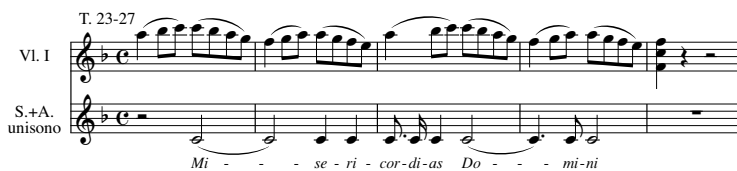
Vorwort

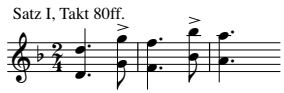
Beethoven schuf seine Neunte Symphonie im Wesentlichen in der Zeit vom Herbst 1822 bis zur Fertigstellung des Autographs ca. im Februar 1824. Vorausweisende Skizzen finden sich jedoch bereits Jahre früher: Der wohl erste Anklang begegnet 1815 in einem Fugenentwurf mit dem Kopfmotiv des späteren Scherzosatzes.[1] In den Jahren 1817/18 stellte Beethoven in der Klaviersonate op. 106 an Umfang und Klangfülle alle seine bisherigen Werke dieses Genres in den Schatten, und es liegt nahe, dass er Derartiges auch für sein – nach der Achten Symphonie für Jahre unterbrochenes – symphonisches Schaffen anstrebte. So finden sich in dieser Zeit Skizzen zu einer *Sinfonie in D*, die u. a. das Motiv des späteren Hauptthemas des ersten Satzes (T. 19f.) enthalten.[2] Jedoch blieb das Projekt vorerst liegen, da die folgenden vier Jahre von einem anderen Großwerk, der *Missa solemnis* op. 123, beansprucht wurden. Der „Neuansatz" des Jahres 1822 ist in einem weiteren Skizzenheft dokumentiert.[3] Das erste Thema zeigt nun annähernd seine endgültigen Konturen. Zugleich begegnet im Finale erstmals die Schillersche Freudenode und damit die richtungsweisende Zielsetzung des Gesamtwerks: „Sinfonie allemand[e] entweder mit Variation nach der [der] Chor Freude schöner Götterfunken … alsdenn eintritt oder auch ohne Variation. Ende der Sinfonie mit türkischer Musik und Singchor." Mit Schillers Ode hatte sich Beethoven bereits seit seinen späten Bonner Jahren verschiedentlich beschäftigt,[4] Ansätze zu ihrer Vertonung reichen also bis in diese Zeit zurück. Auch zu besagtem Skizzenvermerk notierte er zunächst zwei danach nicht weiter verfolgte Entwürfe. Die entscheidende Anregung zur Freudenmelodie der Neunten gewann er jedoch, wie Hans-Werner Küthen nachgewiesen hat, durch eine kirchenmusikalische Komposition von Mozart, das Offertorium *Misericordias Domini* KV 222, in der das gleiche sequenzierte Motiv als Instrumentalkontrapunkt zu den Singstimmen in Erscheinung tritt, was Beethoven auch zu dessen polyphoner Behandlung angeregt haben dürfte.[5]

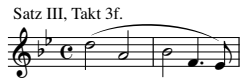


Die elementar einfache, mit Beginn auf dem empfindungsträchtigen Terzton in Sekundschritten auf- und absteigende Melodie wurde für Beethoven zu einer für „alle Menschen" singbaren Hymne, die er dann durch den Mittelteil „deine Zauber binden wieder …" sowie den Kontrapunkt des zweiten Themas „Seid umschlungen, Millionen" vervollständigte. Zugleich erkannte er in ihr den Schlüssel für die kompositorische Gesamtgestalt des werdenden Werkes.[6] So fügte er, hiervon ausgehend, in den Vordersätzen mit wachsender Nachdrücklichkeit motivische Formulierungen ein, die auf das (präexistente) Finalthema vorausweisen und dieses als Resultat des Vorangehenden erscheinen lassen. Sie begegnen im ersten Satz, T. 74f., in der Überleitung zum B-dur des zweiten Themas, danach – bereits in D-dur – in den Tonleiterfiguren des geradtaktigen Scherzo-Mittelteiles sowie im dritten Satz in der D-dur-Kantilene des zweiten Themas, das als „vorausgreifende" melismatische Auszierung und „individualisierte" Fortspinnung der Anfangstöne der Freudenmelodie zu verstehen ist. Aufschlussreich ist Nottebohms Hinweis: „Das Adagio wurde ungefähr im October 1823 im Entwurfe fertig. Zuerst entstand die Melodie des Mittelsatzes. Sie wurde geschrieben, bevor der erste Satz in den Skizzen fertig war."[7]

