eine gewisse Abklärung der musikalischen Sprache gefunden hat, macht bereits der gelöste Charakter des ersten Satzes

deutlich. Das bestätigte sich aber auch im ornamentalen Zierrat des zweiten Satzes, der elegant geführte Violinstimmen gegen Staccato-Hintergrund der Bläser setzt, und auch für den beinahe etwas behäbigen Folgesatz, in dem „Tempo di Menuetto“, lässt sich diese Gelöstheit geltend machen. Mit überraschenden Wendungen spart besonders das temperamentvolle Finale nicht, das in rascher Bewegung am Hörer vorbeidringt. Es lässt in besonderer Weise auch humorvolle Situationen aufleben, wie sie übrigens auch in den vorangegangenen Sätzen nicht selten vorkommen.

Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125

mit Schlusschor über Schillers Ode „An die Freude“

Die Hauptarbeit an der neunten Symphonie gehört in das Jahr 1823, in die Zeit nach dem Abschluss der Komposition der Missa Solemnis; Entwürfe gibt es zwar bereits aus der Zeit von 1817/18, allerdings, wie es scheint, damals sogar zu zwei neuen Symphonien - von denen schließlich nur die eine zustande kam. Beendet wurde die Komposition etwa im Februar 1824; bald darauf, am 7. Mai 1824, folgte die Uraufführung in Wien.

Das schließlich allein zu Ende geführte Werk der nachmaligen neunten Symphonie ist, vielleicht noch mehr als alle vorangehenden Symphonien, eine Komposition von höchster Individualität geworden. Es genügt zunächst, an das Finale, mit Beteiligung von Solo- und Chorstimmen, zu erinnern, also an eine Besetzung, die für eine Symphonie damals völlig neu und unerhört war und recht eigentlich die Mischung verschiedener musikalischer Gattungen bedeutete. Dabei ist Vergleichbares schon früher in Beethovens sogenannter Chorphantasie op. 80 vom Jahre 1808 vollzogen worden, welche die Gattungen des Klavierkonzerts, der Symphonie und des Chorwerkes in einem einzigen Stück versammelt. Übrigens darf man auch nicht glauben, die Vertonung der Schillerschen Ode an die Freude sei, zumindest der Sache nach, erst ein Einfall der frühen zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts gewesen: Beethoven wollte schon 1793 diesen Text vertonen, und auch 1812 beschäftigte ihn der Gedanke, Teile des Gedichts zu einer Ouvertüre mit Chorgesang zu verwenden, allerdings wiederum, ohne dass etwas daraus wurde. In der neunten Symphonie haben alle diese Visionen schließlich ihre endgültige Gestalt angenommen (Abb. 1).

Das Unerhörte des Werkes bezugte aber nicht nur das Finale, sondern auch die drei vorangehenden Sätze machen es deutlich. Es sind neben vielen anderen Phänomenen vor allem die enorm ausgedehnten Ausmaße der Sätze, aber auch der Themen, die dafür sprechen. Dazu gehört im ersten Satz beispielhaft schon das erste langsame Anlaufen der Bewegung, die in geradezu Brucknerscher Art den Tonraum erst einmal ausmisst, bevor das Thema einsetzt; die gewachsenen Dimensionen werden aber auch im weiteren Verlauf unüberhörbar deutlich. Das sehr lebhaftes Scherzo hat zusätzlich Elemente der Sonatensatzform aufgenommen und ist dadurch ebenfalls besonders weit gespannt; ungewöhnlich ist auch der Dur-Teil im allabreve-Takt, der die Stelle des früheren Trios vertritt (Abb. 2). Das folgende Adagio, in mancher Hinsicht den langsamen Sätzen der späten Streichquartette verwandt, zeigt trotz der Reihung teilweise weniger ausgedehnter Einzelteile, ebenfalls wunderbar verinnerlichte Themen mit weitgespannten Melodiebögen; der folgende Einsatz des Finale im Fortissimo kontrastiert überaus heftig dazu. Er soll, wie der später folgende Text „O Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen“ zeigt, offenbar nicht nur heftig vom Frieden des langsamen Satzes vorher abgehoben werden, sondern auch im Finale selbst den deutlichen Umschlag zum trostloseren, ruhigeren und eigentlichen Freudenthema ermöglichen. Von musikgeschichtlicher Bedeutung sind, noch vorher, die Einschübe der Satzköpfe der ersten drei Sätze in der Einleitung des Finale, ein Verfahren, das offenbar der zyklischen Zusammenfassung des inzwischen riesenhaft gewordenen ganzen Werkes dienen soll und für ähnliche Vorgänge in der Symphonik des folgenden 19. Jahrhunderts vielfach Vorbildlich geworden ist. Gleichsam tastend wird der Weg zum zunächst rein instrumental, dann auch vokal vorgetragenen Freudenthema gefunden. Der ganze Folgeablauf des nun sogar durch Text, nicht bloß eine unbestimmte „poetische Idee“ bestimmten musikalischen Geschehens ist eine große Steigerung, und selbst der dynamisch zunächst ganz zurückgenommene eingeschobene Marsch und die später folgende Doppelfuge wird der Idee dieser Gesamtsteigerung unterworfen. In einem wichtigen und recht eigentlich ekstatischen Hymnus, der alle musikalischen, alle instrumentalen und vokalen Mittel zusammenfasst, findet der Satz sein Ende.

Martin Staehelin
Beethoven-Archiv, Bonn