

BERLINER PHILHARMONIKER
KIRILL PETRENKO

BEETHOVEN
TCHAIKOVSKY
SCHMIDT
STEPHAN









Inhalt · Contents	Kirill Petrenko	Zu dieser Edition · <i>About the edition</i>	6
	Ludwig van Beethoven	Symphonie Nr. 7 · <i>Symphony No. 7</i>	10
		Symphonie Nr. 9 · <i>Symphony No. 9</i>	12
		Gesangstext · <i>Sung text</i>	14
	Peter Tschaikowsky	Symphonie Nr. 5 · <i>Symphony No. 5</i>	18
		Symphonie Nr. 6 · <i>Symphony No. 6</i>	20
	Franz Schmidt	Symphonie Nr. 4 · <i>Symphony No. 4</i>	22
	Rudi Stephan	Musik für Orchester · <i>Music for Orchestra</i>	24
	»Finis coronat opus«?	Alles andere als endgültige Bemerkungen zum Finalproblem in der Symphonie	29
	"Finis coronat opus"?	<i>Far from final remarks on the symphony's finale problem</i>	41
	Die extremste Form des Musikalischen	Eine soziologische Perspektive auf die Symphonie	53
	<i>Music in Its Most Extreme Form</i>	<i>A sociological perspective on the symphony</i>	63
	Berliner Philharmoniker	Mitglieder · <i>Members</i>	74
	Rosemarie Trockel	Über die Künstlerin · <i>About the artist</i>	76
	Credits		78

Diese Edition ist so etwas wie eine klingende Momentaufnahme der beginnenden Zusammenarbeit zwischen den Berliner Philharmonikern und mir, gleichsam die Initialzündung unserer Gemeinschaft.

Die Sechste Symphonie von Peter Tschaikowsky haben wir im ersten Konzert nach meiner Ernennung aufgeführt. Das war ein Moment, auf den wir mit großer Nervosität und beinahe berstender Spannung hingearbeitet haben, und etwas von dieser Spannung spürt man noch in diesem Mitschnitt: wie eine Energiequelle, die bis heute weiterwirkt. Es war mir damals wichtig, in dieser ersten Begegnung unter den Vorzeichen unserer zukünftigen Verbindung etwas aus dem russischen Repertoire, mit dem ich aufgewachsen bin, aufs Programm zu setzen. In der Zwischenzeit haben wir uns weiter mit Tschaikowsky beschäftigt und seine Fünfte Symphonie gespielt, in der Hoffnung, dass wir später die Vierte hinzufügen und so einen Bogen über die späten Symphonien schlagen können. Ich möchte Tschaikowsky auch von den letzten Spuren des Klischees eines Salonromantikers befreien, die vielleicht noch an ihm haften. Stattdessen bewegt mich, wie er in seiner Musik die Gespaltenheit seiner Persönlichkeit ausgedrückt hat, seine Ängste und Wünsche Klang werden lässt und die ganze Unmöglichkeit, gegen das als übermächtig empfundene Schicksal ein glückliches Leben zu verwirklichen.

Die Vierte Symphonie von Franz Schmidt kenne ich schon seit meinem Studium in Wien, und sie gehört zu meinen Lieblingsstücken – als Teil jenes Repertoires von Kompositionen, die zu Unrecht selten gespielt werden. Schmidt ist für mich eine Art Antipode zu Gustav Mahler, und seine Musik wie die Tschaikowskys von einer sehr persönlichen Note geprägt. Die Vierte ist so etwas wie eine Abschiedssymphonie, fast ein instrumentales Requiem; das Trompetensolo, mit dem

sie anfängt und aufhört, hat Schmidt als »die letzte Musik, die man ins Jenseits mitnimmt« beschrieben. Ich wollte sie dem Orchester, das dieses Werk jahrzehntelang nicht gespielt hatte, und dem Berliner Publikum so bald wie möglich bekannt machen, und ich freue mich, dass dank dieser Ausgabe noch weitere musikliebende Kreise mit ihr in Berührung kommen.

Auch den Komponisten Rudi Stephan halte ich für sehr bedeutend und bei weitem nicht genug bekannt und gewürdigt. Als er mit 28 Jahren als Soldat im Ersten Weltkrieg fiel, war eine der vielversprechendsten Komponistenkarrieren des frühen 20. Jahrhunderts abrupt beendet. Er hat leider nur wenige Werke abschließen können, aber bei allen handelt es sich um Musik von höchster Qualität. Ich wünsche mir, dass sein Name und seine Musik nicht vergessen werden.

Das Schaffen Ludwig van Beethovens ist für die Berliner Philharmoniker natürlich essentiell, ganz besonders in seinem Jubiläumsjahr, in dem die Musikwelt seines 250. Geburtstags gedenkt. In der Neunten Symphonie steckt alles, was im menschlichen Wesen an Großartigem wie an Bedrohlichem wohnt. Wenn man einmal fernen Welten ein *ehrliches* Porträt des Menschen vermitteln wollte, müsste man ihnen dieses Werk schicken: Das Dämonische und das Kämpferische sind in ihm ebenso enthalten wie tief empfundene Liebe, es umfasst die humanistische und die zerstörerische Natur des Menschen bis ins Äußerste. Es war mir völlig klar, dass ich meine Zeit als künstlerischer Leiter der Berliner Philharmoniker nicht anders als mit diesem Stück beginnen könnte. Es hat sich glücklicherweise ergeben, dass wir schon etwas früher die Siebte Symphonie aufgenommen haben, so dass Beethoven bereits jetzt, auch in dieser kleinen Auswahl, als eine der wichtigsten Säulen unserer gemeinsamen Arbeit erkennbar wird.

About the edition

by Kirill Petrenko

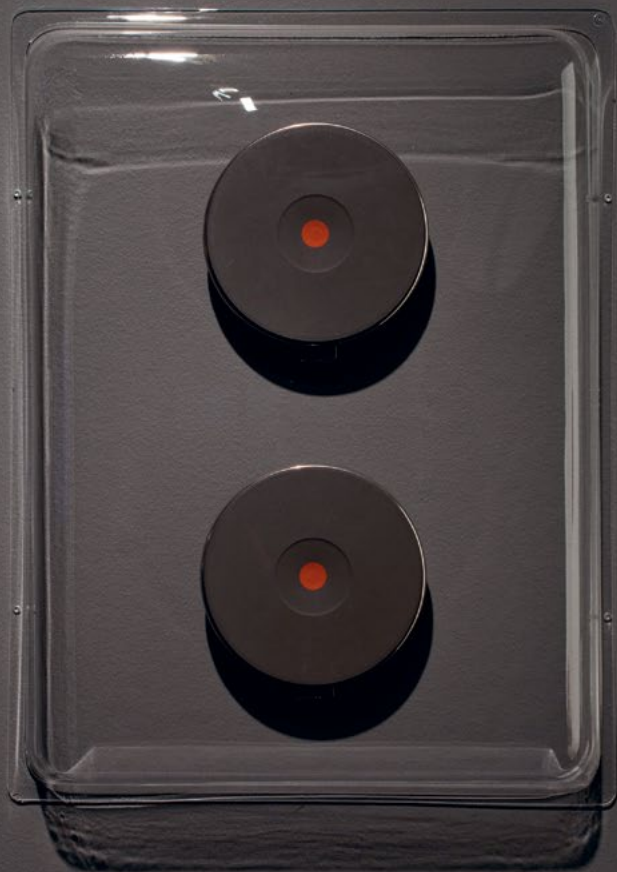
This edition is something like a musical snapshot of the start of my collaboration with the Berliner Philharmoniker, the initial spark of our relationship.

We performed Pyotr Ilyich Tchaikovsky's Sixth Symphony in the first concert after my appointment. It was a moment we worked towards with much nervousness and almost explosive tension, and some of that tension can still be felt in the recording: like a source of energy that continues to have its effect. It was important to me to programme something from the Russian repertoire I grew up with for this first encounter under the auspices of our future association. In the meantime, we have continued to explore Tchaikovsky, performing his Fifth Symphony while hoping to add the Fourth later in order to trace the connections between his late symphonies. I would also like to free Tchaikovsky from the last vestiges of the salon Romantic cliché still clinging to him. What moves me, rather, is how he expressed the split in his personality, how he gave musical form to his fears and desires, and to the impossibility of a happy life when confronted by what he perceived as an overpowering fate.

I have known Franz Schmidt's Fourth Symphony since my student days in Vienna. It is one of my favourite pieces and among those unjustly seldom performed. For me, Schmidt is a kind of antipode to Gustav Mahler and like Tchaikovsky's, his music has a highly personal aspect. The Fourth is akin to a farewell symphony, almost an instrumental requiem. The trumpet solo with which it begins and ends has been described by Schmidt as a "last music to take along into the next world". I wanted to introduce this work as soon as possible to the orchestra, who had not played it for decades, as well as to the Berlin audiences. I am pleased that this edition will also give other music lovers an opportunity to hear it.

Rudi Stephan is another composer I consider very important but far too little known and appreciated. When he died as a soldier in the First World War at the age of 28, one of the most promising composing careers of the early 20th century came to an abrupt end. Sadly, he had managed to complete only a few works, but all of them are of the highest quality. I hope that his name and his music will not be forgotten.

Ludwig van Beethoven's works are, of course, vital to the Berliner Philharmoniker, especially in his jubilee year, when the music world commemorates the 250th anniversary of his birth. The Ninth Symphony contains everything great and menacing in human nature. If ever we wanted to convey to distant worlds an *honest* portrait of mankind, this would have to be the work we submit. It embraces the demonic and the aggressive as well as deeply felt love, both the humanistic and the destructive nature of man *in extremis*. It was absolutely clear to me that I could not begin my time as artistic director of the Berliner Philharmoniker any other way than with this piece. Fortunately, we had already recorded the Seventh Symphony a little earlier, so that even in this small selection Beethoven can already be recognized as one of the most important pillars of our work together.



Ludwig van Beethoven (1770–1827)	Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92 <i>Symphony No. 7 in A major, Op. 92</i>
Edition	Jonathan del Mar
1. Poco sostenuto – Vivace 2. Allegretto 3. Presto – Trio I und II: Assai meno presto 4. Allegro con brio	13:30 07:42 08:28 08:01
Entstehungszeit · <i>composition</i>	1811/1812
Uraufführung <i>First performance</i> Dirigent · <i>conductor</i>	8. Dezember 1813, Wiener Universität <i>8 December 1813, University of Vienna</i> Ludwig van Beethoven
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker <i>First performance by the Berliner Philharmoniker</i> Dirigent · <i>conductor</i>	24. März 1884 <i>24 March 1884</i> Franz Wüllner
Instrumentierung · <i>orchestration</i>	2 Flöten · <i>flutes</i> 2 Oboen · <i>oboes</i> 2 Klarinetten · <i>clarinets</i> 2 Fagotte · <i>bassoons</i> 2 Hörner · <i>horns</i> 2 Trompeten · <i>trumpets</i> Pauken · <i>timpani</i> Streicher · <i>strings</i>

Bewegungsdrang

Am 8. Dezember 1813, nur wenige Wochen nachdem alliierte Truppen die Napoleonische Armee in der Völkerschlacht bei Leipzig besiegt hatten, feierte Ludwig van Beethoven im Saal der Wiener Universität einen überragenden Erfolg. In erster Linie traf sein symphonisches Schlachtengemälde *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* op. 91 den von patriotischer Euphorie erfassten Publikumsgeschmack. Als naturalistischer *special effect* begeisterten Stereo-Kanonensalven, »abgefeuert« von zwei einander gegenüber aufgestellten großen Trommeln.

Kein Wunder, dass man auch in der im selben Konzert uraufgeführten Siebten Symphonie nach Spuren eines Programms suchte. Besonders der *da capo* verlangte zweite Satz bot Anlass zu Spekulationen: Sollte das denkbar schlichte, beharrlich dem Rhythmus des Daktylus (lang-kurz-kurz) folgende Thema eine Litanei oder gar ein sich grimmig auftürmender Trauermarsch sein? Nur weshalb hätte Beethoven diese Musik dann mit »Allegretto« (abgeleitet von ital. »allegro«: fröhlich, beschwingt) überschrieben? Eine denkbare Deutung wäre, dass die Siebte keineswegs poetische Bilder-, sondern vielmehr archaische Körpermusik sein will. Denn all ihre Themen erwachsen aus einem jeweils spezifisch rhythmischen Bewegungsdrang heraus, der, wie im Fall des bacchantischen Finalsatzes, geradezu rauschhafte Sogwirkung entfalten kann – ein universeller *special effect*, der auch dann noch bewegt, wenn Patriotismus längst verglüht ist.

The Urge for Movement

On 8 December 1813, only a few weeks after Coalition armies had defeated Napoleon's *Grande Armée* in the Battle of the Nations at Leipzig, Ludwig van Beethoven celebrated an overwhelming triumph in the auditorium of Vienna University. His symphonic battle painting *Wellington's Victory, or the Battle of Vittoria* Op. 91, in particular, was tailor-made for an audience gripped by patriotic fervour. They thrilled to its naturalistic "special effect" of stereo cannon salvos, "fired" by two juxtaposed bass drums.

No wonder listeners hunted for traces of a programme in the Seventh Symphony, premiered in the same concert. Speculation was particularly rife over the second movement, which had to be encoded: could its theme – utterly simple and doggedly adhering to dactylic rhythm (long-short-short) – be a litany or even a grimly looming funeral march? But, then, why would Beethoven have headed this music "Allegretto" (from Ital. "allegro": cheerful, lively)? One possible interpretation is that the Seventh has nothing to do with poetic images but rather with archaic body music. Each of its themes grows out of a specifically rhythmic urge for movement, which, as in the bacchanalian finale, can develop into a positively intoxicating maelstrom – a universal "special effect" still in motion long after patriotism has burnt out.

Ludwig van Beethoven	Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125 mit Schlusschor über Schillers Ode »An die Freude« für vier Solo-Stimmen, Chor und großes Orchester <i>Symphony No. 9 in D minor, Op. 125</i> <i>with final chorus from Schiller's "Ode to Joy" for four solo voices, chorus and full orchestra</i>
Edition	Jonathan del Mar
Marlis Petersen Elisabeth Kulman Benjamin Bruns Kwangchul Youn	Sopran · <i>soprano</i> Mezzosopran · <i>mezzo-soprano</i> Tenor Bass
Rundfunkchor Berlin Gijs Leenaars	Einstudierung · <i>chorus master</i>
1. Allegro ma non troppo e un poco maestoso 2. Molto vivace – Presto 3. Adagio molto e cantabile 4. Presto – Presto – Recitativo: »O Freunde, nicht diese Töne!« – Allegro assai – Presto	14:11 13:19 12:50 05:32 16:00

Entstehungszeit · <i>composition</i>	1822–1824
Uraufführung <i>First performance</i> Dirigenten · <i>conductors</i>	7. Mai 1824, Kärntnertortheater Wien, Ensemble des Kärntnertortheaters, Chor des Hoftheaters und des Musikvereins <i>7 May 1824, Vienna, Kärntnertor Theatre, Kärntnertor Theatre ensemble, chorus from the Court Theatre and Musikverein</i> Michael Umlauf, Ludwig van Beethoven
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker <i>First performance by the Berliner Philharmoniker</i> Dirigent · <i>conductor</i>	22. Oktober 1883 <i>22 October 1883</i> Franz Wüllner
Instrumentierung · <i>orchestration</i>	Piccoloflöte · <i>piccolo</i> 2 Flöten · <i>flutes</i> 2 Oboen · <i>oboes</i> 2 Klarinetten · <i>clarinets</i> 2 Fagotte · <i>bassoons</i> Kontrafagott · <i>contrabassoon</i> 4 Hörner · <i>horns</i> 2 Trompeten · <i>trumpets</i> 3 Posaunen · <i>trombones</i> Pauken · <i>timpani</i> Schlagzeug · <i>percussion</i> Streicher · <i>strings</i>

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

Solisten 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

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

Soloists 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

Versöhnungsdrang

Trunken vom prometheischen Feuer verhiß Friedrich Schillers Ode »An die Freude« 1785 den Anbruch eines elysischen Zeitalters der Brüderlichkeit. Als die Französische Revolution Anfang der 1790er-Jahre ihren blutigen Höhepunkt erreichte, überlegte Beethoven – damals noch in Bonn – die Verse zu vertonen. 25 Jahre vergingen, die Hoffnung auf *liberté, égalité, fraternité* erstickte in Krieg und Restauration. Dass Beethoven sich 1815 erneut intensiv mit Schillers Utopie auseinandersetzte, gleicht einem trotzigem »Jetzt-erst-recht!«. Eine Bacchus-Oper schwebte ihm vor, mit einem wild punktierten Sprungmotiv und unaufgelösten Dissonanzen, »da sich in diesen wüsten Zeiten unsere verfeinerte Musik nicht denken lässt«. Doch nicht in der darstellenden Distanz des Theaters artikulierte er seine Botschaft, sie wurde vielmehr zu einem genuin musikalischen, die Menschen ganz unmittelbar auf-rüttelnden Mit-Erleben – in Form der Neunten Symphonie. Deren naturgewaltiger Kopfsatz rekapituliert eine rohe, »wüste« Vorzeit. Das frivole Scherzo, lospolternd mit dem punktierten Bacchus-Motiv, versinnbildlicht die niederen Ausschweifungen der Menschheit, denen im Adagio molto e cantabile die Schönheit eines verlorenen Paradieses gegenübergestellt wird. Die markerschütternde Fanfare signalisiert noch ohne Worte: »So geht es nicht weiter!« Was folgt, ist mehr als die Vertonung der Freuden-Ode, es ist Beethovens kategorischer Imperativ: »Lasst uns angenehmere [Töne] anstimmen.« Der gesellschaftliche Frieden verlangt nach der Verantwortung jedes Einzelnen – damals wie heute.

The Urge for Reconciliation

Drunk with Promethean fire is how Friedrich Schiller's "Ode to Joy" portrayed the dawning of the age of brotherliness. As the French Revolution was reaching its bloody height at the beginning of the 1790s, Beethoven – still living in Bonn – considered setting those verses to music. 25 years passed, and the hopes of *liberté, égalité, fraternité* were stifled in war and restoration. Beethoven's newly intensified interest in Schiller's utopia in 1815 was a defiant statement of "Now more than ever!". He seems to have contemplated composing an opera *Bacchus* and noted down a wild, dotted leaping motif and unresolved dissonances, "as our refined music cannot be thought of in connection with these barbarous times". But it was not in the performance space of a theatre that he articulated his message; it instead became a purely musical, directly galvanizing experience in the form of his Ninth Symphony. The elemental power of the opening movement recapitulates a raw, "barbarous" distant past. The spirited Scherzo, clattering away with the dotted "Bacchus" motif, symbolizes mankind's baser indulgences, which are contrasted with the beauty of a lost paradise in the Adagio molto e cantabile. The blood-curdling fanfare signalizes, without words: "Things cannot go on as they were!" What follows is more than a setting of the "Ode to Joy". It is Beethoven's categorical imperative: "Let us raise our voices in more agreeable sounds." Peace in society demands the accountability of every individual – then as now.





Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840–1893)	Symphonie Nr. 5 e-Moll op. 64 <i>Symphony No. 5 in E minor, Op. 64</i>
1. Andante – Allegro con anima 2. Andante cantabile, con alcuna licenza 3. Valse. Allegro moderato 4. Finale. Andante maestoso – Allegro vivace – Moderato assai e molto maestoso – Presto – Molto meno mosso	14:27 13:05 05:58 11:43
Entstehungszeit · <i>composition</i>	1888
Uraufführung <i>First performance</i> Dirigent · <i>conductor</i>	17. Dezember 1888, St. Petersburg, St. Petersburger Philharmonische Gesellschaft <i>17 December 1888, St. Petersburg, St. Petersburg Philharmonic Society</i> Peter Tschaikowsky
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker <i>First performance by the Berliner Philharmoniker</i> Dirigent · <i>conductor</i>	14. Oktober 1895 <i>14 October 1895</i> Arthur Nikisch
Instrumentierung · <i>orchestration</i>	3 Flöten · <i>flutes</i> [3. auch Piccoloflöte · <i>3rd doubling piccolo</i>] 2 Oboen · <i>oboes</i> 2 Klarinetten · <i>clarinets</i> 2 Fagotte · <i>bassoons</i> 4 Hörner · <i>horns</i> 2 Trompeten · <i>trumpets</i> 3 Posaunen · <i>trombones</i> Tuba Pauken · <i>timpani</i> Streicher · <i>strings</i>

Schicksalsbegegnung

Während Peter Tschaikowsky für seine Symphonischen Dichtungen literarische Vorlagen fand, bezog er die Inspiration seiner Symphonien aus dem, »wofür es keine Worte gibt, was uns auf der Seele liegt«. Dabei wurde besonders in seinen letzten drei Schöpfungen in dieser Gattung die Auseinandersetzung mit dem Schicksal zum Leitmotiv – und das Komponieren selbst überlebenswichtig. »Ich will jetzt tüchtig arbeiten«, schrieb er seiner Mäzenin Nadeschda von Meck 1888 nach einer ebenso strapaziösen wie ruhmreichen Tournee, »um mir selbst, aber auch allen anderen zu beweisen, dass ich mich noch nicht ausgeschrieben habe. Oft überkommen mich Zweifel [...]: Ist die Quelle vielleicht schon versiegt?« Seine kurz darauf verfasste Fünfte Symphonie beantwortet die Frage überwältigend eindeutig.

Wie seiner Vierten stellte Tschaikowsky auch der Fünften ein Schicksalsmotiv, eine mehrfach wiederkehrende *idée fixe*, voran. Trat das Fatum jedoch in der Vierten als niederschmetternde Blechfanfare auf, scheint es in der Fünften eher zu lauern im Halbdunkel des leicht schwebenden Unisonos der beiden Klarinetten. Seine Bedrohlichkeit offenbart es im Andante cantabile, dessen intim-traumhafte Idylle es zwei Mal über grollenden Pauken lautstark erstickt. Im vertrauten Idiom des eleganten Walzers findet Tschaikowsky sinnbildlich zu sich, und nannte er den Beginn der Symphonie ein »vollständiges Sich-Beugen vor dem Schicksal«, so könnte das am Ende in Dur erstrahlende Thema die Unbesiegbarkeit des Fatums untermauern – oder aber ein kraftvolles Sich-Wiederaufrichten verkünden.

Encounter with Fate

Whereas Tchaikovsky turned to literary sources for his symphonic poems, his symphonies were inspired by "that for which there are no words but which weighs on one's mind". Especially in his last three creations in this genre, the struggle with destiny became a leitmotif – and the very act of composing became essential for his survival. In 1888, following a triumphant but exhausting tour, he wrote to his patroness Nadezhda von Meck: "I'm now going to work intensively as I'm terribly anxious to prove, not only to others but also to myself, that I'm not yet played out. I often have doubts about myself – hasn't the source dried up?" The overwhelmingly unequivocal answer came shortly thereafter in the form of the Fifth Symphony.

As in his Fourth, Tchaikovsky prefixed the Fifth with a "Fate" motif, a recurring *idée fixe*. But whereas in the Fourth, Fate made its appearance as a crushing brass fanfare, it seems in the Fifth to lurk in the half-light of the two clarinets' gently floating unison. In the Andante cantabile, it reveals its menacing aspect, twice stridently quashing the intimate, dreamlike idyll above rumbling timpani. Tchaikovsky symbolically finds himself again in the familiar idiom of an elegant waltz. The beginning of the symphony he called a "complete resignation before Fate", so the ending, with the theme now in radiant major, can be heard as reaffirming Fate's invincibility – or else as announcing a vital personal recovery.

Peter Iljitsch Tschaikowsky	Symphonie Nr. 6 h-Moll op. 74 »Pathétique« <i>Symphony No. 6 in B minor, Op. 74 "Pathétique"</i>
1. Adagio – Allegro non troppo – Andante – Allegro vivo – Andante come prima	17:51
2. Allegro con grazia	07:38
3. Allegro molto vivace	08:46
4. Adagio lamentoso	09:47
Entstehungszeit · <i>composition</i>	1893
Uraufführung <i>First performance</i> Dirigent · <i>conductor</i>	28. Oktober 1893, St. Petersburg, Russische Musikgesellschaft <i>28 October 1893, St. Petersburg, Russian Musical Society</i> Peter Tschaikowsky
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker <i>First performance by the Berliner Philharmoniker</i> Dirigent · <i>conductor</i>	23. Januar 1896 <i>23 January 1896</i> Wassili I. Safonow
Instrumentierung · <i>orchestration</i>	3 Flöten · <i>flutes</i> [3. auch Piccolo flöte · <i>3rd doubling piccolo</i>] 2 Oboen · <i>oboes</i> 2 Klarinetten · <i>clarinets</i> 2 Fagotte · <i>bassoons</i> 4 Hörner · <i>horns</i> 2 Trompeten · <i>trumpets</i> 3 Posaunen · <i>trombones</i> Tuba Pauken · <i>timpani</i> Schlagzeug · <i>percussion</i> Streicher · <i>strings</i>

Schicksalsergebung

Ob Tschaikowsky seine Sechste Symphonie bewusst als vermächtnishaften »Schlussstein« seines Schaffens komponierte und seinen Tod wenige Tage nach der Uraufführung womöglich absichtlich herbeiführte, ist eines der großen Rätsel der Musikgeschichte. Doch auch ohne das Wissen um das Schicksal ihres Schöpfers steht die *Pathétique*, der Tschaikowsky seine »ganze Seele« und ein geheimes, »mehr denn je von Subjektivität durchdrungenes« Programm anvertraute, zweifelsfrei im Zeichen der Endgültigkeit.

Die düstere Adagio-Einleitung artikuliert sich nur mit Kraftanstrengung. Aus der Tiefe des Bassregisters dringen schwermütige Fagottseufzer, die dann das aufgewühlte Allegro zum Hauptthema formt. Ein Posaunenchoral aus der orthodoxen Totenliturgie mahnt in schlichter Eindringlichkeit: »Das Ende naht.« Erinnerungshaft entrückt erscheint dagegen die Welt, die das leidenschaftlich sehnde zweite Thema eröffnet. Am Satzende kehrt es wieder und wird in einem Kondukt von Streicherpizzicati und hellen Trompetenklängen verklärt. Auch der märchenhaft anmutige 5/4-Takt-Walzer des zweiten Satzes und die verspielte Mischung aus Scherzo und Marsch im dritten wirken wie retrospektive Episoden im Angesicht des Unvermeidbaren. Anstelle einer jubelnden Schluss-Apotheose kehrt Tschaikowsky der symphonischen Tradition den Rücken und lässt sein *Opus ultimum* mit einem schmerzvollen Adagio lamentoso verlöschen – ein Finale im engsten Wortsinn.

Resignation to Fate

Whether Tchaikovsky consciously composed his Sixth Symphony as a testament – as the headstone of his creative output – and may even have precipitated his death a few days after the premiere is one of the great conundrums of music history. But even without knowledge of its creator's fate, there can be no doubt that the *Pathétique*, into which Tchaikovsky poured his "whole heart and soul" and an enigmatic programme "saturated with subjective feeling", is marked by a sense of finality.

The sombre Adagio introduction is articulated only with effort. A lugubrious bassoon emerges from the depths of the bass register and its sighing then forms the agitated main theme of the Allegro. A trombone chorale from the Russian Orthodox liturgy for the dead admonishes: "The end is near." Against this, the passionately yearning second theme opens up a world that appears to be lost in reminiscence. At the end of the movement it returns once again and is transfigured into a funeral cortège of pizzicato strings and the bright sound of trumpets. The second movement's enchantingly graceful waltz in 5/4 time and the third movement's spirited mixture of scherzo and march also seem like episodes of retrospection in the face of the inevitable. Instead of providing an exultant final apotheosis, Tchaikovsky turns his back on the symphonic tradition and lets his *opus ultimum* die away with a heartrending Adagio lamentoso – a finale in the strictest sense of the word.

Franz Schmidt (1874–1939)	Symphonie Nr. 4 C-Dur <i>Symphony No. 4 in C major</i>	
1. Allegro molto moderato – 2. Adagio – 3. Molto vivace – 4. Tempo primo (Allegro molto moderato), un poco sostenuto	13:09 11:27 06:58 09:18	
Entstehungszeit · <i>composition</i>	1932/1933	
Uraufführung <i>First performance</i> Dirigent · <i>conductor</i>	10. Januar 1934, Wiener Musikverein, Wiener Symphoniker <i>10 January 1934, Vienna, Musikverein, Wiener Symphoniker</i> Oswald Kabasta	
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker <i>First performance by the Berliner Philharmoniker</i> Dirigent · <i>conductor</i>	21. März 1943 <i>21 March 1943</i> Oswald Kabasta	
Instrumentierung · <i>orchestration</i>	2 Flöten · <i>flutes</i> [2. auch Piccoloflöte · <i>2nd doubling piccolo</i>] 2 Oboen · <i>oboes</i> Englischhorn · <i>cor anglais</i> Klarinette in Es · <i>E-flat clarinet</i> 2 Klarinetten · <i>clarinets</i> 2 Fagotte · <i>bassoons</i> Kontrafagott · <i>contrabassoon</i> 4 Hörner · <i>horns</i> 3 Trompeten · <i>trumpets</i>	3 Posaunen · <i>trombones</i> Tuba Pauken · <i>timpani</i> Schlagzeug · <i>percussion</i> 2 Harfen · <i>harps</i> Streicher · <i>strings</i>

Nachruf ins Jenseits

Eine einsame Trompete eröffnet die Vierte Symphonie von Franz Schmidt. Im *Pianissimo* ansetzend, tastet sich die Melodie in schwebender Tonalität durch den Raum. Das eine beklemmende Atmosphäre verbreitende Thema, aus dem sich alle weiteren Gedanken der Symphonie ableiten werden, vereint zwei musikalische Ausdrucksmittel für den Schmerz: die Chromatik und die fallende Quarte, den Abstand von vier Tönen, den auch der im Barock gebräuchliche Lamento-Bass absteigend durchschreitet. Schmidt blickte zum Zeitpunkt der Komposition auf einen besonders harten Schicksalsschlag zurück: Kurz zuvor hatte er seine Tochter zu Grabe getragen, die mit nur 30 Jahren wenige Tage nach der Geburt ihres eigenen Kindes gestorben war.

1933 lag eine erfolgreiche Karriere als Musiker, Pädagoge und Universitätsrektor hinter dem in Preßburg geborenen und nach Wien übersiedelten Schmidt. Seine letzte Symphonie erscheint als spätoromantische Nachzüglerin einer seit dem Ersten Weltkrieg totgeglaubten Gattung völlig aus der Zeit gefallen. Neben einem zutiefst persönlichen Gehalt verlieh der Komponist dem Werk die kuriose Form eines Palindroms. Die vier Sätze, die zugleich einer gedehnten Sonatenform ähneln, sind nahtlos zu einem symmetrischen Ganzen verbunden, in dessen Mitte als Spiegelpunkt ein vom Komponisten selbst als »Requiem« für die Tochter bezeichneter Trauermarsch von überwältigender Unerbittlichkeit steht. Am Ende erklingt noch einmal das Trompetensolo – Schmidt beschrieb es als »die letzte Musik, die man ins Jenseits mitnimmt«.

Obituary into the Next World

A lonely trumpet opens the Fourth Symphony of Franz Schmidt. Starting *pianissimo*, the melody feels its way through the space towards tonality. This theme, which diffuses an oppressive atmosphere and from which all the symphony's ensuing ideas are derived, combines two musical emblems of pain: chromaticism and the descending 4th, the interval of four tones that also features in the repeating ground bass of the typical Baroque *lamento*. At the time of composition, Schmidt was reeling from a cruel blow: he had just buried his daughter, who had succumbed aged 30 a few days after the birth of her own child.

By 1933, the Austro-Hungarian Schmidt, who was born in Pozsony (Ger.: Preßburg; now Bratislava) and settled in Vienna, had behind him a successful career as performing musician, teacher and university professor. His last symphony – a late Romantic laggard in a genre believed to be on the verge of extinction since the First World War – seems like an anachronism. As well as deeply personal content, the composer lent the work the curious form of a palindrome. The four movements, resembling an extended sonata form, are seamlessly joined into symmetrical unity, at the centre of which is a crushingly implacable funeral march which the composer himself referred to as a "requiem" for his daughter. At the end, the trumpet solo is heard once again. Schmidt described it as "a last music to take along into the next world".

Rudi Stephan (1887–1915)	Musik für Orchester <i>Music for Orchestra</i>	
In einem Satz · <i>In one movement</i>	15:30	
Entstehungszeit · <i>composition</i>	1912	
Uraufführung <i>First performance</i> Dirigent · <i>conductor</i>	6. Juni 1913, Jena, 48. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, Weimarer Hofkapelle <i>6 June 1913, Jena, 48th Festival of the Allgemeiner Deutscher Musikverein, Weimar Court Orchestra</i> Rudi Stephan	
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker <i>First performance by the Berliner Philharmoniker</i> Dirigent · <i>conductor</i>	28. Januar 1921 <i>28 January 1921</i> Hanns W. David	
Instrumentierung · <i>orchestration</i>	3 Flöten · <i>flutes</i> [2. und 3. auch Piccoloflöte <i>2nd and 3rd doubling piccolo</i>] 2 Oboen · <i>oboes</i> Englischhorn · <i>cor anglais</i> 3 Klarinetten · <i>clarinets</i> [3. auch Bassklarinette <i>3rd doubling bass clarinet</i>] 2 Fagotte · <i>bassoons</i> Kontrafagott · <i>contrabassoon</i> 4 Hörner · <i>horns</i> 3 Trompeten · <i>trumpets</i>	3 Posaunen · <i>trombones</i> Kontrabasstuba · <i>contrabass tuba</i> Pauken · <i>timpani</i> Schlagzeug · <i>percussion</i> Harfe · <i>harp</i> Streicher · <i>strings</i>

Absolute Konzentration

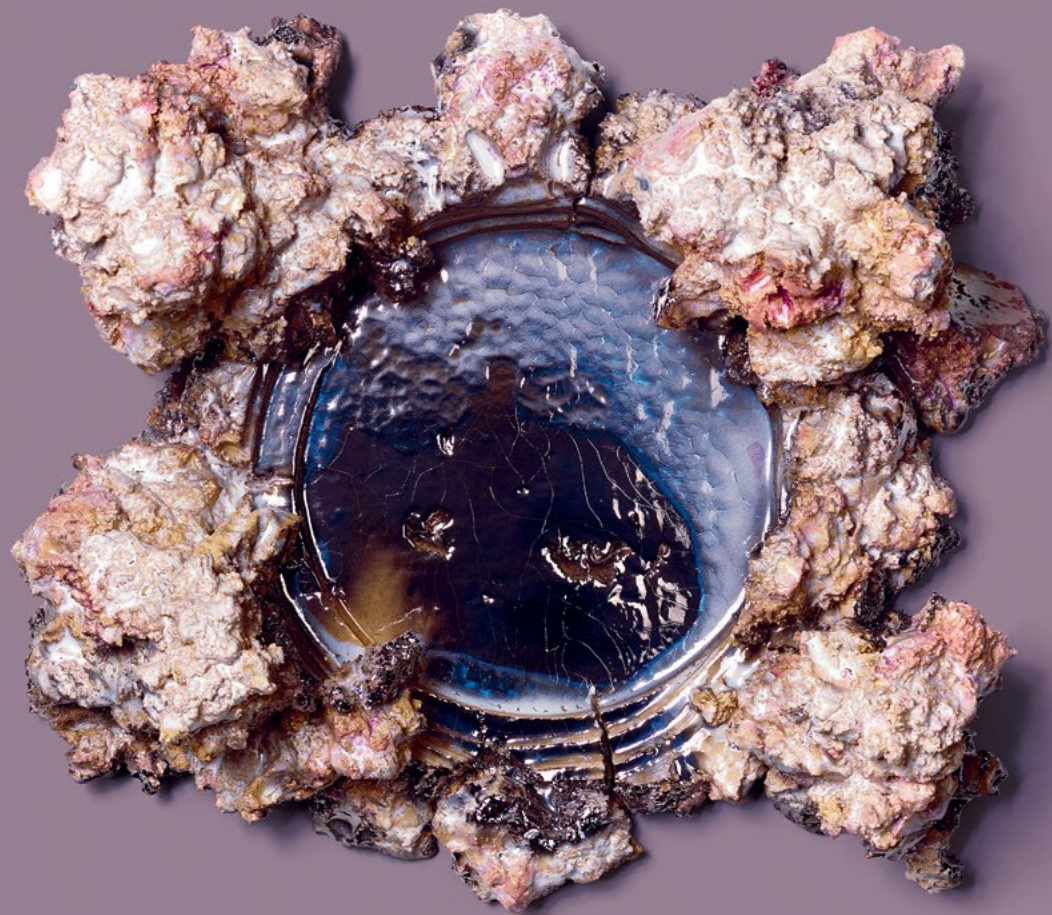
Den Drang, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren, offenbarte Rudi Stephan früh. Selbstbewusst brach der Wormser das Gymnasium ab, um sich der Musik zu widmen. Während des Studiums im Umfeld der sogenannten Münchner Schule entwickelte er seine eigene Schreibart, die anstelle formaler oder programmatischer Ideen den absoluten Klang in den Fokus rückte. Drei seiner vollendeten und erhaltenen Orchesterwerke betitelte er betont neutral als »Musik für...«. Die umjubelte Uraufführung der *Musik für Orchester* machte Stephan 1913 zum deutschen Hoffnungsträger seiner Generation – Hoffnungen, die der Erste Weltkrieg zerschlug: Mit 28 Jahren starb Stephan durch einen Schuss in den Kopf, in dem – wie er seiner Mutter vor der Reise an die Front zum Abschied gesagt hatte – »noch so viel Schönes« steckte.

