

Anmerkungen

- 1 Diesen Problemen habe ich ein Buch gewidmet: „Polonica Beethovenowskie“ (Beethovens Polonika), Poln. Musik-Verlag, Krakau 1970.
- 2 Zit. A. Ch. Kalischer, „Neue Beethoven-Briefe“, Berlin-Leipzig 1902, 149.
- 3 Z. Lissa, a. a. O., 33/34.
- 4 „Mémoires de Michel Ogiński sur la Pologne et les Polonais depuis 1788 jusqu'à la fin de 1815“, Paris 1826/27.
- 5 MGG 10, 1962, Sp. 1859; Ź. Jachimecki u. W. Poźniak, „Antoni Radziwill i jego muzyka do 'Fausta'“, (Fürst Anton Radziwill und seine Musik zum „Faust“), Poln. Musik-Verlag, Krakau 1957. Bekanntlich war Radziwill der erste Verf. einer Musik zum Goetheschen Drama „Faust“, beendet 1835.
- 6 Z. Lissa, „Beethovens Polonaisen“, Beiträge zur Musikwissenschaft 12, 1970, 282-307.
- 7 J. Mattheson, „Grosse Generalbass-Schule 1731“, bearb. W. Fortner, Mainz 1956; ders., „Grundlage einer Ehrenpforte“, hrsg. M. Schneider, Leipzig 1910; L. Mizler, „Neu eröffnete musikalische Bibliothek“, Leipzig 1739/1752; J. A. Scheibe, „Der critische Musicus“, Hamburg Bd. 1/2, 1738/1740.
- 8 Karl Soliwa (1792-1853), Komponist, ab 1821 Professor an der Musikhochschule in Warschau für Gesang und Komposition; komponierte einige Opern, Trios u. a., schrieb „Szkola Śpiewu Konserwatorium Muzycznego“ (Gesangschule des Musik-konservatoriums), hrsg. in Warschau, o. J.; Soliwa weilte 1823 in Wien.

Ernest F. Livingstone

DAS FORMPROBLEM DES 4. SATZES IN BEETHOVENS 9. SYMPHONIE

Die meisten Kommentatoren führen einfach die verschiedenen Teile dieses Satzes auf, ohne sie organisch miteinander zu verbinden, oder sie versuchen, die Einheit des Satzes als Thema mit Variationen aufzustellen¹. Einige haben ihn in drei größere Abschnitte von sehr ungleicher Länge gegliedert². Baensch³ teilt den Satz nach dem Prinzip der Bar-Form in drei Teile von ähnlicher Länge; dagegen macht Sanders⁴ den ernsthaften Versuch, den ganzen Satz in eine geschlossene Form, und zwar die Sonatenform, zu zwingen.

Obwohl die Analysen von Baensch und Sanders viel sinnvoller sind als die oben erwähnte willkürliche Einteilung in drei sehr ungleiche Abschnitte, leiden sie an den folgenden Schwächen: sie stellen kaum eine organische Verbindung zu den anderen Sätzen her, und sie bringen ganz verschiedene Elemente unter dem Begriff „Coda“ zusammen. Es ist die Aufgabe einer Coda, das Erlöschen der Spannung herbeizuführen, thematisches und motivisches Material zu vereinfachen und in vielen Fällen zusammenzufassen; vor allem wird eine Coda im allgemeinen nicht neues, wichtiges Material einführen. Demnach können T. 763-842 (mit der Adagio-Episode in H-dur) unmöglich als Coda bezeichnet werden, und die strukturelle Funktion der folgenden acht Takte ist dann auch noch problematisch. Bis jetzt scheint keiner der Kommentatoren die Frage nach der Bedeutung dieser H-dur Stelle aufgeworfen, geschweige denn beantwortet zu haben.

