

current. Mais un accord intervient à la fin de 1714. Dès lors, l'Opéra-Comique rencontre un succès croissant jusqu'à la Révolution française.

À côté de l'Académie et de l'Opéra-Comique se développe la pratique du concert privé chez les princes ou quelques riches bourgeois. Le plus célèbre sera celui du salon de la Poplinière de 1713 à 1762, «le seul lieu à Paris où, avec vingt ans d'avance, on écoute sans rougir de la musique instrumentale». Le succès du concert privé favorise l'essor du concert public. Dès 1725, le Concert Spirituel propose des séances publiques payantes où l'on joue de la musique d'église, contournant ainsi l'écueil du privilège de l'Académie. De 1770 à 1787, le Concert des Amateurs, exploité sur la base d'une souscription propose de la musique instrumentale. Il ne faut pourtant pas se méprendre sur la vogue de cette dernière à cette époque: «elle touche un public restreint comme la musique contemporaine d'aujourd'hui n'atteint que peu d'auditeurs». (p. 68) L'auteur relève enfin le rôle de la franc-maçonnerie — 150 loges à Paris vers 1770. À côté de la musique associée aux travaux initiatiques rituels, les loges accordent une place importante à la musique symphonique et deviennent parfois mécènes: ainsi la loge «Olympique de la parfaite estime» commande-t-elle des symphonies de Daveaux, de Cherubini ou Haydn...

B. Brévian évoque ensuite rapidement les problèmes relatifs à l'apprentissage et à l'édition. Avant 1784, les maîtrises sont les seules institutions d'enseignement musical en France. Mais elles remplissent imparfaitement leurs tâches et Louis XVI décide, en 1784, de créer une Ecole royale de Musique. Les deux institutions dispensent une formation vocale et pratiquent le même ostracisme face à la musique instrumentale. Quant au monde de l'édition, il est dominé par la seule maison Ballard qui, depuis 1525 déjà, jouit du privilège d'imprimer toute la musique en France. Face à cette situation monopolistique, les petits éditeurs se sont reconvertis à la gravure en taille-douce; cette technique différente de l'imprimerie leur permet de tourner le privilège et de concurrencer sérieusement la grande firme. Par ailleurs, la contrefaçon est généralisée, ce qui n'arrange pas les compositeurs dont la propriété intellectuelle n'est pas protégée. Depuis les années 1770, certains artistes se battent pour que ce droit leur soit reconnu, mais sans succès.

Traditionalistes et novateurs

Après cette présentation de la situation du musicien en France à la veille de la Révolution, B. Brévian esquisse une typologie intéressante, opposant musicien traditionaliste et novateur. La carrière du premier se déroule à la Cour, dans un cercle aristocratique ou dans le cadre d'une institution traditionnelle. Ce musicien écrit de la musique religieuse ou des œuvres de circonstance. Sa production est composée essentiellement d'opéras et de pièces lyriques, il aborde ra-

rement la musique instrumentale. Le musicien novateur ne rompt pas avec ce milieu. Mais il cherche parallèlement à sortir de ces cercles: il se lie par exemple aux loges maçonniques et se produit dans des concerts publics payants. Il gagne ainsi une relative indépendance financière et une certaine liberté de création.

La seconde partie de l'ouvrage décrit les péripéties que connaissent les musiciens parisiens entraînés dans la Révolution française. Pour résumer, trois éléments semblent acquis au cours de cette période. D'abord le droit d'auteur, le 19 juillet 1793: «... les compositeurs de musique (...) jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre, de faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République, et d'en céder la propriété en tout ou en partie». Ensuite la création d'un Conservatoire national de musique, le 22 octobre 1796. Au départ, il s'agissait simplement de former des instrumentistes pour les armées et pour les grandes fêtes. Puis les innombrables démanches des musiciens convainquent les conventionnels de son utilité plus générale. Mais le contexte politique n'est plus au fédéralisme: il n'y aura donc qu'un Conservatoire, à Paris. Enfin, «c'est avec la Révolution que la musique instrumentale quitte l'ombre des salons ou de quelques salles de concert pour se répandre largement dans l'air parisien».

