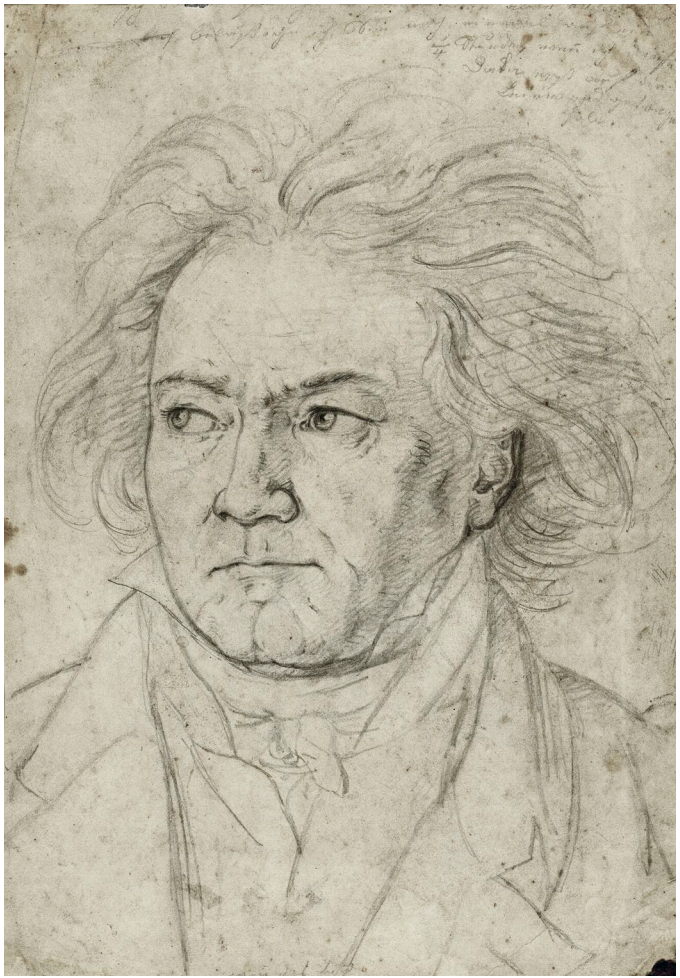
BERLINER PHILHARMONIKER
SIR SIMON RATTLE

LUDWIG VAN BEETHOVEN
SYMPHONIEN 1–9

BERLINER PHILHARMONIKER
SIR SIMON RATTLE

LUDWIG VAN BEETHOVEN
SYMPHONIEN 1–9



Ludwig van Beethoven, 1818 – Bleistiftzeichnung von August von Kloeber

Ludwig van Beethoven, 1818 – pencil drawing by August von Kloeber

INHALT · *CONTENT*

LUDWIG VAN BEETHOVEN [1770-1827]
Symphonie Nr. 1 · *Symphony No. 1* 4
Symphonie Nr. 2 · *Symphony No. 2* 6
Symphonie Nr. 3 · *Symphony No. 3* 8
Symphonie Nr. 4 · *Symphony No. 4* 10
Symphonie Nr. 5 · *Symphony No. 5* 14
Symphonie Nr. 6 · *Symphony No. 6* 16
Symphonie Nr. 7 · *Symphony No. 7* 18
Symphonie Nr. 8 · *Symphony No. 8* 20
Symphonie Nr. 9 · *Symphony No. 9* 22

Ein eigener Kosmos
Ludwig van Beethovens Symphonien 27
A cosmos of its own
Ludwig van Beethoven's symphonies 39

Keineswegs nur eine einzige Quelle
Jonathan Del Mar über seine Edition der Beethoven-Symphonien 50
Never just one source
Jonathan Del Mar on his edition of the Beethoven symphonies 58

Symphonie Nr. 9: Gesangstext · *Symphony No. 9: sung text* 66

Berliner Philharmoniker: Mitglieder · *Members* 70

Isa Genzken: über die Künstlerin · *about the artist* 73

SYMPHONIE NR. 1

Als Beethoven seine Erste Symphonie komponierte, waren die späten Gattungsmodelle Haydns mit ihrer individuellen Charakteristik und ihrer ausgewogenen Formanlage das Maß der symphonischen Dinge. Vieles davon hat Beethoven übernommen. Dessen ungeachtet wird die Vorstellung von dem, was als symphonisch anzusehen sei, neu definiert, was bereits mit den ersten Akkorden überdeutlich wird. Denn der am Anfang erklingende dissonante Septimklang informiert den Hörer nicht mehr über die Grundtonart des Werks. Vielmehr bildet er den Ausgangspunkt eines harmonischen Verwirrspiels, das erst mit dem Einsetzen des C-Dur-Hauptthemas sein vorläufiges Ende findet: Einen derart spannungsreichen Beginn hatte es in einer Symphonie bis dahin noch nicht gegeben. Dass auch der zweite Satz die Sonatenform aufweist und nicht die sonst übliche dreiteilige Liedform, verdeutlicht den hohen Anspruch, den Beethoven mit seinem symphonischen Erstling verband – ein Anspruch, der sich in dem folgenden Menuett gleichfalls widerspiegelt, dessen drängender Impetus mit der klassischen Maxime von Ebenmaß, Ausgleich und Symmetrie bricht. In der Adagio-Introduktion des Finales (zum ironisch-pathetischen Tonfall steht der schlichte Aufbau einer G-Dur-Skala in deutlichem Kontrast) greift Beethoven dann haydnschen Humor auf: Als wirbelnder Kehraus folgt die Musik dem klassischen Vorbild.

When Beethoven composed his First Symphony, Haydn's late contributions to the genre with their individual characters and balanced formal structure were the measure of all symphonies. Beethoven took over much of this. Nonetheless, the idea of what is to be considered symphonic is newly defined, which is already blatantly obvious within the first chords: the dissonant sound of a seventh ringing out at the beginning no longer informs listeners about the work's home key. Instead, it creates the starting point of a harmonic confusion that provisionally ends only when the main theme in C major enters. There had never until that moment been such an exciting beginning to a symphony. The fact that the second movement is also in sonata form, not in the usual three-part song form, illustrates the high standards that Beethoven associated with his first symphony – a standard likewise reflected in the following minuet, the pressing momentum of which breaks with the classical maxim of regularity, balance and symmetry. In the Adagio introduction to the Finale (the simple structure of a G major scale clearly contrasting with the ironic and dramatic inflection), Beethoven then takes up the humour in Haydn's style: the music follows the classical pattern as a whirling last dance.

Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21 — 24:42

Symphony No. 1 in C major, Op. 21

1	1. Adagio molto – Allegro con brio	08:36
2	2. Andante cantabile con moto	07:17
3	3. Menuetto: Allegro molto e vivace – Trio	03:24
4	4. Finale: Adagio – Allegro molto e vivace	05:25

Year of composition: 1799/1800
First performance: 2 April 1800 at the Hofburgtheater in Vienna
as part of Beethoven's first own "Academy"
Conductor: most likely the composer
First performance by the Berliner Philharmoniker: 14 December 1885
Conductor: Joseph Joachim

2 Flöten · *Flutes*
2 Oboen · *Oboes*
2 Klarinetten · *Clarinets*
2 Fagotte · *Bassoons*
2 Hörner · *French Horns*
2 Trompeten · *Trumpets*
Pauken · *Timpani*
10 Erste Violinen · *1st Violins*
10 Zweite Violinen · *2nd Violins*
6 Violen · *Violas*
5 Violoncelli · *Violoncellos*
3 Kontrabässe · *Double basses*

SYMPHONIE NR. 2

Im Vergleich zu seiner Ersten Symphonie fand Beethoven in der Zweiten zu einem neuen Tonfall: Alles Spielerische und Heitere wird aus dem musikalischen Vokabular verbannt und durch jenes Pathos ersetzt, das später mit Begriffen wie »Größe« und »Erhabenheit« beschrieben wurde. Auch der harmonisch gewagte Beginn des Vorgängers konnte nicht wiederholt werden, weshalb hier die Grundtonart D-Dur gleich am Anfang der langsamen Einleitung eindeutig festgelegt wird. Dann schließt sich allerdings eine Modulation an, die in B-Dur endet – eine geniale Konfrontation zweier entfernter Tonarten, die in einem symphonischen Werk an dieser Stelle frappieren musste. Dem Kopfsatz folgt ein Larghetto, in dem der Komponist der Klangfarbe eine neue, konstitutive Bedeutung beimaß. Auch der dritte Satz musste die Zeitgenossen aufhorchen lassen, denn Beethoven bezeichnete dieses Allegro, das sich von allen Menuett- oder Tanzsatzanklängen weit entfernt hat, erstmals als »Scherzo«: Die hier vorgeführten thematischen, dynamischen und klangfarblichen Spannungen dürften seinerzeit ebenso ungewohnt gewesen sein wie das Trio, in dem die Streicher gegen einen schlichten Bläsersatz opponieren. Dem impulsiven Beginn des Finales – es erklingt eine über zwei Takte hinabstürzende Anfangsgeste – folgt mit dem Allegro-Hauptsatz ein wahrer Parforceritt im Allabreve-Takt, der in einer wirbelnden Stretta-Coda endet.

Compared to the First Symphony, Beethoven found his way to a new inflection in the Second: everything playful and cheerful is banned from the musical vocabulary, replaced by the pathos later described with terms like "grandeur" and "transcendence". The harmonically daring beginning of the predecessor also could not be repeated, which is why the main key of D major is clearly defined here immediately at the beginning of the slow introduction. There then follows, however, a modulation ending in B flat major – a brilliant confrontation of two distant keys that had to astonish in a symphonic work at this juncture. The first movement is followed by a Larghetto in which the composer attached a new, constitutive importance to timbre. The third movement too must have made his contemporaries sit up and take notice: Beethoven for the first time designated this allegro, which has left far behind all minuet or dance movement echoes, a "Scherzo". The thematic, dynamic and timbral tensions presented here may have been just as unusual at the time as the Trio, in which the strings are in opposition to a simple woodwind texture. The impulsive beginning of the finale – the opening gesture cascades downwards for two measures – is followed by the Allegro molto, a true tour de force in alla breve that ends in a swirling stretto coda.

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36 — 30:51

Symphony No. 2 in D major, Op. 36

1	1. Adagio – Allegro con brio	11:33
2	2. Larghetto	09:54
3	3. Scherzo: Allegro – Trio	13:18
4	4. Allegro molto	06:00

Year of composition: 1800 – 1802
First known public performance: 5 April 1803 at the Theater an der Wien in Vienna
Conductor: the composer
First performance by the Berliner Philharmoniker: 8 April 1885
Conductor: Joseph Joachim

2 Flöten · *Flutes*
2 Oboen · *Oboes*
2 Klarinetten · *Clarinets*
2 Fagotte · *Bassoons*
2 Hörner · *French Horns*
2 Trompeten · *Trumpets*
Pauken · *Timpani*
10 Erste Violinen · *1st Violins*
10 Zweite Violinen · *2nd Violins*
6 Violen · *Violas*
5 Violoncelli · *Violoncellos*
3 Kontrabässe · *Double basses*

SYMPHONIE NR. 3 »EROICA«

Mit der *Eroica* überschritt Beethoven auf seinem »neuen Weg« in bisher ungekannter Deutlichkeit die Konventionsgrenzen – mit einer Musik, die ihren aus der Klangwelt der französischen Revolution und der napoleonischen Siege gespeisten Intonationsschatz mit zahllosen Anklängen an offizielle Festhymnen und Trauermärsche der ersten französischen Republik an keiner Stelle verleugnete und dennoch, losgelöst vom konkreten politischen Kontext der Zeit, universelle Bedeutung erlangt hat. Das einleitende Allegro beginnt nach zwei Es-Dur-Schlägen nicht mit einem periodisch geschlossenen Hauptthema, sondern mit einem einfachen Dreiklangsmotiv der Violoncelli, das in zahlreichen Varianten und Ableitungen den gesamten Satzverlauf bestimmt. An zweiter Position bildet die *Marcia funebre* dann das Kernstück der Komposition als heroische Symphonie: Erstmals wird ein Trauermarsch Bestandteil eines zyklischen Werks der Instrumentalmusik (übrigens zu einem Zeitpunkt, an dem der ursprünglich intendierte Widmungsträger Napoleon Bonaparte noch quicklebendig war). Es folgt ein Scherzo, dessen Trio-Abschnitte als Solo für drei Hörner angelegt sind; dass Beethoven in einer Symphonie eine dritte Hornstimme verlangte, war ebenfalls eine Premiere. Das bewegte Finale endet schließlich mit einem wahren *Éclat triomphal*, dem nicht weniger als 21 Takte in »strahlendem« Es-Dur die Krone aufsetzen.

With the "Eroica", Beethoven on his "new path" transcended the limits of convention in unprecedented clarity – with a music that, while never denying its sound vocabulary derived from the French Revolution and the Napoleonic victories, with innumerable echoes of official commemorative hymns and funeral marches of the First French Republic, yet achieves universal meaning even when taken out of the specific political context of the time. After two E flat major beats, the introductory Allegro begins not with a periodically closed main theme, but rather with a simple triad motif in the celli; this motif in numerous variants and derivations determines the entire course of the movement. In second position, the Marcia funebre *then forms the centrepiece of the composition as a heroic symphony: for the first time a funeral march is a component of an instrumental cyclical work (at a time, incidentally, when Napoleon Bonaparte, the originally intended dedicatee, was still very much alive). There follows a Scherzo whose trio sections are set up as a solo for three French horns; that Beethoven required a third horn in his symphony was also a first. The animated Finale ends with a real* éclat triomphal*, the final touch being no fewer than 21 bars in "resplendent" E flat major.*

Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 »Eroica« 49:09
Symphony No. 3 in E flat major, Op. 55 "Eroica"

5	1. Allegro con brio	16:20
6	2. Marcia funebre: Adagio assai	15:17
7	3. Scherzo: Allegro vivace – Trio	05:50
8	4. Finale: Allegro molto – Poco andante – Presto	11:42

Year of composition: 1802–1804 using thematic material from the finale of the 1801 ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* for the symphony's final movement
First performance: given privately 1804
First public performance: 7 April 1805 at the Theater an der Wien in Vienna
Conductor: the composer
First performance by the Berliner Philharmoniker: 26 February 1883
Conductor: Franz Wüllner

2 Flöten · *Flutes*
2 Oboen · *Oboes*
2 Klarinetten · *Clarinets*
2 Fagotte · *Bassoons*
3 Hörner · *French Horns*
2 Trompeten · *Trumpets*
Pauken · *Timpani*
12 Erste Violinen · *1st Violins*
10 Zweite Violinen · *2nd Violins*
8 Violen · *Violas*
6 Violoncelli · *Violoncellos*
5 Kontrabässe · *Double basses*

SYMPHONIE NR. 4

Bei seiner Auseinandersetzung mit der Symphonik des 18. Jahrhunderts beschritt Beethoven in seiner Vierten den goldenen Mittelweg, wobei ihm mit der ausgeprägten Antithese von tiefschwarzer Introduktion und übersprudelndem Allegro einmal mehr ein hochoriginieller Symphonie-Beginn gelang: Der einleitende Orgelpunkt wirkt orakelhaft dunkel, während die sich darüberlegende Folge von langsam absteigenden Streicher-Terzen auch eine Ombra- oder Kerker-Szene begleiten könnten. Erst mit dem Allegro-Hauptthema, das seine Kraft aus der Ur-Energie des Dur-Dreiklangs samt »Mannheimer Rakete« gewinnt, hellt sich die Stimmung auf – so sehr, dass man meinen könnte, Beethoven habe hier die Tradition von Haydns Pariser und Londoner Symphonien aufgreifen wollen. Mit dem träumerischen Adagio folgt ein Meisterwerk beethovenscher Lyrik, wenngleich die Idylle durch das unvermittelte Crescendo am Ende etwas getrübt wird. Anschließend überrascht der dritte Satz mit rhythmischen Verschiebungen und kontrapunktischen Finessen, während die Ausdrucksbereiche des Trios von pastoral bis feierlich-hymnisch reichen. Im Finale gelang es Beethoven dann, die Originalität seiner kompositorischen Ideen unter dem Deckmantel eines beschwingten Kontretanzes zu verbergen. Denn im lustigen Durcheinander der Hauptthemen scheint die Musik hier Szenen einer Opera buffa heraufbeschwören zu wollen.

In his grappling with the symphonic form of the 18th century, Beethoven adopted the middle course in the Fourth: with the striking antithesis between a deep black introduction and an effervescing Allegro, he succeeded once again in creating a highly original symphony beginning. The introductory pedal point seems dark like an oracle, while the sequence of slowly descending thirds in the strings superimposed upon it could also accompany an ombra or dungeon scene. Only with the main theme of the Allegro, which draws its force from the original energy of the major triad, including what is known as the "Mannheim rocket", does the mood pick up – so much so that one could argue that Beethoven was intending to hark back to the tradition of Haydn's Paris and London symphonies. With the dream-like Adagio, there follows a masterpiece of Beethovenian lyricism, though the idyll is somewhat tarnished by the abrupt crescendo at the end. Thereafter, the third movement surprises with rhythmic shifts and contrapuntal sophistication, while the expression of the Trio ranges from pastoral to solemn and hymn-like. In the finale, Beethoven succeeds in hiding the originality of his compositional ideas under the cloak of a lively contradance. That's because in the amusing confusion of the main themes, the music seems to want to conjure up scenes from an opera buffa.

Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60 — 33:29
Symphony No. 4 in B flat major, Op. 60

1. 1. Adagio – Allegro vivace — 11:36
2. 2. Adagio — 09:46
3. 3. Allegro molto e vivace – Trio: Un poco meno allegro – Tempo I – Un poco meno allegro — 05:29
4. 4. Allegro ma non troppo — 06:38

Flöte · *Flute*
2 Oboen · *Oboes*
2 Klarinetten · *Clarinets*
2 Fagotte · *Bassoons*
2 Hörner · *French Horns*
2 Trompeten · *Trumpets*
Pauken · *Timpani*
12 Erste Violinen · *1st Violins*
10 Zweite Violinen · *2nd Violins*
8 Violen · *Violas*
6 Violoncelli · *Violoncellos*
5 Kontrabässe · *Double basses*

Year of composition: 1806
First performance: given privately in March 1807 in Vienna's Palais Lobkowitz
First public performance: around New Year 1808 at a "Liebhaber-Concert" in the auditorium of the University of Vienna
Conductor: the composer
First performance by the Berliner Philharmoniker: 17 February 1883
Conductor: Martin Blumner

SYMPHONIE NR. 5

Anders als in der Vierten Symphonie griff Beethoven in seiner Fünften wieder auf jene Idiome französischer Revolutionsmusiken zurück, die er bereits im Trauermarsch der *Eroica* verwendet hatte – die Orchesterbesetzung, die erstmals um drei Posaunen, Piccoloflöte und Kontrafagott erweitert wird, nähert sich nicht zufällig der Instrumentation zeremonieller Militärmusiken an. Zudem finden sich viele direkte thematische Bezüge zur Musik der Französischen Revolution, weshalb bereits Robert Schumann auf die Ähnlichkeit mit der zeitgleich entstandenen Ersten Symphonie g-Moll von Étienne-Nicolas Méhul hingewiesen hat, während das berühmte Klopfmotiv des Kopfsatzes wohl Luigi Cherubinis *Hymne du Panthéon* entlehnt ist. Die herrliche Melodie, mit der das Andante con moto eröffnet wird, ist heute so vertraut, dass man sich über ihre ungewöhnliche Gestaltung kaum mehr wundern dürfte. Nach der Poetik der Wiener Klassik, deren Ideal der helle Gesang von Primadonnen war, musste ein in tiefer Klangfarbe von Bratschen und Violoncelli präsentiertes lyrisches Thema allerdings alles andere als stimmig und damit hintergründig erschienen sein. Nach einem dramatischen dritten Satz, dessen Themen am Ende nur noch wie gespenstische Schatten wirken, folgt mit dem hymnischen Finale das Wunder der Wiedergeburt: Hier findet die Musik zu ihrem alle Konflikte lösenden, apotheotischen Abschluss.

Unlike in the Fourth Symphony, in his Fifth Beethoven harked back to those idioms of French revolutionary music that he had already used in the Marcia funebre *in the "Eroica" – the orchestral setting, expanded for the first time to include three trombones, piccolo flute and contrabassoon, not coincidentally approximates the instrumentation of ceremonial military music. In addition, one can find many direct thematic references to the music of the French Revolution, which is why Robert Schumann already pointed out the similarity with Étienne-Nicolas Méhul's First Symphony in G minor, composed at the same time, while the famous hammering motif of the first movement is probably borrowed from Luigi Cherubini's* Hymne du Panthéon. *The splendid melody that opens the Andante con moto is these days so familiar that its unusual shape hardly surprises. According to the poetics of the First Viennese School, however, whose ideal was the bright singing of prima donnas, a lyrical theme presented in the deep sonority of violas and cellos must have appeared anything but harmonious – and thus enigmatic. After a dramatic third movement, whose themes seem at the end like nothing but eerie shadows, the miracle of reincarnation follows with the hymnal finale: here the music culminates with an apotheosis that resolves all conflicts.*

Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67 30:32
Symphony No. 5 in C minor, Op. 67

5	1. Allegro con brio	06:59
6	2. Andante con moto	09:03
7	3. Allegro –	04:35
8	4. Allegro – Presto	09:55

Year of composition: first sketches 1803–1805, developed between 1807–1808
First performance: 22 December 1808 as part of Beethoven's "Academy"
at the Theater an der Wien in Vienna
Conductor: the composer
First performance by the Berliner Philharmoniker: 10 October 1884
Conductor: Joseph Joachim

Piccoloflöte · *Piccolo*
2 Flöten · *Flutes*
2 Oboen · *Oboes*
2 Klarinetten · *Clarinets*
2 Fagotte · *Bassoons*
Kontrafagott · *Contrabassoon*
2 Hörner · *French Horns*
2 Trompeten · *Trumpets*
3 Posaunen · *Trombones*
Pauken · *Timpani*
12 Erste Violinen · *1st Violins*
10 Zweite Violinen · *2nd Violins*
8 Violen · *Violas*
6 Violoncelli · *Violoncellos*
5 Kontrabässe · *Double basses*

SYMPHONIE NR. 6 »PASTORALE«

Dass für Beethoven die Natur als symbolisches Gegenbild zur Zivilisation mit einem Zustand des inneren Friedens verbunden war, ist seiner *Sinfonia pastorale* deutlich anzumerken: Mit ihr schuf er ein lichtes Landschaftsidyll, in dem kein vorwärtsdrängender Impuls die Musik antreibt. Dabei wird das Werk wie die Fünfte von einem »Motto« eingeleitet, das durch eine Fermate vom folgenden musikalischen Geschehen abgesetzt ist. Doch wie sehr unterscheidet sich der mezza-voce »gesungene« *Pastorale*-Beginn, in dem Beethoven seine Notiz »Ich bin selig, glücklich im Walde« in Musik fasste, vom zupackenden »Klopfmotiv« des Schwesterwerks! Auch die *Szene am Bach* überrascht in ihrer lyrischen Anlage in ausgeklügeltem Orchesterkolorit; der zweite Abschnitt der Coda gibt dem berühmten Vogelkonzert Raum, bei dem die Flöte den Nachtigallenschlag imitiert, die Oboe den punktierten Ruf einer Wachtel spielt und die Klarinette, grundiert von einem Flötentriller, den Ruf eines Kuckucks nachahmt. Auf den humorvollen dritten Satz (*Lustiges Zusammensein der Landleute*) folgt die von Beethoven ebenso effektvoll wie subtil gezeichnete Sturm-Episode – die Sechste und die Fünfte sind die ersten beiden klassischen Symphonien, in denen Posaunen verlangt werden. Mit liturgischen Allusionen klingt das Werk schließlich im Tonfall einer Kirchenhymne aus: »Es jauchzen die Himmel, die Erde!« (Beethoven).

It is readily apparent in Beethoven's Sinfonia pastorale *that for him, nature was associated with a state of inner peace as a symbolic antithesis to civilisation: with this work he created a light pastoral idyll in which no driving impulse presses the music forward. In so doing, the work is launched, like the Fifth, by a "motto" separated by a fermata from the subsequent musical action. But how very different the beginning of the* Pastorale *"sung"* mezza voce*, in which Beethoven captured in music his note "I am blessed, happy in the woods", is from the "hammering motive" of the companion work! The* Scene by the brook *is also surprising in its lyrical arrangement in ingenious orchestral atmosphere; the second part of the coda provides room for the famous bird concert, in which the flute imitates the song of the nightingale, the oboe the dotted call of a quail and the clarinet, grounded by a flute trill, the call of a cuckoo. The humorous third movement (*Merry gathering of country folk*) is followed by the storm episode, which Beethoven sketched effectively and subtly – the Sixth and the Fifth are the first two classical symphonies to deploy trombones. The work ultimately dies away with liturgical allusions in the inflection of a church hymn: "Heaven and earth are rejoicing!" (Beethoven).*

Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 »Pastorale« 42:36
Symphony No. 6 in F major, Op. 68 "Pastoral"

1. Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen: Allegro ma non troppo 12:00
2. Szene am Bach: Andante molto mosso 11:57
3. Lustiges Zusammensein der Landleute: Allegro – 05:04
4. Donner. Sturm: Allegro – 03:53
5. Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm: Allegretto 09:42

Year of composition: 1803 – 1808
First performance: 22 December 1808 in Beethoven's "Academy" at the Theater an der Wien in Vienna
Conductor: most likely the composer
First performance by the Berliner Philharmoniker: 30 April 1883
Conductor: Franz Mannstaedt

Piccoloflöte · *Piccolo*
2 Flöten · *Flutes*
2 Oboen · *Oboes*
2 Klarinetten · *Clarinets*
2 Fagotte · *Bassoons*
2 Hörner · *French Horns*
2 Trompeten · *Trumpets*
2 Posaunen · *Trombones*
Pauken · *Timpani*
12 Erste Violinen · *1st Violins*
10 Zweite Violinen · *2nd Violins*
8 Violen · *Violas*
6 Violoncelli · *Violoncellos*
5 Kontrabässe · *Double basses*

SYMPHONIE NR. 7

Die langsame Einleitung der Siebten beginnt ganz im Ouvertürenstil mit einem Tuttischlag, der allerdings in einem leisen Ton der Oboe verklingt. Was folgt, ist ein elegisches Viertonmotiv, das (stets verbunden mit einem weiteren Tuttischlag) durch Klarinetten, Hörner und Fagott wandert, während die Nebenstimmen ein dichter werdendes musikalisches Netzwerk ausspinnen. Das ausgelassene Vivace kommt anschließend wie eine monumentale Gigue daher, bevor sich das Allegretto mit sanfter Melancholie vom lichten Optimismus der übrigen Werkteile abhebt: Eingeleitet wird es von einem Quartsext-Bläserakkord, der unaufgelöst bleibt – eine pathetische Klanggeste, die zum Ende des Satzes wörtlich wiederholt wird. Im Scherzo findet die Musik mit überschäumender Energie zu ihrem Ausgangstonfall zurück. Nach traditioneller Abfolge von Scherzo, Trio und Scherzo-Reprise werden beide Formteile nochmals wiederholt; danach setzt Beethoven sogar zu einem neuerlichen Trio-Durchgang an, der sich jedoch nach zwei Takten fragend nach Moll wendet, um dann mit einer knappen Kadenz augenzwinkernd beendet zu werden. Das ausgelassene Finale folgt dann zwar der Sonatenform, gibt sich aber über weite Strecken als spielerische Tanzkette. Den krönenden Abschluss bildet die Coda, in der Beethoven als letzte dynamische Exaltation ein in seiner Symphonik fast nie anzutreffendes Forte fortissimo vorschreibt.

The slow introduction of the Seventh begins completely in overture style with a tutti in the entire orchestra that fades away, however, into a soft tone on the oboe. What follows is an elegiac four-tone motif that wanders through clarinets, French horns and bassoon (always linked with an additional tutti beat), while the secondary voices weave a musical web that becomes increasingly tight. The subsequent exuberant Vivace comes across like a monumental gigue before the Allegretto, with its gentle melancholy, is in contrast to the bright optimism of the other parts of the work: it is introduced by a six-four chord in the winds that remains unresolved – a dramatic gesture in sound that is repeated literally at the end of the movement. In the scherzo, the music regains its initial inflection with overflowing energy. After the traditional progression of scherzo, trio and a repeat of the scherzo, the two parts of the form are repeated again. Beethoven then even starts an additional passage through the trio; after two measures, however, it turns questioningly to minor, to be ended with a wink with a brief cadenza. The frolicsome finale does indeed follow the sonata form, disguised for long stretches as a playful chain of dances. The crowning glory is the coda, in which Beethoven prescribes a forte fortissimo *as a last dynamic exaltation, a marking almost never encountered in his symphonies.*

Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92 39:12
Symphony No. 7 in A major, Op. 92

5	1. Poco sostenuto – Vivace	13:45
6	2. Allegretto	08:43
7	3. Presto – Trio I und II: Assai meno presto	08:27
8	4. Allegro con brio	08:17

Year of composition: 1811/1812
First performance: 8 December 1813 in the auditorium of the University of Vienna
Conductor: the composer
First performance by the Berliner Philharmoniker: 24 March 1884
Conductor: Franz Wüllner

2 Flöten · *Flutes*
2 Oboen · *Oboes*
2 Klarinetten · *Clarinets*
2 Fagotte · *Bassoons*
2 Kontrafagotte · *Contrabassoons*
2 Hörner · *French Horns*
2 Trompeten · *Trumpets*
Pauken · *Timpani*
12 Erste Violinen · *1st Violins*
12 Zweite Violinen · *2nd Violins*
8 Violen · *Violas*
8 Violoncelli · *Violoncellos*
6 Kontrabässe · *Double basses*

SYMPHONIE NR. 8

Ohne Vorbereitung durch langsame Einleitung oder Motto beginnt im Kopfsatz der Achten das kompakte Hauptthema auf seinem höchsten Ton und versetzt den Hörer so in pointierter Weise direkt »in medias res«. Erst nach 36 Takten folgt der Seitensatz und zwar in der »falschen« Tonart D-Dur: Das korrekte C-Dur, in der Einleitung verfehlt, wird erst im Nachsatz erreicht. Das Hauptthema des Allegretto scherzando geht laut Anton Schindler auf einen Gelegenheitskanon zurück, den Beethoven für den Metronom-Erfinder Johann Nepomuk Mälzel verfasst haben soll – in der tickernden Staccato-Begleitung der Bläser hörten Generationen von Konzertgängern den mechanischen Taktgeber klopfen. Inzwischen hat die Beethoven-Forschung nachgewiesen, dass die Geschichte frei (wenngleich gut) erfunden ist: Der Kanon »Ta ta ta, lieber Mälzel« WoO 162 hat sich als Fälschung Schindlers entpuppt. Humoristisch wirkt die Musik dennoch, wobei diese Wirkung allerdings aus dem Gegensatz von äußerlich schlichtem Gestus und innerlich komplexer Struktur erwächst – immer wieder gerät der musikalische Fluss »aus dem Tritt«. Der dritte Satz, das Menuett mit idyllischem Trio, beginnt wie ein rustikaler Ländler, bevor eine galante Melodie im Piano anhebt. Das Finale folgt schließlich dem schon bei Haydn anzutreffenden Typus des heiteren Kehraus; am Ende steht eine Stretta-Coda, in der das Werk mit opulenten Kadenzen ausklingt.