Diese „leiseren Töne" sind im ersten und zweiten Satz nun vorerst in die Gegenwelt der bereits vorher in den Skizzen anvisierten d-moll-Hauptthemen eingebunden. Eröffnet durch die terzlos leeren Quinten der dominantischen Eingangstakte, demonstrieren sie mit ihren über den gesamten Tonraum

zum Grundton herabstürzenden Unisono-Akkordbrechungen uneingeschränkte Tutti-Machtfülle und zyklopische Gewalt bis hin zu ihrer dissonanten Verschärfung in der „Schreckensfanfare“[8] des Finale-Beginns. Eine „vermittelnde Funktion“ wird der B-dur-Tonart im zweiten Thema des Kopfsatzes und im ersten Thema des dritten Satzes zuteil, beide Male verbunden mit der ausdrucksvollen Verwendung des Quartintervalls in steigender bzw. in fallender Bewegung, wobei das eine die Umkehrung des anderen darstellt:





Das ihnen zugrunde liegende Quartintervall bildet zuvor im ersten Satz das Initial des d-moll-Hauptthemas sowie im zweiten dessen Spitzentöne. Im dritten Satz jedoch wird es in gleicher Funktion irreversibel nach B-dur überführt, sodass auch die Schreckensfanfare des Finales nicht mehr mit der Quarte, sondern mit dem Sekundschritt *b-a* eröffnet wird, mit dem auch der dritte Satz beginnt. Im entfernten H-dur verabsolutiert sich die thematische Quarte schließlich in T. 841 des Finales zu einzigartiger Apotheose in der höchsten Lage des Solosoprans. Im Zusammenhang mit der Werkgenese und den dargestellten Themenbezügen dürfte auch das in Beethovens Symphonik völlig singuläre und mit Abstand gewichtigste Lesartenproblem des Werkes in Satz I, T. 81, stehen.[9]

Die hier nur punktuell angedeuteten dramaturgischen Aspekte des in seinem Gestaltungsreichtum gewiss unerschöpflichen Werkes dürften Beethoven veranlasst haben, in dieser seiner letzten Symphonie – wie zuvor in der Klaviersonate op. 106[10] – die Mittelsätze umzustellen, das Scherzo an die zweite, den langsamen Satz an die dritte Stelle zu setzen. Charakteristisch ist auch die – für Beethovens Spätwerk insgesamt symptomatische – Einbeziehung polyphoner Techniken in die thematische Arbeit. So finden sich umfangreiche Fugenabschnitte in der Durchführung des ersten Satzes (T. 218–274) sowie im Finale in der *Alla marcia*-Durchführung (T. 431–525) und – als Doppelfuge von erstem und zweitem Thema mit Achtelkontrapunkt – in der Schlussdurchführung (T. 655–729).

Insbesondere die Gestaltung des Finales in der Kombination von symphonischer Formarchitektur und textbezogener Kantate hatte Beethoven einige Mühe bereitet. So gewährleistete er zunächst unter Einbeziehung der vorerst nur wortlos vorgestellten Rezitative die rein instrumentale Aufbereitung der Freudenmelodie, wonach mit der nochmals (!) erklingenden Schreckensfanfare der textgemäß gegliederte vokalsymphonische Hauptteil zunächst im Sinne einer Expositionswiederholung einsetzt. Die umfangreiche originale Strophenfolge von Schillers Ode wurde dabei von Beethoven erheblich gekürzt und mittels Umstellungen auch in ihrer qualitativen Aussage dergestalt konzentriert, dass man hier weniger von einer „Vertonung“ der Dichtung als eher von ihrer Umformulierung zum Zwecke der Verbalisierung des musikalischen Geschehens sprechen kann. Auch die von ihm vorangestellten Rezitativtexte hatte Beethoven zuvor verschiedentlich geändert und verbessert.