L'auteur récusé le jugement sommaire qui voudrait que la Révolution ait marqué une rupture profonde dans la vie musicale française, que l'on soit passé d'une «musique aristocratique» à une «musique bourgeoise». D'une part, les éléments nouveaux qui apparaissent durant la Révolution ne naissent pas ex nihilo: il s'agit plutôt de l'actualisation de quelques-unes des potentialités latentes les années 1770, voire de la simple sanction légale d'un état de fait antérieur. D'autre part, si la musique n'est certes plus réservée à l'aristocratie, une certaine bourgeoisie reprend les choses en main mais restaure bien vite les principes élitaires.

La musique contemporaine souffre d'incommunicabilité, de perte de sens. Cette crise, grave, exige une réflexion sur le rôle de la musique dans notre société. Il est temps d'essayer de voir comment on en est arrivé là, de comprendre l'évolution singulière de la musique occidentale, en considérant le problème dans toute son ampleur. Qui produit la musique? Qui l'écoute? Pourquoi? Dans quelles conditions? Autant de questions qu'il faut poser dans une certaine épaisseur chronologique pour apprécier les ruptures, les glissements, les continuités. Dans cette optique, les recherches présentées ci-dessus apportent quelques éléments de réponse.

Alain Clavier

MASSIP Catherine, «La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin 1643-1661», Paris, Picard, 1976.

BENOIT Marcelle, «Les musiciens du roi de France 1661-1733», Paris, PUF, 1982.

BREVIAN Bruno, «Les changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799», Paris, PUF, 1980.

Beethovens Symphonien Nr. 3, 5, 6, 7

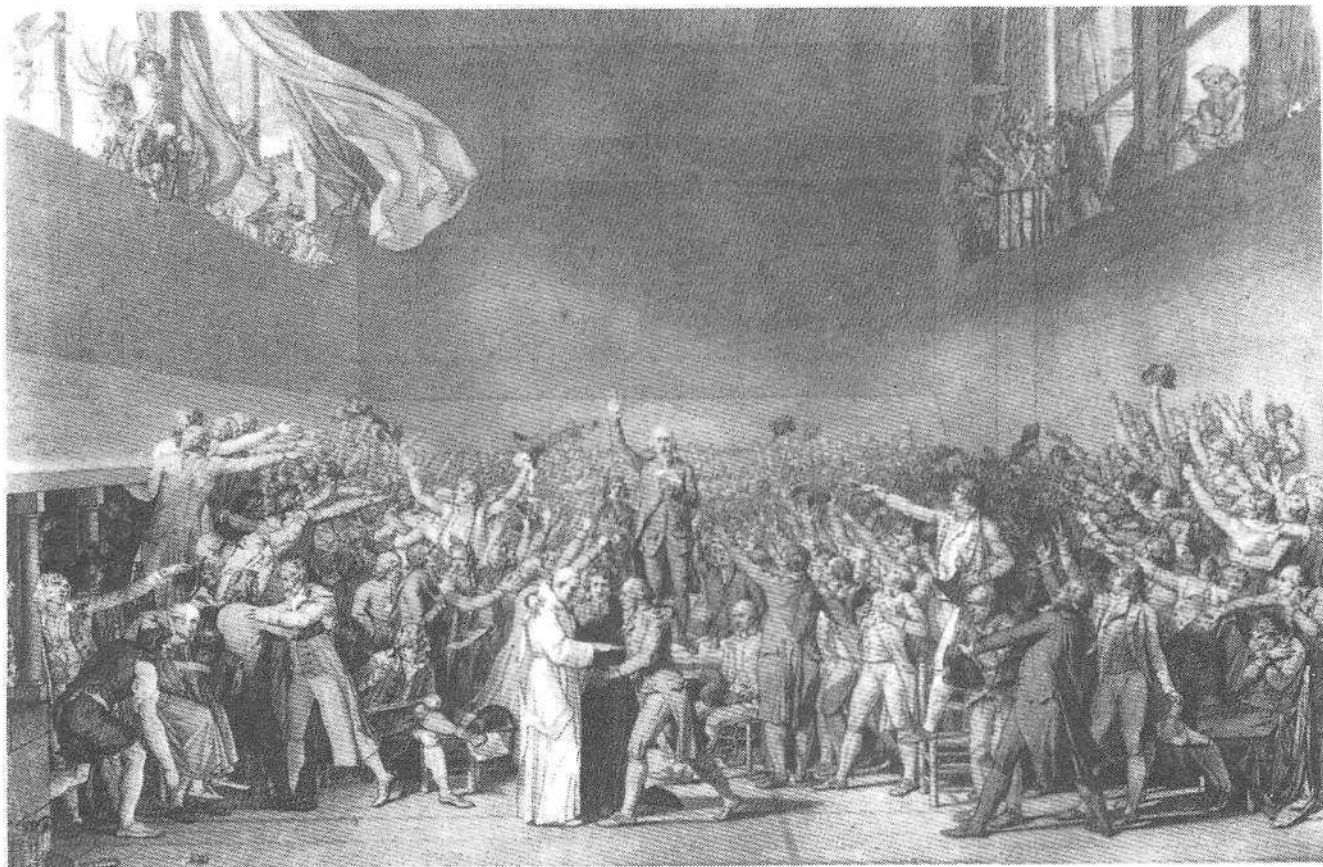
Keimzelle dieses Aufsatzes ist eine Ansprache anlässlich des Festkonzerts zum 175jährigen Bestehen der Frankfurter Museums-gesellschaft, in welcher der Dirigent Michael Gielen auf den napoleo-nisch-imperialen Charakter des Finales von Beethovens Fünfter und dessen Folgen im musikalischen Geistesleben der Deutschen aufmerksam machte – etwa in Liszts «Les Préludes», die im selben Konzert auf dem Programm standen. Der widerspruchslösen Affir-mation, die in diesen Werken zum Ausdruck kommt, setzt Gielen die aufklärerische Haltung der Eroica entgegen. Deren revolutionären Elan hat er mit dem Cincinnati Symphony Orchestra in einer Schall-plattenaufnahme (Vox cum laude D-VCL 9007) realisiert, die – nicht zuletzt dank der Respektierung von Beethovens Metronomi-sierungen – neue Massstäbe setzt. Für eine geplante Fortsetzung dieser Edition durch die Symphonien Nr. 5, 6 und 7 verfasste Gielen die Teile I bis III dieses Aufsatzes; für die Erstveröffentlichung in «Dissonanz» erweiterte er ihn um Anmerkungen zu Text- und Inter-pretationsfragen.