In the first movement of the Eighth, the compact main theme begins on its highest note without being prepared with a slow introduction or motto, trenchantly transporting the listener directly "in medias res". Only after 36 bars does the secondary theme follow, namely in the "wrong" key of D major: the correct C major, missing in the introduction, is reached only in the next phrase. The main theme of the Allegretto scherzando can be traced back, according to Anton Schindler, to an occasional canon that Beethoven allegedly composed for the inventor of the metronome, Johann Nepomuk Mälzel. Generations of concertgoers heard the mechanical pulse giver rapping in the ticking staccato accompaniment of the winds. In the meantime, Beethoven research has proven that the story was fictitious (though good): the canon "Ta ta ta, lieber Mälzel" WoO 162 turned out to be Schindler's fake. The music nonetheless has a humorous effect – though this effect grows out of the contrast between the outwardly simple air and the internally complex structure – time and again the musical flow "loses its step". The third movement, the Menuett with an idyllic trio, begins like a rustic ländler before a gallant melody rises in piano. *At the end, the finale conforms to the type of a cheerful last dance already found in Haydn; a stretto coda concludes the work with opulent cadences.*

Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93 — 25:08
Symphony No. 8 in F major, Op. 93

6	1. Allegro vivace e con brio	09:10
7	2. Allegretto scherzando	03:54
8	3. Tempo di Menuetto – Trio	04:38
9	4. Allegro vivace	07:26

Year of composition: 1812
First performance: given privately 1813 in Vienna
First public performance: 27 February 1814 at the Redoutensaal in Vienna as part of an "Academy" organised by Beethoven
Conductor: the composer
First performance by the Berliner Philharmoniker: 12 October 1883
Conductor: Joseph Joachim

2 Flöten · *Flutes*
2 Oboen · *Oboes*
2 Klarinetten · *Clarinets*
2 Fagotte · *Bassoons*
2 Hörner · *French Horns*
2 Trompeten · *Trumpets*
Pauken · *Timpani*
12 Erste Violinen · *1st Violins*
10 Zweite Violinen · *2nd Violins*
8 Violen · *Violas*
6 Violoncelli · *Violoncellos*
5 Kontrabässe · *Double basses*

SYMPHONIE NR. 9

Für seine Neunte Symphonie, Beethovens letzte große Herausforderung auf dem Gebiet der Orchestermusik, schuf der Komponist einmal mehr einen originellen Einstieg: Wie in einem Schwebezustand beginnt das Werk mit einer leeren Quinte, bevor sich das Hauptthema – gewissermaßen »vor den Ohren« des Hörers – erst allmählich zusammenfindet. Von dieser Liquidität der thematischen Gestalten (Beethoven verzichtet hier erstmals auf die Wiederholung der Exposition) wird der gesamte Kopfsatz geprägt, wobei die Musik mehrere große Steigerungswellen durchläuft. Zu Beginn des anschließenden Molto vivace werden Tempo und musikalische Wucht mit dem berühmten Paukeneffekt sogar nochmals gesteigert, bevor die ohne Unterlass vorwärtsdrängende Intensität des zunächst im Pianissimo dahinhuschenden Hauptthemas ebenfalls zunimmt. Der langsame dritte Satz, der sich von seinem musikalischen Umfeld deutlich abhebt, wird von einem sukzessive über die Orchesterstimmen aufgefächerten Dominantakkord eingeleitet, bevor das B-Dur-Hauptthema im chorischen Wechselgesang von Streichern und Bläsern vorgestellt wird. Mit zwei einfallenden Fanfaren kündigt sich schließlich der Schluss-Satz an: »O Freunde, nicht diese Töne!« Mit ihm gibt Beethoven eine eindeutige Antwort auf alle zuvor exponierten Konflikte, denn was zunächst nur instrumental formuliert wurde, drängt hier zur sprachlichen Eindeutigkeit: »Freude!«

For his Ninth Symphony, Beethoven's last great challenge in the sphere of orchestral music, the composer once again created an original beginning: the work begins with an open fifth like in a state of limbo, before the main theme comes together only gradually – "before the listener's ears", as it were. The entire first movement is shaped by this liquidity of thematic shapes (Beethoven forgoes for the first time repeating the exposition), whereby the music passes through quite a few large expressive swells. At the beginning of the subsequent Molto vivace, the tempo and musical power are even more increased with the famous timpani effect, before the main theme's incessantly forward-thrusting intensity, first scurried by in pianissimo, *also increases. The slow third movement, which is appreciably different from its musical surroundings, is heralded by a dominant chord that gradually fans out across the orchestral voices, before the main theme in B flat major is presented in the choral antiphony of strings and winds. The last movement announces itself with two collapsing fanfares: "O Freunde, nicht diese Töne!" (O friends! Not these sounds!). With it, Beethoven gives a clear answer to all conflicts previously exposed; what initially was formulated only instrumentally achieves linguistic clarity here: "Freude!" (Joy!).*

Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125 1:07:47
Symphony No. 9 in D minor, Op. 125

mit Schlusschor über Schillers Ode »An die Freude«
für vier Solo-Stimmen, Chor und großes Orchester
with final chorus from Schiller's "Ode to Joy"
for four solo voices, choir and large orchestra

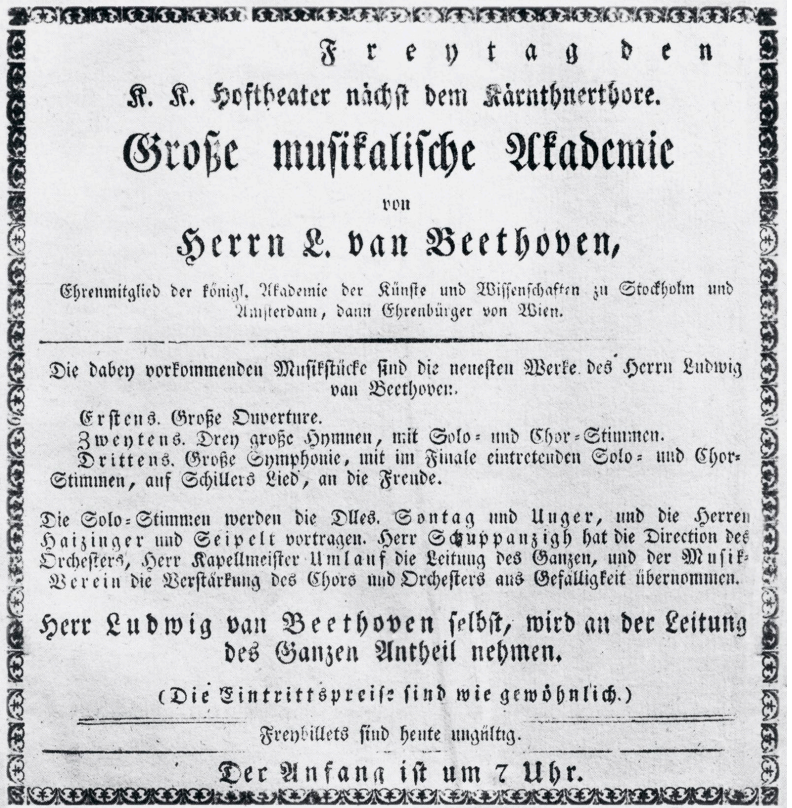
1	1. Allegro ma non troppo e un poco maestoso	15:20
2	2. Molto vivace – Presto – Molto vivace – Presto	13:27
3	3. Adagio molto e cantabile	15:56
4	4. Presto –	06:02
5	Presto – Recitativo »O Freunde, nicht diese Töne!«	17:02

Year of composition: 1822 – 1824
First performance: 7 May 1824 at the Kärntnertortheater in Vienna
Conductor: Michael Umlauf with the participation of the composer
First performance by the Berliner Philharmoniker: 22 October 1883
Conductor: Franz Wüllner

Annette Dasch Sopran · *Soprano*
Eva Vogel Mezzosopran · *Mezzo-soprano*
Christian Elsner Tenor
Dimitry Ivashchenko Bass

Rundfunkchor Berlin
Simon Halsey Einstudierung · *Chorus Master*

3 Flöten · *Flutes*
[3. auch Piccoloflöte · *3rd also Piccolo*]
3 Oboen · *Oboes*
4 Klarinetten · *Clarinets*
4 Fagotte · *Bassoons*
[4. auch Kontrafagott · *4th also Contrabassoon*]
4 Hörner · *French Horns*
2 Trompeten · *Trumpets*
3 Posaunen · *Trombones*
Pauken · *Timpani*
3 Schlagzeuge · *Percussions*
16 Erste Violinen · *1st Violins*
14 Zweite Violinen · *2nd Violins*
12 Violen · *Violas*
10 Violoncelli · *Violoncellos*
8 Kontrabässe · *Double basses*



Freytag den
K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore.

Große musikalische Akademie
von
Herrn L. van Beethoven,

Ehrenmitglied der königl. Akademie der Künste und Wissenschaften zu Stockholm und Amsterdam, dann Ehrenbürger von Wien.

Die dabey vorkommenden Musikstücke sind die neuesten Werke des Herrn Ludwig van Beethoven.

Erstens. Große Ouverture.
Zweytens. Drey große Hymnen, mit Solo- und Chor-Stimmen.
Drittens. Große Symphonie, mit im Finale eintretenden Solo- und Chor-Stimmen, auf Schillers Lied, an die Freude.

Die Solo-Stimmen werden die Dlles. Sontag und Unger, und die Herren Haizinger und Seipelt vortragen. Herr Schuppanzigh hat die Direction des Orchesters, Herr Kapellmeister Umlauf die Leitung des Ganzen, und der Musik-Verein die Verstärkung des Chors und Orchesters aus Gefälligkeit übernommen.

Herr Ludwig van Beethoven selbst, wird an der Leitung des Ganzen Antheil nehmen.

(Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.)

Freybillets sind heute ungültig.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Ankündigung von Beethovens »Akademie« mit der Uraufführung der 9. Symphonie

Poster announcing Beethoven's "Academy" with the premiere of the 9th Symphony

Der Palais des Fürsten Lobkowitz in Wien, wo Beethovens Vierte im Rahmen eines privaten Konzerts 1807 zum ersten Mal erklang (Ölgemälde von Bernardo Bellotto genannt Canaletto; Ausschnitt)

The Palais Lobkowitz in Vienna where Beethoven's Fourth was first performed at a private concert in 1807 (Oil painting by Bernardo Bellotto, also known as Canaletto; Detail)

EIN EIGENER KOSMOS

Ludwig van Beethovens Symphonien

Die Symphonie auf dem Weg zur Königsdisziplin

Am 8. März 1807 lud Fürst Franz Joseph Lobkowitz, einer der wichtigsten Mäzene Beethovens, die Wiener Hautevolee zu einem besonderen Konzert in sein Palais in der Augustinergasse ein, ganz in der Nähe der heutigen Staatsoper. Auf dem Programm standen ausschließlich Orchesterwerke Beethovens, unter anderem die *Coriolan*-Ouvertüre und die Vierte Symphonie, beide wurden zum ersten Mal aufgeführt.

In gespannter Erwartung sah das handverlesene Publikum besonders diesen beiden Novitäten entgegen und sollte nicht enttäuscht werden. Aber aus einem noch anderen Grund sollte dieses Konzert einen besonderen Platz in der Biografie Beethovens, ja in der gesamten Musikgeschichte einnehmen: Die Premiere dieser beiden Werke ging mit der Aufführung aller bis dahin komponierten Beethoven-Symphonien einher. Es wurden sowohl die Erste, die Zweite, die Dritte und eben auch die Vierte Symphonie gespielt. Wenn wir uns vorstellen, dass dazu noch ein nicht weiter genanntes Klavierkonzert auf dem Programm stand, vermittelt eine einfache Addition, dass die Menschen im Saal – die Pausen nicht mitgerechnet – drei Stunden Musik zu verkraften hatten. Heute würden wir so etwas ein »Marathon-Konzert« nennen. Die musikalische Ausdauer des damaligen Publikums war wohl ungleich stärker ausgeprägt als heute.

Der außergewöhnliche Charakter dieses Lobkowitz-Konzerts lag jedoch nicht in der Quantität der gespielten Musik, sondern in der kunsttheoretischen Tragweite, mit anderen Worten in der Tatsache, dass alle bis zu jenem Zeitpunkt komponierten Symphonien Beethovens in e i n e m einzigen Konzert präsentiert wurden. Das war eine wichtige Positionierung Beethovens, sich selbst gegenüber, seiner Musik im Allgemeinen und seiner Orchestermusik im Besonderen.

Sieben Jahre früher, am 2. April 1800, während eines Konzerts, das er in Eigenregie organisierte – eine sogenannte Akademie –, musste Beethoven noch alle Hebel in Bewegung setzen, damit seine Erste Symphonie am Ende des Konzerts gespielt werden konnte, und vor allem: dass die vier Sätze der Symphonie nacheinander und ohne Unterbrechung aufgeführt wurden, was damals äußerst unüblich war. In den meisten Konzerten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden Symphoniesätze nämlich verstreut über eine Soiree gespielt. Sie bildeten sozusagen das Bindemittel, das die Kernstücke des Programms – Arien und Konzerte – miteinander verknüpfte – nicht weniger, aber auch nicht mehr. Beethoven reichte

das nicht. Für ihn galten die vier Symphoniesätze als untrennbares Ganzes und sie leiteten ihr Gewicht und ihre Bedeutung aus diesem Ganzen her.

Drei Jahre später, anlässlich einer zweiten Akademie im Theater an der Wien am 5. April 1803, ging Beethoven einen Schritt weiter. Während es 1800 für seine Dramaturgie und sein Marketing noch wichtig war, die Publikumslieblinge Haydn und Mozart als »Lokomotiven« für seine Akademie zu benutzen, wagte er es 1803, seine Zweite Symphonie in einem Programm nur mit Stücken von sich selbst zu präsentieren. Das mag anmaßend erscheinen, wird jedoch verständlich, wenn man Beethovens geänderte Lebenseinstellung in Betracht zieht, die auch Konsequenzen für sein künstlerisches Selbstverständnis hatte und aus der großen Existenzkrise des Jahres 1802 herrührt, die auf so ergreifende Weise im sogenannten *Heiligenstädter Testament* dokumentiert ist.

Dieses neue Selbstverständnis von Schaffen und Wirken hatte großen Einfluss auf seine Kompositionen. Spätestens jetzt war keine einzige Note mehr unverbindlich. In der Zweiten Symphonie ist dies deutlich hörbar: Hier fand Beethoven seinen typischen Orchesterklang, vor allem aber setzte er ihn als wesentliches Element seines symphonischen Stils ein. Hier erklingt zum ersten Mal der echte Beethoven. Man könnte sogar sagen, dass die ungewöhnlich schnelle Entwicklung der Orchestermusik Beethovens zwischen 1800 – dem Entstehungsjahr der Ersten Symphonie – und 1804 – dem Jahr der *Eroica* – sich nicht zuletzt der Komposition der Zweiten Symphonie verdankt.

So wichtig die Zweite Symphonie für die Entwicklung von Beethovens symphonischen Stil auch war, während des Konzerts in April 1803 stand sie noch nicht am Ende des Abends. Das Oratorium *Christus am Ölberge* war Höhepunkt des Konzerts! Auf den ersten Blick könnte dies heißen, dass, trotz der bahnbrechenden Arbeit an den ersten beiden Symphonien und damit der Bedeutungszunahme der Gattung, diese noch nicht voll emanzipiert war. Dieser Eindruck stimmt: In der Hierarchie der Gattungen stand die Oper noch immer ganz oben, in einigem Abstand gefolgt vom Oratorium. Aber die Symphonie gewann an Boden, und es war kein Zufall, dass die *Eroica* bei ihrer offiziellen Uraufführung sowohl der End- als auch der Höhepunkt des Abends war.

Bei der Uraufführung der Fünften und Sechsten Symphonie am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien sah die Dramaturgie wieder anders aus: Sie wurden umrahmt durch das Vierte Klavierkonzert, die Konzertarie *Ah! Perfido* und zwei

In den meisten Konzerten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden Symphoniesätze verstreut über eine Soiree gespielt. Sie bildeten sozusagen das Bindemittel, das die Kernstücke des Programms – Arien und Konzerte – miteinander verknüpfte: nicht weniger, aber auch nicht mehr.

Teile aus der C-Dur-Messe, am Ende des Programms stand die *Chorfantasie*, ein sympathisches Stück, doch kein Meisterwerk. Genauso wenig exponiert erging es der Siebten Symphonie. Während der Uraufführung am 8. Dezember 1813 war sie zu Beginn des Konzertes programmiert. Auf sie folgte ein kurzes, aber spektakuläres Intermezzo: zwei Märsche für Trompete und Orchester von Johann Ladislav Dussek und Ignaz Pleyel, wobei die Solostimme von einem »mechanischen Trompeter« gespielt wurde – nicht von einem Musiker aus Fleisch und Blut, sondern von einem Musikautomaten, einem musikalischen Roboter sozusagen. Der Abend wurde beschlossen mit der umjubelten Aufführung von Beethovens *Wellingtons Sieg*, ein Stück, das man kaum als Musik, sondern eher als recht gut organisierten Lärm umschreiben könnte. Bei der Wiederholung dieses Konzerts einige Wochen später wurden die Trompetenmärsche von Dussek und Pleyel durch die Achte Symphonie ersetzt, die, zum größten Ärger Beethovens, sozusagen durch die Hintertür auf die Welt kam. Und schließlich war es die ursprüngliche Idee, die Premiere der Neunten Symphonie mit der Wiener Erstaufführung der *Missa solemnis* zu verbinden. Bei den Proben stellte sich jedoch heraus, dass das Stück für die Sänger so schwierig war, dass man kurzfristig entschied, nur zwei Sätze aus der *Missa* aufzuführen. Diese eher zufälligen Umstände verhinderten, dass die Neunte bei ihrer Uraufführung nicht von diesem, zumeist monumentalen, Chorwerk zermahlen wurde.

