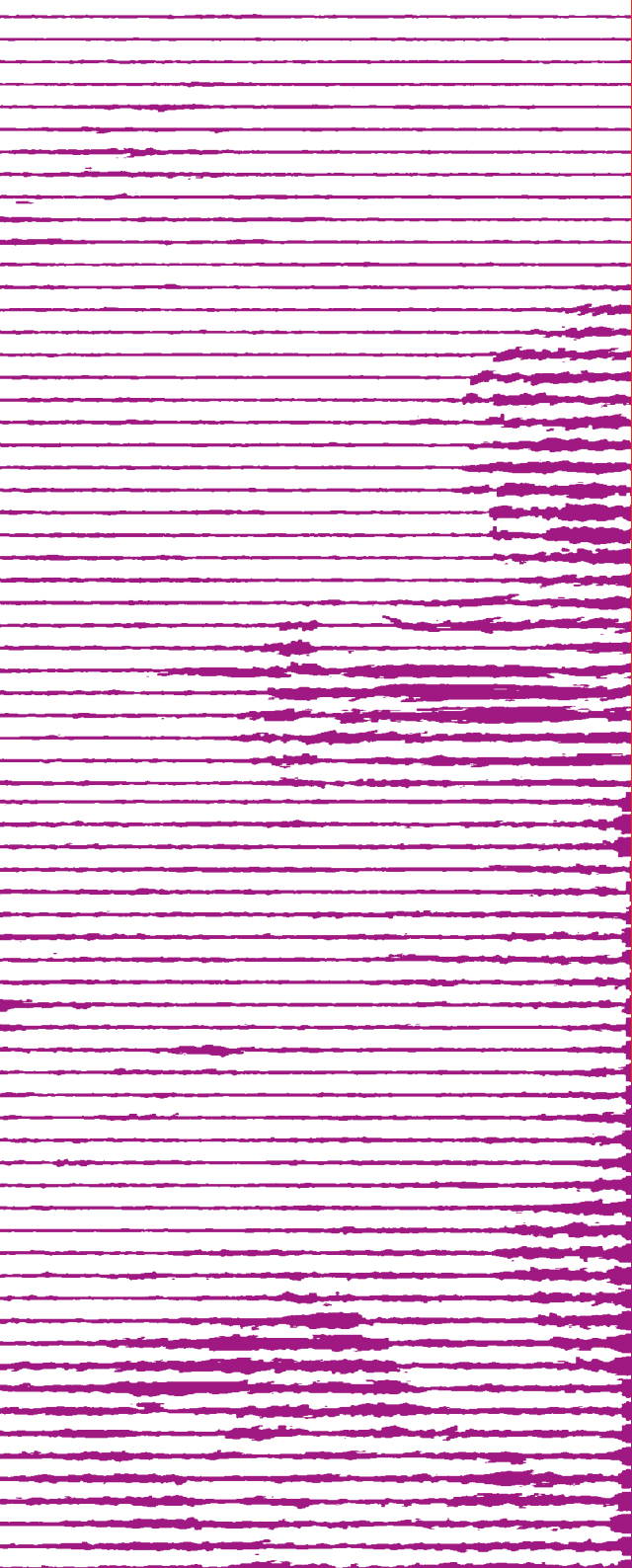




BEEETHHOVEN



COMPLETE SYMPHONIES
ANDRIS NELSONS
WIENER PHILHARMONIKER



BEETHOVEN

COMPLETE SYMPHONIES
ANDRIS NELSONS
WIENER PHILHARMONIKER



There have been many wonderful interpretations of Beethoven's symphonies in the past and there will no doubt be many more in the future. What I think makes this music so very unique – and great recordings of it so worthwhile – is that it seems to defy time: no matter when it is performed or by whom, it always speaks about the here and now, the immediate present. Take the Fifth, often called "Schicksalsymphonie" – it could have been written for any moment in time, because isn't destiny forever knocking on our door, and will still be knocking tomorrow and the day after?

How did Beethoven create something so timeless? I think he succeeded because, rather than merely presenting particular sounds or forms, he chose to write about ideas, about his visions of life and love, victory and protest. And so, for me, the great opportunity that comes with recording and performing these incredible works lies in emphasizing how relevant their underlying ideas are today, for our generation as much as the next – and that this music is not a museum.

This is, of course, no small task, and to attempt it together with the Vienna Philharmonic has been a tremendous privilege. Vienna played a huge role in Beethoven's evolution as a composer and musician, and all of his symphonies were first performed here. More importantly, the Vienna Philharmonic have a way of playing that always puts the essence of the music first – a perfect match for Beethoven's compositions. Recording his symphonies in the city that was Beethoven's home for most of his adult life, together with an orchestra so closely affiliated with his works, has been an immense personal milestone for me.

If I were asked about my personal contribution to this project, I could only say that it is not about me at all. It is about the genius of Beethoven's music, which means that my task as a conductor – and the task of the orchestra – is to find the best way of presenting his ideas to the listeners. Yes, I have to have a vision, but I am aware that this is a subjective representation of Beethoven's view of the world. My work ends where Beethoven begins.

Andris Nelsons



Es gab in der Vergangenheit schon wunderbare Interpretationen von Beethovens Symphonien, und auch in Zukunft wird es noch viele weitere geben. Was diese Musik einmalig macht – und großartige Aufnahmen von ihr so kostbar –, ist die Tatsache, dass sie zeitlos wirkt: Egal, wann und von wem sie gespielt wird, sie erzählt immer vom Hier und Jetzt, von der unmittelbaren Gegenwart. Nehmen wir zum Beispiel die Fünfte, die sogenannte »Schicksalsymphonie« – sie hätte für jede Zeit geschrieben werden können. Schließlich klopft das Schicksal schon immer an unsere Tür und wird das auch morgen oder übermorgen noch tun.

Wie gelang es Beethoven, etwas so Zeitloses zu schaffen? Ich denke, sein Geheimnis ist, dass er nicht nur Klänge und Formen aneinanderreichte, sondern dass seine Musik von Ideen handelt, von seinen Vorstellungen von Leben und Liebe, Sieg und Widerstand. Wenn man diese unglaublichen Werke aufführt und aufnimmt, liegt für mich die Hauptaufgabe darin zu zeigen, wie relevant diese Ideen noch heute sind, für unsere Generation und für alle kommenden Generationen – und dass diese Musik keineswegs ins Museum gehört.

Das ist natürlich keine leichte Aufgabe. Ich bin sehr dankbar, dass ich mich dieser gemeinsam mit den Wiener Philharmonikern stellen durfte. Wien spielte eine sehr große Rolle in Beethovens Entwicklung als Komponist und Musiker, und seine Symphonien wurden allesamt hier uraufgeführt. Außerdem zielt das Musizieren der Wiener Philharmoniker immer auf den Kern der Musik – was perfekt zu Beethoven passt. Diese Symphonien in der Stadt aufzunehmen, in der Beethoven den größten Teil seines Lebens als Erwachsener verbracht hat, mit einem Orchester, das eine so enge Beziehung zu seinen Werken hat, ist für mich ein großer Meilenstein.

Fragt man nach meinem eigenen Beitrag zu diesem Projekt, so muss ich sagen, dass es hier überhaupt nicht um mich geht. Es geht ganz allein um Beethovens Musik, und das bedeutet, dass ich als Dirigent – zusammen mit dem Orchester – den besten Weg finden muss, um den Zuhörern seine Ideen zu vermitteln. Ja, ich muss eine Vision haben, aber ich darf nicht vergessen, dass es sich dabei nur um eine subjektive Auslegung von Beethovens Weltansicht handelt. Meine Arbeit endet, wo Beethoven beginnt.