Les symphonies de Beethoven no 3, 5, 6, 7
Le point de départ de cette étude est une allocution prononcée par le chef Michael Gielen lors du concert de gala organisé à l'occasion du 175e anniversaire de la «Museumsgesellschaft» de Francfort. Dans le finale de la Cinquième de Beethoven, Gielen fait ressortir le caractère impérial propre à l'époque napoléonienne ainsi que ses conséquences sur le génie musical des Allemands – comme par exemple dans «Les Préludes» de Liszt figurant au programme de ce même concert. Au caractère nettement affirmatif de ces oeuvres, Gielen oppose la tendance rationaliste de la symphonie Héroïque. Il a réussi à faire transparaître cet élan révolutionnaire dans un enre-gistrement sur disques (Vox cum laude D-VCL 9007) avec l'Or-chestre symphonique de Cincinnati. En respectant les indications métronomiques de Beethoven, Gielen donne une interprétation d'un niveau exemplaire. Gielen a rédigé les chapitres I–III de la pré-sente étude en vue d'une suite à cette édition avec les symphonies no 5, 6 et 7. Pour sa première publication dans «Dissonance», Gielen y ajoute des remarques sur les questions posées par le texte et son interprétation.

Von Michael Gielen

I. 3. und 5. Symphonie

Diese beiden Werke weisen inhaltlich grosse Unterschiede auf, die aus Beet-hovens Erleben der geschichtlichen Si-tuation und seiner Reaktion darauf zu erklären sind. Im Gegensatz zum Höhe-punkt künstlerischer Umsetzung der Ideen der Aufklärung, der Menschen-rechte und des revolutionären Elans in der 3. Symphonie, die alle Kanones der Vergangenheit durchbricht, um mit den Elementen der Vergangenheit eine be-wusst durchgearbeitete Vision zukünftigen Lebens zu gestalten – ich nenne dafür die Durchdringung von Sonate, Fuge und Variation des Prometheus-Themas im Finale, die kontinentale Breite als neue