Intensiv wie ein symphonisches Konzentrat wirkt die *Musik für Orchester*. Ihr thematisches Material bildet eine Handvoll teils verwandter Gedanken, aus denen Stephan in kurzen, kontrastierenden Episoden einen organischen, effektiv instrumentierten Klangkosmos schafft. Dass er dabei Einheit aus Wandel generiert, offenbart sich an der lyrisch-filigranen Melodie der Solo-Violine, die zum kernigen Fugato-Thema mutiert. Das Hauptthema, das sich aus der tiefdunklen Stimmung der Einleitung in den Celli und Bässen gebärdet, erklingt dabei nur an Schlüsselstellen: zu Beginn und in der Mitte, jeweils assoziiert mit dem gedämpften Klang von Tamtam und Posaunen, und in helles Dur getaucht in der grandiosen Schluss-Apotheose.

Absolute Concentration

Rudi Stephan revealed his urge to concentrate on essentials at an early age. He confidently left secondary school without graduating in his native city of Worms in order to dedicate himself to music. In the course of studying under the influence of the so-called Munich School, he developed his own approach to composing, focusing on absolute sound rather than on formal or programmatic ideas. To three of his surviving complete orchestral works he gave the pointedly neutral title of "Music for...". The acclaimed premiere of *Music for Orchestra* in 1913 made Stephan one of the great hopes among German composers of his generation – hopes that were dashed by World War I: aged 28, he was killed by a shot to the head in which – as he had told his mother before he left for the front – "there was still so much beauty".

Music for Orchestra has the intensity of a symphonic distillation. A handful of partly related ideas forms the thematic material from which Stephan creates, in brief, contrasting episodes, an organic and effectively scored sound cosmos. In the process he generates unity out of change, as manifested in the delicately lyrical solo violin melody that mutates into a forceful fugato theme. The main theme, which emerges from the deep, dark introduction on cellos and basses, is heard only at nodal points: at the beginning and in the middle, each time associated with the muted sound of the tam-tam and trombones, and in the grandiose final apotheosis, drenched in bright major.





»Finis coronat opus«?

*Alles andere als endgültige Bemerkungen zum
Finalproblem in der Symphonie*

von Wolfgang Fuhrmann

1. Jetzt geht's los!

Der Gongschlag, das Läuten oder einfach die gegen ein Glas geschlagene Gabel – all das sind uns vertraute akustische Zeichen. Sie fordern dazu auf, die gegenwärtigen Unterhaltungen zu beenden und die Aufmerksamkeit auf etwas anderes zu richten. Solcher *noisekillers* bedurfte es auch in italienischen Opernhäusern um 1700 in Form von schwungvollen Orchestervorspielen vor dem Beginn der szenischen Handlung. »Dass die Zuhörer vor einer großen Oper viel Geräusch machen und man sie zunächst zur Ruhe bringen und ihre Aufmerksamkeit durch einen frappierenden, glänzenden Beginn fesseln muss«, berichtete kein Anderer als Jean-Jacques Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique* (1768), und der spanische Operntheoretiker Esteban Arteaga führte 1783 aus, dass man »die Geister zur Stille und zur inneren Sammlung vorbereiten müsse«.

Daher war es das Opernhaus – und nicht etwa der Konzertsaal, den es damals eigentlich noch nicht gab –, in dem die Geburtsstunde der Symphonie als »Sinfonia«

schlug – als genau das, was wir heute »Ouvertüre« nennen würden. Laute Akkorde des vollen Orchesters, auf- und niederfahrende Skalen oder Dreiklangsbrechungen, überraschende Kontraste, kurz: abwechslungsreicher Zusammenklang (altgriechisch: *sym-phonía*) sollte noch die schwatzhaftesten Besucher zum Verstummen bringen. Auf das musikalische Was-im-Einzeln kam es dabei kaum an: Die Stücke sind funktional gedacht und daher eher austauschbar (so verfuhr bekanntlich noch ein Jahrhundert später Rossini mit seinen Ouvertüren).

Dies ist der Beginn der großen symphonischen Tradition – und er mag manchen ernüchternd banal anmuten. Aber das könnte täuschen, wie der Musikhistoriker Stefan Kunze dargelegt hat: »In der scheinbaren Trivialität solcher Funktionen liegt nicht nur die Bedingung für die Eigenwüchsigkeit und die spätere Verselbständigung der Opernsinfonie, sondern auch die Voraussetzung für eines ihrer kardinalen Kriterien, in dem Aufrufung und Begebenheitscharakter bedeutsam übereinkamen. Dass die individuellen Züge vor den allgemeinen in den Hintergrund traten, ist entgegen der aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts gewonnenen Anschauung nicht die Schwäche, sondern die Stärke dieser Musik. Sie besaß im Höchstmaß die Dignität des allgemein Verbindlichen.« Man könnte auch sagen: Die im Opernhaus versammelte Öffentlichkeit horchte auf, gerade weil ihr nichts Besonderes gesagt, sondern lediglich fast mehr akustisch als musikalisch signalisiert wurde: Jetzt geht's los!

Im Übrigen waren diese in ihrer Ausdehnung recht bescheidenen Stückchen in drei Abschnitte geteilt. Den Grund dafür gibt wiederum Rousseau an, der behauptet, die Ansichten »der Italiener« wiederzugeben:

Im Opernhaus schlug
Anfang des 18. Jahrhunderts die Geburtsstunde
der Symphonie als
»Sinfonia« zur Einstimmung
des Publikums auf
die Bühnenhandlung.

»Sie sagen weiter, dass, nachdem die Aufmerksamkeit des Zuhörers geweckt ist, man ihn – bei geringerer Lautstärke – mit einer schönen, schmeichelnden Melodie fesseln und für jene Rührung disponieren soll, die ihm einzufließen man im Begriff steht; und endlich solle man die OUVERTURE mit einem Stück von ganz anderer Art beenden, das, mit dem Beginn der Handlung schroff und laut abgebrochen, jene Stille fühlbar macht, die der auf der Szene erscheinende Darsteller vom Zuschauer erwartet.« Auf einen langsameren, empfindsameren Satz folgte also wiederum ein schneller und lauter. Sein Typus war, mit den Worten eines anderen Theoretikers namens Antonio Planelli, ein »balletto«, ein Tänzchen. Um 1750, als sich die Sinfonia auch als selbständiges Orchesterstück im entstehenden bürgerlichen und aristokratischen Konzertbetrieb etabliert hatte, konnte dieser Schlussteil wahlweise ein Menuett im gemächlichen Dreiertakt oder ein schnellerer geradtaktiger Tanzsatz sein. Vor allem in Süddeutschland und Österreich komponierte man gerne zuerst das eine und dann gleich noch das andere, womit sich die Dreisätzigkeit zur Viersätzigkeit erweiterte, etwa bei Joseph Haydn.

So viel also zur Frühgeschichte der Symphonie, die uns nur insofern interessieren muss, als sie ganz deutlich macht, wo hier der Schwerpunkt lag: auf dem ersten Satz, der die Zuhörer musikalisch zur Ordnung rief, eventuell auch noch auf der melodischen Klangrede des zweiten, der dem empfindsamen Jahrhundert der Aufklärung entgegenkam. Was darauf folgte, waren muntere Tanzsätze, und gerade bei Haydn ist bis zu den späten *Londoner Symphonien* der Kehrauscharakter des Finales deutlich an den rhythmisch-melodischen Formeln des Kontratanzes orientiert, der im Gegensatz zur höfischen Herkunft des Menuetts bürgerlichen Ursprungs war.

2. Da geht's hin

Haydn, dem unermüdlichen Experimentator, ist freilich auch die wohl erste Symphonie zu verdanken, die den Finalsatz zum gewichtigsten des ganzen Werks macht, auf den buchstäblich alles hinausläuft; dies aber in ganz eigentümlicher und historisch folgenloser Weise. Die anekdotischen Hintergründe, denen seine *Abschiedssymphonie* fis-Moll Hob. I:45 ihre Entstehung verdankt, werden sich wohl nie ganz aufklären lassen (den diplomatischen Erklärungen, die der späte Haydn seinen Biografen gab, mag man Glauben schenken oder auch nicht); doch der Schlusssatz ist das vielleicht radikalste Experiment in einem an radikalen Experimenten nicht armen Œuvre: Ein düsteres, gespanntes Allegro bricht plötzlich ab, und es beginnt wider alle Kehraus-Konventionen ein Adagio in A-Dur, in dem nach und nach die Instrumente verstummen, sodass am Ende nur noch zwei Violinen übrig bleiben. Angeblich sollen schon bei der Uraufführung die untätig gewordenen Musiker das Orchester verlassen haben. Tiefer als all die Dirigenten, die diesen Abgang vom Podium bei Neujahrskonzerten und dergleichen zum Ulk ausgestalten, hat Felix Mendelssohn Bartholdy gesehen, der nach einer von ihm geleiteten Aufführung 1838 an seine Schwester Rebecka über die Symphonie schrieb: »Es ist ein kurios melancholisches Stückchen.«

Kurios und melancholisch wird man hingegen jene Finalsätze sicher nicht nennen wollen, mit denen nach allgemeiner Ansicht die innere Balance der Symphonie sich endgültig gewandelt hatte, indem ihr Schwerpunkt ans Ende verschoben worden war. Die Rede ist natürlich von den Symphonien des romantischen Revolutionärs Ludwig van Beethoven. Die *Eroica* und die Fünfte Symphonie sind vermutlich die ersten Werke, in denen das Finale zwar nicht

musikalisch komplexer oder gewichtiger als der Kopfsatz ist, aber in seinem bei allen einkalkulierten Verdunkelungen überwältigend strahlendem Jubelton als überzeugende »Lösung« für die von den vorangegangenen Sätzen aufgeworfenen Fragen und dort stehengebliebenen Spannungen erscheint. Der (apokryph) Ovid zugeschriebene Spruch »Finis coronat opus« (Das Ende krönt das Werk) wurde hier zur Idee einer tönenden Geschichtsphilosophie.

Finalsätze wie diese muten wie halb schon errungene und halb noch utopische Vorwegnahmen der Feiern einer politisch befreiten Gesellschaft an, deren Realisierung im Gefolge der Französischen Revolution als geschichtlich zwingend empfunden wurde. Ihr unbeirrtes Vorwärtstreben, Modell einer pfeilartig gerichteten Zeit, orientierte sich am »Kompass der spekulativen Ethik Beethovens«, um eine Formulierung Paul Bekkers aufzugreifen.

Mit Beethovens symphonischen Finali beginnt denn auch, was Bekker, der prägende deutsche Musikpublizist im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in seinem Buch über die Symphonien Gustav Mahlers als das »Finalproblem« angesprochen hat. Oft wird dieser berühmte Begriff so verstanden, als hätte ihn die monumentale Grandiosität Beethoven'scher Schlusssätze dem 19. Jahrhundert überlassen: als hätte das Klischee des »Durch Nacht zum Licht« Symphonikern wie Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms ein allzu schweres Erbe aufgebürdet, ein Erbe, dem nach dem Ende der Napoleonischen Ära, in der Restauration und den beginnenden Klassenkonflikten des industriellen Zeitalters keine gesellschaftliche Realität und auch keine gesellschaftliche Utopie so recht mehr entsprechen wollten. Paul Bekker selbst aber sah das symphonische

Hauptproblem, »die Formung des Finale«, gerade durch Beethoven noch ungelöst: »Was Beethoven hier bot, das Apotheosen-Finale in der Eroika, in der Fünften, Sechsten, Siebten, Neunten, war für seinen Typus das richtige, war auch mehr und weitaus Gewaltigeres, als vor ihm geleistet worden war. Aber es war weder Erfüllung noch Weg dazu. Das Ringen um die Gestaltung des Finale der Neunten beweist, dass Beethoven auch an dieses Problem herangelangt war, ihm beizukommen suchte. Aber hier war die Grenze seines Vermögens. Er vermochte sie nicht zu überschreiten, weil mit der Frage der Finalgestaltung die Frage der sinfonischen Gestaltung überhaupt aufgeworfen wurde.« Nur eine radikale Reform der gesamten Symphonie vom Finalsatz als »Haupt- und Kernstück des sinfonischen Ganzen« her sollte diese Frage lösen, und diese Lösung, so Bekker, hatten weder Beethoven noch Brahms oder Bruckner gefunden, sondern erst Gustav Mahler.

Ob man dieser eigenwilligen (doch wohlbegründeten) Wertung nun zustimmt oder nicht, »das Problem der neuen Sinfonik, wie Beethoven es hinterließ«, hat Bekker bündig formuliert: »Es galt, dem alten Abrollen vom Höhepunkt des Eröffnungssatzes aus einen Aufschwung zum Höhepunkt des Finale als neuen Typ entgegenzusetzen.« Mag Beethoven die alte und durchaus nicht zwingende Abfolge von *Noisekiller*-Eröffnung, Einladung zu Empfindsamkeit, höfischem Tanz und bürgerlichem Kehraus auch nur gelegentlich modifiziert haben – man kann nur schwer bestreiten, dass in seinen symphonischen Hauptwerken ein »Aufschwung« zum Finale immer wieder Gestalt wird. Und das auch dort, wo sich dieses Finale nicht selbst aus dem Vorangegangenen erhebt wie in der Fünften mit ihrer aus mysteriösen Tiefen zum Lichtdurchbruch anschwellenden Revolutionshymnik oder in ihrem

*»Es galt, dem alten Abrollen vom Höhepunkt des Eröffnungssatzes aus einen Aufschwung zum Höhepunkt des Finale als neuen Typ entgegenzusetzen.«
Paul Bekker*

Schwesterwerk, der *Pastorale*, mit ihrer (uns Heutigen weit zeitgemäßer anmutenden) Vision eines andachtsvollen Dankgesangs der von den Stürmen der Natur verschont gebliebenen Menschheit.

Wie immer man nun Beethovens Stellung in der Geschichte der Symphonie bewertet, unstrittig bleibt, dass sie im 19. Jahrhundert als überragend wahrgenommen wurde – und von den nachgeborenen Komponisten denn auch als erdrückende Hypothek. Um noch einmal die berühmtesten dieser Aussagen in Erinnerung zu rufen: »Heimlich im Stillen hoffe ich wohl selbst noch etwas aus mir machen zu können, aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?« soll Schubert zu seinem Freund Spaun gesagt haben, und Brahms klagte dem Dirigenten Hermann Levi: »Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört.« Ohrenfällig wird dieses übermächtige Vorbild in der Durchführung des Finales von Schuberts »großer« C-Dur-Symphonie wie auch im Schluss-Satz der c-Moll-Symphonie von Brahms als überdeutliche Anspielung auf Beethovens »Freude schöner Götterfunken«-Melodie. Das Finalproblem bestand für diese Komponisten, genau betrachtet, darin, dass sie das krönende Finale der Gattung Symphonie bereits hinter sich liegen sahen. Sie fühlten sich ins Zeitalter der Epigonen eingetreten.

3. Das Finale der Zukunft

Aus einer ganz anderen Perspektive blickte Richard Wagner auf Beethoven. Auch er sah und erfasste das Finalproblem – als eines der einzelnen Werke ebenso wie als eines der Gattungsgeschichte – genau, aber ihm war es kein Problem mehr. Das Schreiben von

Symphonien hatte er nach einem Jugendwerk in C-Dur (und einem Fragment in E-Dur) *ad acta* gelegt.

Für Wagner stellt sich das Finalproblem anders. Er ist vom Unzulänglichen der reinen Instrumentalmusik so überzeugt, dass er im Schaffen Beethovens nicht nur den Gipfel, sondern auch die Überwindung der Symphonie erblickt. Alle Symphoniker danach, nicht zuletzt der von ihm gleichermaßen bewunderte wie geschmähte Felix Mendelssohn Bartholdy, bewegten sich, ohne es zu wissen, bereits in der symphonischen Posthistoire.

Für die Siebte und die Neunte Symphonie Beethovens ergibt das interessante Perspektiven. Paul Bekkers bereits zitiertes Wort vom »Apotheosen-Finale«, das er auch der Siebten attestiert, verdankt sich wohl nicht zuletzt der berühmten Bezeichnung jenes Werks durch Richard Wagner als »Apotheose des Tanzes selbst«. Diese musikalisch scharfsichtige Charakterisierung ist nichts weniger als ein begeistertes Lob. Und in ihrem ursprünglichen Kontext gelesen, der zweiten von Wagners großen Zürcher Kunstschriften, markiert sie zwar den Gipfel der reinen Instrumentalmusik – einen Schritt über diesen Gipfel hinaus erstreckt sich allerdings ein in die »geschäftige Einöde unserer musikalischen Kunstwelt« gähnender Abgrund.

Wagners 1850 publizierte Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* entfaltet das Bild der »Tonkunst« als das Meer des »unendlichen allgemeinen Gefühles«, das die Ufer Rhythmus (Tanz) und Melodie (Dichtung) verbindet. »Der harmonisierte Tanz ist die Basis des reichsten Kunstwerkes der modernen Symphonie«, schreibt Wagner und führt dies an Mozarts und Haydns Werken aus. Bei Beethoven aber sei »die unermessliche Fähigkeit der Instrumentalmusik zum Ausdrucke

Für Richard Wagner markierte Beethovens Siebte Symphonie als »Apotheose des Tanzes selbst« den Gipfel der reinen Instrumentalmusik.

Ludwig van Beethoven
Federzeichnung von Johann Peter Lyser (um 1823)
Pen and ink drawing by Johann Peter Lyser (ca. 1823)



urgewaltigen Drängens und Verlangens« erschlossen worden. Spätestens hier wird die innere Nähe zu E. T. A. Hoffmanns berühmter Rezension von Beethovens Fünfter Symphonie (1810) deutlich – und sogleich wendet sich Wagner davon ab, indem er fortfährt, dass diesem unendlichen Sehnen eben die wortlose Instrumentalmusik keine Befriedigung verschaffen konnte. Gerade die Fünfte Symphonie, deren Finale ja in seiner unaufhörlichen Wiederholung der gewöhnlichsten aller musikalischen Schlussformeln, der Kadenz in C-Dur, eine geradezu überbordende Prägnanz und »Markiertheit« des Schließens vor Ohren führt, erscheint Wagner als gescheitert: Beethoven »vermochte es, den Ausdruck seiner Musik bis fast zum moralischen Entschlusse zu steigern, dennoch aber nicht ihn selbst auszusprechen« – und damit verbleibe seine Musik letztlich doch im sittlich Unbestimmten.

Auf dieser Argumentationslinie stellt sich denn auch Wagners Auseinandersetzung mit der Siebten Symphonie dar. Mag »die über alles herrliche A-Dur-Symphonie« für ihn auch den »Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste Tat der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung« darstellen, mag er von ihrem Finale schwärmen, dass hier »die unsterbliche Weise fort und fort tönt, bis im letzten Wirbel der Lust ein jubelnder Kuss die letzte Umarmung beschließt« – es wird nichts Halbes und nichts Ganzes daraus, denn – letzten Endes sind »diese seligen Tänzer nur in Tönen vorgestellte, in Tönen nachgeahmte Menschen!« Und mit einem jener für Wagner typischen Kalauer zieht er den Vergleich zwischen Prometheus, der Menschen aus Ton, und Beethoven, der sie aus Tönen erschaffen habe.