Andris Nelsons



Symphony No. 1 op. 21

in C major · C-Dur

- | | | |
|---|-------------------------------------|------|
| 1 | 1. Adagio molto – Allegro con brio | 9:45 |
| 2 | 2. Andante cantabile con moto | 8:46 |
| 3 | 3. Menuetto. Allegro molto e vivace | 3:24 |
| 4 | 4. Adagio – Allegro molto e vivace | 5:55 |

Symphony No. 2 op. 36

in D major · D-Dur

- | | | |
|---|------------------------------|-------|
| 5 | 1. Adagio – Allegro con brio | 12:30 |
| 6 | 2. Larghetto | 12:04 |
| 7 | 3. Scherzo. Allegro | 3:34 |
| 8 | 4. Allegro molto | 6:18 |

Symphony No. 3 “Eroica” op. 55

in E flat major · Es-Dur

9	1. Allegro con brio	17:40
10	2. Marcia funebre. Adagio assai	16:34
11	3. Scherzo. Allegro vivace	5:53
12	4. Finale. Allegro molto	12:19

Symphony No. 4 op. 60

in B flat major · B-Dur

13	1. Adagio – Allegro vivace	11:30
14	2. Adagio	10:16
15	3. Allegro vivace	5:38
16	4. Allegro ma non troppo	6:54

Symphony No. 5 op. 67

in C minor · c-Moll

17	1. Allegro con brio	7:42
18	2. Andante con moto	10:35
19	3. Allegro	5:14
20	4. Allegro	11:12

Symphony No. 6 “Pastoral” op. 68

in F major · F-Dur

21	1. Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Allegro ma non troppo <i>Pleasant, cheerful feelings which awaken in one on arrival in the country</i>	9:45
22	2. Szene am Bach. Andante molto moto <i>Scene by the brook</i>	12:20
23	3. Lustiges Zusammensein der Landleute. Allegro <i>Merry gathering of country folk</i>	5:08
24	4. Donner, Sturm. Allegro <i>Thunderstorm</i>	3:38
25	5. Hirtengesang, wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm. Allegretto <i>Shepherd's song, happy and thankful feelings after the storm</i>	10:05

Symphony No. 7 op. 92

in A major · A-Dur

26	1. Poco sostenuto – Vivace	11:50
27	2. Allegretto	8:59
28	3. Presto	8:38
29	4. Allegro con brio	6:49

Symphony No. 8 op. 93

in F major · F-Dur

30	1. Allegro vivace e con brio	9:52
31	2. Allegretto scherzando	4:25
32	3. Tempo di Menuetto	4:40
33	4. Allegro vivace	7:32

Symphony No. 9 op. 125

in D minor · d-Moll

34	1. Allegro ma non troppo, un poco maestoso	16:42
35	2. Molto vivace	11:59
36	3. Adagio molto e cantabile	16:00
37	4. Presto	2:53
38	Allegro assai	3:50

FINAL CHORUS ON SCHILLER'S ODE *To Joy*

SCHLUSSCHOR ÜBER SCHILLERS ODE *AN DIE FREUDE*

39	Presto – Recitativo: "O Freunde, nicht diese Töne!" – Allegro assai: "Freude, schöner Götterfunken"	3:35
40	Allegro assai vivace (alla marcia): "Froh, wie seine Sonnen fliegen"	3:59
41	Andante maestoso: "Seid umschlungen, Millionen"	3:17
42	Allegro energico e sempre ben marcato: "Freude, schöner Götterfunken"	2:10
43	Allegro ma non tanto: "Freude, Tochter aus Elysium"	2:16
44	Poco Allegro – Prestissimo: "Seid umschlungen, Millionen"	1:43

Camilla Nylund *soprano*

Gerhild Romberger *alto*

Klaus Florian Vogt *tenor*

Georg Zeppenfeld *bass*

Wiener Singverein

Johannes Prinz *chorus master*





THE BEETHOVEN SYMPHONIES: THE LONG ROAD TO ELYSIUM

Jan Swafford

The kind of universal fame possessed by a few artists of the order of Mozart, Shakespeare and Beethoven is a testament to the lasting appeal of their work, but at the same time a barrier between us and their work. In Boston Symphony Hall, opened in 1900, there is only one name over the stage proscenium: *Beethoven*. It is as if, for the people who built the hall, that name stood for all music. This kind of notoriety, however, conceals more than it reveals. Jorge Luis Borges wrote: "Fame is a form of incomprehension, perhaps the worst." Fame lets us forget the human reality of a figure, the singularities and the struggles. The human complexity gets reduced to a single image: *Beethoven*.

In our time we have learned to be sceptical of world-besriding figures; too many of them have betrayed us. One way to attack the question of how to view Beethoven today is to take him off the pedestal and confront him as a man among us, with a history like anyone else. He was born with a tremendous gift but laboured prodigiously to take that gift as far as it could go; he was relentlessly and unsentimentally self-critical about his work; he survived the worst thing that can happen to a musician, going deaf; and between deafness and a general inability to understand the lives and needs of others, he was denied the love and companionship for which he yearned. Beethoven held most of the human race in contempt for not living up to his ideals; at the same time, he spent his life labouring to produce something that might benefit a suffering humanity.

When we rediscover the reality of Beethoven the man, we can begin to see the uniqueness of his art that so astonished his time, and the remarkable journey that his work took from beginning to end. He grew up playing Bach's *Well-Tempered Clavier*, and that stupendous collection of pieces had an abiding effect on his music. Among other things, it implanted in him a sense of a synoptic body of work, meaning a set of pieces in a single medium that seems to explore the full depth and breadth of what a medium can do, and beyond that the depth and breadth of what music itself can do. By the end of his life Beethoven had produced three synoptic collections: thirty-two piano sonatas, sixteen string quartets, and nine symphonies. In each of those streams of music stretching from his exploratory early phase to his transcendent final period, we find a steady growth and renewal, as if with each major work he set out to remake a medium, a genre, and himself.

The symphonies show that process on the grandest scale, from the stately 18th-century voice of the First Symphony through the overpowering *Eroica*, raging Fifth, warmly pastoral Sixth and dancing Seventh, and finally the Ninth, which stretches beyond the concert hall to become part of the moral history of humanity. Each symphony departs from the last, and among them they explore the spectrum of experience and emotion, from the rollicking comedy of the Second Symphony's finale to the funeral march of the *Eroica*, to the mingling of humble and exalted that ends the Ninth.

To the conception of a synoptic body of work Beethoven brought two new elements. First there was the sense of individual personality. Where Haydn and Mozart, even at their most poignant, maintain a certain poise and Classical detachment, Beethoven seems to be grasping your lapel, speaking person to person. In that sense his work burst upon music like a newly democratic art, an echo of the French Revolution, inspiring the burgeoning Romantic movement to build around Beethoven its cult of the world-shaking genius and hero. The other element he brought to each major body of work was an unprecedented technical, emotional, and spiritual journey that starts in the 18th century and ends in pieces that seem eternally prophetic.

In an age rocked by revolution, it was inevitable that Beethoven would be called a revolutionary. Yet he never proclaimed revolution as an ideal. What his music reveals is a singular and powerful new voice, but one at the same time grounded in the 18th century. Above all, he was grounded in the legacy of Haydn and Mozart, their concern with clarity and directness of expression, their formal patterns that a later age would call "sonata form", "sonata-rondo", and the like. Beethoven built unprecedented conceptions on that foundation, but he never really departed from it. So call him not a "revolutionary" but a "radical evolutionary".

All the same, his music was revolutionary in its impact. Haydn and Mozart had made the symphony the king of instrumental genres. With the *Eroica* he made the symphony once and for all the king of musical genres. He went on from there to a series of works laid out in bold contrasts from tragic to comic, prophetic to nostalgic. He absorbed the models of the past and systematically, synoptically, in every dimension, took his works further: longer, more intense, more contrasting in material, more individual, more grand and more intimate, more complex and more simple. Like all his major works, his symphonies stand as individuals unforgettable from the first time you meet them.

SYMPHONY NO. 1 IN C MAJOR, OP. 21 (1799–1800)

The main inspiration for the First Symphony was Beethoven's concert debut in Vienna. Wanting a big new piece to finish it, he wrote the symphony at top speed. For the moment he did not try to challenge his one-time teacher Haydn on his turf, but rather shaped the piece on Haydn's model.

The work begins with winds playing an out-of-key dissonance, but soon the music settles into C major for a spacious introduction to a vigorous, foursquare, slightly military-toned *Allegro con brio*, much of it involving the full orchestra blazing away. Beethoven did not attempt a revolution in this piece,

but he wanted to make some noise. As for the second movement, he never got closer to the precious and elegant mode of the 18th-century *galant*. Labeled *Menuetto*, the *Allegro molto e vivace* third movement is really a scherzo, a kind of speeded-up minuet invented by Haydn, and this one is as dashing as scherzos are supposed to be. Its tone of gaiety-in-moderation is maintained in the light-footed finale, which begins like the first movement with an *Adagio* introduction.