Dimension bei detaillier-terster Durcharbeitung im 1. Satz, im Trauermarsch die Trauer um die illusio-näre Vision eines vermeintlichen Helden, der eine Fackel vorwärtsträgt, die einmal die der Freiheit war –, zeigt die 5. Symphonie, sowohl ihrer Rezeption wie ihrem Wesen nach, Inhalte, die im musikalischen Geistesleben insbe-sondere der Deutschen gravierendste Folgen hatten: in einer Entwicklung, die zu Liszts «Préludes», zu Wagners Meistersinger-Schluss und sogar zum Finale von Mahlers 7. Symphonie führte. Im Gegensatz zum Finale der 3., das unermüdlich arbeitet am Aufbau der Entsprechung eines neuen gesell-schaftlichen Daseins, mit dem utopi-schen Ausblick, kurz vor dem Schluss, in ein besseres Leben des Individuums, dem endlich sein Recht widerfahren soll, ist meiner Meinung nach das Finale



Jacques-Louis David: Schwur im Ballhausaal (1790)

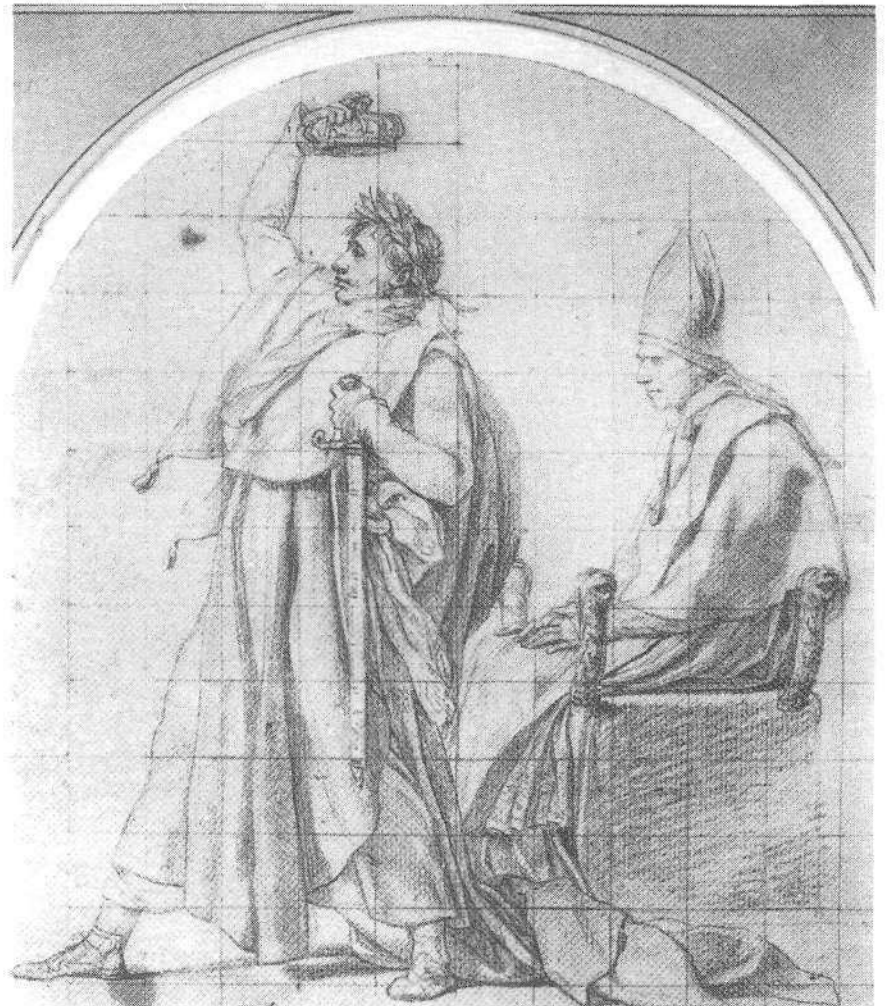
der 5. imperiale Gebärde, auftrumpfende Affirmation, nicht den Gewalten zum Trotz, sondern selber gewalttätig, aus der Begeisterung des Marsfeldes fortstürmend zu den Schlachtfeldern. Konnte man im 1. Satz noch zwischen dem Donnern der Geschichte die Stimme des Individuums vernehmen, aus dessen Seufzern sich die triumphale Geste nicht ohne Mühe erhob, war das Trompetensignal im 2. Satz von sofortigen Zweifeln erstickt, war sogar im Scherzo schliesslich die Unsicherheit, das Suchen in der Dunkelheit der Zukunft allein übriggeblieben (James Joyce sagte einmal: «Die Geschichte ist ein Albtraum, aus dem ich versuche zu erwachen»), so höre ich in diesem schrecklichen Erwachen des Finales die widerspruchslose Affirmation und damit das Niedertrampeln jeglicher Opposition, den imperialen Terror. Da pocht nun wahrlich das blinde Schicksal der Kriege an die Pforte der Menschen, die doch nur in mehr Würde leben wollten.¹