Bekanntlich ist es dann Beethovens Neunte – die Achte übergeht Wagner in seinem geschichtsphiloso-

phischen Überschwang –, in deren Schlusschor er die Beschränkungen der reinen Instrumentalmusik aufgehoben und damit auch das Ende der Symphonie, wie wir sie kannten, gekommen sieht. Gewissermaßen vom Ufer des Tanzes bricht Beethoven, ein neuer Columbus, wie Wagner ihn gerne nennt, auf dem Meer der Musik zum Ufer der Dichtung auf, um dort »das Wort« zu finden: »Das Wort, das der erlöste Weltmensch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, das Beethoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung setzte. Dieses Wort war: – »Freude!« Und mit diesen Worten ruft er den Menschen zu: »Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!««

Die Lücken und Mängel, das *pro domo* Gesprochene dieser Geschichtskonstruktion sind unverkennbar. Wagner hat sich hier seinen eigenen Begründungsmythos geschaffen, und wie immer verfuhr er nicht zimperlich. Aber so gute Argumente es gegen die Begründung des Musikdramas aus der Bankrotterklärung der Instrumentalmusik gibt (hätte Beethoven nach seiner Neunten dann noch fünf hochbedeutende Streichquartette geschaffen und eine Zehnte Symphonie geplant?), Wagner erkennt hier doch ein bis heute virulentes Problem: Was genau will uns Beethoven mit dem Finale der Neunten eigentlich sagen? Zunächst lässt er nach einem wüst-dissonanten Einsatz ein wortloses Rezitativ der Orchester-Bässe Einspruch erheben, und später erklärt der menschliche Bass auf genau dieselben Töne: »O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere.« Ist es so abwegig, diese Einleitung als Absage nicht nur an die ersten drei Sätze zu verstehen, deren Hauptthemen Revue passierten und verworfen wurden, sondern an die bloße Instrumentalmusik überhaupt? Auch wenn es eine kleine Tradition

»Das Wort, das Beethoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung setzte, war: – »Freude!«
Richard Wagner

symphonischer Werke mit integriertem Chor in dieser Zeit gegeben haben mag, – angesichts des überschwänglichen, geradezu gewalttätigen Janitscharen-schlusses kann man schon auf die Idee verfallen, hier handele es sich um ein tönendes Manifest, wenn auch nicht unbedingt im Sinne Bayreuths.

4. Im Innenraum

Das 19. Jahrhundert war – trotz kolonialistischer Expansion, industrieller Naturunterwerfung und militaristischem Auftrumpfen – ein Jahrhundert des Privaten. Nicht zuletzt gilt das für die Musik, so sehr sich auch in ihr all diese Prozesse widerspiegelt finden lassen (der Kolonialismus als musikalischer Exotismus, die Industrialisierung in der Instrumentenproduktion, das Auftrumpfen in der ungeheuren Expansion namentlich der Blechbläser im Konzertrepertoire): Bei allem Streben nach Monumentalisierung der Form wie des orchestralen Apparats ist dieses bürgerliche Zeitalter doch von einer merkwürdigen Suche nach der Intimität des (tatsächlichen wie metaphorischen) Innenraums getrieben, nach jener von Thomas Mann beschworenen »machtgeschützten Innerlichkeit«. Berlioz und Schumann, Wagner und Brahms, Mahler und Berg fassen ihre intimsten Gefühle und Beziehungen, aber auch ihre weltanschaulichen Überzeugungen in Musik, die öffentlich verkauft und aufgeführt wird. So gewiss Musik nicht einfach Autobiografie ist, so gewiss gilt sie diesen Komponisten als ein Medium, dem man zwanglos sein Innerstes anvertrauen kann, weil es nichts vom Äußereren, vom Äußerlichen verraten wird. Ob Harriet Smithson oder Clara Wieck, Mathilde Wesendonck oder nochmals Clara, nunmehrige Schumann, ob Alma Mahler oder Hanna Fuchs-Robettin – die Musik bekennt sich zu ihnen, ohne sie zu nennen.

Einer, der wie vielleicht kein zweiter Musik in diesem Sinne als Offenlegung seiner Seele verstanden hat und dem mehr als allen anderen daran gelegen sein musste, dass seine Liebesverhältnisse nicht öffentlich bekannt wurden, war Peter Tschaikowsky. Es gibt zahlreiche Zeugnisse dafür, dass er gerade seine drei späten Symphonien in entsprechender Weise als autobiografische Bekenntnisse verstanden hat. Ihr gemeinsames Thema ist die Unerbittlichkeit des Schicksals, dem sich Tschaikowsky unterworfen fühlte, womit gewiss in erster Linie seine homosexuelle Veranlagung gemeint war, die er als persönliches Verhängnis empfunden hat: Melancholie, Unrast und das Gefühl des Sinnverlusts verstärkten sich bei ihm dadurch in erheblichem Maße. Die katastrophale Ehe, die er im Alter von 37 Jahren mit einer Schülerin einging und die schon bald mit der Trennung endete, muss als ein verzweifelter und zum Scheitern verurteilter Versuch angesehen werden, seine gesellschaftlich nicht akzeptierte sexuelle Orientierung nach außen und auch nach innen zu »kurieren« (so berichtet Tschaikowsky in Briefen an die Brüder Modest und Anatolij von vergeblichen Versuchen, sich seiner Frau sexuell zu nähern).

Auch wenn homosexuelle Neigungen und Praktiken im Zarenreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts zumindest in der Oberschicht stillschweigend toleriert und jedenfalls bei weitem nicht so drakonisch geahndet wurden, wie es der Buchstabe des Russischen Strafgesetzbuches nahelegte, dürfte Tschaikowsky seine sexuelle Veranlagung selbst als einen Makel empfunden haben. Gewiss aber war seine psychische Instabilität ganz allgemein auch für dieses Zeitalter der Nervosität typisch. So gleicht das, was er einmal über die Musik des von ihm hochgeschätzten Schumann schrieb, eher einer Selbstcharakteristik: »In

Das gemeinsame Thema der späten Symphonien Tschaikowskys ist die Unerbittlichkeit des Schicksals, dem er sich unterworfen fühlte.

Mit ihrem Rückzug ins Private und ihrer Schicksalsergebenheit wirken die Finali von Tschaikowskys letzten drei Symphonien wie Gegenentwürfe zu Beethovens menscheitsumgreifendem Optimismus.

ihr finden wir den Widerhall jener geheimnisvoll tiefen Prozesse unseres Seelenlebens, jener Zweifel, Depressionen und Aufblicke zum Ideal, die das Herz des heutigen Menschen bewegen«. Und wenn Roland Barthes über denselben Schumann befindet, er sei der Musiker »der abgeschiedenen Intimität, der liebenden und eingeschlossenen Seele, die zu sich selbst spricht«, dann gilt das in nicht geringerem Maße für Tschaikowsky, und gerade für die Instrumentalwerke, die sich an das große Publikum wenden: die Symphonien.

Die Paradoxie des 19. Jahrhunderts, die Veröffentlichung, Zurschaustellung des seelischen Innenraums, ist hier eklatant. In doppelter Hinsicht bilden die Finalsätze seiner drei späten Symphonien den Gegenentwurf zu Beethovens menscheitsumgreifendem Optimismus: in ihrem Rückzug ins Private wie in ihrer letztlich vollständigen Unterwerfung unter das von ihm empfundene »Verhängnis«, worin es für ihn nun auch immer bestanden haben mag. Man kann in ihnen sogar einen, wenn man so will, dialektischen Weg erkennen: In der Vierten bricht das »Schicksals-Thema« mitten in die brausende Evokation eines Volksfests ein, das danach umso besinnungsloser weitertobt und das empfindende Ich gleichsam unter sich begräbt. In der Fünften wird das durch die drei ersten Sätze wie ein Schatten oder (im Adagio) auch als feindseliger Eindringling geisternde Hauptthema im Finale nach Dur gewendet, das symphonische Subjekt identifiziert sich gleichsam mit seinem Zerstörer. In der Sechsten schließlich stehen die überall gegenwärtigen Seufzermotive für das Verlöschen des Ichs in der singulären Finalkonzeption des Adagio lamentoso. Konsequenterweise lehnte Tschaikowsky den ihm nach Abschluss des Werks angetragenen Auftrag für die Vertonung einer Requiem-Dichtung von Alexej Apuchtin ab mit der Begründung, er habe die dafür erforderliche Stimmung in seiner Symphonie bereits realisiert.

5. Die letzten Dinge

Von hier aus liegt es nahe, den Bogen direkt zu Franz Schmidt zu schlagen, der mit seiner Vierten Symphonie 1932/1933 in ähnlicher Weise ein Requiem geschrieben hat, wie Tschaikowsky es 1893 in der Sechsten für sich selbst tat und Alban Berg es dann 1935 mit seinem Violinkonzert (»Dem Andenken eines Engels«) für Manon Gropius schuf. Schmidts Werk entstand aus traurigstem Anlass, dem des Todes seiner Tochter Emma Holzschuh, die nur wenige Tage nach der Geburt ihres Kindes gestorben war. Und während Berg in der Tonreihe, die er seinem Konzert zugrunde legte, die Idee der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen in eine Abfolge von tonalen Dreiklängen (und drei Ganztönen) fasst, so scheint sich das einleitende und beschließende Trompetensolo in Schmidts Werk beinahe so weit von der Tonalität zu entfernen, wie sich Berg ihr annäherte: In den ersten 14 Takten berührt es immerhin zehn der zwölf Töne der chromatischen Skala (es fehlen nur Ges/Fis und H). Die Charakterisierung dieses Trompetensolos durch den Komponisten als »die letzte Musik, die man ins Jenseits mitnimmt«, mag pathetisch anmuten, zumal ein Trompetensignal wie auch der große Trauermarsch im Zentrum des Werks eher an militärische Bestattungen erinnern als an einen privaten Trauerfall. Und zugleich, anders als bei Berg, offenbart sich in der Kreisförmigkeit der Anlage eine merkwürdige Trostlosigkeit – kein Blick fällt auf die bessere Welt, zu der sich der Katholik Schmidt doch stets bekannte. Der Schmerz des Werks scheint ganz persönlich. Einmal mehr, ein letztes Mal womöglich, zeigt sich hier das eigentümliche Verhältnis von Intimität und Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts.

Und damit ist, gegen die Chronologie, der radikale Verzicht Rudi Stephans auf alle Arten von Paratexten

Im Klang gewordenen Schmerz von Schmidts Vierter Symphonie zeigt sich – womöglich ein letztes Mal – das eigentümliche Verhältnis von Intimität und Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts.

Die Absage an Benennungen wie »Tondichtung« oder »Symphonic« ist typisch für Stephans nüchterne Radikalität.

und Erläuterungen moderner. »Keinen poetischen Titel, nicht die Benennung Tondichtung und gar nichts«, notierte Stephan im Entwurf zu seinem *Opus I für Orchester*. Diese Absage an Gattungen wie Tondichtung (Strauss'scher Provenienz) oder Symphonie ist typisch für die nüchterne Radikalität, aber auch die Äquidistanz Stephans zu allen »Ismen« der Zeit (ähnlich überschrieb Alban Berg wenige Jahre später sein Opus 6 lakonisch mit *Drei Orchesterstücke*). Ob man in den vielfältig schattierten, mal expressionistisch geschärften, mal impressionistisch schimmernden, mal sarkastisch-kahlen Episoden seiner 1913 vollendeten einsätzigen *Musik für Orchester* subkutan eine viersätzige Symphonie erblicken will – was die wohl einzige Parallele zu Schmidts symphonischer Konstruktion wäre –, sei dahingestellt. Aber es scheint kaum glaublich, dass Stephan beim Schlussabschnitt nicht die alte Idee des krönenden Symphonie-Finales im Sinn hatte, um sie ingrimmig zu überspitzen: In gerade mal 30 überdreht raschen Takten, in denen die Hauptmotive des Werks kaleidoskopartig durcheinandergewirbelt und verflüchtigt werden, ist hier dem Stück ein lärmend-marschierendes Miniaturfinale von ruchlosem Optimismus aufgepfropft. Nicht nur der harmonische Ruck von H-Dur nach C-Dur auf so kurzer Strecke erweckt dabei den Eindruck, dass der Autor den Finalgedanken unterminiert, ihm wenigstens misstraut, denn die Ankunft in der Zieltonart war von Beethovens Fünfter bis Mahlers Siebter immer mit der Errichtung des Triumphbogens zusammengefallen. Oder glaubte Stephan doch an den Triumph? So wie er in den Schlusstakten seiner zwei Jahre zuvor entstandenen (ersten) *Musik für Orchester* das symphonische Aufrauschen zur Einblendung »Ende« im Kinosaal vorwegzunehmen schien, das es zu seiner Zeit noch gar nicht gab?

Diese irgendwie überdrehten, geradezu hochgetunten Schlussabschnitte, die das »Alles wird gut« ins Unglaubliche überstrahlen, rufen nicht nur Stephans sinnlosen Tod 1915 bei Tarnopol (Galizien) ins Bewusstsein, sondern auch Mstislaw Rostropowitschs Bemerkung zur Fünften Symphonie seines Freundes Dmitri Schostakowitsch, deren ähnlich strahlender, wenn auch breit ausgewalzter Triumphschluss »ein Triumph für Idioten« sei. Ist dem 20. Jahrhundert der Glaube daran, es werde schon alles gut werden, endgültig abhanden gekommen, und haben sich auch die nach dem Fall der Mauer erhobenen Prognosen vom »Ende der Geschichte« nicht erfüllt – etwas scheint jedenfalls an sein Ende gekommen: die Gattung der Symphonie selbst. Ihr Finalproblem dürfte nun hinter ihr liegen.





"Finis coronat opus"?

*Far from final remarks on the symphony's
finale problem*

by Wolfgang Fuhrmann

1. Off we go!

Striking a gong, ringing a bell, or simply tapping a fork or spoon against a glass – these are all familiar acoustical signals. They summon us to wrap up our current conversations and direct our attention elsewhere. Similar noisekillers were required in Italian opera houses around 1700, and they took the form of lively orchestral preludes to the action on stage. "When the spectators of grand opera are making a great commotion, they need to be persuaded by some bold beginning to become silent and fix their attention," reported no less than Jean-Jacques Rousseau in his *Dictionnaire de musique* (1768), and the Spanish opera theorist Esteban Arteaga stated in 1783 that one "must prepare one's mind for silence and inner composure".

Accordingly, it was in the opera house – not the concert hall, which didn't yet exist – that the symphony was born as "sinfonia": exactly what we now call an "overture". Loud full-orchestral chords, ascending and descending scales, broken triads, surprising contrasts

– in short: varied modes of sounding together (Greek: *syn* [together] + *phōnē* [sounding]; Latin: *symphonia*) designed to hush even the chattiest audience member. Musical details hardly mattered: the pieces were conceived functionally and thus were pretty much interchangeable (in the manner that Rossini, a century later, famously dealt with his overtures).

This is how the great symphonic tradition originated – as disappointingly banal as it may seem. The banality could be deceptive, however, as the music historian Stefan Kunze argued: "In the seeming triviality of such functions lies not only the condition for the opera *sinfonia*'s individuality and its later independence, but also the prerequisite for one of its fundamental criteria, a concurrence between the character of an invocation and that of an event. The retreat of individual features into the background before general ones was not – contrary to the view deriving from a 19th-century perspective – the weakness of this music but its strength. It possessed to a maximum degree the dignity that came from being compelling merely in a general way." One could even say that the audience assembled in the opera house paid attention precisely because nothing in particular was being conveyed; instead there was only something being signalized, almost more acoustically than musically: Off we go!

Furthermore, these little pieces of modest dimensions were divided in three sections. Again, it is Rousseau who provides the reason, claiming to convey the views of "the Italians" themselves: "They add that after having rendered the spectator attentive, it is necessary that he should be attracted – with less noise – by an agreeable and flattering air, which may dispose him to the tenderness with which he is to be inspired; and

The symphony was born as "sinfonia" in the opera house at the beginning of the 18th century in order to draw the audience's attention to the action on stage.

lastly, that the OVERTURE conclude in another character, which, being connected with the beginning of the drama and breaking off with *éclat*, evokes the silence which the actor requires of the spectators at his entrance on the stage." Thus a slower, more sentimental movement is followed by another quicker, louder one. This, in the words of another theorist named Antonio Planelli, conformed to the type called "balletto", a little dance. Around 1750, when the *sinfonia* had also established itself as an independent orchestral work in the nascent bourgeois and aristocratic concert circles, this concluding section could either be a leisurely paced minuet in triple time or a faster dance movement in duple metre. Especially favoured in southern Germany and Austria was the practice of composing first one then immediately the other, and expanding the three movements to four, as in the symphonies of Joseph Haydn.

So much for the genre's early history, which is of interest for us here only insofar as it makes quite clear where the main focus lay: on the first movement, which musically called listeners to order, but also on the melodic expressiveness of the second, which conformed to the century of Enlightenment sensibility. The results were lively dance movements, and in the case of Haydn – up to and including the late "London" Symphonies – the "last dance" character of his finales is clearly associated with the rhythmic and melodic formulas of the contredanse as opposed to the courtly provenance of the bourgeois minuet's origins.

2. Forging ahead

We are also indebted to Haydn, that indefatigable experimenter, for what is probably the first symphony in which the finale is the weightiest movement of the whole work, the one towards which literally everything leads, though in a curious way and without historical

consequences. The anecdotal background to the composition of his "Farewell" Symphony in F sharp minor, Hob. I:45 will probably never be fully known (one may choose to believe or not the diplomatic explanations that Haydn later offered his biographer). In any case, the last movement is perhaps the most radical experiment in a body of work with no shortage of such daring explorations: a sombre, tense Allegro breaks off suddenly and, contrary to all conventions of concluding movements, there begins an Adagio in A major during which, little by little, the instruments stop playing, leaving only two violins at the end. Already in the first performance, the musicians no longer playing reportedly left the orchestra. But Felix Mendelssohn was looking deeper into the music than conductors who stage such podium leave-takings as a stunt at New Year's concerts or the like when he wrote to his sister Rebecka about the symphony after conducting it in 1838: "It is a curious and melancholy little piece."

Curious and melancholy, on the other hand, are not terms to describe the type of final movement generally regarded as altering the internal balance of a symphony by shifting its centre of gravity to the end. The works in question are, of course, the symphonies of that romantic revolutionary Ludwig van Beethoven. The "Eroica" and the Fifth are presumably the first symphonies in which the finale, though not musically more complex or weightier than the opening movement, seems – on account of its overwhelmingly resplendent tone of jubilation – to act as a convincing "resolution" to the questions posed by the preceding movements and to the tensions they left in the air. The saying "Finis coronat opus" (The ending crowns the work) – attributed (apocryphally) to Ovid – is here translated into the notion of a philosophy of history in music.