Der Musik-Ingenieur

Auf den ersten Blick könnte man glauben, es sei ein Paradox, dass die Gattung Symphonie in Anbetracht ihrer hinzugewonnenen inhaltlichen Bedeutung nicht sofort einen ihr gebührenden Platz in den damaligen Konzertprogrammen bekam. Genauso überraschend ist es, dass Beethoven ausgerechnet bei der *Eroica*, einer Symphonie, die bei der öffentlichen Premiere am Ende des Konzertabends stand, empfahl, sie künftig gleich am Anfang eines Konzerts und nicht erst nach einer Ouvertüre, einer Arie oder einem Solokonzert aufzuführen. Grund dafür sind möglicherweise die Erfahrungen bei der Premiere. Er glaubte nämlich, dass sie allein schon wegen ihrer ungewöhnlichen Länge viel von ihrer Wirkung verlieren würde, wenn ein ermüdetes Publikum sie zu spät am Abend hörte. Das ist nicht ganz von der Hand zu weisen. Die Dritte Symphonie unterscheidet sich allein schon durch ihre Dauer von mehr als 50 Minuten wesentlich von ihren beiden Vorgängerinnen

Bei der *Eroica* musste Beethoven besondere formale Grundsätze beachten, um seiner Riesenkonstruktion die notwendige Stabilität zu verleihen.

und von allem, was die symphonische Musik vor ihr zu bieten hatte. Das sind zwar nur zehn Minuten mehr als bei Mozarts *Jupiter-Symphonie*, dennoch liegen Welten zwischen diesen beiden Werken. Eine solche Dimension war nicht mit ein paar Erweiterungen und Hinzufügungen zu erreichen, sondern setzte ein ganz neues Zusammenspiel von Form und Material voraus. So, wie Brückenbauer neue Konstruktionsprinzipien anwenden müssen, wenn die zu überbrückende Entfernung und Tiefe einen kritischen Punkt überschreiten, musste Beethoven besondere formale Grundsätze beachten, um seiner Riesenkonstruktion die notwendige Stabilität zu verleihen. Und so, wie ein Brückenbau-Ingenieur sein Problem löst, indem er die Stützweite vergrößert, dabei die Anzahl der Stützen aber verringert, befolgte der »Musik-Ingenieur« ein von ihm selbst entdecktes, nur scheinbar paradoxes Kompositionsgesetz: Je länger die Dauer des Musikstücks, desto geringer sollte die Anzahl der Themen sein, desto enger aber andererseits der Zusammenhang zwischen diesen Themen. Damit erhob Beethoven die Komposition zu einer wesentlich anspruchsvolleren Disziplin. Während seine Vorgänger in der Hauptsache nach ergiebigen musikalischen Ideen suchten, mit denen sich ein mehr oder weniger festes Formmodell füllen ließ, suchte Beethoven nach Formen, in denen er – weit mehr als Haydn und Mozart – als »freier«, als emanzipierter Komponist agieren konnte. Er selbst legte die Regeln des Spiels fest, das er spielen wollte.

Eine feste Größe im internationalen Repertoire

Das eingangs erwähnte Konzert im Hause Lobkowitz am 8. März 1807 – das zwei Jahre nach der Uraufführung der *Eroica* stattfand – war also die logische Folge dieses neuen Anspruchs. Zum ersten Mal wurde der Öffentlichkeit vermittelt, dass die Symphonien Beethovens ein in die Zukunft gerichtetes Ganzes bilden und damit zeitlosen Charakters sind. Zum ersten Mal wurde den Zuhörern aufgezeigt, dass sie etwas anhörten, was man in Frankreich als ein »Œuvre« bezeichnet. Ein schönes Wort, für das es in anderen Sprachen kein angemessenes Äquivalent gibt.

»Œuvre« und der ihm verwandte Terminus »Opera omnia« sind typische Exponenten der historischen Perspektive Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Diese Begrifflichkeit setzte sich zuerst in der Literatur durch (Beethoven hatte zum Beispiel die »Opera omnia« von Shakespeare in seinem Besitz) und gelangte

später hinüber in die Musik. So begann der Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig 1799 mit der Ausgabe der »Éditions Complètes« von Haydn und Mozart. Dieselbe Firma verhandelte 1803 mit Beethoven über eine vollständige und einheitliche Veröffentlichung seiner sämtlichen Klaviersonaten, wobei naheliegend ist, dass die Motivation des Verlags teilweise auch marktstrategisch war: Man hoffte, durch diese Initiative Beethoven exklusiv an sich zu binden. Doch dieser Plan zerschlug sich.

1810 kam der Verleger jedoch noch einmal auf das Vorhaben zurück und diesmal sogar mit einem noch ehrgeizigeren Plan: die vom Meister autorisierte Ausgabe aller seiner Werke. Aber auch dieser Versuch schlug fehl, genau wie ähnliche Versuche von Simrock 1817, Peters 1822 und Schott 1825. Erst 1862 sollte es Breitkopf & Härtel gelingen, dieses Mammutunternehmen zu verwirklichen und Beethovens großen Traum postum zu realisieren. Die Botschaft war klar: Alle Musik Beethovens ist wichtig und universell, und sie wird die Zeiten überdauern. Eine Botschaft, die für Beethoven sehr einleuchtend gewesen wäre, von der er selbst schon sehr früh durchdrungen war, vor allem mit Blick auf die Symphonien, seine Musik mit der größten Geste. Berücksichtigt man dies, ist die scheinbar eigensinnige Idee, im März 1807 im Palais Lobkowitz die vier Symphonien als Ganzes dem Publikum zu präsentieren, gar nicht so sehr aus der Luft gegriffen.

In den nachfolgenden Jahren wurde die Zahl der Symphonien noch um fünf erweitert, und so entstand das symphonische Beethoven-Repertoire, wie wir es kennen. In Wien sollte die Aufführung dieser Symphonien bald zum alltäglichen Pensum der Orchestervereine gehören, egal ob sie von professionellen Musikern oder von Liebhabern aufgeführt wurden (ein Unterschied, der damals in Wien übrigens kaum relevant war!). Auch außerhalb Österreichs wurde es für viele Orchester ein besonderes Anliegen, alle Beethoven-Symphonien zu spielen, ob als Zyklus oder einzeln. Ein besonderer Fall war in diesem Zusammenhang zweifelsfrei die 1813 gegründete Royal Philharmonic Society, deren Vorstandsmitglieder zudem in der Regel Freunde und Kollegen Beethovens waren. Von den circa 80 Konzerten, die dieser renommierte Verein im ersten Jahrzehnt seiner Geschichte organisierte, gab es nur zwölf ohne ein Werk von Beethoven! Diese honorige Society war es auch, die etwa zehn Jahre nach ihrer Gründung eine brandneue Symphonie – die spätere Neunte – beim Meister in Wien bestellte.

Eine ähnliche Beethoven-Manie gab es später in Paris, wo sich der französische Dirigent François-Antoine Habeneck und sein Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire auf die Aufführung von Beethovens Orchestermusik spezialisierten. Habeneck war der erste Dirigent überhaupt, der sein Orchester dazu anhielt, äußerst diszipliniert zu spielen sowie die von Beethoven akribisch angebrachten Aufführungsanweisungen exakt zu befolgen und bei der Aufführung umzusetzen. Habeneck war aber auch der erste, der sich leider traute, Beethovens Partituren zu »korrigieren«. Zudem begann er damit, die Symphonien langsamer als vom Komponisten angegeben zu spielen.

Gegensatzpaare

Die Idee eines »Œuvres«, eines Gesamtwerks oder eines Gesamtrepertoires war gänzlich neu zur Zeit Beethovens. Doch bis heute bestimmt sie die Art und Weise unseres Umgangs mit seinen Symphonien. Denn diese enzyklopädische Sicht hat einen verbindenden Effekt: Die einzelnen Werke werden Teil eines größeren Ganzen; oder: sie lösen sich in diesem größeren Ganzen auf, so als ob sie ihr eigenes Gewicht und ihre Bedeutung dem Platz in diesem Ganzen entlehnten.

Und damit kommen wir zu einem merkwürdigen Paradox: Die Bedeutung des Zyklus als Ganzem geht nämlich mit einer Tendenz zur Individualisierung der einzelnen Symphonien Hand in Hand. Am Ende des 18. Jahrhunderts war es noch immer üblich, dass Symphonien – ebenso wie alle Instrumentalmusik – in Gruppen von sechs oder drei Werken erschienen. Sowohl die *Pariser* als auch die *Londoner Symphonien* von Haydn wurden zum Beispiel in Sechserpaketen veröffentlicht. Und selbst Mozarts letzte Symphonien, mit der *Jupiter-Symphonie* als Schluss-Stück, bildeten sozusagen eine Dreieinigkeit. Auch Beethoven setzte zu Beginn seiner Karriere seine Klavier- und Kammermusik gruppiert in die Welt. Doch nach und nach gab er diese Praxis auf.

Bei den Symphonien hingegen brach er mit dieser Tradition. Er entwarf jede Symphonie als separate Einheit! Dies gilt mit absoluter Sicherheit für die ersten vier – wenn auch manche der Meinung sind, man könne die Vierte als Pendant zur Dritten betrachten. Die einzigen beiden Symphonien, von denen man wirklich sagen könnte, sie bilden eine Duo-Komposition, sind die Fünfte und Sechste. Beethoven hat sie fast zur selben Zeit komponiert, sie haben dieselben Widmungsträger (die Fürsten Lobkowitz und Rasumowsky), sie wurden gemeinsam urauf-

Die Idee eines »Œuvres«, eines Gesamtwerks oder eines Gesamtrepertoires war gänzlich neu zur Zeit Beethovens.

geführt, und sie wurden gemeinsam gedruckt, mit der wichtigen Nuance, dass sie zwar einzelne, wenngleich aufeinander folgende Opusnummern erhielten – 67 und 68.

Trotzdem bilden die beiden Symphonien charakterlich ein Gegensatzpaar, sie sind komplementär – was sie im Übrigen noch stärker aneinander bindet. In der c-Moll-Symphonie wird der Hörer von den anstürmenden Klängen mitgerissen. Das hauptsächlich rhythmische »Klopfmotiv« wird endlos wiederholt und treibt die Symphonie auf fast obsessive Weise voran, während in der *Pastorale* das Gegenteil geschieht: Die Zeit verstreicht langsam, die Musik wirkt abgeklärt, wie von einer tiefen inneren Ruhe erfüllt. Im 19. Jahrhundert sahen Kommentatoren darin einen Dualismus von Erhabenheit, Kampf und Triumph auf der einen und Schönheit, Lebensgenuss und Dankbarkeit auf der anderen Seite.

So bilden diese beiden Kompositionen ein interessantes Spannungsfeld. Sie gehören zusammen und zugleich nicht. Daher ist es auch legitim, sie separat aufzuführen. Man könnte von einer LAT-Beziehung, einer »Living Apart Together-Beziehung«, sprechen und philosophische Betrachtungen über die Komplexität einer solchen Beziehung entwickeln, doch die Praxis sieht manchmal viel banaler aus. Erfahrene Komponisten sind vertraut mit dem paradoxen Phänomen: Je schwieriger die Aufgabe, desto mehr Abwechslung brauchen sie, um sich konzentrieren zu können. Das ist typisch für schöpferische Menschen: Ständig scheinen sie sich von störenden neuen Ideen befreien zu müssen. Die parallele Komposition, die sie dann schreiben, könnte man quasi als Recycling dieses »Abfallmaterials« verstehen, oder etwas freundlicher (und älter): Späne aus des Meisters Werkstatt.

Von diesem Standpunkt aus könnte man auch die Siebte und Achte Symphonie sehen, mit ihren ebenfalls aufeinanderfolgen Opusnummern 92 und 93. Auch sie entstanden mehr oder weniger gleichzeitig, aber im Gegensatz zur Fünften und Sechsten, wurden sie nicht gemeinsam uraufgeführt. Wie schon erwähnt, kam die Achte Symphonie eher im Schatten der Siebten in die Welt, und es gelang ihr nur schwer, aus dem Schatten der Schwester herauszutreten. Vielleicht war das auch der Grund, weshalb die damalige Presse nicht in der Lage war, dieses Werk so wertzuschätzen, wie es ihm gebührte – was Beethoven übrigens sehr kränkte, die Achte blieb sein Sorgenkind.

Ab 1813 geriet Beethoven in eine tiefe Krise für deren Überwindung er viele Jahre benötigte. Eine Krise, die existenziell war, weil sie sich nicht nur auf musikalischer Ebene abspielte, sondern in weiten Teilen auch in seinem Alltagsleben.

Heute wird die Achte kaum noch als Pendant, Gegenstück oder Komplement der Siebten empfunden. Und es ist symptomatisch, dass sie oft sozusagen als Anlauf zur Neunten programmiert wurde. Dennoch gibt es eine Gemeinsamkeit mit der Siebten, das sind die Probleme der ausführenden Musiker in den Schluss-Sätzen. Vor allem die Streicher haben in beiden Symphonien das Gefühl, dass Beethoven sie zwingt, über die eigenen Grenzen des physisch Möglichen und die ihrer Instrumente hinauszugehen, allein, um dem »Gebell« der Bläser und Pauken etwas entgegensetzen zu können. Ihre schmerzenden Armmuskeln sind das Resultat des verbissenen Kampfs des Komponisten gegen alle mögliche Begrenzungen, menschliche, körperliche, psychische.

Sie sind Ausdruck der Sackgasse, in die Beethoven 1813 geriet und für deren Überwindung er viele Jahre benötigte. Eine Sackgasse, die existenziell war, weil sie sich nicht nur auf musikalischer Ebene abspielte, sondern in weiten Teilen auch in seinem Alltagsleben. Alles, was schief gehen konnte, ging schief in diesen Jahren: Es gab den definitiven Bruch mit der sogenannten »unsterblichen Geliebten«, die kräftezehrenden Schwierigkeiten mit dem Neffen Karl, seinem Adoptivsohn, dem es nie möglich war Beethoven als Ersatzvater anzuerkennen, zunehmende Geldsorgen, weil seine Mäzene selbst in finanziellen Schwierigkeiten waren, ja, das gesamte österreichische Finanzwesen zusammenbrach, dazu Auseinandersetzungen mit Verlegern, akute gesundheitliche Probleme und, nicht zuletzt, eine wachsende Vereinsamung infolge des zunehmenden Gehörverlustes. Den einzigen Lichtblick bildeten die Jahre 1814 und 1815, in denen er mit der Komposition von »Propagandamusik« anlässlich des Wiener Kongresses relativ viel Geld verdiente und zudem Ruhm erntete. Für einige Zeit brachte ihm das Erleichterung. Mehr noch: Dank dieser Erfolge bekam er Gelegenheit, seine einzige Oper *Fidelio* umzuarbeiten.

Das große Finale

Aber am Rande der Wüste wachsen die schönsten Pflanzen, und so ist es Beethoven nach und nach gelungen, die Krise zu überwinden. Zunächst suchte er nach alternativen Wegen und entwickelte eine neue musikalische Sprache auf jenem Gebiet, in dem er sich am meisten heimisch fühlte: in der Klaviermusik. Dann schrieb er eine monumentale Messe – die *Missa solemnis* –, die den liturgischen Rahmen sprengte und in der er eine berührende humanistische Botschaft

verkündete. Und schließlich unternahm er einen neuen Versuch im symphonischen Bereich. Die ersten Pläne datieren schon aus den Jahren 1815/1816. Später verhandelte er mit der Londoner Philharmonic Society über einen Auftrag für zwei – abermals zwei (!) – Symphonien. Die Mitglieder dieser Gesellschaft waren ja leidenschaftliche Bewunderer von Beethovens Orchestermusik, und sie hofften, dass das Genie aus Wien einige Symphonien für sie schreiben würde. Aber das Genie zögerte, weil es sich nicht in der Lage fühlte, diese Arbeit in relativ kurzer Zeit fertigstellen zu können.

Als jedoch vier Jahre später die erneute Bitte aus London kam, sagte Beethoven zu. Die vergangenen Jahre hatte er fieberhaft nach einer Lösung für das Problem des Schluss-Satzes gesucht, ein gordischer Knoten, mit dem auch manche Kollegen nach ihm – Brahms, Tschaikowsky, Bruckner und Mahler – noch kämpfen würden. Aber vermutlich hatte er damals schon eine Lösung im Sinn. In den Skizzenbüchern aus dem Jahr 1818 notierte er einige kühne Ideen, von denen sich manche im endgültigen Konzept der Neunten wiederfinden: Gesang im letzten Satz, die Wiederholung des Adagios (ebenfalls im letzten Satz), der nacheinander folgende Eintritt der Singstimmen usw.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sämtliche der damals notierten Einfälle noch auf zwei geplante Symphonien verteilt waren, weshalb sich Musikwissenschaftler bis heute darüber streiten, ob die Neunte Symphonie nur die erste eines nicht verwirklichten Diptychons oder aber die Kreuzung aus zwei scheinbar gegensätzlichen Symphonieprojekten ist. Wie dem auch sei, im Herbst 1822 notierte Beethoven die ersten Entwürfe des berühmten *Ode an die Freude*-Themas. Er war sich also schon damals sicher, dass Schillers Text die Grundlage eines großen Finales mit Chor bilden würde und dass er die anderen Sätze der Symphonie daraufhin anzulegen hätte.