Here Beethoven stepped cautiously as a symphonist before the Viennese public. His journey from the First Symphony to the Second to the Third, three giant strides that traveled further than many composers manage in a lifetime, would take him less than four years.

SYMPHONY NO. 2 IN D MAJOR, OP. 36 (1801–2)

Even if Beethoven was still not quite sure where he was headed with the genre, the Second Symphony is a different matter from the First: long, ambitious, with a richer treatment of the orchestra, all at the service of *opera buffa*-style comedy reminiscent of Mozart. The long introduction presents contrasting ideas like a collection of characters: a pouncing *fortissimo*, a tender moment, a comic tripping figure, and so on. We seem to hear a story being laid out, jovial but with hints of romance and intrigue. The *Allegro con brio* erupts with a dashing theme that presages a movement ebullient and muscular, its engine less melodic than rhythmic.

The expansive second movement is lyrically lovely despite a moment of operatic *tristesse* in the middle – when, say, our operatic heroine does not find her lover at the masked ball.

For the third movement Beethoven again takes up the scherzo as a faster substitute for the minuet (Haydn never used the scherzo in a symphony). This is a driving, jumping scherzo with nimble banter between the orchestral choirs.

The finale begins with an absurd giant hiccup that dissolves into skittering comedy. Before long one realizes that, believe it or not, the hiccup is actually the rondo theme. A few shadows turn up in the coda, but the spirit of fun wins the day, and the curtain comes down on a scene, say, of laughing couples with glasses raised.

SYMPHONY NO. 3 IN E FLAT MAJOR, OP. 55 “EROICA” (1803)

The creation of the Third Symphony began with an idea for a variation finale founded on a bass line from Beethoven’s *Prometheus* ballet music, and a title: *Bonaparte*. So it was conceived as a portrait of the Promethean figure of Napoleon, whom progressives like Beethoven saw as the benevolent despot who would spread the republican ideals of the French Revolution across Europe. This symphony not only confirmed Beethoven’s new path, which history calls his Second, or Heroic Period, but also confirmed that he had now taken the symphony beyond where Haydn and Mozart had left it. Here is a work that opened up so many paths in terms of individuality, intensity, variety and complexity of expression as to leave not only the genre of the symphony but the art of music transformed, once and for all.

The epic first movement is music in the image of a battle or a military campaign: teeming, surging, searching, with a sense of vast forces moving across a landscape and across history. You could call the opening theme “the Hero”; that theme infuses the kaleidoscopic ideas to come, until at the end of the first movement it is proclaimed in an unforgettable way: a solo horn declaims the “Hero” theme and bit by bit the orchestra picks it up, building to a towering climax. It is a vivid evocation of a conquering hero leading his forces.

After the battle comes the burial of the dead – a funeral march, with its mournful theme, imitations of muffled drums, distant wails of grief, and in the middle a soaring fugue that seems to capture some essence of aspiration and nobility: a hymn not to God, but to humanity.

After the mourning comes the return to life and joy in a racing, almost delirious scherzo, with an interlude for hunting horns.

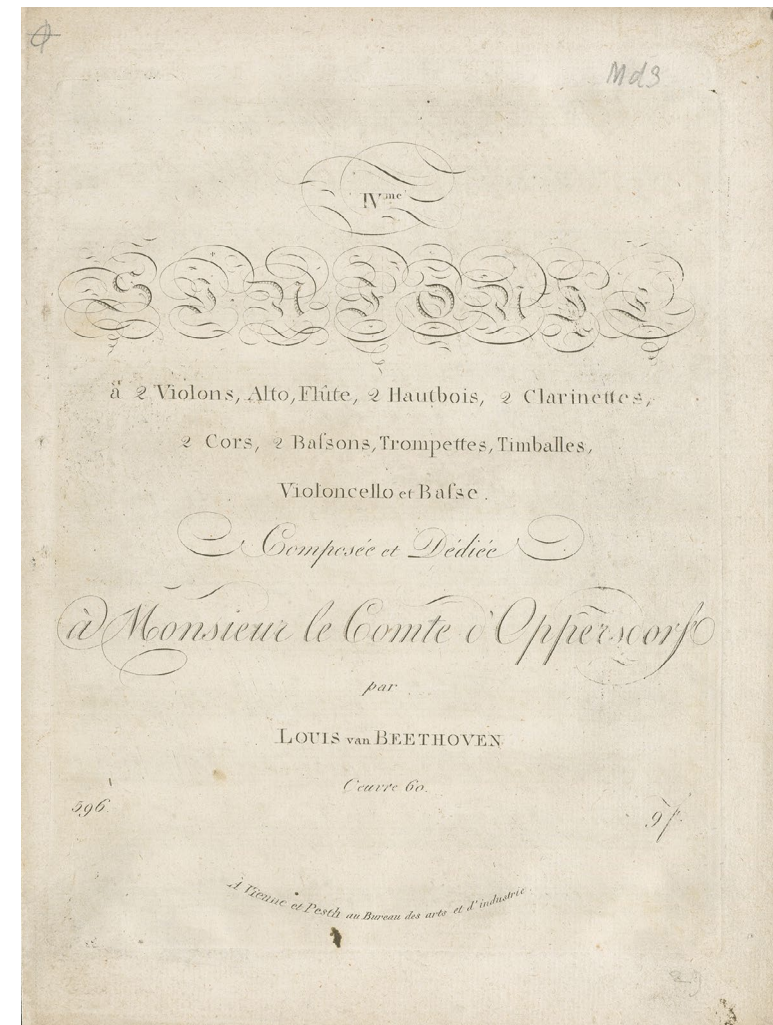
Then the unprecedented finale, variations on a simple bass line, starting in a light, dance-like tone that will be transformed: the little dance tune is exalted, made heroic, until by the end it has become a profound hymn. Call the finale an image of what the hero has wrought, the just and harmonious society, expressed as a dance made into an apotheosis.

The symphony ends in overflowing jubilation. But its title would not end up as "Bonaparte". When Beethoven was told that Napoleon had crowned himself Emperor, in a fury he cried, "So he is no more than a common mortal! Now he, too, will tread underfoot all the rights of man and indulge only his ambition; now he will think himself superior to all men and become a tyrant!" He scratched Napoleon's name off the title page so violently that the pen went right through the paper.

The symphony was premiered in April 1805 with no title and no programme. The public was predictably baffled: it was the most ambitious, original, intense, and aggressive symphony ever written. Yet only two years later, the leading music magazine in Europe declared it the greatest of all symphonies. Finally it was published as *Sinfonia eroica*, with a rueful addendum: "composed to celebrate the memory of a great man". It was not the death of a hero he memorialized in that title, but the failure of Napoleon to be what he professed to be. Beethoven mourned the death of a dream.

SYMPHONY NO. 4 IN B FLAT MAJOR, OP. 60 (1806)

Beethoven had begun the Fifth Symphony when the commission arrived for a new piece, so he broke off work on the Fifth and produced the Fourth Symphony in a hurry. This was at the end of the extraordinary year 1806, when, despite steady illness and a devastating romantic breakup, he did a thorough revision of his opera *Fidelio* and produced the path-breaking three



SYMPHONY NO. 4 OP. 60 (1806)

Title-page of the 1st edition (1808)
Robert Schumann called the Fourth
"a slender Greek maiden between two
Norse giants".

Titelblatt der Originalausgabe (1808)
Robert Schumann nannte die Vierte »eine
griechisch schlanke Maid zwischen zwei
Nordlandriesen«.

“Razumovsky” String Quartets, the Fourth Symphony, the third *Leonore* Overture, and the Violin Concerto, all of them among the greatest of their genre. In the Fourth he made a virtue of necessity with a radical simplification of form and content, adding up to a work of surpassing grace, wit and charm. Here Beethoven’s symphonic pattern becomes clear: odd-numbered symphonies heavier, even-numbered ones lighter.