In seiner Begeisterung merkt Beethoven offenbar nicht, dass seine Musik im Finale der 5. Symphonie den wahren geschichtlichen Moment widerspiegelt, wie W. von Lenz vor 100 Jahren sagte: «Kampf der Massen gegen Massen» — angezettelt von dem übergrossen Fackelträger, bei dem Millionen Menschen keine Rolle spielten, wie er sagte, und der doch der Held gewesen war, dessen Andenken Beethoven die Eroica gewidmet hatte.

II. Die 6. Symphonie

Die Abwendung von der grossen politischen Arena ist offensichtlich: zurück zur Natur, aber 50 Jahre *nach* Rousseau, die Idylle des Lebens auf dem Lande wird vom Städter beschworen: gar zu gerne wäre er ein Aussteiger. Für das aufgeklärte Bewusstsein spricht die Durchorganisation des Materials, dagegen spricht das Verlegen der Revolte in die Naturgewalten des Gewitters, die sich bald beruhigen und einem Dankgesang Platz machen, der wie ein «Dona nobis pacem» klingt, ähnlich fordernd in den Forte-Sechzehntel-Passagen wie in der Missa Solemnis. Der resignative Grundzug des Werkes ist nicht zu überhören. Es gibt offenbar im schöpferischen Genius Kräfte, die solchen Ausgleich brauchen. Im Sinne des Finales der 5. war nicht fortzufahren — oder, wenn man will: als Beethoven bewusst wurde, was er da darstellte, wurde ihm die «Abwendung» der 6. zur Notwendigkeit seines geistig-seelischen Gleichgewichts. (Strawinsky «musste» als Ausgleich zum «Sacre» das geistliche Gegenbild «Swesdoliki» schreiben.) Man muss sich meine Darstellung der Inhalte nicht als eine zeitliche Abfolge vorstellen, sondern die gleichzeitige Konzeption (beide Symphonien wurden parallel 1807/08 geschrieben) ist ein dialektischer innerer Vorgang, der sich im Fall der 7. und 8. Symphonie 1812 wiederholt.

Einen besonderen Hinweis verdienen die ambivalenten Durchführungsmo-



Jacques-Louis David: Napoleon, sich die Krone aufs Haupt setzend (Skizze zum Sacre)

delle des 1. Satzes der 6. (Takte 151–186 und 197–232), zweimal 12 + 16 + 8 Takte Wiederholungen eines eintaktigen Motivs: Stillstand in einer Art Leerlauf, wohl das Gegenteil der Idee von Durchführung, zugleich das avancierteste Moment der Symphonie²: reine *Konstruktion* von Flächen, die sich plötzlich drehen und sozusagen in neuer Lichtbrechung die Farbe wechseln. Das gibt es sonst nirgends bei Beethoven. Obwohl das eintaktige Motiv der 2. Takt des Hauptthemas ist, klingt es nach ein paar Takten sinnentleert, wie eine Begleitung, die sich verselbständigt und, ad nauseam wiederholt, indifferent wird. Die Sinnentleerung wird beschrieben im Satz von Karl Kraus: «Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück».