Die Einbeziehung des militärischen „klingenden Spiels“[11] in den *alla Marcia*-Satz veranlasste Beethoven im Finale nachträglich und über das Autograph hinausgehend, die Holzbläser generell durch ein Kontrafagott zu verstärken. Ebenso fügte er nachträglich im Mittelteil des zweiten Satzes sowie im Finale drei Posaunen hinzu (beginnend mit dem Männerstimmen-Einsatz des „Seid umschlungen“ T. 595), darüber hinaus vervollständigte er die zuvor entstandenen frühen Partiturkopien durch gesonderte Stimmen.

Die erste Aufführung der Neunten Symphonie erfolgte am 7. Mai 1824 in Wien, gefolgt von einer Wiederholungsaufführung am 23. Mai zusammen mit drei Sätzen der *Missa solemnis* unter der Leitung des Kapellmeisters Umlauf, wobei der neben ihm stehende, weitgehend taube Beethoven enthusiastisch „mittaktierte“.[12] Weitere Aufführungen fanden in London am 21. März 1825 unter der Leitung von Sir George Smart sowie in Aachen am 23. Mai 1825 unter der Leitung von Beethovens Schüler Ferdinand Ries statt. In beiden Fällen hat Beethoven für die Bereitstellung der noch heute

erhaltenen Manuskriptvorlagen Sorge getragen.[13] Die Aufführung vom 1. April 1825 in Frankfurt am Main unter Guhr erfolgte vermutlich auf der Grundlage der Stichvorlage-Partitur (**PS**), die Beethoven Mitte Januar 1825 dem Verlag Schott's Söhne in Mainz übersandt hatte.[14] Auch für die Leipziger Aufführung vom 6. März 1826 hatte der Verlag die Stimmen (ohne Partitur) zur Verfügung gestellt.[15]
Die Druckausgabe – Partitur (**EAP**) und Stimmen (**EASt**) erschienen gleichzeitig – wurde ca. Ende Juni 1826 fertig gestellt, aber auf Wunsch Beethovens erst im August ausgeliefert. Beethoven hatte sich zwischenzeitlich entschlossen, das Werk dem König von Preußen zu widmen, für den er eine gesonderte handschriftliche Widmungspartitur (**PB**) anfertigen ließ, die dann allerdings erst im September nach Berlin abgeschickt wurde.[16]
Wie im Kritischen Bericht der Dirigierpartitur PB 5239 ausführlich dargelegt, waren Beethovens Korrekturen und Verbesserungen zu den verschiedenen erhaltenen Quellen alles andere als konsequent, sodass eine ganze Reihe von z. T. gravierenden Divergenzen offen blieben. So war mit der Fertigstellung des korrekturreichen, oft schwer lesbaren und unübersichtlichen Autographs (**A**) die Detailarbeit am Werk keineswegs abgeschlossen. Diese wurde von Beethoven zunächst in einer von ihm als Arbeitspartitur genutzten Reinschrift (**Px**) weitergeführt, von der leider nur 24 Seiten erhalten sind. Zusammen mit der nach ihr angefertigten, erhaltenen zweiten Partiturkopie (**PS**), die später als Stichvorlage an den Verlag gesandt wurde, diente sie als Vorlage für die Ausschrift der nur noch zu den Streichinstrumenten überlieferten Stimmen (**St**) und vermutlich vorrangig als Dirigierpartitur der ersten Aufführungen. So wurden bei der Probenarbeit aufführungspraktische Zusätze und Präzisierungen vor allem in die Partiturreinschrift (**Px**) und die Stimmen (**St**) eingefügt, aber nicht in jedem Falle in das Autograph (**A**) bzw. auch nicht konsequent in die Stichvorlage-Partitur (**PS**) nachgetragen.[17] So übernimmt vorliegende Neuausgabe beispielsweise im gravierenden Falle der Dynamik im Finale T. 330 eine musikalisch überzeugende Differenzierung, die sich im Autograph (**A**), in der Londoner Abschrift (**PL**) und in der Stichvorlage-Partitur (**PS**) nur ansatzweise vorfindet, die aber vollständig in den für Aachen und Berlin angefertigten Partiturkopien (**PAa** und **PB**) enthalten ist.
Die Neuausgabe strebt eine größtmögliche Nähe zu Ansprüchen und Erfordernissen der musikalischen Praxis an.[18] Dies betrifft u. a. die Notierung der außerordentlich zahlreichen *sf*-Angaben, die von Beethoven wie auch von seinen Kopisten nur in geringerem Umfang mit *sf*, sonst aber aus Gründen der Schreiberleichterung – oft auch im *ff* – nur mit *f* notiert wurden. Abweichend von allen bisherigen Ausgaben wurde immer dann zu *sf* vereinheitlicht, wenn aus dem Zusammenhang eine zweifelsfreie Unterscheidung zu dem Signum für *f*-Dynamik zu erkennen war.
Die vollständige und endgültige Metronomisierung der Neunten Symphonie findet sich erst im Konversationsheft vom 27. September 1826[19] in der Niederschrift von Beethovens Neffen Karl und – von gleicher Hand – in der Berliner Partiturkopie (**PB**) sowie danach in einem von Schindler geschriebenen Brief Beethovens vom 13. Oktober 1826 an den Verlag in Mainz. Da die Metronomisierung in der bereits fertiggestellten Erstausgabe nicht mehr berücksichtigt werden konnte, wurde sie, mit einem Fehler zum Finalebeginn, in der Musikzeitschrift *Caecilia* vom Dezember 1826 gesondert veröffentlicht. Für das bisher ungeklärte Problem der nicht praktikablen originalen Metronomangabe zum Trioteil des Scherzo-Satzes wird in vorliegender Neuausgabe anhand der Fakten eine neue Interpretation angeboten. Aber auch anderweitig – so in der zu langsamen Bemessung des *Allegro assai vivace* des *Alla marcia* im Finale – erscheinen die Angaben problematisch, was nicht zuletzt auf Kommunikationsschwierigkeiten zwischen dem tauben Beethoven und dem Neffen zurückzuführen sein dürfte.[20]
Für die Bereitstellung des Quellenmaterials sei den Direktoren und Mitarbeitern aller im Quellenverzeichnis der Dirigierpartitur PB 5239 genannten Bibliotheken und Archive gedankt.