Meiner Ansicht nach ist jene Stelle der Höhepunkt des ganzen Werkes. Wenn Sanders feststellt, daß Beethoven „im Sieg des Dur über das Moll nicht nur die 3. Tonleiterstufe (wie in der Eroica und im Egmont), sondern auch die 6. ... betont“, so kommt

er zwar der Wahrheit nahe, hat aber dennoch den Schlüssel zum Verständnis der Struktur des Werkes noch nicht in der Hand. Es ist leicht einzusehen, daß der Ton B in diesem Werk eine besondere Bedeutung hat. Schon im Hauptthema des 1. Satzes erscheint er als Höhe- und Wendepunkt (ff) und sieben Takte später sucht er (sf) nach H durchzubrechen, wird aber sofort wieder nach A und B zurückgeworfen, und nach dem letzten B fällt die Oberstimme in jähem Sturz auf das tiefe D zurück (I Takt 24f, 31f, 34). Wann immer das B in den ersten drei Sätzen thematisch auftritt, hat es die Funktion, die Melodie nach unten abzubiegen. Aber noch wichtiger ist der Versuch des B, nach H durchzubrechen, der sich in allen drei Sätzen wiederholt (I 102ff, II 170ff, III 91ff), aber erst im 4. Satz völlig gelingt. Darauf beruht die ungeheure Wirkung der an sich so einfachen Stelle: „Und der Cherub steht vor Gott“, wo das H zum ersten Mal thematisch auftritt und überschritten wird. (Das Freudenthema selbst hat ja weder B noch H.)

Wenn man das ganze Werk von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, wird einem klar, daß die Adagio-Stelle des Solistenquartetts in H-dur (IV 831-842) der Höhepunkt ist, denn hier wird nicht nur das hohe H, sondern auch die Tonart H-dur erreicht. Die folgenden acht Takte betonen noch besonders das H. Es leuchtet auch ein, daß diese Stelle die Antwort und Umkehrung der bedrückenden ausgefüllten verminderten Septime B-Cis vom Hauptthema des 1. Satzes ist. Man vergleiche nur IV 840f mit I 24-27: den Anstieg von Cis nach dem hohen H im Sopran mit dem Abstieg vom hohen B zum Cis in der Oberstimme.

Dieselbe Adagio-Stelle ist auch ganz eng mit den beiden Hauptthemen des 3. Satzes verwandt. Wenn man die Noten Gis-E-Dis-Cis im Sopran und dann E-Gis-Fis im Tenor (IV 832ff) mit den entsprechenden Noten (H-) G-Fis-E-D-Cis-E-Gis-Fis des 2. Themas des 3. Satzes vergleicht (III 39f), so findet man, daß beide Stellen aus demselben Tonmaterial bestehen, bis auf die durch die verschiedenen Tonarten bedingten Alterationen. Die Adagio-Stelle (IV 839ff) zeigt nun eine ebenso enge Beziehung mit dem 1. Thema des 3. Satzes, wenn man die Noten Dis-Cis-Fis-Gis-Ais-H-Fis im Sopran mit den entsprechenden Noten D-C-(B)-F-(Es-D-)F-(Es-D-)G-A-B-B-(D)-F (III 12-17 und 21-24) vergleicht. Auch die Modulation ist in beiden Fällen auffallend ähnlich: im 4. Satz vollzieht sie sich durch den chromatischen Halbschritt Dis-D, im 3. Satz durch den diatonischen Halbschritt Es-D, der, wenn enharmonisch gelesen, genau dieselbe Tonhöhe darstellt. Aus diesen Feststellungen kann man schließen, daß die Adagio-Stelle nicht in eine Coda gehört, sondern thematisch und strukturell von größter Wichtigkeit ist.

Das führt uns nun zu der folgenden Erkenntnis: Der 4. Satz ist als eine Synthese der ersten drei Sätze zu verstehen. Es entsprechen T. 1-330 dem 1. Satz, T. 331-594 dem scherzo-ähnlichen Teil des 2. Satzes, T. 595-654 dem trio-ähnlichen Teil des 2. Satzes, T. 763-842 dem 3. Satz und T. 843-940 dem 4. Satz.