The first movement has a subtly operatic cast, beginning on an expansive introduction with a mysterious, nocturnal atmosphere; then the scintillating, dancing *Allegro vivace* breaks out with an effect as if doors were flung open onto a glittering ballroom. That dance-like quality carries into the second movement, much of it based on an obsessive figure that a later age would call a tango rhythm. After a droll, tripping-over-its-feet scherzo, the finale has a madcap fiddle tune for a main theme.

SYMPHONY NO. 5 IN C MINOR, OP. 67 (1807–8)

The simplification of idea and form in the Fourth Symphony carried over into the succeeding symphonies, each in its own way. In the Fifth, it is simplification plus intensification. The symphony starts with an explosive four-note tattoo that introduces a searing, force-of-nature first movement founded on that little motif implacably repeated. At the time, the idea that a movement and in fact a whole symphony could be founded on a four-note scrap of an idea seemed to many absurd; now it is the most familiar symphonic theme in the world. In this piece there will be no stated programme as in the *Eroica*, but still an implied journey from the fateful first movement to the triumphant finale: darkness to light, a narrative to be repeated in many symphonies to come, including Brahms’s First. The first movement is also the defining example of Beethoven’s response to the key of C minor: portentous, driving, demonic.

The double variations of the second movement are a lyrical release from the stormy first, the main theme lilting and gentle, the second theme rising to brassy perorations.

The scherzo is the darkest and most ambiguous of those in the symphonies, its pealing horn theme recalling the rhythmic tattoo of the first movement – that contrasted by a robustly comic trio. At length a kind of fog descends, from which the joyous and exultant finale erupts in a blaze of brass. The exultant tone is sustained to the coda, except for a moment when the scherzo turns up again, adding a touch of ambiguity: Beethoven knew that no triumph is complete, and the darkness can always come back. From this climactic work of Beethoven’s Heroic Period, his heroic voice would recede, most strikingly in the next symphony.

The Fifth was heralded at the time as one of Beethoven’s supreme revolutionary works. After high-Romantic composer Hector Berlioz persuaded his teacher Le Sueur to go hear the symphony, Le Sueur reported that he came out of the concert so excited and upset that, when he tried to put on his hat, he could not find his head. Beethoven was not himself a Romantic in sensibility, but his audience were Romantics, and they seized on the searing Fifth as their own.

SYMPHONY NO. 6 IN F MAJOR, OP. 68 “PASTORAL” (1808)

The Sixth Symphony is the anti-Fifth, answering the storms and exaltations of the earlier work with a summer vacation in the country: no shadows, no drama except for a passing thunderstorm that gives way to a rosy sunset. Beethoven was no churchgoer; his God was the primal creator of the Enlightenment, nature his revelation and cathedral. He shaped the Sixth on the story of a country sojourn, in the traditional pastoral key of F major, but implicitly it is a kind of sacred work.



**“BEETHOVEN BY A BROOK,
COMPOSING THE PASTORAL”**

In his Sixth Symphony (1808) Beethoven was concerned “more with an expression of feeling than painting”, in other words, more with particular moods than with a realistic depiction of rural life.

**»BEETHOVEN, AM BACHE
DIE PASTORALE KOMPONIEREND«**

In der Sechsten Symphonie (1808) ging es Beethoven weniger um die konkrete Schilderung des Landlebens als um »mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«.

His movement titles tell the story. First movement: “Pleasant, cheerful feelings which awaken in one on arrival in the country”, with loping rhythms like a donkey-cart, a piping folk song, warm sun in the orchestra, no minor keys: bliss. Second movement, “Scene by the brook”, babbling and flowing, ending with birdcalls. Scherzo, “Merry gathering of country folk”, folksy in tone, its trio a lusty, stamping dance. The repeat of the scherzo is interrupted by distant thunder, and a storm is upon us. The gist of the gentle, sunset finale is in the title: “Shepherd’s song, happy and thankful feelings after the storm”, its main theme based on the call of an alpenhorn.

SYMPHONY NO. 7 IN A MAJOR, OP. 92 (1811-12)

The Seventh can be seen as a series of moods of the dance, from folk-like to mournful to ecstatic. After the grandest of Beethoven’s symphonic introductions, a folk tune in the oboe begins a *Vivace* of relentlessly driving rhythm – driving like the Fifth, but here feeling blithe and headlong. The second movement’s unique atmosphere of solemn and plaintive dance is unforgettable from the first time one hears it: here as much as anywhere begins the history of Romantic orchestral music. The scherzo breaks that mood with a jubilant dashing theme, alternating twice with a trio of virtually immobile gracefulness. The exhilarating finale is based on a breathless fiddle reel of Scottish-Irish cast, marked like the first movement by brash, pealing horns.

SYMPHONY NO. 8 IN F MAJOR, OP. 93 (1812)

Like the Sixth, the Eighth Symphony is a sort of vacation, this one into the musical past: a beautiful, ironic look back, complete with 18th-century minuet. And here is another symphony with a subtly operatic atmosphere. It begins with a stately dancing theme that sets up a movement relaxed and

good-humored. The second movement begins with a striding tread and a nonchalant, whistling tune recalling one of Mozart's comic characters – Leporello, say – in a sanguine mood. For the third movement, a look back at the old courtly minuet but freed of frills, still in the kind of trance of nostalgia that marks this symphony: Beethoven, with epics and tragedies behind him, looking over music itself with serene pleasure and benevolence. The lighthearted atmosphere carries into the scurrying, capering finale.

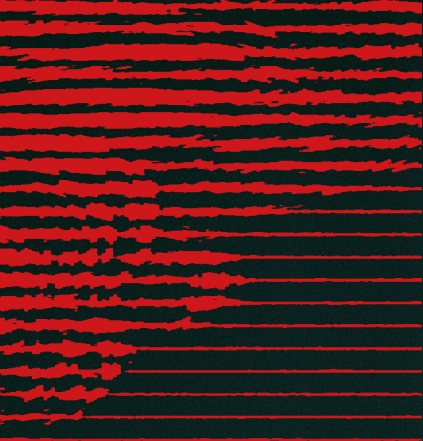
SYMPHONY NO. 9 IN D MINOR, OP. 125 "CHORAL" (1822-24)

The Ninth Symphony returns to the formal complexity and humanistic concerns of the *Eroica*, this time with an unprecedented choral finale setting Friedrich Schiller's ode *To Joy*. Beethoven's time knew that poem as an artifact of the revolutionary 1780s, and he surely intended the Ninth to be a reminder of the great vision of liberty brought by the Enlightenment and the French Revolution. Writing in a period of reaction and repression – the Vienna he lived in was a police state with spies everywhere – he wanted to keep the dream of liberty alive.

The first movement is craggy and heroic but also searching and unsettled, ending with an ominous funeral march. In this last of his several funeral marches Beethoven buries a hero for the last time – and with him the heroic ideal of his middle period. Once he had hoped that figures like Joseph II and Napoleon were going to bring more progressive societies. But all the heroes had failed, and Beethoven didn't believe in them any more. The second movement is the most massive and complex of his scherzos, yet still irresistible in its driving vigor and its tunefulness; after the intricate counterpoint of the main theme, the trio is like a little skipping folk tune you'd whistle on a sunny day. The scherzo gives way to one of the uncannily beautiful, songful, time-stopping Adagios that marked Beethoven's final period.



The finale arrives as a goal and summation, in the form of an epic variation movement for orchestra, choir, and soloists, built on an ingenuous tune that anyone can sing. That was the intention: over and over Beethoven repeats the line from Schiller, "You millions, I embrace you!" From their first sung words, "Here's to Joy, thou god-engendered daughter of Elysium", the variations stretch from high to low, East to West, including a populist Viennese-style Turkish march between two exalted double fugues. The finale amounts to an evocation of the harmonious state that the Enlightenment dreamed of and never achieved. But, in contrast to the *Eroica*, the poem and the music proclaim that the path to Elysium is not through the conquering hero but from within humanity: from universal brotherhood, love, and joy. Like the American Declaration of Independence, the Ninth Symphony presents liberty and happiness as the essence of the fulfilled life in the good society. As Schiller and Beethoven declare, that Elysium under God's starry heaven is something humanity must create for itself.