III. Die 7. Symphonie

Wie gesagt: auch die 7. und 8. Symphonie werden gleichzeitig entworfen im Jahre 1812. Der politische Konflikt hat sich geklärt und ist auf eine andere Ebene gerückt worden. Er ist zwar noch gesellschaftlich relevant, aber mehr in einem allgemein-humanitären Sinn. Die Ideale von 1789 werden zunehmend verinnerlicht, bis sie schliesslich in der «Ode an die Freude» die grösste Allgemeingeltung und die geringste politische Stringenz erhalten. Die Brüderlichkeit steht im Vordergrund, Freiheit gibt es nur im privaten Bereich, Gleichheit zu realisieren bleibt einem späteren Jahrhundert überlassen. Gewiss: Menschenliebe – aber ohne Forderung nach praktischer, gesellschaftlicher Realisierung.

In diesem Prozess stellt die 7. Symphonie ein Zwischenstadium dar. Im Unterschied zu Wagner («Apotheose des Tanzes») möchte ich sie als eine «Apotheose des Marsches»³ bezeichnen. Das Verhältnis zwischen 1. und 4. Satz ist ähnlich wie in der 5. Symphonie. Während im 1. Satz trotz der Omnipräsenz des punktierten Hauptrhythmus (die noch stärker ist als in der 5., NB im Seitensatz) die Musik durchbrochen ist und zarte, ja intime Momente aufweist, sozusagen «Fenster» des Individuums, verfährt das Finale unerbittlich, ja gewaltsam. Monoman wird das Hauptthema behandelt, das weite Strecken beherrscht, so insbesondere Durchführung und Coda.

Und doch wirkt die Musik hier ganz anders als die imperiale Gebärde des Finales der 5. (Hängt es vielleicht auch damit zusammen, dass das Hauptthema im Finale der 5. zerlegter Dreiklang, also Blechbläser-Motiv ist, dieses hier aber Skalenfragmente benutzt?). Der Eindruck ist mehr der einer Sisyphos-Arbeit, eines unermüdlichen «weiter, nur weiter, ach», das doch auf der Stelle tritt. Noch die gewaltigsten Ausbrüche sagen mehr über die Vergeblichkeit als über den Triumph.⁴ Auch diese promethische Anstrengung braucht das innere Gegengewicht im gleichzeitigen Entwurf der lockerer gehaltenen 8. Symphonie.

Über das Fugato im 2. Satz gibt es eine

The image shows a musical score snippet with four staves. The top staff is labeled 'T.9' and 'v.I' with a dynamic marking 'pp'. The second staff is labeled 'T.10' and 'v.II' with a dynamic marking 'p'. The third staff is labeled 'T.25' and 'v.c.' with a dynamic marking 'f'. The bottom staff is labeled 'T.61' and 'v.I' with a dynamic marking 'p'. A dashed line connects the end of the second staff to the beginning of the third staff, indicating a connection between the two parts.

Querverbindung zwischen der 7. und der 3. Symphonie. Nicht nur konnten die wenigsten Zeitgenossen den Formgedanken der Eroica erkennen und aufnehmen, man fand die Musik wirr und konfus. Das Fugato im Trauermarsch wurde als Kunstfehler bezeichnet, wie übrigens auch das imitatorische Trio der 5. Symphonie.⁵ Ist es unlogisch, anzunehmen, dass Beethoven im Allegretto der 7. diese Kritik ebenso verinnerlicht wie zurückweist? Er projiziert die kontrapunktische Idee in die Exposition: die Wiederholung der ersten Periode ist eine Art von Kanon, und an formal derselben Stelle wie das majestätische Fugato im Trauermarsch der 3. kommt ein ganz leises, verstoheles Fugato daher! Ja, ich gehe noch weiter: das ganze Allegretto *ist* ein Trauermarsch – und die Erfahrung mit dem aus der 3., nämlich dass er zu langsam gespielt wird, schlägt sich nieder in der Änderung der Bezeichnung: das ursprüngliche Andante wird in Allegretto geändert. (Schindler, Beethovens Sekretär ab 1820, erlaubt sich, das falsch zu finden. Er zitiert auch einen Kanon über Mälzel, identisch mit dem Anfang des Allegrettos der 8. Symphonie, mit dem Originalmetronom $\text{♩} = 72$ statt 88 wie in der Symphonie. Für und gegen alles gibt es Argumente.)