Leipzig, Herbst 2005 Peter Hauschild

1 Gustav Nottebohm, *Skizzen zur neunten Symphonie*, in: *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1880 (= Nottebohm, *Skizzen*), S. 157ff., hier speziell S. 157. Der posthum veröffentlichte Aufsatz Nottebohms ist bis zum heutigen Tage der wichtigste Versuch geblieben, anhand einer Auswahl aus dem insgesamt weitverstreut überlieferten Skizzenbestand Rückschlüsse auf den Entstehungsprozess des Werkes zu ziehen. Solange die Sisyphusarbeit einer umfassenden Erschließung aller Unterlagen nicht bewältigt worden ist, können Bezugnahmen auf einzelne Skizzen nur vorläufigen Charakter haben. Neuere Untersuchungen, so u. a. von Alan Tyson, Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, hrsg. von Douglas Johnson, Oxford 1985, und insbesondere von Sieghard Brandenburg, *Die Skizzen zur Neunten Symphonie*, in: *Zu Beethoven 2: Aufsätze und Dokumente*, Berlin 1984, S. 88–129 präzisieren zahlreiche Details, ohne prinzipielle Feststellungen Nottebohms in Frage zu stellen.

2 Nottebohm, *Skizzen*, S.159–163. Hier und im Folgenden begegnende rudimentäre Aufzeichnungen lassen erkennen, dass Beethoven damals zeitweilig an zwei verschiedene Symphonien dachte, eine mit Instrumental-Finale, die andere unter Einbeziehung der Singstimmen zu einem *Frommen Gesang … in den alten Tonarten*. Zu einer hier möglicherweise „angedachten" Zehnten Symphonie ist es nach dem Ausreifen der Neunten dann nicht mehr gekommen. Indessen hat Beethoven wohl noch nach der Uraufführung der Neunten kurzzeitig mit dem Gedanken gespielt, das Chorfinale gegen einen reinen Instrumentalsatz auszutauschen. Vgl. Nottebohm, *Skizzen*, S. 180–182.

3 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sign. *Mus. ms. autogr. Beethoven Artaria 201*. Nottebohm, *Skizzen*, S.164–167.

4 Bereits 1792 hat Beethoven Schillers Ode als Lied mit Klavierbegleitung vertont, das jedoch nicht erhalten ist. Spätere Entwürfe finden sich insbesondere in Skizzen zu einem Chorteil zur Ouvertüre *Zur Namensfeier* op. 115, auf den Beethoven dann jedoch verzichtete.