Aber: Wie lässt man »Freude« klingen? Schon in früheren Werken hatte er dafür einen musikalischen Ausdruck zu finden versucht; man denke an den Schluss des *Fidelio*, die *Chorfantasie* und die Finalsätze der Dritten und Fünften Symphonie. Im Fall der Neunten wollte er »Freude« nicht durch bestimmte Eigenschaften des Themas selbst evozieren, sondern durch ein langsam aufgebautes Crescendo, das sich bis zur Ekstase steigert. Charakteristisch für das Oden-Thema sind seine Sparsamkeit und strenge Selbstbeschränkung. Es besteht überwiegend aus Tönen mit demselben Notenwert (Vierteln) und bewegt sich fast ausschließlich im engen

Quintrahmen auf und ab. Erst allmählich kommt es zunehmend in Fahrt. Alle Mittel der Intensivierung wendet Beethoven an, um das Stück zu seinem Höhepunkt zu führen. Dieser Schluss klingt wie ein beschwörender Appell, wie ein Aufruf an alle Menschen zusammenzufinden. Und wenn die begeisterte Menge »Diesen Kuss der ganzen Welt« skandiert – der Satz löst sich in einzelne Wörter auf –, entsteht dieses unvergleichliche Gefühl der Verbundenheit und des irdischen Glücks, der Befreiung von den alten Ketten der Angst, des Zwanges und der Demagogie. So beendet Beethoven, den das Leben nicht gerade mit Freuden überhäufte, sein philosophisch-musikalisches Manifest zur Überwindung der Einsamkeit. Zutiefst tragisch dabei ist, dass er nicht einmal merkte, welchen Erfolg er damit hatte …

Der Vergleich mit Mozarts *Jupiter-Symphonie* drängt sich auf. Schwer vorstellbar, dass er 1788 das Gefühl hatte, diese Symphonie sei seine letzte gewesen. Für uns aber scheint ihr Finale mit der monumentalen Schlussfuge den Charakter einer großen Fermate am Ende von Mozarts gesamtem symphonischen Werk zu haben. Ähnliches gilt für Beethoven: Auch der Schluss-Satz der Neunten hat die Wirkung eines großen Ausrufezeichens am Ende seines Symphoniezyklus.

JAN CAEYERS

A COSMOS OF ITS OWN

Ludwig van Beethoven's symphonies

The symphony's development into a sovereign discipline

On 8 March 1807, Prince Franz Joseph Lobkowitz, one of Beethoven's most important patrons, invited fashionable Viennese society to a special concert at his palace in the Augustinergasse, very near the present-day State Opera. The programme consisted exclusively of orchestral works by Beethoven, among them the Coriolan *Overture and the Fourth Symphony, both being performed for the first time.*

The handpicked audience looked forward to these two novelties with heightened anticipation, and they would not be disappointed. But it was for another reason that this concert has come to occupy a special place in the biography of Beethoven, indeed in the whole of music history. Along with the two premieres were performed Beethoven's previously composed symphonies: the First, Second, Third and Fourth were all played. When we consider that an unspecified piano concerto was also on the programme, simple addition tells us that the listeners in that hall had three hours (not counting intervals) of music to absorb. Nowadays we would call this a "marathon concert". It seems likely that the musical stamina of audiences in those days was considerably greater than it is today.

The extraordinary character of this evening at the Palais Lobkowitz was not, however, a product of the quantity of music performed but of its implications for the theory of art – in other words, its real significance lay in the fact that all *of the symphonies composed by Beethoven to date were presented in a single concert. This was an important act of positioning, for Beethoven as a person, for his music in general, and for his orchestral music in particular.*

Seven years earlier, on 2 April 1800, during a concert he had organized himself – a so-called academy – Beethoven had to pull out every stop to have his First Symphony played at the end of the programme, and, even more significantly, to have the symphony's four movements performed successively and without interruption. That was highly unusual at the time. In most concerts during the second half of the 18th century, the movements of a symphony were dispersed over the entire evening to form a sort of binding agent – nothing less, but also nothing more – that connected the real core of the programme: arias and concertos. That was not good enough for Beethoven. For him the four movements of a symphony represented an indivisible unit whose weight and significance derived from the work as a whole.

Three years later, in a second academy at the Theater an der Wien on 5 April 1803, Beethoven went a step farther. Although it was still important in 1800 for his image and marketing to make use of the public's darlings Haydn and Mozart as "engines" for an academy, in 1803 he daringly presented his Second Symphony on a programme comprising solely pieces of his own composition. That may seem presumptuous, but it is actually quite understandable when taking into account Beethoven's altered situation, which also affected his artistic self-perception and stemmed from his great existential crisis of 1802, most movingly documented in his so-called Heiligenstadt Testament.

This new self-image of creativity and impact strongly influenced his compositions. By this time, at the latest, not a single note was inconsequential. This can be clearly heard in the Second Symphony. Beethoven had found his typical orchestral sound and, most importantly, he had made it an essential element of his symphonic style. Here for the first time one hears the authentic Beethoven. One could even say that the unusually quick development in Beethoven's orchestral music between 1800 – the year in which the First Symphony was created – and 1804 – the year of the "Eroica" – was, not least, a direct result of his composition of the Second.

As important as the Second Symphony was for the development of Beethoven's style, it was still not granted a place at the end of the concert in April 1803. The high point of that evening was the oratorio Christ on the Mount of Olives, *which would seem to indicate that, in spite of his groundbreaking work on the first two symphonies and the genre's resulting increase in significance, it was not yet fully emancipated. That impression is accurate: in the hierarchy of genres, opera was still firmly at the top, followed at some distance by oratorio. But the symphony was gaining ground, and it was no fluke that, at its premiere, the "Eroica" both ended the concert and marked its high point.*

It was a different story again at the premiere of the Fifth and Sixth Symphonies on 22 December 1808 at the Theater an der Wien: they were framed by the Fourth Piano Concerto, the concert aria Ah! Perfido *and two movements from the C major Mass. Coming at the end of the programme was the* Choral Fantasy, *an appealing work but no masterpiece. Similarly underexposed was the Seventh Symphony at its premiere on 8 December 1813. It was programmed to open the concert but was then followed by a brief but spectacular intermezzo: two marches for trumpet and orchestra by Johann Ladislav Dussek and Ignaz Pleyel in which the solo part*

In most concerts during the second half of the 18th century, the movements of a symphony were dispersed over the entire evening to form a sort of binding agent – nothing less, but also nothing more – that connected the real core of the programme: arias and concertos.

was played by a "mechanical trumpeter", not a flesh-and-blood musician but a musical automaton – one might even say, a robot. The evening concluded with an acclaimed performance of Beethoven's Wellington's Victory, *a piece that could be characterized less as music than as well-organized noise. When the concert was repeated a few weeks later, the trumpet marches by Dussek and Pleyel were replaced by the Eighth Symphony, which, as it were, and to Beethoven's great irritation, entered the world through the back door. And, finally, it was originally planned to combine the premiere of the Ninth Symphony with the first Vienna performance of the* Missa solemnis. *During rehearsals it became apparent that the latter was so difficult for the singers that it was decided at the last minute to perform just two movements from the* Missa. *Thus it was only fortuitous that the premiere of the Ninth did not end up being squelched by this monumental choral work.*

The music engineer

Given the increased significance of the symphony's content, it might at first glance seem paradoxical that the genre was not immediately granted its rightful place in the concert programmes of the time. Just as surprising is Beethoven's recommendation that, of all symphonies, the "Eroica" – which came at the end of the evening in its public premiere – should subsequently be performed at the beginning of concerts rather than after an overture, an aria or a solo concerto. One possible explanation is his experience of the premiere. It convinced him that the work, not least on account of its unusual length, would lose much of its effect if a tired audience heard it too late in the evening. That view is not easily dismissed. With a playing time of some 50 minutes, the Third Symphony in length alone already differs considerably from its two predecessors, but even more from previous symphonic offerings. Though it is only ten minutes or so longer than Mozart's "Jupiter", these two symphonies are worlds apart. The dimensions of the "Eroica" were not achieved simply by means of a few extensions and additions, but rather they presupposed an entirely new interplay of form and material. Just as builders of bridges must apply new construction principles when the distance and depth to be bridged exceeds a critical point, Beethoven had to observe special formal rules in order to lend his gigantic construction the requisite stability. And so, like a bridge-building engineer solving his problem by enlarging the span while reducing the number of supports, the "music engineer" follows a compositional law, only seemingly

With the “Eroica”, Beethoven had to observe special formal rules in order to lend his gigantic construction the requisite stability.

paradoxical, which he has discovered himself: the longer the duration of a piece of music, the fewer themes it should have but the closer must be the relationship between those themes. With this discovery, Beethoven elevated composition to a substantially more ambitious discipline. Whereas his predecessors were primarily searching for fertile musical ideas to fill out a more or less fixed formal model, Beethoven was searching for forms in which he – far more than Haydn or Mozart – could operate as a “free”, emancipated composer. He himself determined the rules of the game he wanted to play.

A fixture in the international repertoire

The concert at Palais Lobkowitz mentioned at the outset – given on 8 March 1807, two years after the premiere of the “Eroica” – was thus the logical consequence of this new ambition. For the first time it was communicated to the public that Beethoven’s symphonies form a future-oriented totality and are thus timeless in nature. For the first time, it was demonstrated to listeners that they were hearing something which in France would be termed an “œuvre”: a neat expression for which there is no adequate equivalent in other languages.

”Œuvre” and the related term “opera omnia” are typical expressions of the historical perspective prevailing at the end of the 18th century and beginning of the 19th. This terminology first caught on in literature (Beethoven, for example, had in his possession the “opera omnia” of Shakespeare) and later found its way into music. So it was that in 1799 the Leipzig publishing house of Breitkopf & Härtel began issuing the “Éditions Complètes” of Haydn and Mozart. This same firm negotiated with Beethoven in 1803 over a complete and uniform publication of his piano sonatas, for which enterprise the publishers were obviously motivated in part by a marketing strategy: they hoped this initiative would commit Beethoven to them exclusively. But that plan fell through.

In 1810, however, the publishers returned to the project and this time with an even more ambitious proposal: an edition, authorized by the master, of all his works. But this attempt also failed, as did similar efforts by Simrock in 1817, Peters in 1822 and Schott in 1825. Not until 1862 did Breitkopf & Härtel successfully carry out this mammoth undertaking and realize Beethoven’s great dream posthumously. The message was clear: all of Beethoven’s music is important and universal, and it will stand the test of time. A message that would have seemed self-evident to Beethoven,

one that had imbued his own thoughts from early on, especially with regard to the symphonies, his music of grandest gestures. With this in mind, the apparently wilful idea of presenting the four symphonies as a whole to the audience at Palais Lobkowitz in March 1807 no longer seems to have been plucked out of thin air.

In subsequent years the number of symphonies was increased by five, and thus was created the symphonic Beethoven repertoire as we know it. In Vienna the performance of these symphonies soon became an everyday task of orchestral societies, whether professional musicians or amateurs (a distinction, by the way, which was scarcely relevant in Vienna in those days!). For many orchestras outside of Austria as well, playing all the Beethoven symphonies, individually or as a cycle, became a special commitment. In this connection, a particularly notable case was the founding in 1813 of the Royal Philharmonic Society, whose board members were, as a rule, friends and colleagues of Beethoven. Of some 80 concerts organized by this renowned society in the first decade of its history, only twelve were given without a work by Beethoven! It was also this honourable London society that, some ten years after its founding, commissioned a brand-new symphony – it would be his Ninth – from the master in Vienna.

A similar Beethoven mania later gripped Paris, where the French conductor François-Antoine Habeneck and his Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire specialized in the performance of Beethoven's orchestral music. Habeneck was the first conductor anywhere who consistently encouraged his orchestra to play with the utmost discipline as well as precisely observe and, in concert, execute Beethoven's meticulously plotted performance indications. Unfortunately, Habeneck was also one of the first to take the liberty of "correcting" Beethoven's scoring. He also began the practice of playing the symphonies more slowly than the composer had indicated.

Contrasting pairs

The idea of an "œuvre", of a "complete works" or a complete repertoire, was entirely new in Beethoven's time, but it has determined our approach to and understanding of his symphonies ever since. This encyclopaedic view has a binding effect: the individual works become part of a larger whole, or they dissolve into this larger whole as though they had lent their own weight and significance to their place in this whole.

And that brings us to a peculiar paradox: the significance of the cycle as a whole goes hand in hand with the separate symphonies' tendency towards individualization. At the end of the 18th century it was still common for symphonies – like all instrumental music – to appear in groups of six or three works. Haydn's "Paris" and "London" symphonies, for example, were all published in "six-packs". And even Mozart's late symphonies, with the "Jupiter" as "tailpiece", formed a sort of trinity. Beethoven, too, issued his piano and chamber music in groups at the beginning of his career and only gradually gave up the practice.

With the symphonies, on the other hand, he broke with this tradition, conceiving each work as a separate unit! This is absolutely certain for the first four – even if some critics have regarded the Fourth as a complement to the Third. The only two symphonies one could properly view as forming a duo-composition are the Fifth and Sixth. Beethoven composed them almost contemporaneously; they have the same dedicatees (the princes Lobkowitz and Rasumovsky); they were premiered together; and they were printed together, though with the important nuance that they were given separate, though successive, opus numbers – 67 and 68.

Nevertheless the two symphonies in character form a pair of opposites; they are complementary – which also serves to bind them even more strongly together. In the C minor Symphony the listener is carried away by the surge of sound. The chiefly rhythmic "knocking motif" is endlessly repeated, pressing the symphony forward almost obsessively. In the "Pastoral" the opposite occurs: time passes slowly and the music is serene as though filled with deep inner peace. In the 19th century commentators saw in this a dualism of loftiness, struggle and triumph on the one hand and beauty, enjoyment of life and thankfulness on the other.

These two compositions thus generate an interesting kind of tension: they belong together and yet they don't. It is therefore legitimate to perform them separately. One might speak of an LAT relationship – "living apart together" – and develop philosophical reflections over the complexity of such a relationship, but the practice itself often looks much more banal. Experienced composers are familiar with the paradoxical phenomenon: the harder the task, the more distraction they need to be able to concentrate. This is typical of creative people: they seem constantly to need to liberate themselves from disruptive new ideas. The parallel composition, which they then write down, might almost be understood as the recycling of this "waste

The idea of an “œuvre”, of a “complete works” or a complete repertoire, was entirely new in Beethoven’s time.

material”, or, to express it in a kinder (and more antiquated) fashion: shavings from the master’s workshop.

One could also view the Seventh and Eighth Symphonies, with their successive opus numbers 92 and 93, from this standpoint. They, too, were composed more or less at the same time, but unlike the Fifth and Sixth they were not premiered together. As mentioned earlier, the Eighth Symphony came into the world somewhat eclipsed by the Seventh and managed only with difficulty to emerge from the shadow of its sister work. That may have been why the contemporary press was disinclined to accord the work its deserved value – something, by the way, that deeply offended Beethoven. The Eighth remained his problem child.

The Eighth is hardly perceived any longer as the Seventh’s pendant, counterpart or complement. And it is symptomatic that the symphony is often programmed as a warm-up, so to speak, for the Ninth. Yet it has in common with the Seventh problems in the respective finales for the performing musicians. The strings in particular have in both symphonies the feeling that Beethoven is pressing them beyond their own physical limitations and those of their instruments merely to have something to set against the “baying” of the woodwind, brass and timpani. Their aching arm muscles are the result of the composer’s dogged struggle against all possible limits – human, physical, mental.

They are an expression of the impasse Beethoven had reached in 1813 and which took him many years to overcome. An impasse that was existential because it occurred not only on a musical level but also in large areas of his everyday life. Everything that could go wrong in those years went wrong: there was the decisive break with the so-called “Immortal Beloved”; the energy-sapping difficulties with his nephew and ward Karl, of whom Beethoven was never allowed recognition as sole guardian; increasing monetary woes because his patrons were in financial straits – indeed the whole of the Austrian financial system collapsed; conflicts with publishers; acute health problems; and, not least, greater isolation caused by his growing deafness. The only rays of sunlight came in the years 1814 and 1815, in which he reaped a relatively large amount of money and considerable fame from composing “propaganda music” on the occasion of the Congress of Vienna. Moreover, this success brought about the opportunity to revise his only opera, for revival as Fidelio.

By 1813 Beethoven had reached an impasse that took him many years to overcome: a crisis that was existential because it occurred not only on a musical level but also in large areas of his everyday life.

The grand finale

But just as the most beautiful plants can grow on the edge of a desert, Beethoven gradually managed to surmount this crisis. Initially he looked for alternative paths and developed a new musical language in the genre he felt most at home in: piano music. Then he wrote a monumental mass setting – the Missa solemnis *– which transcended its liturgical framework to deliver a moving humanistic message. Finally he undertook a new symphonic venture, whose first plans date back to the years 1815-16. Later he negotiated with the London Philharmonic Society over a commission for two – once again two (!) – symphonies. The society's members were passionate admirers of Beethoven and were hoping that the genius in Vienna would write a number of symphonies for them. But the genius hesitated, because he didn't feel himself able to complete this work in a relatively short time.*

The request came again from London four years later, but this time Beethoven agreed. In the intervening years he had been feverishly searching for a solution to the finale problem, a Gordian knot that would still challenge colleagues coming after him – Brahms, Tchaikovsky, Bruckner and Mahler. But by now, presumably, he had a solution already in mind. In the sketchbooks from 1818 he jotted down a number of bold ideas, some of which made their way into the final conception of the Ninth: voices in the last movement, the repetition of the Adagio (also in the last movement), the successive entries of the voice parts etc.