Final movements like these seem like half already achieved, half still utopian anticipations of the celebrations of a politically liberated society, the realization of which was felt to be historically imperative in the aftermath of the French Revolution. Their unswerving forward impetus followed “the compass of the speculative Beethovenian ethic”, to borrow a formulation of Paul Bekker’s.

Beethoven’s symphonic finales also instigated what Bekker, the most influential German music critic of the first third of the 20th century, addressed in his book on Gustav Mahler’s symphonies as the “finale problem”. This famous concept is often understood as if the monumental grandiosity of Beethoven’s last movements had somehow unloaded the problem on the 19th century: as if the cliché “Through the night to the light” had burdened symphonists like Schubert, Schumann, Mendelssohn and Brahms with a far too weighty legacy, one with which, in the wake of the Napoleonic era, during the Restoration and incipient class conflicts of the Industrial Age, no social reality nor even any social utopia was quite prepared to comply.

Paul Bekker himself saw the symphony’s chief problem, “the formation of the finale”, as having been left unsolved by Beethoven: “What Beethoven offered here, the apotheosis-finale in the ‘Eroica’ and in the Fifth, Sixth, Seventh and Ninth, was the correct one for his symphonic type, and was also far more powerful than what had been undertaken before him. But it was neither fulfilment nor a path to it. The struggle for the conception of the Ninth’s finale shows that Beethoven also confronted this problem and tried to solve it. But he had reached the limits of his resources, unable to transcend them because the question of the finale and

its structure raised the larger question of symphonic construction in general.” Only a radical reform of the entire symphony with respect to the last movement as the “principal piece and heart of the symphonic whole” could solve this problem. It wasn’t Beethoven or Brahms or Bruckner who found the solution, but rather Gustav Mahler.

Whether or not one agrees with Bekker’s idiosyncratic (though well-founded) assessment, “this was the problem of the new symphonic art as Beethoven had left it”, in the German critic’s succinct formulation. “It was necessary to oppose the old type of unwinding after the climax of the opening movement with a new type: an upswing to the climax of the finale.” Even if Beethoven only occasionally modified the old, though by no means compulsory, sequence of “noisekiller” opening, invitation to sensibility, courtly dance and bourgeois last dance, it is hard to dispute that there is repeatedly an “upswing” to the finale in his major symphonic works. And this is so even where the finale doesn’t actually emerge from what precedes it, as in the Fifth with a revolutionary hymn breaking through mysterious depths to the light or, in its companion work, the “Pastoral”, with a (for us far more contemporary) vision of a devotional song of thanksgiving offered by mankind spared from the storms of nature.

However one assesses Beethoven’s position in the history of the symphony, what remains indisputable is that the 19th century perceived it as formidable – and succeeding generations of composers as well found it a crushing burden. To rehash the most famous of these utterances, Schubert supposedly told his friend Spaun: “Secretly I still hope to make something of myself, but who could do anything after Beethoven?”; and Brahms lamented to the conductor Hermann Levi: “I’ll never

“It was necessary to oppose the old type of unwinding after the climax of the opening movement with a new type: an upswing to the climax of the finale.”
Paul Bekker

compose a symphony! You have no idea how it feels to our kind [i.e. composers] always to hear such a giant marching behind you." This overpowering model becomes conspicuously audible in the development section of the finale of Schubert's "Great C major" Symphony and in the last movement of Brahms's C minor Symphony as a blatantly obvious allusion to Beethoven's "Freude schöner Götterfunken" melody. The finale problem for these composers, simply stated, was that they saw the crowning finale of the symphonic genre as having already been written. They felt themselves entering an age of imitators.

3. The finale of the future

Richard Wagner viewed Beethoven from a completely different perspective. He too saw and grasped the finale problem – as one of individual works as well as of the genre's history – but for him it was no longer a problem. He had set aside composing symphonies after a youthful work in C major (and a fragment in E major).

The finale problem poses itself differently for Wagner. He is so convinced of the inadequacy of pure instrumental music that he sees Beethoven's works not only as reaching the pinnacle of the symphony but also as overcoming it. All subsequent symphonists – not least Felix Mendelssohn, whom he admired and denigrated in equal measure – were already unwittingly operating in symphonic post-history.

For Richard Wagner, Beethoven's Seventh Symphony as "apotheosis of dance itself" represented the pinnacle of pure instrumental music.

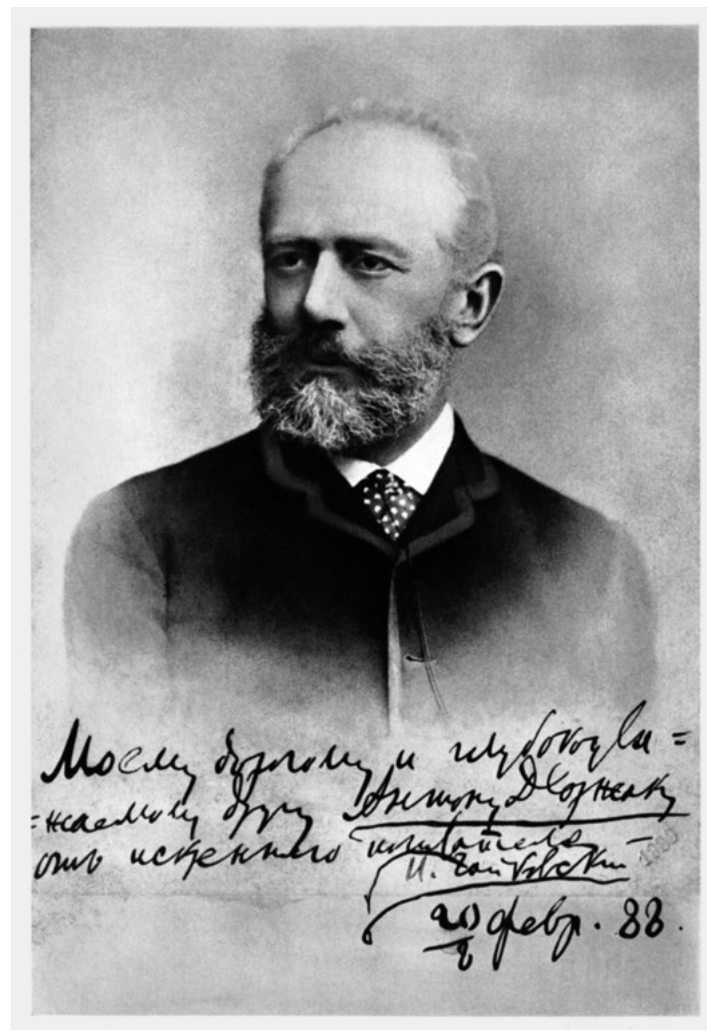
For Beethoven's Seventh and Ninth symphonies, this yields interesting perspectives. Paul Bekker's already cited "apotheosis-finale", a term he also associates with the Seventh, probably owes a debt to Wagner's famous description of it as the "apotheosis of dance itself". This musically astute characterization is clearly meant as enthusiastic praise. And in its original

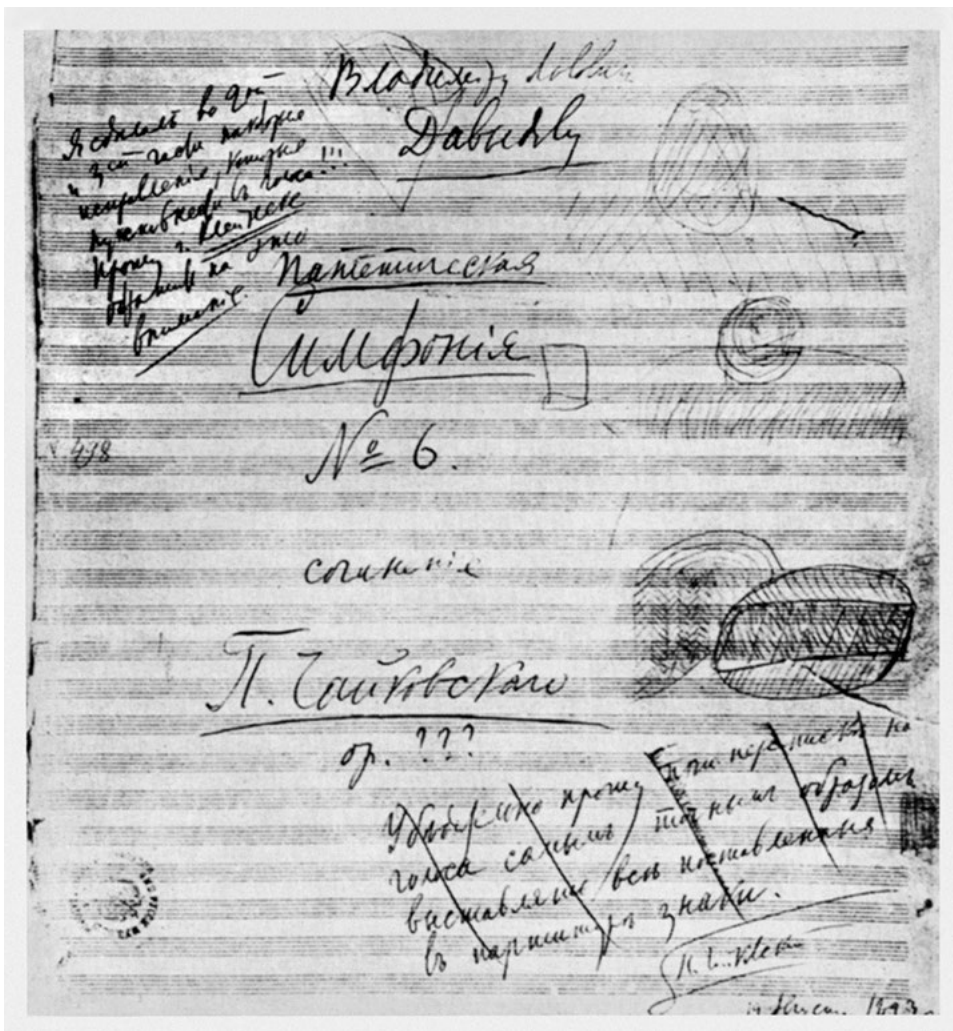
context, the second of Wagner's large-scale writings from Zurich on art, it is crediting the peak of pure instrumental music – taking a step beyond this peak one confronts "the buzzing wilderness of our musical art-world", a yawning abyss.

In his 1850 publication *The Art-work of the Future*, Wagner depicts the "art of tone" as the sea of "endless universal feeling" that connects the shores of rhythm (dance) and melody (poetry). "The harmonized dance is the basis of the richest art-works of the modern symphony," Wagner writes, referring to the examples of Haydn and Mozart. Those of Beethoven, however, also open up "the boundless capacity of instrumental music for expressing elemental storm and stress". By now it is apparent how near Wagner has come to the essence of E. T. A. Hoffmann's famous review of Beethoven's Fifth Symphony (1810) – but he immediately turns away and goes on to assert that wordless instrumental music cannot satisfy this endless longing. Even the Fifth, whose finale's incessant repetition of the most familiar of all musical concluding formulas – the cadence in C major – assails the listener with a virtual excess, or markedness, of closure, seems to Wagner a failure: Beethoven "was able to raise the utterance of his music almost to a moral resolve, but not speak aloud that final word", and so his music would ultimately remain morally ungrounded.

This same line of argumentation informs Wagner's discussion of the Seventh. Even though the "glorious A major Symphony" represents for him "dance in its highest manifestation, the loftiest feat of body motion incorporated ideally in tones", even though he rhapsodizes about the finale, writing that "the deathless strain resounds until, in the last whirling of delight, a triumphant kiss seals the last embrace", it still misses

Peter Tschaikowsky
Fotografie mit Widmung
an Antonín Dvořák (Februar 1888)
*Photograph with dedication
to Antonín Dvořák (February 1888)*





Peter Tschaikowsky
Autograf des Titelblatts
zur Symphonie »Pathétique«
(Juli/August 1893)
Autograph of the title-page
of the "Pathétique" Symphony
(July/August 1893)

the mark – in the end “these ecstatic dancers were merely the rendering of human beings in tones, their imitation in tones!” And with one of those typically Wagnerian puns, he compares Prometheus, who fashioned humans out of clay, with Beethoven, who fashioned them out of tones [*Ton* is the German word for both “clay” and “tone”].

It is Beethoven's Ninth and its choral finale – in excitedly expounding his philosophy of history, Wagner skips over the Eighth – where he famously sees the restrictions of pure orchestral music lifted, hence the end of the symphony as previously understood. In a sense, Beethoven – a new Columbus, as Wagner liked to call him – set out on a voyage from the shore of dance across the sea of music to the shore of poetry in order to find “the word”: “The word that the redeemed world-man cries out from the fulness of the world-heart. This was the word with which Beethoven crowned his tone-creation; and the word was: ‘Freude!’ (Joy’). And with this word he calls out: ‘Be embraced, ye mortal millions! Receive this kiss, all the world!’”

The gaps and flaws, the self-serving language of this historical construction are unmistakable. Wagner has created his own justification myth and, as always, he isn't reticent in acting upon it. But whatever good arguments there may be against justifying music drama with a declaration of bankruptcy for instrumental music (would Beethoven then have gone on to create five string quartets of the greatest significance and to plan a Tenth Symphony?), Wagner recognized a problem that is still virulent today: what exactly is Beethoven trying to tell us with the finale of the Ninth? At first, following a wildly dissonant preamble, he introduces a wordless recitative in the orchestral basses, and later the human bass repeats the same notes

when he insists: “O friends, no more these sounds! Let us sing more cheerful songs, more full of joy!” Is it so far-fetched to understand this introduction as a rejection of not only the first three movements, whose main themes have passed in review and been discarded, but also of instrumental music in general? While there may already have existed at this time a small tradition of symphonic works with integrated chorus, the finale's fulsome, almost violent Janissary ending can easily lead to the belief that this is a musical manifesto, even if not in the Bayreuth master's sense.

4. Interiority

The 19th century was – colonial expansion, natural depredation and military aggrandisement notwithstanding – a private century. This was true for music, in spite of the extent to which it also reflected those developments (colonialism in musical exoticism, industrialization in instrument manufacturing, aggrandisement in the tremendously expanded deployment of the brass especially). Alongside the tendency towards monumentalization of form and the orchestral apparatus, this bourgeois age was also strikingly driven by a search for intimacy and interiority, for what Thomas Mann termed “sheltered contemplation”. Berlioz and Schumann, Wagner and Brahms, Mahler and Berg expressed their most intimate feelings and relationships as well as their philosophical beliefs in publicly traded and performed music. As certainly as music is not mere autobiography, it also certainly served these composers as a medium in which they could confide their innermost ideas freely while knowing it would not expose any of their external aspects. Whether it was Harriet Smithson or Clara Wieck; whether Mathilde Wesendonck or again Clara, meanwhile Schumann; whether Alma Mahler or Hanna Fuchs-Robettin – the music acknowledged them without naming them.

“The word with which
Beethoven crowned his
tonc-creation was: ‘Joy!’”
Richard Wagner

The common subject of Tchaikovsky's late symphonies is the implacability of the fate to which he felt himself subjected.

Probably no one better understood music in this sense of soul-baring, or was more determined to keep his romantic liaisons out of the public eye, than Pyotr Ilyich Tchaikovsky. There is manifold evidence, accordingly, that he conceived his last three symphonies in particular as autobiographical confessions. Their common subject is the implacability of the fate to which Tchaikovsky felt himself subjected: above all his homosexual inclination, which he considered a personal calamity and led to a significant increase in melancholia, agitation and a sense of meaninglessness. His disastrous marriage to a student at the age of 37 and the separation that soon followed must be regarded as a desperate and doomed attempt to "cure" himself outwardly and inwardly of his socially unacceptable sexual orientation (in letters to his brothers Modest and Anatoly, Tchaikovsky recounted his futile attempts to approach his wife sexually).

Although homosexual tendencies and practices were tacitly tolerated in the Russian Empire towards the end of the 19th century, at least among the upper classes, and in any event the usual punishment was by no means as draconian as the letter of the Russian penal code would suggest, Tchaikovsky must have reviled his sexual disposition itself as a fault. Yet his mental instability was also quite typical of that nervous time, and what he once wrote about the music of Schumann, whom he esteemed, was even more apt as a characterization of his own: "In it we find an echo of those mysteriously deep processes of our spiritual life, of that doubt, despair and striving towards the ideal which stir the heart of modern man." When Roland Barthes deems this selfsame Robert Schumann the musician of "solitary intimacy, of the amorous and imprisoned soul that speaks to itself", he could as well be referring to Tchaikovsky, especially to his instrumental works addressed to a large public: the symphonies.

The paradox of the 19th century – the disclosure and exhibition of interior psychic spaces – is obvious here. In two respects, the finales of Tchaikovsky's three late symphonies form the antithesis of Beethoven's mankind-embracing optimism: in their withdrawal into the private sphere and in their final complete submission to what he perceived as the "calamity", whatever that may have comprised for him. One can even, if one chooses, discern a dialectical approach: in the Fourth, the "Fate" theme breaks through the clamorous evocation of a popular celebration, which then carries on still more senselessly, as though trampling the "self" experiencing it underfoot. In the Fifth, the main theme, which ghosts the first three movements like a shadow and (in the Adagio) a hostile intruder, turns to the major as though the symphonic subject is identifying with its destroyer. In the Sixth, the omnipresent sighing motif finally symbolizes the extinguishing of the "self" in the singular finale conception of the Adagio lamentoso. Consequently, after completing the work, Tchaikovsky declined a commission to set the poem "Requiem" by his late friend Alexey Apukhtin, worrying that he had just realized the mood it demanded in his symphony.

5. Last things

From here, it is only a short, direct step to Franz Schmidt, whose Fourth Symphony, composed in 1932-33, is a requiem in a way similar to Tchaikovsky's Sixth of 1893 and Alban Berg's Violin Concerto of 1935 for Manon Gropius ("To the memory of an angel"). A profoundly sad event occasioned Schmidt's work: the death of his daughter Emma Holzschuh only a few days after giving birth. And whereas Berg in the tone-row on which he based his Violin Concerto conceives the idea of composing with twelve notes related only to each other as a sequence of tonal triads (and three whole tones), the trumpet solo that introduces and concludes

In their withdrawal into the private sphere and their submission to fate, the finales of Tchaikovsky's three late symphonies form the antithesis of Beethoven's mankind-embracing optimism.

The grief-engendered music of Schmidt's Fourth Symphony exhibits, possibly for the last time, that peculiar 19th-century association of the intimate and the public.

The rejection of designations like "tone poem" or "symphony" is typical of Stephan's sober radicalism.