5 Hans-Werner Küthen, *Schöpferische Rezeption im Finale der 9. Symphonie von Beethoven*, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert, Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989, Kongressbericht*, Tutzing 1990. In einer hieran anknüpfenden weiteren Studie, *Mozart-Schiller-Beethoven. Mozarts Modell für die Freudenhymne und die Fusion der Embleme im Finale der Neunten Symphonie*, in: *Hudební vèda. Musicology* 2/93, Prag 1993, S. 109–128, erörtert Küthen bisher kaum beachtete Hintergründe: So kursierte Schillers Ode in den humanitär orientierten Vereinigungen der Freimaurer, die damals in der Nachfolge der Aufklärung zu weitester Verbreitung gelangten. Beethovens Lehrer und Präzeptor Christian Gottlob Neefe war ein „Protagonist der Freimaurerei und Princeps der Bonner Illuminaten" und auch fernerhin unterhielt der Komponist entsprechende Beziehungen, bis hin zur 1823 konstituierten Londoner *Philharmonic Society*, die über ihre künstlerische Wirksamkeit hinaus eine Zentrale der britischen Freimaurerei war. Die von Beethoven zeitweilig dieser Gesellschaft zugedachte Neunte gipfelt mit der Freudenode in einem „Emblem freimaurerischer Ideale". Einen umfassenden Überblick über die Abfolge der späteren, zeitgeschichtlich relevanten Deutungen des Werkes im 19. und 20. Jahrhundert bringt Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel 1993.

6 Unabhängig vom Mozart-Modell findet sich bereits in T. 9 der *Adagio molto*-Einleitung der Ersten Symphonie op. 21 ein entsprechender melodischer „Vorausklang" des Freudenthemas. Das hymnische Finale-Thema der Chorfantasie op. 80 von 1808, das Beethoven seinem Lied *Gegenliebe* WoO 118 von 1795 entnommen hat, zeigt den gleichen symptomatischen Terzbeginn. Beethoven selbst hat dieses Werk im Brief vom 10. März 1824 an den Verlag B. Schott's Söhne quasi als Vorstufe zur Neunten eingeschätzt, für die er später das wesensverwandte Mozartthema apperzipierte.

7 Nottebohm, *Skizzen*, S. 173.

8 Die Bezeichnung stammt von Richard Wagner, vgl. dessen *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig: E. W. Fritsch, ^{2}1888, Bd. 9, S. 241.

9 Siehe Kritischer Bericht in der Dirigierpartitur PB 5239, Quellenbewertung und Einzelanmerkungen.

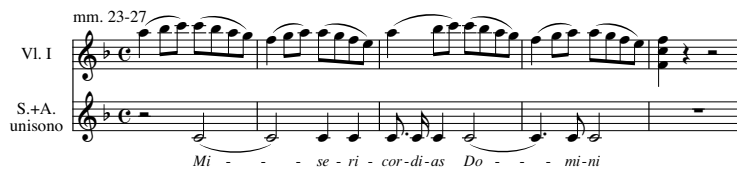
10 Im Unterschied zu den Symphonien findet sich eine Vorausnahme des Scherzos bzw. eines scherzoähnlichen Satzes an zweiter Stelle in den Klaviersonaten bereits früher, so in op. 26, op. 27 Nr. 1, op. 31 Nr. 3 sowie nach op. 106 auch in op. 109 und op. 110.

11 Die damals übliche und auch von Beethoven selbst verwendete Bezeichnung „türkische Musik" bezog sich auf das erweiterte Schlaginstrumentarium, das im 18. Jahrhundert nach dem Vorbild türkischer Janitscharentruppen in die europäische Militärmusik übernommen wurde.