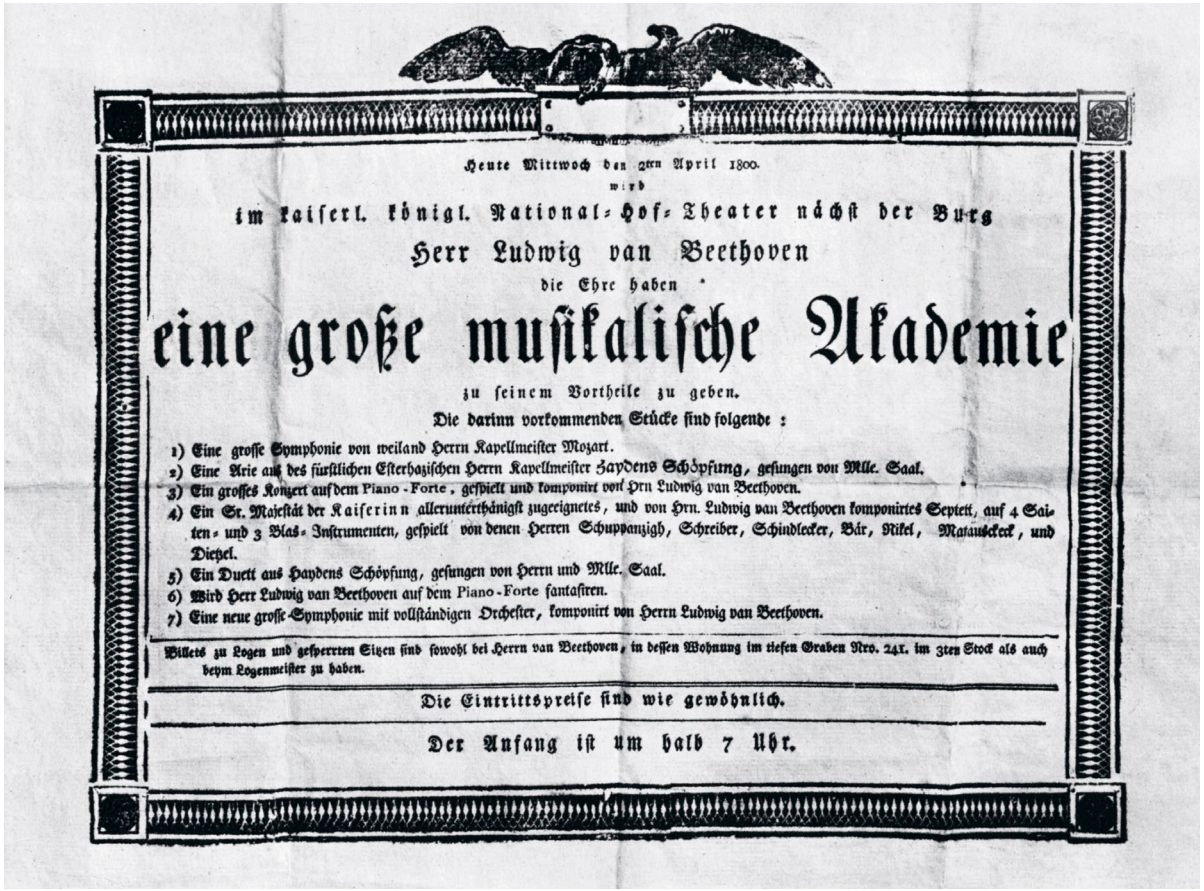
What is remarkable here is that all of the ideas he had noted down were divided between two planned symphonies. Musicologists argue to this day over whether the Ninth Symphony was only the first of a diptych that never materialized or the hybrid of two apparently contrasting symphony projects. Be that as it may, Beethoven jotted down the first sketches of the famous "Ode to Joy" theme in autumn 1822, which suggests that he already was intending to use Schiller's text as the basis of a large-scale finale with chorus and that he had to fashion the symphony's other movements accordingly.

But how should "joy" sound? He was already trying to find a musical expression of it in earlier works: think of the end of Fidelio, *the* Choral Fantasy *or the finales of the Third and Fifth Symphonies. In the case of the Ninth, he wanted to evoke "joy", not through specific attributes of the theme itself, but through a slowly built-up* crescendo *that grows to the level of ecstasy. The "Ode" theme is characterized by its economy and severe self-restraint. It consists primarily of pitches having the*

same note value (crotchets/quarters) and moves almost exclusively up and down within the narrow framework of a 5th. Beethoven deploys every means of intensification in leading the piece to its climax. This conclusion sounds like an imploring appeal, a call for all of humanity to come together. And when the rapturous throng scans "Diesen Kuss der ganzen Welt" (This kiss to the whole world) – the setting disintegrates into individual words – there arises an unparalleled feeling of communion and earthly happiness, of liberation from the age-old fetters of fear, force and demagogy. Thus Beethoven, whose life has not exactly brimmed with joy, ends his philosophical-musical manifesto on overcoming isolation. Tragically, he didn't even realize the extent of his success...

A comparison with the "Jupiter" Symphony is unavoidable. It is hard to imagine that in 1788 Mozart had the feeling that this symphony would be his last. Yet for us its finale with the monumental concluding fugue seems to possess the character of a huge fermata at the end of his complete symphonic works. Something similar can be said for Beethoven: the last movement of the Ninth has the effect of a huge exclamation mark at the end of his symphony cycle.

JAN CAEYERS



Heute Mittwoch den 2ten April 1800.
wird
im kaiserl. königl. National-Hof-Theater nächst der Burg
Herr Ludwig van Beethoven
die Ehre haben
eine große musikalische Akademie
zu seinem Vortheile zu geben.
Die darinn vorkommenden Stücke sind folgende:

1) Eine grosse Symphonie von weiland Herrn Kapellmeister Mozart.
2) Eine Arie aus des fürstlichen Esterhazischen Herrn Kapellmeister Haydens Schöpfung, gesungen von Mlle. Saal.
3) Ein grosses Konzert auf dem Piano-Forte, gespielt und komponirt von Hrn Ludwig van Beethoven.
4) Ein Sr. Majestät der Kaiserinn allerunterthänigst zugeeignetes, und von Hrn. Ludwig van Beethoven komponirtes Septett, auf 4 Saiten- und 3 Blas-Instrumenten, gespielt von denen Herren Schuppanzigh, Schreiber, Schindlecker, Bär, Nikel, Matauschekk, und Dietzel.
5) Ein Duett aus Haydens Schöpfung, gesungen von Herrn und Mlle. Saal.
6) Wird Herr Ludwig van Beethoven auf dem Piano-Forte fantasiren.
7) Eine neue grosse Symphonie mit vollständigen Orchester, komponirt von Herrn Ludwig van Beethoven.

Billets zu Logen und gesperrten Sitzen sind sowohl bei Herrn van Beethoven, in dessen Wohnung im tiefen Graben Nro. 241. im 3ten Stock als auch beym Logenmeister zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

Plakat mit der Ankündigung der ersten »Akademie« Ludwig van Beethovens am 2. April 1800 im Wiener Hofburgtheater

Poster announcing Ludwig van Beethoven's first "Academy" at the Hofburgtheater in Vienna on 2 April 1800

KEINESWEGS NUR EINE EINZIGE QUELLE

Jonathan Del Mar über seine Edition der Beethoven-Symphonien

Die vorliegende Aufnahme entstand auf der Grundlage von Partituren, die Jonathan Del Mar im Laufe von 15 Jahren ediert hat und die zwischen 1996 und 2000 im Bärenreiter-Verlag erschienen. Seitdem ist die Neuausgabe schon mehrmals für Aufnahmen benutzt worden, unter anderem im Jahr 2000 von Claudio Abbado und den Berliner Philharmonikern.

Es mag überraschen, dass die Partitur einer Beethoven-Symphonie nicht in Stein gemeißelt ist. Tatsächlich ist die Materie äußerst komplex. Die Originalhandschrift ist für den Herausgeber einer Urtext-Ausgabe nicht bis ins letzte Detail hinein verlässlich, weil der Komponist in der Abschriftpartitur immer noch Revisionen vornimmt; von den Fehlern, die der Kopist seinerseits unweigerlich gemacht hat, wird der Komponist manche übersehen. Die Erstausgabe ist meist noch fehlerhafter; selbst wenn Beethoven das Glück hatte, Korrekturfahnen in die Hand zu bekommen – er bat die Verleger unaufhörlich darum, aber sein Bitten wurde oft ignoriert –, konnte er verständlicherweise nicht jeden einzelnen Fehler aufspüren. Manchmal wird die Sachlage noch erschwert, weil die Abschriftpartitur verschollen ist, so dass man nur auf das Autograph sowie die (davon abweichende) Erstausgabe zurückgreifen kann und auf dieser Grundlage rückschließen – oder in vielen Fällen eine fundierte Vermutung äußern – muss, welche Lesarten falsch sind und welche eher auf Änderungen zurückgehen, die Beethoven in der Korrekturphase vornahm. Viele von Beethovens Frühwerken, etwa die ersten drei Symphonien, liegen nicht einmal im Autograph vor; das nämlich wurde von den Verlegern oft als wertlos erachtet und weggeworfen. Die Rekonstruktion dessen, was der Komponist letztlich beabsichtigt hat, ist daher eine langwierige Detektivarbeit, bei der die komplizierten Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Beweismaterialien entwirrt werden müssen.

Die Geschichte der neuen Bärenreiter-Ausgabe beginnt mit dem Faksimile von Beethovens autographer Partitur der Neunten Symphonie. Dieses beeindruckende Dokument ist heute in einer sehr schönen (ebenfalls im Bärenreiter-Verlag erschienenen) Ausgabe erhältlich, so dass nun jeder selbst sehen und begreifen kann, welcher Mühe sich Beethoven unterzog, um dieses einzigartige,

in vieler Hinsicht völlig neue und bahnbrechende Meisterwerk zur Vollendung zu bringen. Mein Vater (der Dirigent Norman Del Mar) und ich brüteten oft stundenlang über dem Manuskript und notierten Lesarten, die von den gedruckten Partituren abwichen; so lernte ich mit der Zeit, die eigenwillige Handschrift des Meisters zu lesen. Es heißt, Beethoven sei unordentlich und nachlässig gewesen – eine Fehleinschätzung, die jeglicher Grundlage entbehrt, im Gegenteil: Man staunt immer wieder darüber, wie ungeheuer akribisch Beethoven jedes noch so kleine Detail korrekt festzuhalten versuchte – jedes Staccato, jedes Piano oder Forte wird in jedem Instrument einzeln angegeben. Freilich braucht es viel Geduld, oft sogar eine Lupe, um all diese Details zu entziffern, aber Beethoven erfordert – und verdient – diesen zusätzlichen Aufwand.

Damit also fing alles an: mit dem Versuch, einige der berüchtigten Probleme zu lösen, mit denen sich die Dirigenten jahrzehntelang herumgeplagt hatten. Manche Lesarten können anhand des Autographs für authentisch befunden werden, beispielsweise das eindringlich hämmernde in den Trompeten und Pauken in der Hinleitung zur Reprise im ersten Satz der Neunten. In den gedruckten Partituren stand das lahme : Hier bedurfte es lediglich des Nachweises, dass es sich um einen Flüchtigkeitsfehler des Kopisten handelte, der Beethovens Notation falsch interpretierte, und nicht um eine vom Komponisten vorgenommene Änderung. Manche Lesarten, die den Originalquellen (d. h. den Manuskripten und denjenigen Erstausgaben, auf die Beethoven in gewissen Grenzen Einfluss nehmen konnte) völlig problemlos und eindeutig zu entnehmen sind, wurden später von wohlmeinenden Verlegern, denen es auf saubere Einheitlichkeit ankam, angeglichen, obwohl so etwas gar nicht unbedingt in Beethovens Absicht lag. Hierher gehören etwa einige Töne in der Cellostimme im ersten Satz der Neunten (Takt 111 und Takt 378), über die ich, wenn ich mich recht entsinne, schon 1990 mit Sir Simon sprach. Ihm genügte die korrekte Lesart nicht, er wollte von mir auch die Gründe für Beethovens Uneinheitlichkeiten wissen. Zum Glück hatte ich die Antwort parat: Die Töne, die man eigentlich erwartet (in diesem Fall die Wiederholung des jeweils vorangehenden Takts) hätten Sekundparallelen mit der Hauptstimme ergeben, und Beethoven löste dieses Problem zwei Mal auf unterschiedliche Weise.

Andere Fragen erforderten hingegen eine umfangreichere Spurensuche. Gegen Ende des Triosatzes der Neunten beispielsweise wiederholen die Geigen,

Es heißt, Beethoven sei unordentlich und nachlässig gewesen – eine Fehleinschätzung, die jeglicher Grundlage entbehrt.

gemeinsam mit den Holzbläsern, gewohntermaßen mehrmals das Motiv D-D-Cis-Cis; im Autograph steht etwas ganz anderes, nämlich ein lang gehaltenes D. Dies deutet ohne Zweifel auf eine spätere Revision Beethovens hin. Der Erstdruck der Partitur enthält hier eine rätselhafte Kombination von übergebundenen Noten und einem einmaligen D-D-Cis-Cis im Staccato, die keinen Sinn ergibt. Also musste die Abschrift des Kopisten herangezogen werden, denn darin finden sich sämtliche endgültige Korrekturen Beethovens. Dieses faszinierende (stellenweise etwas chaotische) Dokument, mit dem ich damals in den Büroräumen des Schott-Verlags in Mainz arbeiten konnte (inzwischen befindet es sich in der Juilliard Manuscript Collection in New York), wurde zum Großteil von zwei mittelmäßigen Schreibern angefertigt und enthält eine Vielzahl von Korrekturen, die der arme Beethoven anscheinend völlig entnervt vornahm. Ausgerechnet die Seiten, auf denen die erwähnte Stelle im Trio steht, waren allerdings seltsam ordentlich geschrieben und enthielten zudem fast den gleichen widersprüchlichen Notentext wie der Partitur-Erstdruck, aber keinerlei Korrekturen von Beethovens Hand. Erst als ich einen Wust von Materialfragmenten in der Berliner Staatsbibliothek durchsuchte, stieß ich – triumphierend! – auf das fehlende Puzzleteil, nämlich die alten, als unbrauchbar ausgesonderten Seiten der Mainzer Partitur, die von Beethovens Korrekturen nur so wimmelten – so kraus, dass sie von einem dritten, noch inkompetenteren Schreiber abermals kopiert worden waren –, auf denen sich aber die entscheidende, korrekte Fassung der gesamten Passage in Beethovens Handschrift befand: in jedem Takt ein Bindebogen D-D bzw. Cis-Cis als Kontrast zum Staccato der Bläser. Dieser ganz neue Effekt kommt in allen neueren Einspielungen deutlich heraus.

Wie man sieht, reicht es also keineswegs aus, nur eine einzige Quelle (etwa Beethovens Autograph) oder auch zwei in Betracht zu ziehen, denn bis zum Druck der Erstausgabe ist die Wahrheit oft schon verfälscht worden. Stattdessen ist es unbedingt nötig, die ganze Kette der Quellen zu rekonstruieren und herauszufinden, wie sie zusammenhängen und woher folglich Fehler rühren. Ein Beispiel: Das kniffligste von allen Problemen in Beethovens Symphonien war gleichzeitig auch das berüchtigtste: das Rätsel um das Scherzo der Fünften. In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts waren viele Dirigenten fasziniert von der Entdeckung, dass Beethovens Autograph die klare Anweisung enthält, sowohl Scherzo als auch Trio

sollten vor der endgültigen Wiederkehr des Scherzos, die ins Finale einmündet, vollständig wiederholt werden, was zu einer fünfteiligen Anlage des Satzes führt. Die Erstausgabe enthält keinerlei Hinweis darauf: Es gibt keine Wiederholung, der Satz ist dreiteilig – Scherzo, Trio, Scherzo – und leitet direkt ins Finale über. Sollten die Verleger Beethovens Anweisungen tatsächlich missverstanden haben? Nach einer heftigen Kontroverse, in deren Verlauf Anhänger beider Lager hitzige Artikel schrieben, tauchte schließlich das entscheidende Beweisstück auf: ein handgeschriebener Stimmensatz in einem eisig kalten Schloss mitten im ländlichen Tschechien. Aus diesen Stimmen – die von der Lobkowitz-Stiftung in Nelahozeves (dem Dorf, in dem 1841 Antonín Dvořák geboren wurde) aufbewahrt werden – und anderen Hinweisen konnte geschlossen werden, dass die große Wiederholung noch vor der Uraufführung, anscheinend von einer Probe zur nächsten, gestrichen worden war. Es bedeutete eine ungeheure Erleichterung, dass dieses vertrackte Problem schließlich doch gelöst werden konnte. Trotzdem hängen einige Dirigenten so sehr an der früheren »Entdeckung«, dass es ihnen schwerfällt, von ihrer lange gehegten Vorliebe für Beethovens ursprüngliche Idee abzulassen.