BEETHOVENS SYMPHONIEN: DER LANGE WEG ZUM ELYSIUM

Jan Swafford

Der weltweite Ruhm einiger weniger Künstler vom Range eines Mozart, Shakespeares oder Beethovens bezeugt die andauernde Anziehungskraft ihrer Kunst, erschwert uns aber gleichzeitig den Zugang zu ihrem Werk. Über der Bühne der im Jahr 1900 eröffneten Symphony Hall in Boston prangt ein einziger Name: *Beethoven*. Es scheint fast, als habe er für die Erbauer des Konzertsaals die Musik schlechthin symbolisiert. Doch diese Art von Bekanntheit verschleiert mehr, als sie offenbart – oder wie Jorge Luis Borges einst schrieb: »Ruhm ist eine Form des Unverständnisses, vielleicht die schlimmste.« Der Ruhm lässt uns das Alltagsleben des Menschen vergessen, seine Eigenheiten und seine Kämpfe. Der Mensch in all seiner Vielschichtigkeit wird auf ein einziges Bild reduziert: *Beethoven*.

Heutzutage haben wir gelernt, weltbeherrschenden Menschen mit Misstrauen zu begegnen; zu viele von ihnen haben uns verraten. Wie also soll man sich heute Beethoven nähern? Eine Möglichkeit ist es, ihn von seinem Sockel zu holen und ihn als einen von uns zu betrachten, als einen Menschen, der eine Lebensgeschichte hatte wie jeder andere auch. Ihm wurde ein unglaubliches Talent in die Wiege gelegt, doch er musste hart arbeiten, um es bis an seine Grenzen weiterzuentwickeln. Er überlebte das Schlimmste, was einem Musiker passieren kann: seine allmähliche Ertaubung. Und als jemand, der nicht nur taub war, sondern überhaupt wenig Verständnis hatte für die Lebensumstände und Bedürfnisse anderer Menschen, musste er auf die ersehnte Liebe und

Freundschaft verzichten. Beethoven verachtete den Großteil der Menschheit, weil sie seinen Idealen nicht entsprach; gleichzeitig versuchte er sein Leben lang, etwas zu erschaffen, das einer leidenden Menschheit zum Wohle gereichen könnte.

Die Wiederentdeckung von Beethoven als Mensch ermöglicht uns, die Einzigartigkeit seiner Kunst zu begreifen, die das damalige Publikum so verblüffte, aber auch die bemerkenswerte Entwicklung, die er als Komponist im Laufe seines Lebens durchgemacht hat. In seiner Jugend spielte er Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, und dieses gewaltige Musikkompandium hatte bleibenden Einfluss auf sein Werk. Unter anderem pflanzte es ihm einen Sinn für Ganzheitlichkeit ein: So schuf er in einzelnen Gattungen ganze Werkreihen, in denen er die ganze Tiefe und Breite des jeweiligen Genres und letztlich auch die Grenzen der Musik selbst auszuloten scheint. Am Ende seines Lebens hatte Beethoven drei solcher synoptischen Sammlungen komponiert: 32 Klaviersonaten, 16 Streichquartette und neun Symphonien. Jede dieser musikalischen Entwicklungslinien, die von seinen ersten Versuchen als Komponist bis zu seiner transzendenten letzten Schaffensphase reichen, ist von einem beständigen Wachsen und Erneuern bestimmt – als ob er mit jedem größeren Werk versucht hätte, ein Medium, eine Gattung und sich selbst neu zu erfinden.

Die Symphonien sind das beste Beispiel für dieses Voranschreiten – von der mächtigen, noch im 18. Jahrhundert verhafteten Stimme der Ersten Symphonie über die überwältigende *Eroica*, die lebhaft Fünfte, die pastorale Sechste und die tänzerische Siebte bis zur Neunten, die die Grenzen des Konzertsaals hinter sich lässt und in die Moralgeschichte der Menschheit eingegangen ist. Keine Symphonie ähnelt der anderen, doch alle erkunden die ganze Bandbreite der Erfahrungen und Emotionen, vom lustigen, ausgelassenen Finale der Zweiten Symphonie über den Trauermarsch der *Eroica* bis zur Verbindung von Begeisterung und Demut, die die Neunte beschließt.

Beethovens ganzheitliches Musikkonzept wurde durch zwei weitere neue Elemente ergänzt. Das erste war der Sinn für das Individuelle und Persönliche. Während Haydn und Mozart selbst in ihren ergreifendsten Momenten

eine gewisse Ausgewogenheit und klassische Distanz wahren, scheint Beethoven einen am Revers zu packen, als wolle er von Mensch zu Mensch mit einem reden. Sein Werk eroberte die Musikwelt als neue, demokratische Kunst, als Nachhall der Französischen Revolution; es inspirierte die gerade entstehende romantische Bewegung dazu, ihn zum weltbewegenden Genie und Helden zu idealisieren. Das zweite Element war die beispiellose technische, emotionale und geistige Reise, die er mit jedem größeren Werk vollzog: Sie begann im 18. Jahrhundert und endete mit Stücken, die nach wie vor weit in die Zukunft blicken.

In einer von Revolutionen erschütterten Zeit war es unvermeidlich, dass man Beethoven als Revolutionär bezeichnete. Doch er erhob die Revolution nie zum Ideal. Seine Musik offenbart eine einzigartige, kraftvolle neue Stimme, die gleichzeitig fest im 18. Jahrhundert verankert ist: Er wurzelt in der Tradition von Haydn und Mozart, in ihrem Bemühen um Klarheit und Verständlichkeit und ihren musikalischen Formen, die man später als »Sonatenhauptsatzform«, »Sonaten-Rondo« und Ähnliches bezeichnen sollte. Über diesem Fundament entwarf Beethoven völlig neue Konzepte, blieb ihm aber stets verhaftet. Statt als Revolutionär sollte man ihn deshalb eher als »radikalen Evolutionär« bezeichnen.

Die Wirkung seiner Musik allerdings war revolutionär. Haydn und Mozart hatten die Symphonie zur Königin der Instrumentalmusik gemacht, mit der *Eroica* krönte Beethoven sie zur Königin aller Musikgattungen. Er nutzte die symphonische Form zur Komposition von Werken voller kühner Kontraste, die zwischen Komik und Tragik, Vorausschau und Rückblick changieren; dabei entwickelte er die Vorbilder der Vergangenheit systematisch, ganzheitlich und auf allen Ebenen weiter: Die Symphonien wurden länger und intensiver, thematisch vielfältiger, prächtiger und privater, komplexer und einfacher. Wie alle großen Werke Beethovens steht jede seiner Symphonien für sich und ist unvergesslich für jeden, der ihr zum ersten Mal begegnet.

SYMPHONIE NR. 1 C-DUR, OP. 21 (1799/1800)

Die Erste Symphonie entstand im Zusammenhang mit Beethovens erstem Konzert in Wien: Er wollte den Abend mit einem großen symphonischen Werk beenden und brachte sie deshalb in aller Eile zu Papier. Damals versuchte er allerdings noch nicht, seinem zeitweiligen Lehrer Haydn auf dessen ureigenem Terrain Konkurrenz zu machen, sondern formte die Symphonie ganz nach dessen Vorbild.

Das Werk setzt mit einer tonartfremden Dissonanz in den Bläsern ein, doch schon bald dominiert C-Dur in der raumgreifenden Einleitung zum lebhaften, robusten und leicht militärisch anmutenden *Allegro con brio*. Das Orchester spielt dabei meist in voller Besetzung: Beethoven wollte hier zwar keine Revolution anzetteln, aber doch ein wenig auf die Pauke hauen. Der zweite Satz kommt dem galanten, präziösen und eleganten Stil des 18. Jahrhunderts näher als jedes andere seiner Werke. Der dritte Satz, ein *Allegro molto e vivace*, ist zwar mit *Menuetto* überschrieben; tatsächlich handelt es sich aber um ein Scherzo – eine flottere, von Haydn eingeführte Menuettvariante, die Beethoven hier genauso rasant gestaltet, wie es sich für ein Scherzo gehört. Die gedämpfte Heiterkeit dieses Satzes prägt auch das leichtfüßige Finale, das wie der Kopfsatz mit einer *Adagio*-Einleitung beginnt.