Schmidt's work seems to be distancing itself as much from tonality as Berg approached it: in the first 14 bars, it touches on ten of the twelve tones of the chromatic scale (only G flat/F sharp and B are absent). The composer's characterization of this trumpet solo as a "last music to take along into the next world" may seem rather lofty given that a trumpet signal as well as the great funeral march in the centre of the work more likely call to mind a military funeral than a private bereavement. At the same time, unlike with Berg, the circular layout reveals a strange sense of despair – there is no view to the better world in which the Catholic Schmidt always professed a belief. The pain expressed in the work seems to be entirely personal. Here once again, possibly for the last time, is that peculiar 19th-century association of the intimate and the public.

And so, defying compositional chronology, Rudi Stephan's radical renunciation of paratexts and commentaries is actually more modern than Schmidt. "No poetic title, no designation of tone poem, nothing whatsoever," noted Stephan in the draft of his *Opus 1 for Orchestra*. This rejection of genres like tone poem (à la Strauss) and symphony is typical of his sober radicalism, but also of Stephan's equidistance from all the "isms" of the day (Alban Berg a few years later similarly headed his Op. 6 *Three Orchestral Pieces*). Whether one glimpses subcutaneously a four-movement symphony – which would probably constitute its sole parallel to Schmidt's symphonic construction – in the multi-shaded, at times expressionistically heightened, at others impressionistically glinting or acerbically barren episodes of Stephan's single-movement *Music for Orchestra*, completed in 1913, is an open question. But it seems hard to believe that in the final section Stephan wasn't resorting to the old idea of a crowning symphonic finale in order to take it furiously over the top: here,

within just 30 overwrought quick bars, in which the work's main motifs are kaleidoscopically swirled and evaporated, a noisily marching miniature finale of wicked optimism is grafted on to the piece. It isn't only the harmonic lurch from B major to C major in such a short stretch that awakens the impression that the author is undermining, or at least casting doubt on the closing ideas, because from Beethoven's Fifth to Mahler's Seventh the arrival at the tonal goal had always coincided with the erection of a triumphal arch. Or did Stephan still believe in the triumph – as in the closing bars of his (first) *Music for Orchestra*, written two years earlier, in which he seems to anticipate the cinema's symphonic upsurge to the fade-in "The End", something that did not yet even exist in his day?

These somehow overwrought, one could virtually say hyped-up closing sections, which overplay "Everything will turn out well" almost past belief, call to mind not only Stephan's pointless wartime death on the Galician front in 1915 but also Mstislav Rostropovich's remark about the Fifth Symphony of his friend Dmitri Shostakovich, whose similarly radiant, if drawn-out, triumphant ending the cellist dubbed "a triumph for idiots". If the 20th century's faith in "Everything will turn out well" is irretrievably lost and predictions of the "end of history" after the fall of the Wall have not been fulfilled, there is at least one thing that seems to have come to an end: the genre of the symphony itself. Its finale problem may now lie behind it.

Translation: Richard Evidon





Die extremste Form des Musikalischen

Eine soziologische Perspektive auf die Symphonie

von Armin Nassehi

Die Gesellschaft unmittelbar in der Musik vorzufinden, sie darin zu hören, wahrzunehmen, identifizieren zu können, ist wohl naiv. Zumindest muss man mehr *hineinhören*, als man aus ihr *heraushören* kann, wenn eine solche unmittelbare Analogie angestrebt ist. Sicher hört man in der Strenge mancher Barockmusik die Strenge der Zeit mit, und dies nördlich der Alpen anders als südlich. Und selbstverständlich hört man bei Arnold Schönberg im Übergang seines spätrömantischen *Friede auf Erden* von 1907 zum zwölftönigen *Der Überlebende aus Warschau* aus dem Jahr 1947 den Wandel von historisch imprägnierter Hoffnung hin zum Ende aller Hoffnungsmöglichkeiten nach der Shoah mit. Aber den Vorrang hat sogar hier das künstlerische Werk selbst, seine ästhetische Gestalt, die vor Überinterpretation ebenso geschützt werden muss wie vor einer ahistorischen Idee des Ästhetischen.

Weniger Vorsicht freilich bedarf es in umgekehrter Blickrichtung: Die Musik unmittelbar in der Gesell-

schaft vorzufinden, ist unstrittig. Sie findet nicht nur in ihr statt, sie vollzieht Gesellschaft. Sie ist nicht nur in ihr hörbar, sie ist eine Praxis, die sich mit der Gesellschaft selbst formt und verändert. Die Gesellschaftlichkeit der Musik besteht vielleicht gerade darin, dass man die Gesellschaft in ihr nicht unmittelbar hören kann. Das klingt widersinnig, aber diese Vorbemerkung ist eine Vorsichtsmaßnahme, um nicht dem Naheliegenden auf den Leim zu gehen: in den sechs vorliegenden symphonischen Werken von Beethoven bis Schmidt alle Vorurteile über ihre gesellschaftliche Vermittlung aufzufinden, die ohnehin auf der Hand liegen.

Als Kunst werden die Werke schon deshalb vor einer zu direkten Parallelisierung von Gesellschaft und Musik geschützt, weil die gesellschaftliche Funktion der Kunst darin besteht, auf die Form selbst aufmerksam zu machen. Unter Kunstverdacht geraten Phänomene dann, wenn sie in eine merkwürdige Widerständigkeit mit ihrer Umwelt geraten, wenn sie deutlich sichtbar machen, was fast alle anderen gesellschaftlichen Praktiken verschleiern wollen oder müssen: Säge man dem Geld seine Konstruktionsprinzipien an, könnte man kaum mehr zahlen. Wäre die Fragilität mancher Machtkonstellation augenscheinlich, bräche sie zusammen. Träten die Absichten pädagogischen Handelns offen zutage, wäre die Beziehung von Lehrenden und Lernenden gestört. Und würde evident, dass die Gerechtigkeit des Rechts zumeist allein in der Konsistenz mit anderen juristischen Parametern liegt, könnte man ihr kaum mehr vertrauen. Die Kunst dagegen macht all das sichtbar – sie konterkariert das Portrait durch den sichtbaren Pinselstrich, sie macht als Literatur auf sprachliche Alternativen aufmerksam, sie hintertreibt die naturalistische Abbildung in der Fotografie und spielt mit Perspektiven im Film.

Die Musik, vor allem die Instrumentalmusik, steigert diese Visibilisierung ihres Gefüges – weil sie letztlich nur Form ist und damit vielleicht am radikalsten unter den Künsten. Nicht einmal die simpelste Musikform kann so tun, als sei sie etwas anderes als diese Form selbst. Die Musik macht ihre Anatomie nicht einfach sichtbar, sie ist auf die Form reduziert und exakt darin radikal – wenigstens als Kunstmusik.

Das Symphoniekonzert ist womöglich die extremste Form des Musikalischen, entstanden in dem historischen Moment jenes Autonomwerdens der Kunst, das in der frühen Moderne auch andere Ausdifferenzierungsprozesse begleitet hat: die Emanzipation des Ökonomischen von anderen als wirtschaftlichen Zumutungen, die Hypostasierung des Staatlichen als Repräsentation der Gesellschaft und die Verselbständigung der Wissenschaft als Beantwortung von Fragen, die es ohne sie nicht gäbe. Die im Konzert dargebotene Symphonie ist neben dem Streichquartett der praktizierte Höhepunkt einer zumindest ästhetischen Autonomie der Musik, die eine merkwürdige Kombination aus Sparsamkeit und Fülle, aus Reduzierung und Steigerung erfährt.

Das Format des Symphoniekonzerts mit Sparsamkeit zu konnotieren, erscheint auf den ersten Blick widersinnig, denn es ist die wohl üppigste Form musikalischer Darbietung, was die Größe des Orchesters, aber auch die ästhetische Praxis angeht. Spätestens seit der Jahrhundertwende um 1800 gilt die Symphonie als Inbegriff des öffentlichen Konzerts und der bürgerlichen Aufführungspraxis für ein kundiges Publikum und geht weit über die intellektualisierte Form kammermusikalischer Praktiken hinaus. Das Symphoniekonzert ist gewissermaßen ein allgemeines Medium des Musikalischen, das

große Musik in großer Besetzung mit großem Anspruch vor großem Publikum zelebriert. Es ist vielleicht die öffentlichste Musikpraxis, die vor der Erfindung und Etablierung der Tonträger möglich war. Tatsächlich entfaltet sich in ihm eine Fülle, die im Feld des Musikalischen keine weitere Entsprechung findet.

Allenfalls die Oper kann mit dem Symphoniekonzert konkurrieren, was die Vielfalt der Formen und vor allem die Differenziertheit ihrer Praktiken, aber auch den Zuspruch des Publikums als Musikarena betrifft. Historisch geht die Oper in allen europäischen Ländern der Symphonie voraus – symphonische Formen sind sogar aus manchen musikalischen, narrativen und auch orchestralen Varianten der Oper entstanden. Aber im Unterschied zur Symphonie ist die Oper eben nicht sparsam – und damit ist nicht der ökonomische Aufwand gemeint, sondern das Eingebettetsein des Musikalischen in ganz unterschiedliche Praktiken als Musiktheater. Von der üppigen Großform der Oper lässt sich das Besondere des Symphoniekonzerts ableiten.

Kirill Petrenko hat diese Differenz in einem Interview sehr lapidar auf den Begriff gebracht. Vor seinem Amtsantritt bei den Berliner Philharmonikern wirkte er an verschiedenen Opernhäusern, unter anderem als Generalmusikdirektor an der Komischen Oper in Berlin und an der Bayerischen Staatsoper in München. Zu seinem Wechsel vom Orchestergraben im Opernhaus auf die Bühne der Philharmonie beschreibt er, wie in einer Oper die Verantwortung geteilt wird, wie dort unterschiedliche Praxisfelder neben dem Musikalischen zusammenspielen müssen. Aber hier gilt: »Wenn Sie eine Brahms-Symphonie dirigieren, hilft Ihnen niemand.«

Treffender kann man das Sparsame der symphonischen Praxis nicht benennen. Die Symphonie ist der

radikalste Ausdruck einer aufs Musikalische reduzierten Praxis. Sie kontextualisiert die Musik ausschließlich mit sich selbst – und wenn es stimmt, dass in der Kunstform Musik ihre Gestalt am deutlichsten hervortritt, dann ist die Symphonie diejenige Form, die in einer geradezu radikalen Inszenierung die Bühne vor allem durchs Weglassen füllt: Hier hat nichts Platz, was nicht der musikalischen Form selbst dient. Sie mag die Musik als Kunstform sakralisieren, verzichtet aber auf alle nicht-musikalischen Referenzen, wie sie beispielsweise in der Kirchenmusik durch den Aufführungsort und vor allem die zugrundeliegenden Texte zum Ausdruck kommen. Sie mag zu ihrer Entstehungszeit stark vom Mäzenatentum adeliger Herrscher abhängig sein, hat sich aber von der höfischen Aufführungspraxis emanzipiert. Sie wandert in den auf diese Funktion reduzierten Konzertsaal aus, aber selbst wenn dieser barocke oder klassizistische architektonische Elemente enthält, ist dies von der musikalischen Praxis ganz und gar abgeschnitten. Und obwohl die Musik hier einen eigenen Raum bekommt, wird sie nicht musealisiert, weil sie eben nicht ausgestellt werden kann, sondern praktiziert werden muss. Musik ist eine Gegenwartskunst. Sie wird im Hier und Jetzt erzeugt und gehört – und sie kann nur klingen, weil sie auch verklingen kann.

Vieles davon gilt für Musik überhaupt, und womöglich kommt die Verselbständigung des Musikalischen vor allem im Streichquartett zum Ausdruck – in der wohl reduziertesten und intellektualisiertesten Form der Musik, wie sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem Joseph Haydns Kompositionen repräsentieren. Mit dem Streichquartett ist die klassische Symphonie insofern verwandt, als sie mit ihm bestimmte Formvorgaben teilt wie etwa die Sonatenform einzelner Sätze, insbesondere aber die inszenatorische Konzentration der Musik allein auf das Musikalische.

Diese Überlegungen haben mit dem Hinweis begonnen, man möge sich davor hüten, in der Musik allzu schnell die Gesellschaft hören zu wollen, in der sie stattfindet, unter der Berücksichtigung, dass sie ohne Zweifel in einem historisch-gesellschaftlichen Kontext entsteht und sich stets dasjenige durchsetzt, was der Zeit angemessen ist. Wie Hegel meinte, die Philosophie habe ihre Gegenwart auf den Begriff zu bringen, ihren Geist zu entdecken, so müssen die klassische Symphonie und ihre Aufführungspraxis wohl ihr (wenigstens musikalisches) Wesen evozieren oder besser: zum Tönen bringen. Die Frage lautet also, warum die Symphonie zur geradezu paradigmatischen musikalischen Form werden und sich als solche erhalten konnte, obwohl sie sich mit der Weiterentwicklung des Musikalischen verändert hat. Ist man auf der Suche nach dem Kern dessen, was sich als *Symphonie* erhalten hat, wird man mit allein musikalischen Kriterien nicht weiterkommen – was der gerade vorgetragenen These nur auf den ersten Blick widerspricht, der Behauptung nämlich, dass sich im Symphonischen die Musik in ihrer ästhetisch konzentriertesten Form zeigt. Als Soziologe liegt es dem Autor dieser Zeilen nahe, die Persistenz, also das die Zeit Überdauernde der Form Symphonie nicht im Musikalischen selbst, also nicht im musikästhetischen Gebilde aufzufinden, sondern in der Praxis, die diese Form erlaubt. Was ist es, das die sehr unterschiedlichen symphonischen Stücke dieser Edition verbindet? Ist es eine Gattungsfrage, die hier beantwortet werden soll?

Ein solches Unterfangen ist schon deshalb schwierig, weil sich die symphonische Praxis an nur wenige jener Regelvorgaben hält, die in Kategorisierungen münden. Der Hinweis auf die Sonatenform wird sogleich eingeholt durch die Abweichungen davon, die die Geschichte der Symphonie stets begleitet hat. Es

muss also die Darbietung selbst sein, die den begrifflichen Zusammenhang stiftet – eine Praxis, die sich mit der Reduzierung der Aufführung auf das Szenische der Musikproduktion selbst erhalten will und erhalten kann. Die symphonische Aufführungspraxis lebt gerade von der großen Form: Sie ist die Bedingung der Möglichkeit der letzten Konzentration auf das Musikalische, die dann auch von Gattungsfragen befreit, und die ihre Gestalt, ihre Praxis gegen andere musikalische Formen behauptet – bis heute. Der konzentrierte philharmonische Saal war schon zu Zeiten Beethovens ein Anachronismus, und er ist es noch mit Franz Schmidts Vierter Symphonie – womöglich aber aus unterschiedlichen Gründen.

Der Autor will hier ausdrücklich nicht musikwissenschaftlich dilettieren. Er betrachtet den Gegenstand seiner Untersuchung und findet das Anachronistische darin, dass es mit der symphonischen Form gelingt, eine vollständige Konzentration aufs Musikalische zu ermöglichen, die aber von vielen außermusikalischen Voraussetzungen abhängig ist. Es kommen gerade in dieser »reinen« Gestalt ihre gesellschaftlichen Antezedenzbedingungen zum Vorschein. Die Konzentration auf die musikalische Form ist sehr »subjektiv«, die Aufführungspraxis der Symphonie hingegen eher »allgemein«, öffentlich, im Übrigen ausgedrückt von einem Korpus, der aus vielen einzelnen Personen, aus Musikerinnen und Musikern besteht, deren Subjektivitäten in einem Allgemeinen aufgehoben werden.

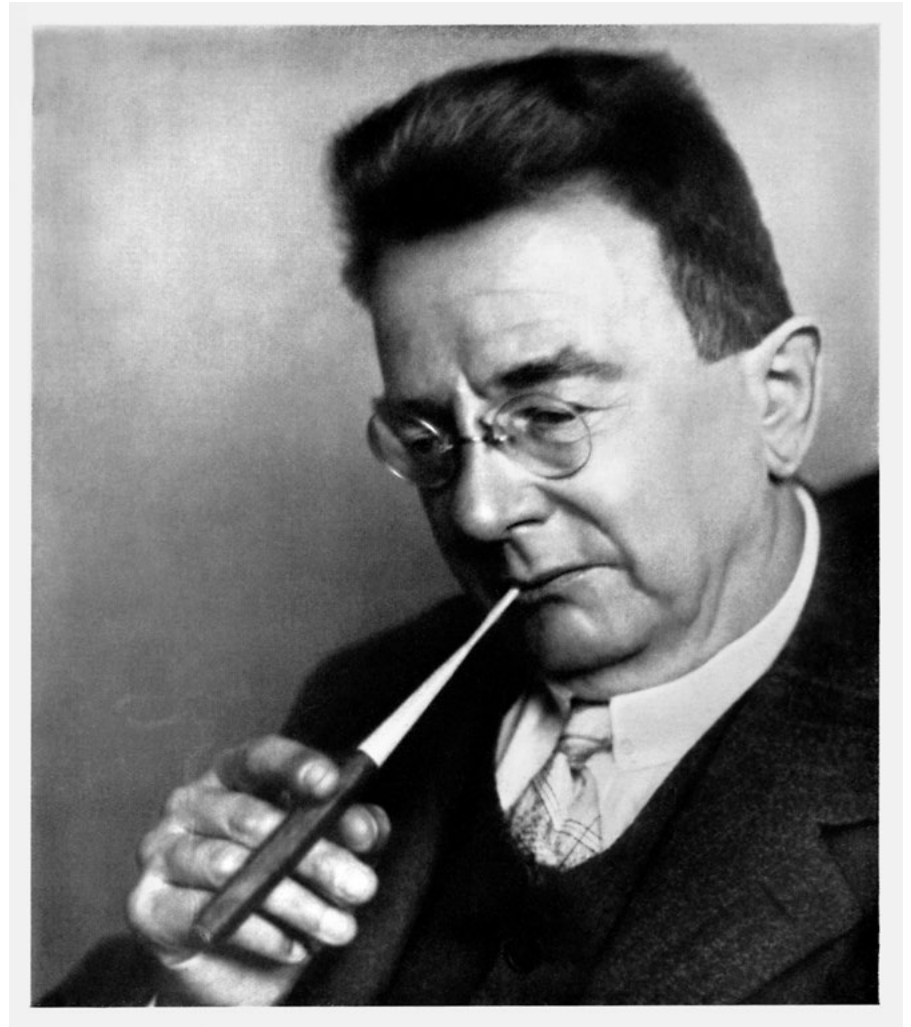
Insbesondere Beethoven steht geradezu paradigmatisch dafür, der Formvorschrift seine Subjektivität aufzustempeln. In diesem Höhepunkt symphonischer Kompositionskunst kommt tatsächlich so etwas wie der Geist jener Zeit zum Vorschein: der Ausdruck des Allgemeinen in Gestalt radikaler Subjektivität, die mehr

sein will als nur individuelle Äußerung. Das möge nicht als musiktheoretische Diagnose missverstanden werden – die würde der Autor nicht wagen wollen –, sondern als eine soziologische. Schon die Aufführungspraxis vor großem Publikum, dem die ästhetischen Formvorschriften geläufig sind und von denen der Komponist gerade deswegen abweichen kann, steht für jene Epoche, in der sich Subjektivität eben nicht als atomistische Individualität denken soll, sondern als Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem. Beethovens Symphonien stammen noch aus der Übergangszeit zwischen der Französischen Revolution und der europäischen Nationalstaatsordnung nach dem Wiener Kongress. Die Wiener Klassik hat quasi dem Wiener Kongress vorgegriffen, indem sie in der symphonischen Großform der Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem huldigt – und im Scheitern daran ihre eigene Form findet.