In den Werken der letzten Schaffensphase, den letzten Sonaten und Quartetten, vielleicht weniger in der 9. als in der Missa, ist der Konflikt abgeschlossen. Jedes Werk für sich ist Synthese des gänzlich verinnerlichten dialektischen Vorgangs.

IV. Der Text

Es ist kaum zu glauben, aber wahr: Erst 1977 ist die Quellenlage der 5. und 6. Symphonie erschöpfend dargelegt worden (Shin Augustinus Kojima im Beethoven-Jahrbuch 1977). Danach erschien die 5. bei Peters (herausgegeben von Peter Gülke) zum ersten Mal unter Berücksichtigung dieser neuen Erkenntnisse. Die 6. wird in Bälde auf derselben Grundlage (Herausgeber: Wolf-Dieter Hauschild) erscheinen. Zwischen Manuskript, Kopie und Druckvorlage, Uraufführungsstimmen, Erstausgabe und alter Gesamtausgabe bestehen gravierende, hörbare Unterschiede: Nicht nur sind 150 Jahre lang einige Noten falsch gedruckt gewesen, sondern es ist bis dato nie die originale Phrasierung Beethovens zum Hauptthema des 5. Satzes der 6. gedruckt worden. Das ist deshalb relevant, weil Beet-

hoven offenbar eine Phrasierung «in progress» will; zuerst ganz ohne Auftakte, dann mit einem Auftakt zum 5. Takt, schliesslich (ab Takt 25) in Bratschen, Celli und Klarinetten mit Auftakten zu jedem zweiten Takt – und das hängt alles mit der Dynamik zusammen: erst pp, dann p, schliesslich f. (Siehe Notenbeispiel).

Starke Unterschiede in der Instrumentation ergänzen das Bild. Zum Beispiel sollen im 2. Satz der 6. auch die Geigen con sordini spielen. Das unhörbare, mysteriöse Cellopaar, das nie einen Sinn ergeben hat, erscheint plötzlich als geniale Klangidee! Wieso hat es 150 Jahre lang keinen Dirigenten gestört, dass man diese Solocelli nicht hören konnte? Oder der Auftakt in Takt 100 des 5. Satzes in den Bläsern: 2. Oboe und 2. Fagott spielen f statt d wie bisher; die melodische verminderte Quinte f-h soll also, die Celli verstärkend, viel stärker klingen, ist wichtiger als die Quinte d in diesem Akkord. Der Abbruch bei Takt 109 ist viel abrupter als bisher: nur eine Flöte (statt 2 Flöten und 2 Oboen) spielt die Hauptstimme; das organische Diminuendo ist offenbar nicht die Absicht.

Nicht alle Sätze weisen so viele und gravierende Unterschiede auf. Auf jeden Fall ist mysteriös, wieso weder Herausgeber noch Dirigenten während 150 Jahren Rezeptionsgeschichte sich mit der Quellenlage auseinandergesetzt haben. Man glaubt dem Komponisten nicht.

Ich muss gestehen, dass in dieser Beziehung auch in meiner Brust, ach, zwei Seelen wohnen: Bei Schönberg (z. B. «Moses und Aron» oder Violinkonzert) zögere ich nicht, die Noten, die der Reihe nicht entsprechen *und* für meine Ohren «schlecht» klingen (warum empfinde ich das so??) gegen die reihenmässig «richtigen» auszutauschen – und bin unglücklich über die neue Schönberg-Ausgabe, die druckt, was Schönberg geschrieben hat, ohne auf evidente Probleme hinzuweisen. Doch da berühren wir den Boden der Konjektur.

In Beethovens 6. folgt die neue Ausgabe von Peters in einigen Fällen nicht den Deduktionen von Kojima, nämlich da, wo die Quellenlage eben nur eine Konjektur erlaubt: zum Beispiel die Bindungen der Bläserakkorde in Takt 162/163 des 5. Satzes, die wieder getrennt gedruckt werden, obwohl sie an der entsprechenden ersten Stelle (Takt 54/55) von Beethoven gebunden werden. Meines Erachtens müsste der Herausge-