Nach diesem ersten, noch recht zaghaften Versuch, sich dem Wiener Publikum als symphonischer Komponist zu präsentieren, sollte sich Beethoven in weniger als vier Jahren weiter entwickeln als viele Komponisten in ihrem ganzen Leben: Auf dem Weg von der Ersten bis zur Dritten Symphonie vollzog er Riesenschritte.



SYMPHONIE NR. 2 D-DUR OP. 36 (1801/02)

Auch wenn sich Beethoven immer noch nicht sicher über die Richtung war, die er mit der Gattung einschlagen wollte, ist seine Zweite Symphonie ganz anders als die Erste: Lang, anspruchsvoll, mit einem volleren Orchestersatz; insgesamt erinnert sie ein wenig an Mozart und den Stil einer *opera buffa*. Die lange Einleitung führt kontrastierende Ideen wie eine Reihe von Schauspielern ein: ein plötzliches Fortissimo, dann eine sanfte Passage, eine komische, trippelnde Figur und so weiter – als solle hier eine lustige Geschichte mit romantischen Elementen und Ränkespielen erzählt werden. Das stürmische Thema, mit dem das *Allegro con brio* anhebt, verweist auf den kraftvollen, sprudelnden Charakter dieses Satzes, der eher von Rhythmik als Melodik vorangetrieben wird.

Der ausgedehnte zweite Satz ist wunderbar poetisch, auch wenn in seinem Mittelteil eine gewisse opernhafte Tristesse vorherrscht, als suche unsere Opernheldin auf einem Maskenball vergeblich nach ihrem Geliebten.

Haydn hatte in keiner seiner Symphonien ein Scherzo vorgesehen, doch Beethoven verwendet es auch hier im dritten Satz als Ersatz für das langsamere Menuett; diesmal handelt es sich um ein ungestümes, hüpfendes Scherzo mit einigen Neckereien zwischen den Orchestergruppen.

Das Finale beginnt mit einem absurden, riesigen Schluckauf, der in eine flotte Komödie übergeht. Schon bald muss der verblüffte Zuhörer feststellen, dass der Schluckauf das Rondothema darstellt. Über der Coda liegen ein paar Schatten, doch die Heiterkeit siegt, und der Vorhang fällt über einer Szene, die wirkt, als würden lachende Paare einander zuprosten.

SYMPHONIE NR. 3 ES-DUR OP. 55 »EROICA« (1803)

Als Beethoven seine Dritte Symphonie in Angriff nahm, entwarf er zuerst das Finale als einen Variationensatz über eine Basslinie aus seiner Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* und gab dem neuen Werk auch einen Titel: *Bona-parte*. Beethoven ging es also um ein Porträt der prometheischen Figur Napoleons; auch andere fortschrittlich eingestellte Zeitgenossen sahen in ihm einen gütigen Despoten, der die republikanischen Ideale der Französischen Revolution in ganz Europa verbreiten würde. Das Werk steht für Beethovens neuen kompositorischen Weg, den die Geschichte später als seine mittlere oder »heroische« Periode bezeichnete, und für seine Weiterentwicklung der Tradition Mozarts und Haydns: Mit ihrer Individualität, Intensität, Vielschichtigkeit und Ausdruckskraft eröffnete diese Symphonie so viele neue Perspektiven, dass sie nicht nur die symphonische Gattung, sondern die Musik als Ganzes für immer veränderte.

Der monumentale Kopfsatz beschwört das Bild einer Schlacht oder eines Feldzugs herauf: Man denkt an suchende, heranwallende Menschenmassen, an mächtige Streitkräfte, die durch eine Landschaft und die Geschichte ziehen. So ließe sich das Eröffnungsthema mit »der Held« betiteln; es verweist bereits auf die folgenden, kaleidoskopartigen Ideen, bis es am Ende des ersten Satzes noch einmal in unvergesslicher Weise erklingt: Erst deklamiert ein Solohorn das »Helden«-Thema, dann kommen nach und nach die Orchesterstimmen hinzu und steigern sich zu einem gewaltigen Höhepunkt – die lebendige Darstellung eines siegreichen Helden, der seine Truppen anführt.

Nach der Schlacht werden die Toten begraben: Ein düsteres Thema, das wie gedämpfter Trommelhall klingt, und ferne Seufzer bestimmen den folgenden Trauermarsch. Die erhabene Fuge im Mittelteil scheint das Streben nach Höherem und Edlerem zu verkörpern – eine Hymne, die sich nicht an Gott, sondern an die Menschheit richtet.

Nach der Trauer kehren Leben und Freude zurück: Der folgende Satz ist ein flottes, irrwitziges Scherzo samt einem Zwischenspiel für Jagdhörner.

Das ganz und gar neuartige Finale variiert eine einfache Basslinie und verwandelt nach und nach das leichte, tänzerische Anfangsmotiv: Die kleine Tanzmelodie wird überhöht, ins Heroische gewendet und schließlich zu einer erhabenen Hymne. Die Verwandlung des Tanzes zur Apotheose erscheint so wie ein Bild des Helden, der eine gerechte und harmonische Gesellschaft geformt hat.

Die Symphonie endet in überwältigendem Jubel, doch beim Titel »Bona-parte« sollte es nicht bleiben. Als Beethoven erfuhr, dass sich Napoleon zum Kaiser gekrönt hatte, rief er wütend aus: »Ist der auch nichts anders, 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!« Er radierte den Namen auf dem Titelblatt so energisch aus, dass ein Loch im Papier entstand.

Die Uraufführung der Symphonie im April 1805 erfolgte ohne Titel und Programm. Wie zu erwarten, verblüffte sie das Publikum: Nie zuvor war eine ehrgeizigere, originellere, intensivere und aggressivere Symphonie komponiert worden. Doch kaum zwei Jahre später erklärte die führende Musikzeitschrift Europas sie zur größten aller Symphonien, und schließlich wurde sie mit einem reumütigen Zusatz als *Sinfonia eroica* veröffentlicht: »komponiert, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern«. Der Komponist erinnerte also nicht an den Tod eines Helden, sondern an Napoleons Unfähigkeit, der von ihm proklamierten Selbstdarstellung zu entsprechen. Beethoven betrauerte den Tod eines Traums.

SYMPHONIE NR. 4 B-DUR OP. 60 (1806)

Nach Beginn der Arbeit an seiner späteren Fünften Symphonie erhielt Beethoven den Auftrag für ein neues Werk. Also unterbrach er die Komposition der Fünften und verfasste gegen Ende des Jahres 1806 in aller Eile die Vierte. In diesem bemerkenswerten Jahr revidierte Beethoven trotz ständiger Krankheit

und dem bitteren Ende einer Liebesbeziehung umfassend seine Oper *Fidelio* und schrieb die bahnbrechenden drei »Rasumowsky«-Streichquartette, die Vierte Symphonie, die dritte *Leonoren*-Ouvertüre und das Violinkonzert, die alle zu den bedeutendsten Werken ihrer jeweiligen Gattung gehören. In der Vierten machte er aus der Not eine Tugend, indem er Form und Inhalt radikal vereinfachte und so eine Komposition voller Geist, Charme und Eleganz schuf. Allmählich zeigte sich ein Muster in der Abfolge von Beethovens Symphonien: Werke mit ungeraden Zahlen sind tiefgründiger, solche mit geraden Zahlen heiterer.

Im Kopfsatz finden sich subtile Anklänge an die Oper: Nach einer breit gefassten Einleitung in geheimnisvoller, nächtlicher Stimmung hebt plötzlich das schillernde, tänzerische *Allegro vivace* an – fast wie das Öffnen der Türen zu einem prächtigen Ballsaal. Die tänzerische Stimmung begleitet uns auch im zweiten Satz: Dieser basiert größtenteils auf einer ostinaten Figur, die spätere Zeiten als Tangorhythmus bezeichnen würden. Nach einem drolligen, stolpernden Scherzo folgt das Finale mit einem draufgängerischen Geigenmotiv als Hauptthema.