Vom strukturellen Standpunkt hat diese Einteilung des 4. Satzes etwas für sich: Der erste Teil von 330 Takten entspricht dem ersten Satz mit 547 Takten; der zweite Teil von 432 Takten ist der längste und entspricht dem zweiten Satz, der mit den Wiederholungen fast aller seiner Teile bei weitem der längste ist; der dritte Teil von 80 Takten entspricht in seiner Kürze den 157 Takten des dritten Satzes und enthält wie dieser die lyrischen Stellen; der vierte Teil von 98 Takten kann als eine Modifizierung des vierten Satzes oder als Coda des ganzen Werkes aufgefaßt werden, da hier alle Motive, die das Hauptthema des ersten Satzes bilden, vereinfacht und zusammengefaßt werden. In Bezug auf die Form können auch wesentliche Parallelen aufgestellt werden. Der erste Teil des vierten Satzes kann als der Sonatenform zugehörig interpretiert werden, da er die doppelte Exposition eines Solistenkonzertes aufweist, nur daß hier der

Solist durch ein Sangerquartett und einen Chor ersetzt wird (die zweite Exposition beginnt sogar auch mit einem Solo [Bariton]) und die übliche Durchführung durch Variationen. Auerdem ist dieser erste Teil hochdramatisch und vorwiegend im geraden Taktma. Hingegen hat der zweite Teil mit seiner (modifizierten) ABA'-Form in seinen A und A' Unterteilen einen scherzo-ähnlichen Charakter wie der zweite Satz; jener scherzo-ähnliche Charakter ist auf die 6/8 und 6/4 Taktmae mit trochaischen und punktierten Rhythmen und Unterteilungen in Gruppen von drei Achtelnoten zururckzufuhren. Obwohl Teil II B (IV 595-654) auf den ersten Blick wenig mit einem Trio zu tun zu haben scheint, so existieren doch strukturelle Parallelen. Zunächst liegt dieser Abschnitt zwischen zwei scherzo-ähnlichen Fugateilen, sodann hat dieser Teil, wie der Mittelteil in D-dur des zweiten Satzes, langgehaltene Noten mit leichter kontrapunktischer Figuration (IV 618ff vs. II 460ff). Die Stelle „Ihr stürzt nieder, Millionen“ erscheint kurz noch einmal am Ende von II A' genau wie das trio-ähnliche Thema des zweiten Satzes am Ende kurz wiedererscheint.

Während die Mitte des zweiten Teiles langsamer als der Mittelteil des zweiten Satzes ist, ist der Anfang des dritten Teiles („Allegro ma non tanto“) schneller als der des dritten Satzes. Jedoch haben sie den lyrischen Charakter, die Figurierung in den Variationen, den Wechsel der Tempi und die Modulation gemeinsam. Der vierte Teil entspricht mit seinem schnellen Tempo und ekstatischen Charakter den Hauptmerkmalen des vierten Satzes.

Vom thematischen Standpunkt sind die Beziehungen noch klarer.

Teil I (IV 1-330) vs. erster Satz (vs. = versus):

1. die steigende Quarte A-D vs. die fallenden Quartan A-E und D-A (IV 2 vs. I 13f und 16-17)
2. der Dreiklang A-D-F-A vs. D-A-F-D (IV 1ff vs. I 16-19)
3. die Einstimmigkeit in der Schreckensfanfare und dem Freudenthema vs. Einstimmigkeit im Hauptthema des 1. Satzes
4. die Einführung des Freudenthemas in der Dominante durch Holzbläser in Sexten und Terzen über einem von den Hörnern gehaltenen unisonen A vs. dieselben Töne in den Holzbläsern über einem von den Streichern gehaltenen unisonen A (IV 77ff vs. I 469ff)
5. die steigende Folge A-D-A und zwei fallende Tonleitern A-A am Ende vs. die fallende Folge D-A-D und zwei steigende Tonleitern D-D am Ende (IV 321ff vs. I 538ff).