Für Hegel, mit dem Beethoven das Geburtsjahr teilt, ist der Geist jenes Band, das das Besondere und das Allgemeine miteinander verbindet, auch wenn beide in Konflikt miteinander stehen können. »Der Geist aber ist die sittliche Wirklichkeit«, heißt es in der *Phänomenologie des Geistes* von 1807 – und unter Sittlichkeit ist nichts anderes zu verstehen als die Regelungen, die Praktiken und die Möglichkeiten, zwischen der Gesellschaft und dem Individuum, dem objektiven und dem subjektiven Geist, zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen zu vermitteln. Es ist dieses Verhältnis, das aus den vereinzelt Einzelnen, den atomisierten Einzelnen ein Einheitliches werden lässt.

Im Moment ihrer Entstehung ist die Symphonie als solche zum Scheitern verurteilt – und vielleicht bringt Beethoven dies ausgerechnet mit der Integration des

Franz Schmidt (1938)



Handwritten musical score for Franz Schmidt's "Die letzte Musik, die man ins Jenseits mitnimmt". The score is written on two pages of aged paper. The left page is numbered 4 and 5 at the top. The right page is numbered 52. The music is written in a complex, multi-stemmed notation, likely for a large orchestra. The right page includes a calculation: 9 + 6 + 5 = 20, and a date: 15.XI.1915.

Franz Schmidt
 »Die letzte Musik, die
 man ins Jenseits
 mitnimmt«
 Autografe Skizze des
 Schlusses der Vierten
 Symphonie (undatiert)
 "A last music to take
 along into the next world"
 Autograph sketch of the
 end of the Fourth
 Symphony (undated)

Wortes in die symphonische Komposition zum Ausdruck. Dass »andere Töne« anzustimmen seien, um die Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem zu ermöglichen, lässt Beethoven im letzten Satz seiner Neunten Symphonie *singen*. Man kann dies fast ironisch als einen Hinweis auf die besondere Subjektivität der reinen Form einer groß inszenierten Instrumentalmusik in ihrer Aufführungspraxis lesen. Dass dieses Verhältnis von subjektivem Ausdruck und allgemein praktizierter Form prekär, zumindest fragil ist, kommt dort zum Ausdruck, wo es explizit benannt werden, wo dem Musikalischen selbst Außermusikalisches hinzugefügt werden muss. Und es wird nicht einfach nur gesagt: Das Publikum, die Bedingung der großen Form, das Setting im Konzertsaal, die im Publikum imaginierte Öffentlichkeit wird als Allgemeinheit angesprochen. Das Publikum ermöglicht überhaupt erst die große Form. Es ist eine Sozialstruktur, die einen allgemeinen Adressaten erzeugt – dazu später mehr.

Damit ist der Ton vorerst gesetzt. In der Romantik orientiert sich das Verhältnis zur Subjektivität dann weniger an hegelscher Aufhebung als an leidenschaftlicher Innerlichkeit und zeigt sich so in Tschaikowskys Symphonien viel ungebrochener. Tschaikowsky hat den Hinweis aufs Allgemeine getilgt, weil »andere Töne« hier vor allem eigene Formen sind und nicht nach Aufhebung streben. Später steht in Rudi Stephans *Musik für Orchester* von 1913 das Werk selbst mit seiner ästhetischen Form am stärksten im Vordergrund. Ähnliches gilt für Franz Schmidts Symphonie in Gestalt eines Requiems, das keine Entwicklungsrichtung vorsieht, sondern in seiner symmetrischen Form ebenfalls nicht nach »Aufhebung« verlangt.

Subjektivität verwandelt sich hier von der hegelschen Aufhebung im Streben nach Versöhnung von All-

gemeinem und Besonderem hin zu einer Form der Innerlichkeit, die selbst ein Allgemeines beinhaltet, das aber gerade in dieser Innerlichkeit liegt. Das kann man hören. Aber dies ist zugegebenermaßen eine allzu konventionelle Interpretation, deren Aussage am Anfang dieser Überlegungen mit einem kritischen Index versehen worden ist. Was die sechs symphonischen Werke dieser Edition miteinander verbindet, ist womöglich tatsächlich jenes Verhältnis und Verhängnis von Allgemeinem und Besonderem, das zwischen 1813 und 1933 – historisch zwischen dem Gemetzel der Völkerschlacht und dem Vorabend des noch größeren zweiten Gemetzels des 20. Jahrhunderts – datiert ist und dessen Versöhnung bis heute als gescheitert gelten kann.

Diese wie schon gesagt konventionelle, aber deshalb nicht weniger zutreffende Interpretation hat auch eine Entsprechung in der Aufführungspraxis selbst, also nicht nur darin, wie sich die Gesellschaft und ihre historische Situiertheit in der Musik manifestiert, sondern umgekehrt: wie sie innerhalb der Gesellschaft vorkommt. Wie alle Künste in der Moderne befindet sich auch die Musik in einem Spannungsverhältnis zwischen Werk und Künstler – und in ihr potenziert sich diese Dynamik noch, weil neben der Spannung zwischen Komponist und Aufführung in der Symphonik zugleich noch eine gewisse Reibungsfläche zwischen Dirigent und Orchester entsteht.

Wie die Schrift den Autor erfand, erfindet die Verselbständigung der Musik als Kunstform mit rein musikalischen Aufführungspraxen den Komponisten als ein Subjekt des musikalischen Texts. Der Komponist wird zur »Marke«, er steht als Träger eines musikalischen Korpus für eine genialische Form der Zurechenbarkeit für die Musik selbst, an der sich die Aufführungspraxis

abarbeitet. Wer das Programm eines symphonischen Abends studiert, liest vor allem die Namen von meist männlichen Komponisten, die gewissermaßen als Zurechnungspunkt für eine Form dienen, die dann von einem bis zu 120 Personen umfassenden Orchester zum Klingen gebracht wird.

Das gilt letztlich für alle Kunstmusik, für die Symphonik im weitesten Sinne gilt aber noch eine Besonderheit. Sie kann sich nicht auf dezentrale Kommunikationsstrukturen verlassen, wie sie in der Kammermusikalischen Praxis möglich sind. Je größer das Orchester und je komplexer das Werk, desto eher braucht es einen Mittler, der in der Lage ist, aus den so unterschiedlichen Elementen ein Ganzes zu formen. Das mag sich wie eine Verkomplizierung eines doch jedem Beobachter ersichtlichen Geschehens anhören, aber genau besehen bildet sich in dieser merkwürdigen Führungsstruktur das ab, wofür es auch in der symphonischen Musik geht: um die Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem.

Repräsentiert der Komponist die zurechenbare musikalische Adresse seiner Schöpfungen, so zeigt sich in der Person des Dirigenten das Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem. Adorno beschrieb in seiner Musiksoziologie die Beziehung von Dirigent und Orchester noch in der hegelschen Figur von »Herr und Knecht«: Der Knecht ordnet sich dem Herrn, für den er arbeitet, unter. Letzterer ist aber auch von seinem Bediensteten abhängig, weil er auf dessen Arbeit angewiesen ist. Das geht nur gut, solange der Knecht für seine Arbeit Anerkennung vom Herrn verlangen kann. Das asymmetrische Verhältnis ist also nur dann lebensfähig, wenn beide sich ihrer wechselseitigen Wertschätzung sicher sein können. Für Hegel galt das noch als Garant dafür, dass sich hier Allgemeines

mit Besonderem versöhnt – bei Adorno war es eher Anlass zu Spott: Der anerkennungsbedürftige Dirigent müsse kaschieren, dass er nicht arbeitet, und pflege daher einen Kult um die eigene Person. Diese Kritik Adornos übersieht freilich, dass sich im Verhältnis von Orchester und Dirigent tatsächlich widerspiegelt, welchen tiefgreifenden Umwälzungen die Gesellschaft im historischen Moment der Entstehung der symphonischen Aufführungspraxis ausgesetzt war: Ein neues, komplexes staatliches und gesellschaftliches Gebilde, in dem man nicht mehr einfach auf die Tradition bauen kann, erfordert Handlungskoordination, die aktiv gestaltet werden muss. Der Dirigent ist nicht einfach der Taktgeber, sondern wird historisch als durchaus heroische Figur erfunden, die das Besondere zu einem Allgemeinen *aufhebt*.

Ein großes Orchester kann geradezu als Metapher dafür angesehen werden, was eine moderne Gesellschaft spätestens zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausmachte: die Gleichzeitigkeit des Unterschiedlichen mit einem hohen Bedarf an Handlungskoordination. Dass die Instrumentalisten je nur die Notation ihrer Stimme vor sich haben, ist ein schönes Bild der gesellschaftlichen Moderne: Die unterschiedlichen Anforderungen einer ökonomisch, politisch, kulturell, wissenschaftlich und ästhetisch entfesselten Gegenwart lassen sich nicht mehr am Fluchtpunkt alternativer Orientierungsmarken festmachen. Exakt deshalb erfindet man solche Fluchtpunkte in Form eines abstrakten Allgemeinen – und genau das bildet die Aufführungspraxis von Symphonien im Konzert ab. Die Symphonie im Wortsinne ist der Anachronismus des Modernen schlechthin und muss deshalb hochvoraussetzungsreich hergestellt und ermöglicht werden. Vielleicht vermag sie das tatsächlich nur als Kunst, nur als ästhetische Aufführungspraxis, die in der künstleri-

schen Form vorführt, dass hier etwas stattfindet, was in der Gesellschaft kaum möglich ist. Denn die Gesellschaft hat zwar dasselbe Vermittlungsproblem, aber sie hat weder einen Autor bzw. Komponisten noch einen Dirigenten und damit auch keinen allgemeinen Takt – und das muss nicht zu ihrem Schaden sein.

Es ist das Doppelgesichtige der bürgerlichen künstlerischen Praxis, dass sie einerseits mit der Vorführung eines legitimen, eines kanonisierten, auch distinktiven Geschmacks ein Allgemeines erzeugt, dessen Unmöglichkeit sie andererseits als Form stets ästhetisch mitliefern muss. Denn jede ästhetische Äußerung impliziert, dass die Dinge auch ganz anders sein können. In der heroischen Form des Dirigats wird diese Dialektik von Möglichkeit und Unmöglichkeit nur zu deutlich. Und womöglich zeigt sich in der Geschichte der symphonischen Musik auch die Entwicklungsmöglichkeit von einem heroischen zu einem postheroischen Dirigat. Die heroischen, männlichen Dirigentengestalten vor allem des 20. Jahrhunderts waren ein besonderer Ausdruck dieses Verhältnisses des Allgemeinen und des Besonderen, indem sie sich flexibel zwischen Hierarchie und dem kooperativen Schaffensprozess bewegen konnten. Eine postheroische Form der Handlungskoordination setzt eher auf Wechselwirkung, auf das Abgeben von Kontrolle, auf mehr Eigendynamik. Ähnliches lässt sich in anderen Bereichen ablesen, in denen um gelungene Führung gerungen wird. Auch wenn es eine Überinterpretation sein kann: Im Wandel der musikalischen Formgebung der sechs hier versammelten symphonischen Werke lässt sich ästhetisch ablesen, dass sie mit größerer historischer Nähe zu heute immer weniger heroisch inszenierbar sind.

Es steht zu hoffen, dass sich in dieser ästhetischen Erfahrung durchaus eine Möglichkeit der Neuordnung

des Verhältnisses von Allgemeinem und Besonderem auffinden lässt, für die die große Form der Symphonie im ästhetischen Feld der Musik steht. Die Form hat sich erhalten, weil die Gesellschaft immer noch und immer wieder an diesem Problem laboriert. Zumindest die Musik findet dafür offensichtlich unterschiedliche Gestalten – und die kulturelle Öffentlichkeit ist nach wie vor daran interessiert, diese im Konzertsaal zu besuchen, zu besichtigen und zu hören. Wahrscheinlich ist dies das Gattungsmerkmal des Symphonischen: dass es sich einerseits über die musikalische Form selbst erschließt und andererseits durch eben die Praxis, auf die sie verweist.



Music in Its Most Extreme Form

A sociological perspective on the symphony

by Armin Nassehi

It is probably naive to trace society directly in music, to hear, perceive and identify it there. In seeking such a direct analogy, one must in any case hear more *into* it than one can hear *in* it. One can surely hear the austerity of its time in the austerity of certain Baroque music – though differently in music from north or south of the Alps. In the transition from Arnold Schoenberg's late-Romantic *Peace on Earth* from 1907 to his twelve-tone *A Survivor from Warsaw* from 1947 one obviously hears a shift from historically imprinted hope to the end of any possibility of hope after the Shoah. But even here the artistic work itself retains precedence – its aesthetic form, which must be defended as much against overinterpretation as against an ahistorical idea of the aesthetic.

Less caution is necessary, however, when looking in the reverse direction. It is indisputable that one finds music directly in society. Not only does it take place there, it fulfils society. Not only is it audible there, it is a practice formed and developed along with society itself. Perhaps

the sociality of music lies precisely in the fact that one cannot hear society in it directly. If that sounds paradoxical, these preliminary remarks are a precautionary measure against being taken in by the obvious: discovering in these six symphonic works from Beethoven to Schmidt all the preconceptions about their social transmission that are anyway self-evident.

As art, the works are already protected from a too direct parallelization of society and music because the social function of art consists in drawing attention to the form. Phenomena fall under the suspicion of being art when they come into a peculiar conflict with their environment, when they make clearly visible what almost all other social practices wish or need to conceal. If one were to take a closer look at the structural principles of money, one could hardly spend any longer. If the fragility of some power constellations were apparent, they would collapse. If the intentions of pedagogical actions came to light, the relationship between teachers and learners would be destroyed. And if it became evident that the fairness of the law lies chiefly in its consistency with other legal parameters, one could hardly trust it any longer. Art, on the other hand, makes this all obvious – it foils the portrait with the visible brushstroke; as literature it calls attention to linguistic alternatives; it thwarts naturalistic depiction in photography; and it plays with perspective in film.

Music, particularly instrumental music, intensifies this visualization of structure, because in the end it is solely form and therefore perhaps the most radical of all the arts. Not even the simplest musical form can pretend to be something other than itself. Music does not merely make its anatomy visible; it is reduced to form and – at least in the case of art music – is radical precisely in this respect.

The symphony concert is perhaps the most extreme form of music, appearing at the historical moment when art became autonomous and other processes of differentiation were emerging in early modernism: the emancipation of economics from obligations other than finance, the reification of the state as representation of society, and the independence of science as the reply to questions that would not arise without it. Along with the string quartet, the symphony as presented in concert is the practical culmination of the process leading to music's autonomy – from an aesthetic viewpoint, at any rate – and manifested in a singular combination of economy and abundance, of reduction and intensification.

Connoting the symphony concert format as economical may seem paradoxical as it is probably the most lavish form of musical presentation, both in terms of orchestral size and of aesthetic practice. By 1800 the symphony had become the quintessence of the public concert and bourgeois performing practice for knowledgeable audiences, far more so than the intellectualized form of chamber music. The symphony concert is, in a sense, a universal musical medium, which presents a large audience with large-scale music composed for a highly proficient large ensemble. It was perhaps the most public form of musical performance possible before the invention and acceptance of sound recording. In fact, it displays a prodigality unparalleled in the sphere of music.

Opera can, at best, compete with the symphony concert in diversity of forms and, rather more, in the sophistication of its conventions, as well as in its reception by the public as a musical arena. Historically, opera preceded the symphony in all European countries; symphonic forms actually developed from musical, narrative and orchestral variants of opera. But

unlike the symphony, opera is not economical – and that refers here not to monetary expense but rather to the symphony's embedding of musical elements in practices quite different from those of music theatre. The special features of the symphony concert can, however, be traced back to the lavish, large-scale form of opera.

Kirill Petrenko conceptualized this difference succinctly in an interview. Before beginning his tenure with the Berliner Philharmoniker, he conducted at various opera houses, including serving as general music director of the Komische Oper in Berlin and the Bavarian State Opera in Munich. Referring to his move from the orchestra pit of an opera house to the concert platform of the Philharmonie, he describes how in opera the responsibility is shared, how different departments must interact with the musical staff: "But here, when you conduct a Brahms symphony, no one helps you."

One could not describe the economy of symphonic practice more aptly. The symphony is the most radical example of a practice entirely reduced to musical elements. It contextualizes the music using only itself. And if its design is the most prominent in the art of music, the symphony is a form that, quite radically, fills the stage largely through omission, making no allowances for anything not specifically serving the musical form. While sacralizing music as an art form, it dispenses with all non-musical references, such as those expressed in church music by the performance space and, above all, the texts on which it is based. Although highly dependent at its inception on aristocratic patronage, the symphony was emancipated from court performing practice, migrating to the concert hall reduced to this function. Even if the hall contains Baroque or classical architectural elements,

they are completely cut off from the practice of music. And although the music has acquired its own space, it is not turned into a museum piece because it cannot be exhibited but instead must be performed. Music is a contemporary art form. It is produced and heard in the here and now – and it can only become audible because it can also become inaudible.

Much of this applies to music generally. Musical independence is, if anywhere, given expression in the string quartet, its most concentrated and intellectualized form, represented above all by Joseph Haydn's compositions from the beginning of the 19th century. The classical symphony is related to the string quartet in sharing certain formal characteristics, for example, sonata form in individual movements and, especially, the exclusive focus on musical elements.

These observations began with the comment that one should take care not to hear too readily in music the society in which it is being performed, given that it was undoubtedly composed in a socio-historical context and what gains acceptance is always that which is appropriate to its own time. Hegel said that philosophy must conceptualize its present standpoint, discover its spirit; likewise, the classical symphony and its performance practice must evoke its (musical) character, or rather, make it audible. The question therefore is why the symphony was able to become the almost paradigmatic musical form and survive as such although it changed along with music's further development. If one looks for the essence of what has survived as *symphony*, musical criteria alone do not suffice – only apparently contradicting the assertion a bit earlier that it is in the symphonic genre where music appears in its most aesthetically concentrated form. It seems obvious to the present author as a sociologist that the tenacity of symphonic

form, what has stood the test of time, is found not in the music itself, i.e., not in the musico-aesthetic structure, but in the practice which this form allows. What is it that connects the disparate symphonic works in this edition? Is it a question of genre that requires an answer?

Supplying that answer is difficult because symphonic practice abides by only a few of the rules that lead to categorization. The reference to sonata form is immediately belied by the exceptions that have always attended the symphony's history. It must therefore be the performance itself that provides conceptual coherence: a practice that can be preserved by reducing the performance to the theatrical elements of musical production. Symphonic performance practice is dependent on the large form. That has always been the prerequisite for ultimately concentrating on musical elements, which then also frees it from questions of genre to assert its configuration, its practice, against other musical forms. The concert hall dedicated to symphonic music was already an anachronism in Beethoven's day, and it remained so for Franz Schmidt's Fourth Symphony, though possibly for different reasons.