SYMPHONIE NR. 5 C-MOLL OP. 67 (1807/08)

Das in der Vierten Symphonie eingeführte Prinzip der Vereinfachung von Idee und Form bestimmt auf je eigene Weise auch die folgenden Symphonien; die Fünfte ist zudem durch eine Steigerung der Ausdruckskraft geprägt: Das markante, explosive Eingangsmotiv aus vier Noten eröffnet einen glühenden, naturgewaltigen ersten Satz, der dieses kleine Motiv unablässig wiederholt. Zur damaligen Zeit empfanden viele die Vorstellung, einen Satz – und letztlich sogar eine ganze Symphonie – auf einer so kurzen, fragmentarischen Notenfolge aufzubauen, als geradezu absurd; heute ist sie das weltweit bekannteste symphonische Thema. Das Werk enthält kein dezidiertes Programm wie die *Eroica*; dennoch beschreibt es eine Reise: Diese führt vom unheilvollen ersten



Satz zum triumphierenden Finale, vom Dunkel zum Licht – ein Erzählprinzip, das in vielen späteren Symphonien, darunter auch Brahms' Erster, wieder aufgegriffen wurde. Der erste Satz bietet zudem ein grundlegendes Muster für Beethovens Umgang mit der Tonart c-Moll: unheilvoll, treibend, dämonisch.

Nach dem stürmischen Kopfsatz bringt uns die doppelte Variationenfolge des zweiten Satzes eine Art Befreiung: Das Hauptthema ist freundlich und beschwingt, und das zweite Thema führt zu brausenden Bläserpassagen hin.

Das Scherzo der Fünften ist das düsterste und doppelbödigste in Beethovens Symphonien. Der Rhythmus seines schallenden Hornthemas erinnert an das Motiv des ersten Satzes – in deutlichem Kontrast zum folgenden, von derbem Humor bestimmten Trio. Allmählich erhebt sich eine Art Nebel, aus dem das freudig jubelnde Finale mit einem Feuerwerk der Bläser hervorbricht. Die heitere Stimmung hält bis in die Coda an, abgesehen von einer Wiederkehr des Scherzos, die den Satz mit einer gewissen Mehrdeutigkeit versieht: Beethoven wusste, dass kein Triumph ungetrübt ist und die Dunkelheit stets zurückkehren kann. Nach diesem Höhepunkt seiner »heroischen Periode« verstummte seine Heldenstimme allmählich, am deutlichsten in der folgenden Symphonie.

Die Fünfte wurde zu Beethovens Zeit als eines seiner revolutionärsten Werke gepriesen. Der hochromantische Komponist Berlioz überzeugte seinen Lehrer Le Sueur, sich das Werk anzuhören; danach berichtete dieser, das Konzert habe ihn so aufgewühlt, dass er beim Versuch, seinen Hut aufzusetzen, seinen Kopf nicht finden konnte. Beethovens Gefühlswelt war nicht romantisch, aber seine Zuhörer waren Romantiker und erkannten sich in der leidenschaftlichen Fünften wieder.



SYMPHONIE NR. 6 F-DUR OP. 68 »PASTORALE« (1808)

Die Sechste Symphonie ist das absolute Gegenteil der Fünften; sie beantwortet die Stürme und Aufregungen des vorherigen Werks mit einem sommerlichen Ausflug in die Natur: keine Schatten, kein Drama außer einem vorbeiziehenden Gewitter, das einem rosigen Sonnenuntergang weicht. Beethoven war kein Kirchgänger; sein Gott war die ursprüngliche Schöpfungsfigur der Aufklärung, die Natur seine Offenbarung und Kathedrale. Als Beschreibung eines Landaufenthalts steht die Sechste in der für solche Dinge üblichen Tonart F-Dur; implizit handelt es sich aber um eine Art Sakralwerk.

Beethovens Satztitel erzählen uns, wie die Geschichte verläuft. Erster Satz: »Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen« – trottsende Rhythmen, die an einen Eselskarren erinnern, ein idyllisches Volkslied, warme Sonne im Orchester, kein Moll: Entzücken. Zweiter Satz, »Szene am Bach«: Plappern, Fließen und zum Ende Vogelgesang. Scherzo, »Lustiges Zusammensein der Landleute«: Anlehnungen an die Volksmusik – und als Trio ein lustiger, stampfender Tanz. Die Wiederholung des Scherzos wird durch entfernten Donner unterbrochen, schon bald zieht ein Gewitter auf. Das Sonnenuntergangs-Finale »Hirtengesang«, wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm«, dessen Hauptthema auf dem Ruf eines Alphorns basiert, beendet das Werk.

SYMPHONIE NR. 7 A-DUR OP. 92 (1811/12)

Die Siebte lässt sich als eine Folge verschiedener Tanzstimmungen beschreiben, von volkstümlich über traurig bis verzückt. Nach der grandiosesten Einleitung aller Beethoven-Symphonien führt die Oboe mit einem volkstümlichen Motiv ein *Vivace* ein, dessen unermüdliches rhythmische Drängen an die Fünfte erinnert, hier jedoch ungestüm und munter gestaltet ist. Die traurige, feierliche Tanzstimmung des zweiten Satzes ist absolut einzigartig

und bleibt schon beim ersten Hören unvergesslich: Hier beginnt tatsächlich die Geschichte der romantischen Orchestermusik. Das Scherzo zerstört diese Stimmung mit einem jubelnden, stürmischen Thema, das zweimal durch ein anmutiges, fast bewegungsloses Trio unterbrochen wird. Das berauschende Finale lebt vom atemlosen Wirbeln der Geigen im Stile eines schottisch-irischen Reel und ist wie der erste Satz geprägt von grell schmetternden Hörnern.

SYMPHONIE NR. 8 F-DUR OP. 93 (1812)

Wie die Sechste ist auch die Achte Symphonie eine Art Ausflug, diesmal in die Musikgeschichte: ein wunderbar ironischer Blick zurück, inklusive eines Menuetts im Stile des 18. Jahrhunderts. Auch dieses Werk wirkt in gewisser Weise opernhafte. Der entspannte, gut gelaunte Kopfsatz beginnt mit einem kräftigen Tanzthema, der zweite mit einem schreitenden Duktus und einer unbekümmerten, pfeifenden Melodie, die an eine von Mozarts komischen Figuren erinnert – etwa ein gut gelaunter Leporello. Der dritte Satz verweist auf das alte, höfische Menuett, verzichtet aber auf dessen Verzierungen und verbleibt in jener nostalgischen Trance, die diese Symphonie auszeichnet: Beethoven hat zwar eine Reihe von Tragödien erlebt, auf die Musik schaut er aber milde und heiter. Diese muntere Stimmung führt uns dann auch ins verschmitzte, trippelnde Finale.

SYMPHONIE NR. 9 D-MOLL OP. 125 (1822–24)

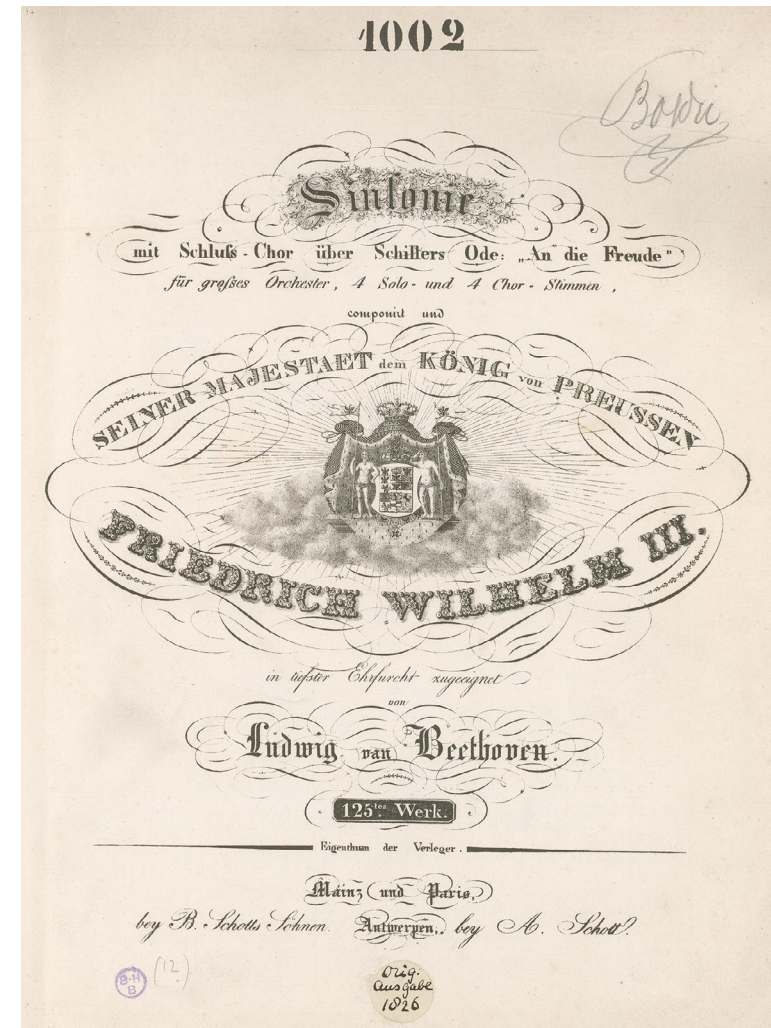
Die Neunte Symphonie greift die formale Komplexität und die humanistischen Zielsetzungen der *Eroica* wieder auf, diesmal mit einem beispiellosen Chorfineale über Friedrich Schillers Ode *An die Freude*. Zu Beethovens Zeit war dieses Gedicht als Produkt der revolutionären 1780er Jahre bekannt, und der Komponist beabsichtigte zweifellos, mit seiner Neunten an die hohen Freiheitsideale der Aufklärung