Andererseits kann man auch böse Überraschungen erleben, wo zunächst anscheinend gar kein Problem vorliegt. Im Finale der Neunten – der Türkische Marsch ist in das lange, rasende Fugato übergegangen, und alles beruhigt sich nun im Vorfeld des großen D-Dur-»Freude«-Chors – spielen die Hörner einige Male in Oktaven ein Fis im Rhythmus ♪♩‿. Im Nachhinein fragt man sich natürlich, wieso nicht schon längst jemand über das für den späten Beethoven ganz untypische zwölf Mal identische ♪♩‿ gestolpert war. Erst als die Veröffentlichung bevorstand und ich das Autograph ein letztes Mal durchging, fiel mir plötzlich auf (ich werde den Augenblick, in dem es mich siedend heiß durchfuhr, nie vergessen), dass ich – obwohl ich dachte, ich würde das Stück kennen – nicht das vor mich hinsang, was vor mir in Beethovens Handschrift auf dem Papier stand. Dort waren mehr Haltebögen notiert, als da eigentlich »stehen sollten«. Ich nahm mich zusammen und betrachtete Note für Note, als hätte ich sie nie zuvor gesehen – hatte ich ja auch nicht, niemand seit Beethovens Lebzeiten hatte das jemals gesehen. Konnte das sein? Ergab das möglicherweise Sinn? Ich zog die von Beethoven minutiös überarbeitete und korrigierte Partitur-Abschrift zu Rate – hier musste er es doch geändert haben. Aber nein:

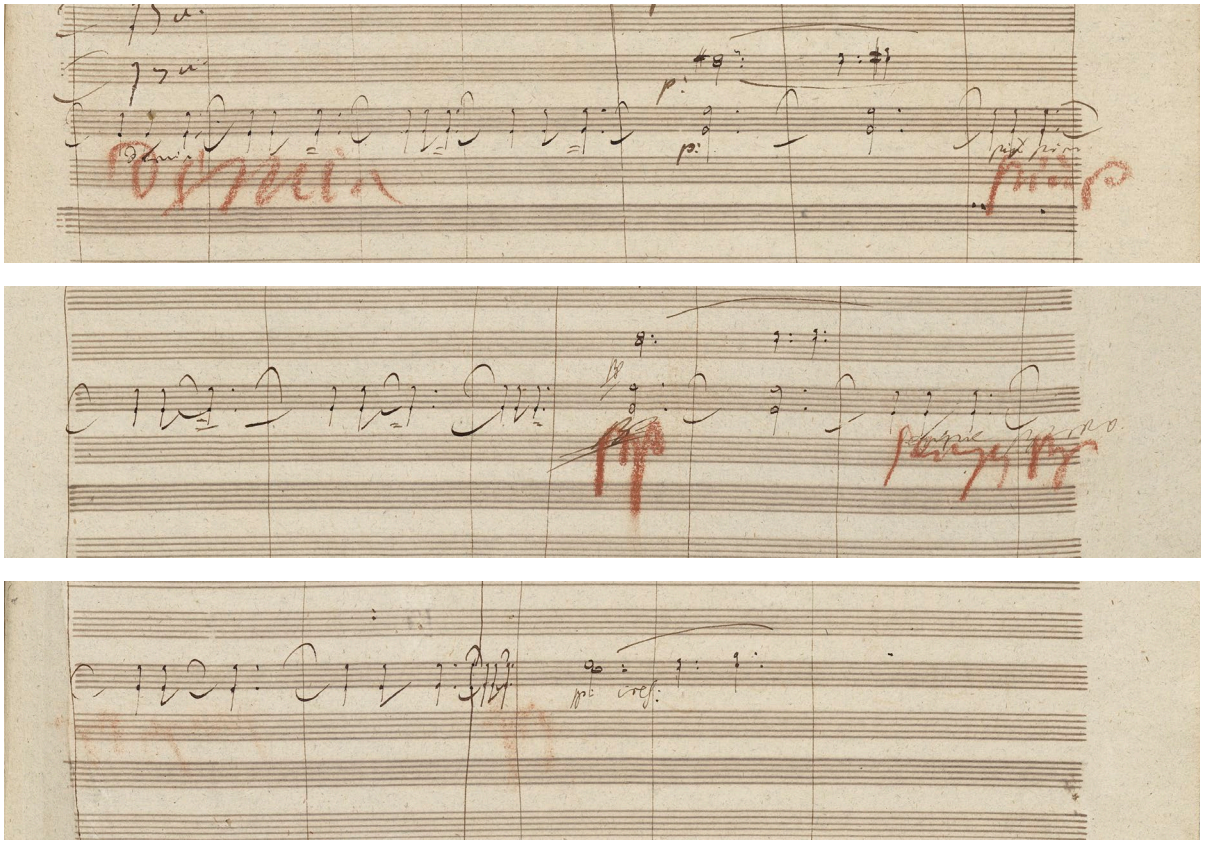
Alles verhielt sich ganz genau so wie im Autograph. Erst in der Erstausgabe (von der man weiß, dass Beethoven die Korrekturfahnen nicht durchgesehen hat) findet man die bereinigte, allseits bekannte Lesart. In nur einer anderen handschriftlichen Partitur hat jemand (nicht Beethoven) die Stelle geändert, vielleicht weil er etwas so Abwegiges nicht glauben konnte oder (noch wahrscheinlicher) weil er dachte, seine »Korrektur« stünde im Einklang mit der Erstausgabe. Ich hatte den Urtext vor mir liegen; mir blieb nichts anderes übrig, als ihn so in Druck zu geben. Was würden die Leute sagen oder denken, wie würde man sich das erklären und damit umgehen? Schon vor der Veröffentlichung waren Anfragen von Orchestern bei mir eingegangen, die mich um Korrekturlisten für die Neunte baten, um ihr Material für bevorstehende Aufführungen auf den neuesten Stand zu bringen. Und der erste, der mich gefragt hatte, war Sir Simon. Das Herz schlug mir bis zum Halse, als ich die Liste abschickte, und ich wartete auf den Sturm, der bald losbrechen würde. Ich brauchte nicht lange zu warten: Gleich am nächsten Tag klingelte das Telefon, und eine mir wohl bekannte Stimme donnerte: »Was soll denn das mit den HÖRNERN?« »Das hat er so geschrieben«, antwortete ich, »ich habe meine Arbeit getan und dir den authentischen Notentext zur Verfügung gestellt; alles Weitere liegt jetzt bei dir.« Da ich mich in Erklärungszwang sah, äußerte ich die Vermutung, Beethoven habe vielleicht all die im Fugato angestaute Energie nun wieder abbauen wollen und deshalb den Rhythmus beruhigt, ihn geglättet, um der Musik ihren im Wesentlichen friedfertigen Tonfall wiederzugeben, damit dann der strahlende, breit angelegte »Freude«-Ausbruch in D-Dur umso plausibler erscheinen sollte. Aber eigentlich denke ich noch immer, dass dies eine Frage für Musikwissenschaftler ist; die Diskussionen haben ja gerade erst begonnen.

Doch letzten Endes sind das alles nur einzelne Details; viel wichtiger ist, dass die Musik ihre Spiritualität, Schönheit, Dramatik und ihre Konflikte ausdrücken kann und das Gefühl vermittelt, dass bei Beethoven jeder Ton von äußerster Wichtigkeit ist.

Einige der wichtigsten Korrekturen

Für Hörer, die eine Partitur zur Hand haben, enthält diese Aufstellung (über die bereits erwähnten Änderungen hinaus) die in den Symphonien am deutlichsten wahrnehmbaren Korrekturen. Natürlich musste für die Edition der Notentext an mehreren hundert Stellen korrigiert werden, die meisten aber sind vor allem für Orchester und Dirigenten bei der Detailarbeit während der Proben von Bedeutung und im Einzelnen schwer wahrnehmbar.

Symphonie Nr. 1	2. Satz, Takt 33 (auch Takt 133), Violinen: In den alten Ausgaben steht in der Taktmitte ein Bindebogen, der einen seltsam hinkenden Charakter zur Folge hat; dies war ein Druckfehler. [00:55]	
Symphonie Nr. 2	2. Satz, Takt 56, zweite Geigen: Der zweite Ton heißt nicht E, sondern Eis. [02:02]	2. Satz: Besonders beachtenswert auch Takt 44, zweite Klarinette: Der zweite Ton heißt nicht Es, sondern D; manche Dirigenten halten dies für einen Fehler in der Neuausgabe! [01:37]
Symphonie Nr. 3	2. Satz: Takt 232 ist ohne Pauken; der Ton, der früher in diesem Takt stand, rührte von einer Verwechslung seitens des Kopisten her. [13:53]	
Symphonie Nr. 4	1. Satz, Takt 290, erste Geigen: Der dritte Ton heißt nicht H, sondern His. [08:24]	
Symphonie Nr. 5	1. Satz, Takt 325 – 330: Die ersten Geigen setzen nicht aus, sondern spielen die Hauptmelodie gemeinsam mit Flöte und Klarinette weiter. [05:01]	4. Satz, Takt 309 – Takt 311: Celli und Bässe spielen dort nicht das endlos tuckernde, belanglose tiefe F, sondern wiederholen notengetreu den spannenderen Takt 308. [07:55]
Symphonie Nr. 6	2. Satz: Die Geigen spielen mit Dämpfer. [00:00]	
Symphonie Nr. 7	2. Satz, Takt 275, erste Geigen: zweiter Ton noch *pizzicato* (und ohne Crescendo!); erst in Takt 276 beginnt *arco*. [08:31]	4. Satz, Takt 124, Klammer 2: Hier findet sich eine durchaus einschneidende Änderung: In den früheren Partituren fehlen schlichtweg die Pauken. [03:31]
Symphonie Nr. 8	1. Satz, Takt 155, zweite Geigen: nicht G, sondern A. [04:49]	
Symphonie Nr. 9	Diese enthält mehr Korrekturen als alle anderen zusammen; die wichtigste ist zweifellos im 1. Satz, Takt 81, Flöte und Oboe: zweiter Ton nicht B, sondern D. [02:12]	Auf eine Stelle im 2. Satz sei besonders hingewiesen: Das donnernde der Pauken im Scherzo, Takt 352; der Kopist hat diese Stelle völlig missdeutet und den Effekt im Keim erstickt. [04:13 und 06:18]



Die auf Seite 53/54 beschriebene Hornpassage in der 9. Symphonie
(Auszüge aus der autographen Partitur)

The horn passage in the 9th Symphony as described on page 60/61
(Extracts from the autograph score)

NEVER JUST ONE SOURCE

Jonathan Del Mar on his edition of the Beethoven symphonies

The present recording uses scores edited by Jonathan Del Mar over the course of 15 years and published by Bärenreiter in 1996 – 2000. Since then, the new edition has been used for several other recordings, including the one made in 2000 by the Berliner Philharmoniker under Claudio Abbado.

It may come as a surprise to learn that the score of a Beethoven symphony is not set in stone, but the story is actually much more complex. The original autograph cannot be valid in every detail for the editor of an Urtext edition because the composer made further revisions in the score written out by the copyist; the copyist, meanwhile, inevitably had introduced errors, not all of which were spotted by the composer. The first edition, then, has its own mistakes; even if Beethoven was lucky enough to have received a proof – he endlessly asked publishers for them, but often they ignored his requests – we can hardly expect him to have found every single error. Sometimes the picture is further obscured by the loss of that intermediate copyist's score, so that, confronted with only the autograph and the (differing) first edition, we have to deduce – or sometimes make educated guesses about – which questionable readings are errors and which are, more likely, revisions made by Beethoven at proof stage. For many of his earlier works, such as the first three symphonies, not even Beethoven's autograph manuscript survives. Often it would have been thrown away by the publisher as being of no further value. The reconstruction of the piece as the composer finally intended it thus means lengthy detective work, unravelling the complicated tangle of conflicting evidence.

The story of the new Bärenreiter edition begins with the facsimile of Beethoven's autograph manuscript of the Ninth Symphony. This awe-inspiring document is readily available today, also handsomely published by Bärenreiter. It has enabled us to see and appreciate the agonies Beethoven went through to perfect this unique masterpiece, new and groundbreaking in so many respects. My father, the conductor Norman Del Mar, and I would pore over this text, noting divergences from the printed scores. Gradually I learnt to read the master's idiosyncratic handwriting. Beethoven has a reputation for being messy and careless, but this is a misconception, utterly unjustified. One is constantly amazed at the trouble he took to ensure that every tiny detail was correct, marking every staccato, every forte and piano separately in every instrument. Sometimes it

requires patience, sometimes even a magnifying glass, to decipher all these details, but Beethoven demands, and deserves, that extra effort.

And so the journey started, trying to solve some of the problems that had famously worried conductors for decades. Some readings can be authenticated from the autograph, such as the insistently hammering   *in trumpets and drums leading to the recapitulation of the first movement of the Ninth (the printed scores contained the lame* *). It was necessary only to establish that this was an oversight by the copyist, who misinterpreted Beethoven's notation, and not a later revision by the composer himself. Some readings are unambiguous in the authentic sources (i.e. the manuscripts and first editions over which Beethoven had some control), but had been adjusted by later, well-meaning editors seeking tidy consistency where this was not necessarily Beethoven's aim. Such were a couple of cello notes in the first movement of the Ninth (bars 111 and 378), which I remember discussing with Sir Simon as long ago as 1990; he was not satisfied merely to know the correct reading, but also insisted on knowing the reasoning behind Beethoven's inconsistency. Thankfully, this case was not hard to explain: the notes that might have been expected from the previous bar would have caused consecutive seconds with the melody, a problem the composer solved in two different ways.*

But other questions required more extensive sleuthing. Towards the end of the trio of the Ninth, we had been used to hearing the violins, together with the wind, repeat the motif D - D - C# - C# several times. The autograph had something completely different, a long held D, clearly indicating that Beethoven must have revised this later; yet the first edition score contains a mystifying mixture of tied notes and (just once) this staccato D - D - C# - C#, which made no sense. It was necessary to seek out the copyist's score, into which Beethoven entered all his final revisions. This fascinating (and sometimes chaotic) document, which I studied in the offices of Schott in Mainz (it is now in the Juilliard manuscript collection in New York), was mostly in the hand of two mediocre copyists, and filled with exasperated corrections made by poor Beethoven. Only the pages containing this passage in the trio were strangely neat. Moreover, they had almost the same contradictory text as the first edition but with no corrections by Beethoven. It wasn't until I started delving into odd scraps of material in the State Library in Berlin, that I discovered (triumphantly!) the missing link: the old,

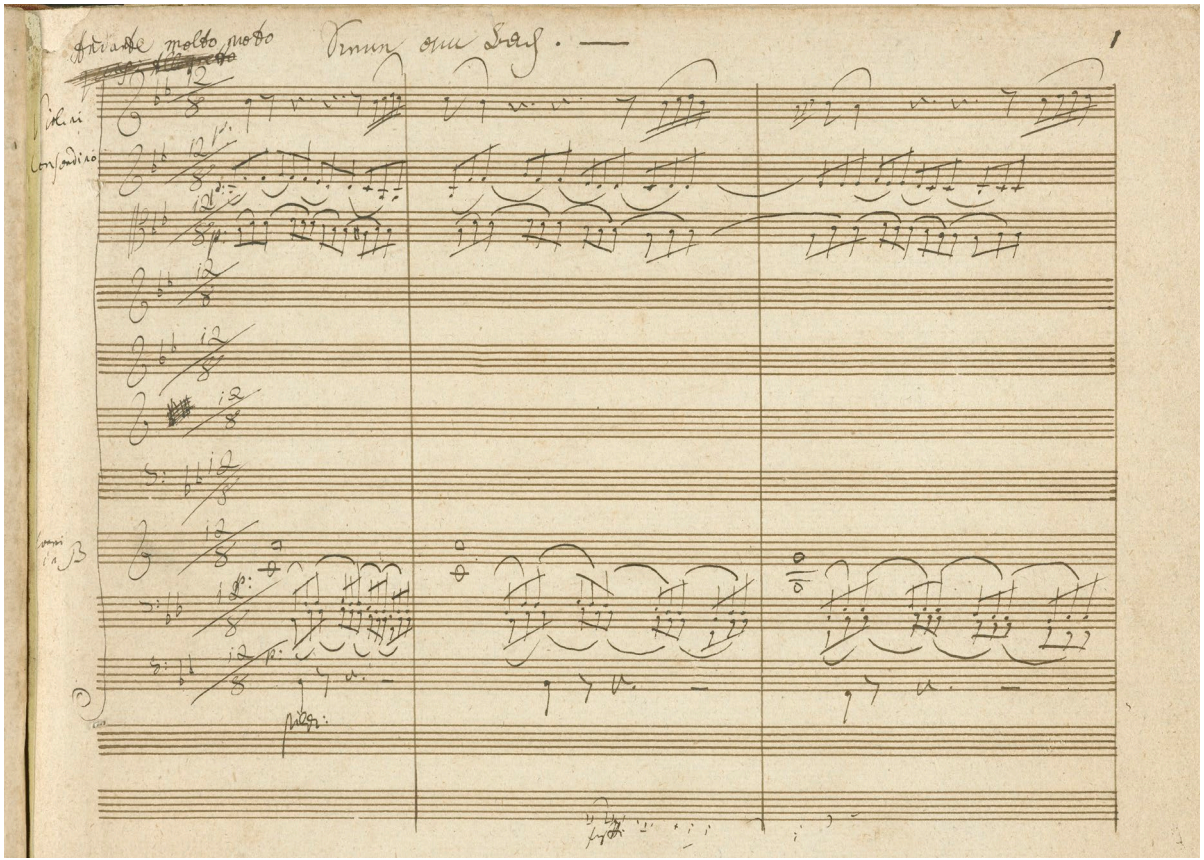
discarded pages of this Mainz score, seething with Beethoven's corrections, so messy that they had been recopied by a third (even more incompetent) copyist. Here was the vital valid text of this passage, all in Beethoven's own hand: each bar a tied ♪♪, first D then C#, contrasting with the winds' staccato. This entirely distinct effect can be heard clearly on all the most recent recordings. It is therefore essential to examine not merely one source (say, Beethoven's autograph) or even two – already by the time of the first edition, the truth has often become clouded – but to reconstruct the entire chain of sources, working out which derived from which and, thereby, how errors originated. Of all the problems in the Beethoven symphonies, the trickiest to solve was also the most notorious: the question of the scherzo of the Fifth. In the last decades of the 20th century many conductors were excited by the discovery that Beethoven's autograph has clear directions for the wholesale repeat of both scherzo and trio before the final return of the scherzo that leads into the finale, thus making a five-part movement. But the first edition bears absolutely no sign of this. There is no repeat. The movement is in three parts, scherzo, trio, scherzo, leading straight into the finale. Did the publishers misunderstand Beethoven's instructions? After much controversy, with heated articles being written on both sides of the argument, the vital piece of evidence turned out to be a set of manuscript parts in a freezing castle in the middle of the Czech countryside. From these parts, preserved by the Lobkowicz Foundation in Nelahozeves (the very village where, in 1841, Antonín Dvořák was born), together with other evidence, we can deduce that the extra, big repeat was removed even before the first performance, evidently between one rehearsal and another. It was a huge relief to find the solution to this knotty problem at last. However, some conductors have such affection for the earlier "discovery" that they remain reluctant to abandon their treasured attachment for Beethoven's initial idea.