The author emphatically does not wish to dabble in musicology here. He observes the subject of his study and finds anachronism in the fact that symphonic form enables total concentration on musical elements but is dependent on many extra-musical prerequisites. It is specifically in this "pure" form that its social antecedent conditions come to light. The concentration on musical form is highly "subjective"; the performance practice of the symphony, on the other hand, is more "universal", more public – performed, moreover, by a body consisting of many individuals, musicians whose subjectivities are sublated in something universal.

Beethoven, in particular, is an almost paradigmatic example of imprinting subjectivity on formal rules. In this summit of symphonic composition, something like the spirit of his time actually does emerge: the expression of the universal in the form of radical subjectivity that seeks to be more than a merely personal statement. This should not be misunderstood as a music-theoretical diagnosis – which the author would not attempt – but rather as a sociological one. Performance before a large audience familiar with the aesthetic formal rules – thus enabling the composer to deviate from them – exemplifies an age in which subjectivity should not be imagined as atomistic individuality but rather as mediation between the universal and the particular. Beethoven's symphonies date from the transitional period between the French Revolution and the reorganization of European nation-states after the Congress of Vienna. Viennese Classicism more or less anticipated the Congress of Vienna by paying homage to the reconciliation of the universal and the particular in large symphonic form – and in failing, it found its own form.

For Hegel, who was born in the same year as Beethoven, the spirit was what connects the particular and universal, even if the two can be in conflict. "But spirit is the ethical actuality", he wrote in *Phenomenology of Spirit* (1807) – and ethical life is to be understood as nothing other than the rules, practices and possibilities of mediating between society and the individual, the objective and the subjective spirit, between the particular and the universal. It is this relationship which allows isolated – atomized – individuals to become a unity.

At the moment of its emergence the symphony as such already was doomed to failure. That perhaps is what Beethoven was expressing when he integrated words into symphonic composition. Since "other tones" were

required for mediation between the universal and the particular, Beethoven made the music *sing* in the last movement of his Ninth Symphony. This can be interpreted almost ironically as referring to the particular subjectivity of the pure form of large-scale instrumental music in performance. The precarious, or at least fragile, relationship of subjective expression and generally practised form becomes apparent when it is explicitly identified: when extra-musical elements must be added to the music itself. And it is not only stated: the audience, the conditions for large-scale form, the concert-hall setting, the public imagined in the audience, these are addressed as a universality. What makes the large form possible in the first place is the audience, a social structure that produces a universal addressee. More about that later.

That sets the tone for the moment. In Romanticism, the relationship to subjectivity is oriented less towards Hegelian sublation than emotional introspection, and thus it is far less broken in Tchaikovsky's symphonies. Tchaikovsky erased the reference to the universal because the "other tones" here are largely individual forms and do not seek sublation. Later, in Rudi Stephan's *Music for Orchestra* from 1913, the work itself, with its aesthetic form, is most prominent. The same is true of Franz Schmidt's Symphony in the guise of a requiem, which envisages no developmental direction but in its symmetrical form also requires no "sublation".

Subjectivity is transformed here from Hegelian sublation in the quest for reconciliation between the universal and the particular to a form of introspection which itself contains a universal element, but one that lies in this very introspection. One can hear that. But this interpretation is admittedly much too conventional and is stated at the outset of this essay with a disclaimer. What

Rudi Stephan (ca. 1914)





Rudi Stephan

Op. I für Orchester.

*Wichtig: Versucht nicht, etwas dazwischen zu setzen -
sonst gehen die Blätter verloren!*

(Aufsichtungsliste: 16 Minuten)

Beendet 1. Juli 1908: Stephan.



Bezeichnung:

8 Sopranen . 4. & 5. und 6. Reihe
8 Altstimmen . 1. & 2. und 3. Reihe
8 Tenor.
10 Bassen.
1 C. Org.
6 Klaviere
4 Trompeten
3 Hörner
1 Tuba
10 Perkussionen
Klarinetten, Fagott
Mischinstrumente
4 Bassen (in C, D, E, F, G) 1 Kontrabaß
1 Cello
2 Violoncelli
10 Violinen

*Wichtig! Jeder Musiker muß alle Instrumente
mitbringen, sonst wird die
Orchesterleitung sehr
leid. Jeder, der nicht
mitkommt, muß
sich selbst
finden. -
Aber: Jeder, der nicht
mitkommt, muß
sich selbst
finden!*

1938 Nr. 1672

Rudi Stephan
Zwei der wenigen noch
erhaltenen autografen
Blätter: Titel und
Besetzungsliste zum
Opus I für Orchester
(1908, bis 2003
verschollen)
*Two of the few extant
autograph pages:
title and scoring of Op. 1
for orchestra (1908,
missing until 2003)*

connects the six symphonic works in this edition may well be the relationship and calamitous fate of the universal and the particular between 1813 and 1933 – historically, between the carnage of the Battle of the Nations and the eve of the 20th century's still greater second carnage – whose reconciliation can still be considered a failure.

This interpretation – conventional, as already noted, but no less correct for that – also has an equivalent in performance practice, that is to say, not only in the way society and its historical situatedness manifest themselves in music but also the other way round: how music occurs within society. Like all modern art, music too finds itself in a charged relationship between work and artist – and this dynamic is multiplied because, in addition to tension between the composer and the performers, in symphonic music a certain friction is created at the same time between the conductor and the orchestra.

Just as the writing makes the author, the independence of music as an art form with purely musical practices of performing makes the composer a subject of the musical text. The composer becomes a "brand"; as the vehicle for a musical corpus, he represents an ingenious form of accountability for the music with which the practice of performing toils. Anyone who studies the programme of a symphonic concert reads mostly the names of male composers who serve as a point of attribution, so to speak, for a form that is then performed by an orchestra comprising up to 120 players.

That is ultimately true of all art music, but another peculiarity applies in the broadest sense to symphonic music. Unlike chamber music, it cannot rely on decentralized communication structures. The larger

the orchestra and more complex the work, the more it needs an intermediary who is able to form a whole out of such diverse elements. To the observer that may sound like overcomplication of a straightforward event, but, examined closely, this strange leadership structure reflects what symphonic music is all about: mediation between the universal and the particular.

If the composer represents the designated musical address of his works, the relationship between the universal and the particular is reflected in the person of the conductor. In his sociology of music, Adorno even described the relationship of conductor and orchestra in the Hegelian dialectic of "master and servant": the servant subordinates himself to the master for whom he works. The latter is also dependent on his servant, however, because he relies on his work. That functions well only as long as the servant can demand recognition for his work from the master. The asymmetrical relationship is thus only viable if both parties can count on mutual respect. Hegel still regarded this as a guarantee that the universal is reconciled with the particular. For Adorno, however, it was cause for ridicule: the conductor in need of recognition must conceal the fact that he does no work and thus must maintain a cult around himself. Adorno's criticism admittedly overlooks the fact that the relationship of orchestra and conductor reflects the radical upheavals society was going through at the historical moment in which symphonic performance practice began: a new, complex, national and social structure in which one can no longer simply build on tradition demands active coordination. The conductor does not simply beat time; he has been historically invented as a heroic figure who *sublates* the particular to a universal.

A large orchestra can almost be seen as a metaphor for what characterized modern society by the

beginning of the 19th century: the simultaneity of diversity, with a great demand for coordinated activity. The fact that instrumentalists have only their own parts in front of them is an appropriate image for modern society: the varied demands of an economically, politically, culturally, scientifically and aesthetically unfettered environment can no longer be tied to the vanishing point of orientation markings with no alternatives. That is precisely why one creates such vanishing points in the form of an abstract universal – and that is exactly what reflects the performance practice of symphonies in concert. Because the symphony is literally the anachronism of modernism, its creation and facilitation are full of preconditions. Perhaps these can only be realized as art, as aesthetic performance practice which demonstrates in artistic form that what is taking place here is hardly possible in society. Although society has the same communication problem, it has neither an author/composer nor a conductor and thus no universal metre – not necessarily a disadvantage.

It is in the ambivalent nature of bourgeois artistic practice that although, in presenting a legitimate, canonized, even distinctive sensibility, it creates a universal, the impossibility of that universal must constantly be included aesthetically as form. Every aesthetic utterance implies that things could also be quite different. This dialectic of possibility and impossibility becomes all too clear in the heroic form of conducting, but the history of symphonic music may also be reflected in the possibility of evolving from heroic to post-heroic conducting. In their ability to move flexibly between hierarchy and a cooperative creative process, the heroic, male conducting figures of the 20th century uniquely expressed this relationship between the universal and the particular.

A post-heroic form of coordinated activity relies more on interaction, on relinquishing control, on self-reinforcement. Something similar can be seen in other areas striving for successful leadership. This may be an overinterpretation, but the evolution of musical form in these six symphonic works suggests aesthetically that they can be performed less and less heroically with increasing historical proximity to the present day.

It is to be hoped that this aesthetic experience offers a useful possibility for reordering the relationship between the universal and the particular which the large form of the symphony represents in the sphere of music. The form has survived because society continues to struggle with this problem. The music is in any case capable of finding clearly varying forms, and the cultural public remains interested in attending concerts, seeing and hearing them in the hall. This is probably the salient feature of the symphonic genre: that, on the one hand, it is revealed through the musical form and, on the other, through the performing practice that the form references.

Translation: Phyllis Anderson





BERLINER
PHILHARMONIKER

Kirill Petrenko
Chefdirigent
Chief conductor

Erste Violinen
First violins

Noah Bendix-Balgley
1. Konzertmeister
1st concertmaster

Daishin Kashimoto
1. Konzertmeister

Daniel Stabrawa
1. Konzertmeister

Guy Braunstein*
1. Konzertmeister

Andreas Buschatz
Konzertmeister

Krzysztof Polonek
Konzertmeister

Zoltán Almási

Maja Avramović

Helena Madoka Berg

Simon Bernardini

Peter Brem

Alessandro Cappone

Madeleine Carruzzo

Aline Champion-Hennecka

Felicitas Clamor-Hofmeister

Luiz Felipe Coelho

Laurentius Dinca

Luis Esnaola

Sebastian Heesch

Aleksandar Ivić

Hande Küden
Rüdiger Liebermann
Kotowa Machida
Álvaro Parra
Bastian Schäfer
Dorian Xhoxhi

Zweite Violinen
Second violins

Christian Stadelmann
1. Stimmführer
1st principal

Thomas Timm
1. Stimmführer

Christophe Horák
Stimmführer

Holm Birkholz
Philipp Bohnen

Stanley Dodds

Cornelia Gartemann

Amadeus Heutling

Marlene Ito

Angelo de Leo

Anna Mehlin

Rainer Mehne

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. Solobratscher
1st principal viola

Máté Szűcs

1. Solobratscher

Naoko Shimizu

Solobratscherin

Wilfried Strehle*

Solobratscher

Micha Afkham

Julia Gartemann

Matthew Hunter

Ulrich Knörzer

Sebastian Krunnies

Walter Küssner

Ignacy Miecznikowski

Martin von der Nahmer

Allan Nilles

Kyoungmin Park

Neithard Resa

Joaquin Riquelme García

Martin Stegner

Wolfgang Talirz

Violoncelli
Cellos

Bruno Delepelaire

1. Solocellist

1st principal cello

Ludwig Quandt

1. Solocellist

Martin Löhr
Solocellist
Olaf Maninger
Solocellist
Richard Duven
Rachel Helleur-Simcock
Christoph Igelbrink
Solène Kermarrec
Stephan Koncz
Martin Menking
David Riniker
Nikolaus Römisch
Dietmar Schwalke
Knut Weber

Kontrabässe
Double basses

Matthew McDonald
1. Solobassist
1st principal bass

Janne Saksala
1. Solobassist

Esko Laine
Solobassist

Martin Heinze
Michael Karg
Stanisław Pajak
Peter Riegelbauer
Edicson Ruiz

Gunars Upatnieks
Janusz Widzyk
Ulrich Wolff

Flöten
Flutes

Mathieu Dufour
Solo
Emmanuel Pahud
Solo
Michael Hasel
Jelka Weber
Egor Egorkin
Piccoloflöte
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
Václav Vonášek
Kontrafagott
Contrabassoon

Hörner
Horns

Stefan Dohr
Solo
David Cooper
Solo
Stefan de Leval Jezierski
Fergus McWilliam
Paolo Mendes
Georg Schreckenberger
Klaus Wallendorf*
Sarah Willis
Andrej Žust

Trompeten
Trumpets

Guillaume Jehl
Solo
Gábor Tarkövi
Solo
Tamás Velenczei
Solo
Martin Kretzer
Andre Schoch

Posaunen
Trombones

Christhard Gössling
Solo
Olaf Ott
Solo
Jesper Busk Sørensen
Thomas Leyendecker
Stefan Schulz
Bassposaune
Bass trombone

Tuba

Alexander von Puttkamer

Pauken
Timpani

Benjamin Forster
Rainer Seegers
Wieland Welzel

Schlagzeug
Percussion

Raphael Haeger
Simon Rössler
Franz Schindlbeck
Jan Schlichte

Harfe
Harp

Marie-Pierre Langlamet

*Stephan: Musik für Orchester
Stephan: Music for Orchestra

Über die Künstlerin

Rosemarie Trockel (*1952 in Schwerte) ist seit Anfang der 1980er-Jahre eine der vielseitigsten und innovativsten Künstlerinnen der zeitgenössischen Kunstszene. Ihre Collagen, Strickbilder, Skulpturen, Installationen und Filme erkunden gesellschaftliche Rollenbilder, geschlechterspezifische Verhaltensweisen und kulturelle Codes – stets im Kontext philosophischer, theologischer und naturwissenschaftlicher Diskurse. In ihren Werken untersucht Trockel aktuelle und historische Diskurse zur künstlerischen und sozialen Identität. Dabei nimmt sie eine dezidiert feministische Perspektive ein: Sie stellt das Konzept des genialen männlichen Künstlers infrage und übt deutliche Kritik am etablierten Kunstbetrieb und den restriktiven gesellschaftlichen Normen bezüglich sozialer und sexueller Identität.

Trockels erste Ausstellungen fanden 1983 in den Galerien Monika Sprüth in Köln und Philomene Magers in Bonn statt. Zuletzt waren ihre Werke unter anderem im Moderna Museet Malmö (2018/19), der Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli in Turin (2016) und dem Kunsthhaus Bregenz (2015) zu sehen. 2012/13 präsentierte sie eine Wanderausstellung im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, dem New Museum in New York und der Serpentine Gallery in London sowie eine weitere Wanderausstellung im WIELS in Brüssel, dem Culturgest in Lissabon und dem Museion in Bozen. 2005 zeigten das Museum Ludwig in Köln und das MAXXI in Rom ihre Retrospektive »Post-Menopause«. 1999 war sie die erste Künstlerin, die Deutschland auf der Biennale in Venedig vertrat, und 1997 nahm sie an der documenta X in Kassel teil.

About the artist

Since the early 1980s, Rosemarie Trockel (born in Schwerte in 1952) has been one of the most versatile and pioneering female artists in contemporary art. Her collages, knitted pictures, sculptures, installations and film works explore social role-models, gender-specific behaviour and cultural codes which she combines with discourses from philosophy, theology, and the natural sciences. In these works, Trockel investigates both contemporary and historical discourses concerning artistic and social identity. Her feminist perspective challenges the concept of the male artistic genius and formulates an emphatic criticism both of the art world and of restrictive social norms with regard to social and sexual identity.

Her first exhibitions took place at the galleries of Monika Sprüth in Cologne and Philomene Magers in Bonn, both in 1983. Most recently, her works have been exhibited at Moderna Museet in Malmö (2018/19), at the Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli in Turin (2016), and at the Kunsthhaus Bregenz (2015). In 2012/13, she presented a touring exhibition at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, the New Museum in New York, and the Serpentine Gallery in London, plus another touring exhibition at WIELS in Brussels, the Culturgest in Lisbon and the Museion in Bolzano. Her 2005 retrospective "Post-Menopause" was shown at the Museum Ludwig in Cologne and at the MAXXI in Rome. In 1999, she became the first female artist to represent Germany at the Venice Biennale, and in 1997, she took part in documenta X in Kassel.



Recordings made between 2012 and 2019
at the Philharmonie Berlin.

Audio Production

Recording producer: Christoph Franke
Sound engineer: René Möller
Editing: Christoph Franke, Alexander Feucht
Mixing and mastering engineers: René Möller, Christoph Franke

Concert Video Production

Video director: Michael Beyer
Assistant video director: Hannah Dorn, Thomas Vogel
Director of photography: Volker Striemer, Martin Baer
Vision mixer: Uli Peschke
Post production: Alexander Feucht, Caroline Siegers, Sibylle Strobel

Video supervisors: Andreas Ulrich, George Nducha, Christian Bühring

Production supervisors: Katharina Bernstone, Magdalena Zięba-Schwind

Sound recording: Christoph Franke & René Möller, Karola Parry, Martin Eichberg, Maria Suschke, Peter Avar

Interview video: Benedikt von Bernstorff, Jakob von Bernstorff

Executive producer: Olaf Maninger
Project managers: Felix Feustel, Timo Hagemeister
Artworks: Rosemarie Trockel
Cover: Candide, 2017
Half-title: Pattern is a Teacher, 2019
Art direction: Studio Marek Polewski
Text concept: Malte Krasting
Editorial: Geertje Lenkeit, Richard Evidon
Editorial team: Phyllis Anderson, Katrin Haase, Michaela Neukirch, Kirsten Peters, Markus Zint

Layout: Marek Polewski, Sascha Bente
Concert photos: Monika Rittershaus (2, 14, 37, 60),
Stephan Rabold (26, 38, 50, 70)

Historical images: Archiv Berliner Philharmoniker (43, 44, 55, 65),
akg-images (31), Beethoven-Haus Bonn,
Sammlung H. C. Bodmer (32),
Österreichische Nationalbibliothek, Wien (56)
Rudi Stephan "Opus 1" (66) with kind permission of
Notenarchiv der Münchner Philharmoniker

Introductions (pp. 9–23): Susanne Ziese,
translated by Richard Evidon

Trockel biography (p. 74): Sprüth Magers,
translated by Felix Schoen

Picture processing: Meike Jäger
Blu-ray disc premastering: Stefan Bock, msm Studios
Subtitles: texthouse
Manufacturing: Eberl Print
Print consulting: Holger Schmürgalski
Special thanks to: Philomene Magers, Carla Donauer,
Swantje Hoffmann, Barbara Kämpf

BPHR 20035
© & © 2020 Berlin Phil Media GmbH
All rights reserved · Made in the EU

Artworks © Rosemarie Trockel, courtesy of Sprüth Magers

Videos produced for the Berliner Philharmoniker's Digital Concert Hall
digital-concert-hall.com

berliner-philharmoniker.de
berliner-philharmoniker-recordings.com