und der Französischen Revolution zu erinnern. In seiner Zeit herrschten Reaktion und Repression – sein Wohnort Wien war eine Art Polizeistaat mit allgegenwärtigen Spitzeln –, und er wollte den Traum der Freiheit am Leben erhalten.

Der schroffe und heroische, aber auch unruhige und suchende erste Satz endet mit einem unheilverkündenden Trauermarsch. In diesem letzten seiner vielen Trauermärsche begräbt Beethoven zum letzten Mal einen Helden – und mit ihm das heroische Ideal seiner mittleren Schaffensperiode. Einst hatte er gehofft, dass Menschen wie Joseph II. und Napoleon fortschrittlichere Gesellschaften erschaffen würden. Doch seine Helden waren gescheitert, und Beethoven glaubte nicht mehr an sie. Der zweite Satz ist das massivste und komplexeste seiner Scherzi, aber unwiderstehlich in seiner mitreißenden Kraft und seinem Klangreichtum; nach dem verwickelten Kontrapunkt des Hauptthemas wirkt das Trio wie eine kleine, hüpfende Volksmelodie, die man an einem sonnigen Tag pfeifen würde. Das Scherzo leitet zu einem unglaublich schönen, liedhaften und scheinbar endlosen Adagio über, wie sie typisch sind für Beethovens letzte Schaffensphase.

Mit seinem monumentalen Variationensatz für Orchester, Chor und Solisten wirkt das Finale wie eine Zusammenfassung und ein Zielpunkt; die zugrunde liegende Melodie kann jeder mitsingen. Das war auch Beethovens Absicht: Immer wieder wiederholt er Schillers Vers »Seid umschlungen, Millionen!« Ab den ersten Gesangsworten »Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium« variiert die Musik zwischen hohen und tiefen Passagen, Ost und West; zwischen zwei überschwinglichen Doppelfugen erklingt sogar ein volkstümlicher türkischer Marsch im Wiener Stil. Das Finale entwirft jenen Zustand der Harmonie, von dem die Aufklärung träumte und den sie nie erreichte. Doch im Gegensatz zur *Eroica* verkünden Text und Musik, dass nicht der siegreiche Held den Weg zum Elysium bahnt, sondern die Menschheit ihn selbst beschreitet, denn er entspringt aus universeller Brüderlichkeit, Liebe und Freude. Wie die amerikanische Unabhängigkeitserklärung definiert die Neunte Symphonie Freiheit und Glück als Kern eines erfüllten Lebens in einer guten Gemeinschaft. Schiller und Beethoven verkünden, dass das Elysium unter Gottes Sternenhimmel etwas ist, das die Menschheit für sich selbst erschaffen muss.

Übersetzung: Felix Schoen



SYMPHONY NO. 9 OP. 125 (1823–24)

Title-page of the 1st edition (1826)

Beethoven dedicated the full score of the Ninth Symphony (1826) to Friedrich Wilhelm III, describing the Prussian king's agreement to accept the dedication as "a great stroke of good fortune in my life".

Titelblatt der Originalausgabe (1826)

Beethoven widmete dem preußischen König die Partiturausgabe der Neunten Symphonie (1826). Die Erlaubnis dazu nannte er »ein großes Glück meines Lebens«.



ODE »AN DIE FREUDE«

Friedrich Schiller

*O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern lasst uns angenehmere
anstimmen und freudenvollere!*

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
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;
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?
Sucht ihn überm Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen.

ODE "TO JOY"

Friedrich Schiller

*O friends, no more these sounds!
Let us sing more cheerful songs,
more full of joy!*

Joy, bright spark of divinity,
daughter of Elysium,
fire-inspired we tread
thy sanctuary.
Thy magic power reunites
all that custom has divided,
all men become brothers
under the sway of thy gentle wings.

Whoever has created
an abiding friendship,
or has won
a true and loving wife,
all who can call at least one soul theirs,
join in our song of praise;
but any who cannot must creep
tearfully away from our circle.

All creatures drink of joy
at nature's breast.
Just and unjust alike
taste of her gift;
she gave us kisses and the fruit of the vine,
a tried friend to the end.
Even the worm can feel contentment,
and the cherub stands before God!
Gladly, like the heavenly bodies
which He set on their courses
through the splendour of the firmament;
thus, brothers, you should run your race,
as a hero going to conquest.

You millions, I embrace you.
This kiss is for all the world!
Brothers, above the starry canopy
there must dwell a loving Father.
Do you fall in worship, you millions?
World, do you know your Creator?
Seek Him in the heavens!
Above the stars He must dwell.



Recordings: Vienna, Musikverein, Großer Saal

18–23 March 2017 (Symphony No. 6)

11–15 October 2017 (Symphonies Nos. 7 & 8)

8–13 May 2018 (Symphony No. 9)

25–31 March 2019 (Symphonies Nos. 4 & 5)

1–2 April 2019 (Symphony No. 3)

2–7 April 2019 (Symphonies Nos. 1 & 2)

Executive Producers: Ute Fesquet, Sid McLauchlan

A&R Production Manager: Malene Hill

Product Management: Harald Reiter

Product Coordination Management: Lea Schneider

Producer: Everett Porter

Recording Producer: Holger Urbach (Nos. 6–8)

Recording Engineers: Christian Gorz (Nos. 1–9), Robert Pavlecka (Nos. 1 & 2)

Assistant Recording Engineers: Ralph Gabriel (Nos. 1–3), Stefan Wirtitsch (Nos. 1, 2, 4 & 5),

Ingrid Song (Nos. 4 & 5), Othmar Eichinger (Nos. 6–8), Suzanne Wirlitsch (Nos. 6–8),

Lauran Jurrius (No. 9)

Editing: Lauran Jurrius (No. 9)

Balance Engineer & Mastering: Everett Porter, Polyhymnia International

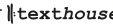
Pure Audio  :  studio group Ltd.

Pure Audio Producer: Stefan Bock

Blu-ray Authoring and Screen Design:  studio group Ltd.

© 2019 Wiener Philharmoniker, under exclusive license to Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

© 2019 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin, Stralauer Allee 1, 10245 Berlin

Booklet Editor: Eva Reisinger 

Front Cover Design: Studio Krimm

Packaging Design: Anja Hoppe

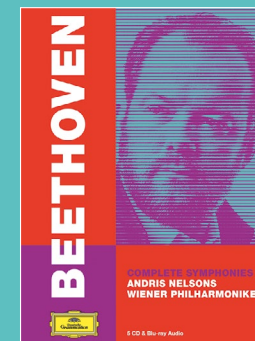
Creative Production Manager: Oliver Kreyszig

Cover Photo © Marco Borggreve

Artist Photos: © Marco Borggreve; © Terry Linke (pp. 8, 15, 22)

Booklet Illustrations: © Beethoven-Haus Bonn

www.deutschegrammophon.com



**DEUTSCHE GRAMMOPHON CELEBRATES
250 YEARS OF BEETHOVEN.**

HEAR MORE: WWW.BEETHOVEN-PLAYON.COM