Teil II (IV 331-762) vs. zweiter Satz:

1. wiederholte Noten am Anfang
2. Pausen am Anfang und Beschleunigung
3. Einwurf kurzer Phrasen durch Streicher einerseits und Pauken andererseits
4. Perkussionseffekte durch „türkische Musik“ einerseits und Pauke andererseits
5. trochaische Rhythmen, alleinstehend und in Kombination mit laufenden Achteln in Gruppen von je drei (IV 356ff, 431ff vs. II passim)
6. diese Kombination besonders in der Orchesterfuge vs. Fugato-Charakter des zweiten Satzes
7. kontrapunktische Kombination in II A' vs. Fugato-Charakter (IV 655ff vs. II passim)
8. Modulation in $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ bzw. $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ von B nach H (IV 431-491 vs. II 151-176)
9. erste Stelle „Brüder über dem Sternenzelt...“ vs. zweites Thema und Mittelteil: Notenfolge C-D-(E)F-(E)D-C (IV 611ff vs. II 93ff)

Teil III (IV 763-842) vs. dritter Satz:

1. Tonartenwechsel D-dur nach H-dur vs. B-dur nach D-dur

2. Taktwechsel von C nach $12/8$ (Triolen in C) vs. von C nach $3/4$ (IV 835ff vs. III 25ff)
3. gleicher Umriß der Themen in Terzen und Sexten (IV 767-771) vs. III 25-28
4. gleiche Themenstruktur, schon oben erwähnt

Teil IV (IV 843-940) vs. vierter Satz und als Coda:

1. gleicher Themenumriß am Anfang: H-A-(H-Cis-)D-(E-)Fis-(G-Gis-)A vs. B-A-D-F-A (IV 850ff vs. IV 1ff)
2. wiederholtes festes H-A (IV 843ff) als Antwort auf den unsicheren Ostinato D-Cis-H-B-A-H-Cis-D (I 513ff)
3. Verkürzung der Themen und Motive, Verbindung und Vereinfachung: A und D herausgearbeitet

Je tiefer man in dieses aus einem Guß geschaffene Werk eindringt, desto mehr wird man von Erstaunen über diese übermenschliche Leistung überwältigt.

Anmerkungen

- 1 Z. B. Grove, „Beethoven and His Nine Symphonies“ ; Kloiber, „Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie“ ; Moore and Heger, „The Symphony and the Symphonic Poem“ .
- 2 Z. B. Evans, „Beethoven's Nine Symphonies Fully Described and Analysed“ ; von Pander, „Freude, schöner Götterfunken“ ; Schenker, „Beethovens Neunte Symphonie“ .
- 3 Baensch, „Aufbau und Sinn des Chorfinals in Beethovens neunter Symphonie“ .
- 4 E. Sanders, „Form and Content in the Finale of Beethoven's Ninth Symphony“ , MQ 50, 1964, 59-76.

R. Morgan Longyear

THE ECOLOGY OF 19th-CENTURY OPERA

The term "ecology" is commonly defined as "that branch of biology which embraces the interrelations between organisms and their environment" . For nearly 50 years the concept of human ecology has been employed in studies of the community¹. In applying this concept to music, it is necessary to place an item, or group of items, in relationship to the total environment, in a broad, comparative, exploratory framework complementary to the traditional historical and particularizing approach².

Opera is the musical genre most amenable to study from the ecological perspective because there are more production statistics available than for any other musical form. Models of operatic ecosystems show an open system in the nineteenth century which includes a greater number of variables and interaction patterns than the hierarchic and closed system of "court opera" or the opening systems of eighteenth-century commercial centres. The principal tools for studies of the operatic ecosystem are statistical: lists of performance play the same role as demographic statistics in human ecology. Additional materials include writings by articulate non-musicians as well as musical memoirs, archival material from intendants and impresarii, and eminence ratings³ of individual operas and their composers. Topical and stylistic analyses of librettos and music aid in ascertaining reasons for success, failure, or non-acceptance of given works.

The ecosystem incorporates the ideas of changes, disturbances, and barriers. Changes