At other times, where no problem was previously known, a shock awaited. In the finale of the Ninth, after the Turkish March has turned into the long, scurrying fugato passage, and the music is calming down in preparation for the big D major "Freude" chorus, the horns have a succession of F# octaves, in ♪♩‿ rhythm. With hindsight, we wonder why we never suspected that twelve identical ♪♩‿ might have been a little unlikely in late Beethoven. Only when checking the autograph one last time, in preparation for publication, did I suddenly realize

Beethoven has a reputation for being messy
and careless, but this is a misconception, utterly unjustified.

(I shall never forget the horrifying moment) that what I was singing to myself – I know this piece, I thought – was not what was in front of me, on the paper in Beethoven's handwriting. There were more ties on the page than there "should" have been. One note at a time, I tried to read this music as if I had never seen it before. And indeed, I had not; no one alive had ever seen, or dreamt, this. Did it, could it possibly, make sense? I turned to the copyist's score, meticulously revised and corrected by Beethoven; surely, he had altered it there. But no: everything remained exactly intact, just as in the autograph. Only when we proceeded to the first edition (of which we know Beethoven did not check the proofs) do we find the cleaned-up, predictable version. In just one other manuscript score, another hand (not Beethoven's) has altered it, either thinking it too bizarre to be credible, or (more likely?) thinking to "correct" it according to the first edition. The authentic text was there in front of me; I had no alternative but to print it. What would people say, or think, and how would they explain it, and live with it? Already, prior to publication, orchestras were beginning to ask me for lists with which they could correct their old material for upcoming performances of the Ninth. And the first to ask was Sir Simon. With my heart in my mouth, I sent it, and waited for the storm to break. I had not long to wait; the very next day, the phone rang. "What are those HORNS?", a familiar voice exploded in my ear. "It's what he wrote," I answered. "I've done my job and given you the authentic text. Now it's up to you to make it work!" Forced into producing some sort of explanation, I suggested that, perhaps feeling the necessity to dissipate all that energy he had created in the fugato, Beethoven was smoothing down the rhythm in order to regain the serenity essential to set off the glorious, broad D major outburst of "Freude". But this is still a question for musicologists to tackle. The discussions have hardly begun.

In the last analysis, these are all only individual details. Of overriding importance is that the music conveys its full spirituality, beauty, drama and struggle – and the sense that in Beethoven every single note is of vital importance.

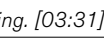


Beginn des 2. Satzes der *Pastorale* in Beethovens autographer Partitur, links oben mit eindeutiger Anweisung bezüglich der Violinen »con sordino« (s. auch S. 55)

Beginning of the 2nd movement of the "Pastoral" in Beethoven's autograph score, with clear instructions for the violins "con sordino" above left (see also p. 63)

Some of the most important corrections

For those with scores to hand, here is the most audible correction in each symphony (other than those already mentioned). Although there were many hundreds of corrections that needed to be made, most are chiefly for the benefit of orchestras and conductors concerned with details in rehearsal and will not be readily heard by the listener.

Symphony No. 1	*2nd movement, bar 33 (also bar 133), violins – the old editions had a tie in the middle of the bar which made an awkward, limping effect; it was a misprint. [00:55]*	
Symphony No. 2	*2nd movement, bar 56, 2nd violins – the second note is not E but E#. [02:02]*	*2nd movement: I have a special affection for bar 44, 2nd clarinet – the second note is not E♭ but D; some conductors think this is a mistake in the new edition! [01:37]*
Symphony No. 3	*2nd movement, bar 232, timpani – silent; its note in this bar was the result of confusion by the copyist. [13:53]*	
Symphony No. 4	*1st movement, bar 290, 1st violins – the third note is not B♮ but B#. [08:24]*	
Symphony No. 5	*1st movement, bars 325 – 330 – 1st violins do not drop out, but continue playing the melody together with the flute and clarinet. [05:01]*	*4th movement: My special affection here goes to cellos and basses in the finale, bars 309 – 311, who do not play an endlessly chugging and meaningless bottom F, but repeat the more dramatic bar 308 exactly. [07:55]*
Symphony No. 6	*2nd movement – violins are muted. [00:00]*	
Symphony No. 7	*2nd movement, bar 275, 1st violins – second note still* pizzicato *(and no crescendo!); only bar 276 is* arco. *[08:31]*	*4th movement: A dramatic correction is in the finale, bar 124, second time, where in the old scores the timpani was simply missing. [03:31]*
Symphony No. 8	*1st movement, bar 155, 2nd violins – not G but A. [04:49]*	
Symphony No. 9	*This has more corrections than all the others put together. The most important is undoubtedly 1st movement, bar 81, flute and oboe – second note not B♭ but D. [02:12]*	*2nd movement: Again I cannot resist highlighting the timpani's thunderous*  *in the scherzo, bar 352, which was entirely misread by the copyist, reducing the effect to almost nothing. [04:13 and 06:18]*

SYMPHONIE NR. 9

Schlusschor über Schillers Ode »An die Freude«

Rezitativ (Bass-Solo)
O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern lasst uns angenehmere
anstimmen, und freudenvollere!

Ludwig van Beethoven

Soli und Chor
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?
Such' ihn überm Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen.

Friedrich Schiller

SYMPHONY NO. 9

Final chorus from Schiller's "Ode to Joy"

Recitative (Bass solo)

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

Ludwig van Beethoven

Soli and Chorus

Joy, bright spark of divinity,
Daughter of Elysium,
Fire-inspired we tread
Thy sanctuary.

Thy magic power re-unites
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,
Join in our song of praise!

All who can call
At least one soul theirs!
But any who cannot must creep
Tearfully away from our circle.

All creatures drink joy
At nature's breast.
Just and unjust alike
Taste of her gift.

She gave us kisses and vine,
And a tried friend to the end.
Even the worm can feel contentment,
And the cherub stands before God!

Gladly, like 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 must He dwell.

Friedrich Schiller

BERLINER PHILHARMONIKER

SIR SIMON RATTLE
Künstlerischer Leiter/
Chief Conductor

ERSTE VIOLINEN
FIRST VIOLINS
Noah Bendix-Balgley
1. Konzertmeister
Daishin Kashimoto
1. Konzertmeister
Daniel Stabrawa
1. Konzertmeister
Andreas Buschatz
Konzertmeister
Zoltán Almási
Maja Avramović
Simon Bernardini
Peter Brem
Alessandro Cappone
Madeleine Carruzzo
Aline Champion
Felicitas Clamor-Hofmeister
Luiz Felipe Coelho
Laurentius Dinca
Sebastian Heesch
Aleksandar Ivić
Rüdiger Liebermann
Kotowa Machida
Álvaro Parra
Krzysztof Polonek
Bastian Schäfer
Dorian Xhoxhi

ZWEITE VIOLINEN
SECOND VIOLINS
Christian Stadelmann
1. Stimmführer
Thomas Timm
1. Stimmführer
Christophe Horak
Stimmführer
Holm Birkholz
Philipp Bohnen
Stanley Dodds
Cornelia Gartemann
Amadeus Heutling
Marlene Ito
Christoph von der Nahmer
Raimar Orlovsky
Simon Roturier
Bettina Sartorius
Rachel Schmidt
Armin Schubert
Stephan Schulze
Christoph Streuli
Eva-Maria Tomasi
Romano Tommasini

BRATSCHEN
VIOLAS
Amihai Grosz
1. Solo-Bratscher
Máté Szűcs
1. Solo-Bratscher
Naoko Shimizu
Solo-Bratscherin
Micha Afkham
Julia Gartemann
Matthew Hunter
Ulrich Knörzer
Sebastian Krunnies
Walter Küssner
Ignacy Miecznikowski
Martin von der Nahmer
Allan Nilles
Neithard Resa
Joaquín Riquelme García
Martin Stegner
Wolfgang Talirz

VIOLONCELLI
CELLOS
Bruno Delepelaire
1. Solo-Cellist
Ludwig Quandt
1. Solo-Cellist
Martin Löhr
Solo-Cellist
Olaf Maninger
Solo-Cellist
Richard Duven
Rachel Helleur
Christoph Igelbrink
Solène Kermarrec
Stephan Koncz
Martin Menking
David Riniker
Nikolaus Römisch
Dietmar Schwalke
Knut Weber

KONTRABÄSSE
DOUBLE BASSES
Matthew McDonald
1. Solo-Bassist
Janne Saksala
1. Solo-Bassist
Esko Laine
Solo-Bassist

Martin Heinze
Michael Karg
Stanisław Pajak
Peter Riegelbauer
Edicson Ruiz
Gunars Upatnieks
Janusz Widzyk
Ulrich Wolff

FLÖTEN
FLUTES
Mathieu Dufour
Solo
Emmanuel Pahud
Solo
Prof. Michael Hasel
Jelka Weber
Egor Egorkin
Piccolo

OBOEN
OBOES
Jonathan Kelly
Solo
Albrecht Mayer
Solo
Christoph Hartmann
Andreas Wittmann
Dominik Wollenweber
Englischhorn/Cor anglais

KLARINETTEN
CLARINETS
Wenzel Fuchs
Solo
Andreas Ottensamer
Solo
Alexander Bader
Walter Seyfarth
Manfred Preis
Bassklarinette/Bass Clarinet

FAGOTTE
BASSOONS
Daniele Damiano
Solo
Stefan Schweigert
Solo
Mor Biron
Markus Weidmann

HÖRNER
HORNS
Stefan Dohr
Solo
Stefan de Leval Jezierski
Fergus McWilliam
Georg Schreckenberger
Sarah Willis
Andrej Žust

TROMPETEN
TRUMPETS
Gábor Tarkövi
Solo
Tamás Velenczei
Solo
Guillaume Jehl
Martin Kretzer
Florian Pichler

POSAUNEN
TROMBONES
Prof. Christhard Gössling
Solo
Olaf Ott
Solo
Thomas Leyendecker
Jesper Busk Sørensen
Prof. Stefan Schulz
Bassposaune/Bass Trombone

TUBA
Alexander von Puttkamer

PAUKEN
TIMPANI
Rainer Seegers
Wieland Welzel

SCHLAGZEUG
PERCUSSION
Raphael Haeger
Simon Rössler
Franz Schindlbeck
Jan Schlichte

HARFE
HARP
Marie-Pierre Langlamet

Isa Genzken, »Fenster«, 1990

ISA GENZKEN

Isa Genzken gehört zu den bedeutendsten Künstlerinnen unserer Zeit und hat in mehr als 40 Jahren ein umfangreiches Œuvre geschaffen, das eine Vielzahl an Medien, von Skulpturen über Filme, Fotografien, Installationen, Malerei, bis zu Papierarbeiten und Collagen umfasst. Und doch ist sie leidenschaftliche Bildhauerin, die mit ihren Skulpturen den Blick auf die Welt neu inszeniert. Genzkens Skulpturen aus Beton, die sie seit den 80er Jahren schafft, und insbesondere die Fenster, vereinen ihr Interesse an Architektur und deren Größenverhältnissen, die sich in der Schaffung von Raum und dessen Um-Raum manifestiert.
Sie schafft ein Spannungsgefüge aus immerwährenden Dualismen – dem Vorhandenen und dem Nicht-Vorhandenen, dem Innen und dem Außen. Und wie in einer Musik, die wir als »groß« empfinden, verhandelt sie das Verhältnis von Monumentalität und Leichtigkeit hiermit immer wieder neu. Ihre Fenster nehmen nicht etwa den Raum in Beschlag – sie definieren ihn. Und so kommt ihr feinsinniger Humor in der Konzipierung der Arbeit zutage, wenn sie fordert: »Jeder braucht mindestens ein Fenster!«

Isa Genzken is one of the most important artists of our time and, over the course of more than four decades, has built up an extensive body of work that includes a variety of media, from sculpture to film, photography, installation, painting, work on paper and collage. She remains best-known, however, as a passionate sculptor, whose work redefines our view of the world. The concrete sculptures Genzken began making in the 1980s, and in particular the windows, combine her interest in architecture and the laws of proportion that govern it, as manifested whenever one space is created within another.
She creates tension out of perpetual dualisms – that which exists and that which does not, the inside, the outside. And just as in music which we experience as "great", she constantly negotiates and renegotiates the relationship between monumentalism and lightness. Her windows do not so much commandeer the surrounding space, as give it new definition. Seen in this way, the sense of subtle humour that underpins the conceptualization of her work is evident when she demands: "Everyone needs at least one window!"

BERLINER PHILHARMONIKER
SIR SIMON RATTLE
LUDWIG VAN BEETHOVEN
SYMPHONIEN 1–9

Edition: Jonathan Del Mar

AUDIO PRODUCTION
Recording producer: Christoph Franke
Sound engineer: René Möller

Recording dates:
6 & 12 October 2015 (1/3)
7 & 13 October 2015 (2/5)
3, 9 & 15 October 2015 (4/7)
8 & 14 October 2015 (8/6)
10 & 16 October 2015 (9)

Recording location: Philharmonie Berlin
Recorded in 24-bit / 192 kHz

Executive producer: Olaf Maninger, Robert Zimmermann
Booklet editor, project manager: Felix Feustel
Art direction: Studio Marek Polewski
Photos: Uli Holz (cover), Monika Rittershaus (concert photos)
Cover composition: PX1
Introductions on pages 4–22: Harald Hodeige
Translations: Richard Evidon (Caeyers), Stefan Lerche (Del Mar), Nancy Chapple (Hodeige)
Editorial: Gerhard Forck, Richard Evidon, Anita-Elisa Lingott, Hendrikje Scholl, Innes Wilson, Markus Zint
Historical images: Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H.C. Bodmer (2), Archiv Berliner Philharmoniker (25), Wien Museum (26), Beethoven-Haus Bonn (48, 62), bpk / Staatsbibliothek zu Berlin (57)
Printed and manufactured by Eberl Print
Layout, prepress: Bettina & Jörg Aigner
Print production consulting: Holger Schmirgalski
Assistant project manager: Sarah Kopitzki, Charlotte Sinn
Special thanks to Isa Genzken, Galerie Buchholz, Stephan Jansen, Tobias Möller

Annette Dasch appears courtesy of Sony Classical

"All symphonies are available in High Definition Video in the Berliner Philharmoniker's Digital Concert Hall
www.digital-concert-hall.com"

BPHR 16009
℗ & © 2016 Berlin Phil Media GmbH · All rights reserved
www.berliner-philharmoniker-recordings.com
www.berliner-philharmoniker.de

BERLINER • PHILHARMONIKER • RECORDINGS