12 Ausführliche Darstellung aller Umstände der Erstaufführung bei Thayer/Deiters/Riemann, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. V, Leipzig 1917–1923, S. 66–99. Siehe auch *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Leipzig 1993, Bd. 10, hrsg. von Dagmar Beck und Günther Brosche, Heft 122, S. 237.
13 Quellen **PL** und **PAa**, siehe Kritischer Bericht in der Dirigierpartitur PB 5239.
14 Otto Baensch, *Die Aachener Abschrift der neunten Symphonie*, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch* 5, 1933, S. 7.
15 Gemäß Rezension der *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung*, 3. Jg., Nr. 26 (28.6.1826), S. 203, mitgeteilt von Eichhorn, a. a. O, S. 15.
16 Für die Aufführung in Berlin am 27. November 1826 standen also sowohl diese Abschrift (**PB**) wie bereits auch der Erstdruck (**EAP**/**EASt**) zur Verfügung.
17 Dies betrifft u. a. im Finale T. 115–163 die Fagott II-Stimme, die dort die Kontrabässe dubliert.
18 Siehe Kritischer Bericht in der Dirigierpartitur PB 5239, Abschnitt „Zur Editionspraxis".
19 Literatur zur Metronomproblematik insbesondere: Hermann Beck, *Bemerkungen zu Beethovens Tempi*, in: *Beethoven-Jahrbuch* 1955/56, S. 24–54; Peter Stadlen, *Beethoven and the Metronome*, in: *Music & Letters*, Bd. 48 (1967), S. 330–349, ders. in: *Soundings* Nr. 9 (1982) und Clive Brown, *Historical performance, metronom marks and tempo in Beethoven's symphonies*, in: *Early Music* 5/1991, S. 247–258.
20 Vgl. dazu auch Kritischer Bericht in der Dirigierpartitur PB 5239, Einzelanmerkungen, Satz IV, T. 412/942.

Preface

Beethoven created his Ninth Symphony essentially between fall 1822 and ca. February 1824, when he completed the autograph. The work is, however, foreshadowed in sketches dating from earlier years; that of a fugue dated 1815 and containing the head motif of the later Scherzo movement is no doubt the first ascertainable trace.[1] In 1817/18, Beethoven's Piano Sonata op. 106 eclipsed all the previous works he had written in this genre through its exceptional dimensions and sonorities; it seems likely that the composer was striving for something similar in his symphonic oeuvre as well, which had been interrupted for several years after the Eighth Symphony. Datable to this period are sketches for a *Sinfonie in D* which feature, for instance, the motif of the future principal theme of mm. 19f. of the first movement.[2] Beethoven put the project aside, however, since he spent the next four years working on another major composition, the *Missa solemnis* op. 123. The "new beginning" of the year 1822 is documented in another sketchbook.[3] The first theme now evidences a greater similarity to its final contours. At the same time, Schiller's *Ode to Joy* occurs in the finale for the first time, thus indicating the direction of the entire work: "Sinfonie allemand[e] either with variation, after which the chorus Freude schöner Götterfunken … enters, or without variation. End of symphony with Turkish music and vocal chorus." Beethoven had repeatedly turned his attention to Schiller's Ode in various ways since his later Bonn years.[4] Efforts to set it to music thus reach all the way back to this time. He also wrote two drafts to the aforementioned sketch note, but did not pursue them any further. The decisive impulse for the melody of the *Ode to Joy* came to him, as Hans-Werner Küthen has shown, in a sacred work by Mozart, the Offertorium *Misericordias Domini* K. 222. This work features the same sequential motif as an instrumental counterpoint to the vocal parts, which most likely also inspired Beethoven to treat it polyphonically.[5]



Out of this startlingly simple melody, with its ascending and descending stepwise progression beginning on the emotionally forceful third degree, Beethoven forged a hymn that could be sung by "alle Menschen" and which was then rounded out by the middle section "deine Zauber binden wieder…" and the counterpoint of the second theme, "Seid umschlungen, Millionen." More yet, he also saw in it the key to the overall compositional shape of the work that was still in gestation.[6] He thus disseminated motivic elements from this melody into the previous movements with growing emphasis; these elements anticipate the (pre-existing) theme of the finale, which then appears to be the result of these motivic segments. One finds them in the first movement, at the transition to the B flat major of the second theme at mm. 74f.; later, in D major, in the scale figures of the middle section of the Scherzo in duple time; finally, in the D major cantilena of the second theme of the third movement, which is to be understood as an "anticipatory" melismatic embellishment and an "individualized" elaboration of the opening notes of the Ode melody. Nottebohm's observation is revealing: "The Adagio was completed as a draft ca. October 1823. The melody of the middle section was written first, before the sketches to the first section were completed."[7]

In the first and second movements, Beethoven incorporates these "gentler tones" into the countersphere of the principal themes in D minor that had already been envisioned in the sketches. Set into motion by the open fifths of the opening measures which stress the dominant and lack the mediant, they demonstrate an unlimited tutti wealth of power and cyclopean force through their unison

broken chords cascading across the entire tonal range towards the ground tone and reaching all the way to their dissonant intensification in the "horror fanfare"[8] at the start of the finale. In the second theme of the opening movement and the first theme of the third movement, the B-flat major key takes on a "mediatory function," each time in connection with the expressive use of the interval of the fourth in a rising or falling motion, whereby one is the inversion of the other:

The interval of a fourth on which they are based constitutes, in the first movement, the initial segment of the principal theme in D minor as well as the highest notes of the principal theme in the second movement. In the third movement, however, it is irreversibly transported to B flat major in the same function, so that the horror fanfare of the finale no longer opens with the fourth, but with the stepwise progression *b♭-a*, with which the third movement also begins. It is ultimately in a distant B major – in m. 841 of the finale – that the thematic fourth attains transcendency in the breathtaking apotheosis entrusted to the highest register of the soprano solo. With regard to the genesis of the work and the thematic relationships that have been presented, the reading that is by far the most problematic – and absolutely unique in Beethoven's symphonic oeuvre – is undoubtedly the one encountered in m. 81 of the first movement.[9]

It is presumably out of consideration for the dramaturgical aspects (treated here only schematically) of this creatively and formally inexhaustibly rich work that Beethoven exchanged the positions of the middle movements in this final symphony. Just as in the earlier Piano Sonata op. 106,[10] he placed the Scherzo before the slow movement. Also characteristic – and altogether typical of Beethoven's late works – is the incorporation of polyphonic techniques into the thematic elaboration. One thus finds extensive fugal sections in the development section of the first movement (mm. 218–274) as well as in the finale, where they are encountered in the *Alla marcia* development (mm. 431–525) and in the closing development (mm. 655–729) as a double fugue of the first and second themes with a counterpoint of eighth notes.

Beethoven had a certain amount of difficulty shaping the finale with its combination of formal symphonic architecture and vocal cantata with text. By using recitatives, initially presented without text, he ensured a purely instrumental preparation of the Ode melody, after which the horror fanfare is heard once again (!) and leads to the vocal-symphonic main section that is structured according to the text and begins as a repeat of the exposition. The composer considerably reduced the extensive original sequence of stanzas of Schiller's Ode and, by rearranging them, compressed their qualitative message to such an extent that one can speak here less of a musical "setting" of the poem than of its re-formulation for the purpose of the verbalization of the musical activity. Beethoven also made various changes and corrections in the recitative texts which he placed before the actual Ode text.

The incorporation of the military-like percussion or "klingendes Spiel"[11] in the *alla Marcia* section of the finale incited Beethoven to subsequently reinforce the woodwinds in general with a contrabassoon, an addition that went beyond the autograph. He also later added three trombones in the middle section of the second movement as well as in the finale (beginning at the entrance of the male chorus on "Seid umschlungen" at m. 595); moreover, he supplied extra parts to the previously written, earlier copies of the score.

The Ninth Symphony was first performed in Vienna on 7 May 1824. This was followed by a repeat performance on 23 May, at which occasion three movements of the *Missa solemnis* were also performed. Standing next to the conductor Umlauf was Beethoven, now almost completely deaf, who enthusiastically helped "beat time."[12] Further performances took place in London on 21 March 1825 under Sir George Smart, as well as in Aachen on 23 May 1825 under Beethoven's pupil Ferdinand

Ries. In each case, Beethoven saw to it that the manuscript material – still extant today – was supplied.[13] The performance in Frankfurt am Main led by Guhr on 1 April 1825 was presumably prepared on the basis of the engraver's score (**PS**), which Beethoven had sent to the publishers, Schott's Söhne in Mainz, in mid January 1825.[14] The publisher also supplied the parts (without the score) for the Leipzig performance on 6 March 1826.[15]

The printed edition – the score (**EAP**) and parts (**EASt**) were published simultaneously – was completed sometime in late June 1826, but, at Beethoven's request, only released in August. The composer had since decided to dedicate the work to the King of Prussia, for whom he had a special hand-written dedicatory score (**PB**) prepared, which, however, was not sent to Berlin until September.[16]

As is comprehensively elucidated in the "Kritischer Bericht" in the full score PB 5239, Beethoven's corrections and changes in the various extant sources are anything but consistent, so that one is confronted by an entire series of sometimes serious divergences. Thus, even though Beethoven had completed his autograph (**A**), which was filled with corrections and often unclear and disorganized, there were still many details that had to be worked out. He continued this work at first in a fair copy (**Px**) which he used as a working score, but of which, unfortunately, only 24 pages have survived. This copy, along with the surviving second copy of the score (**PS**) which was made subsequently to the aforementioned score and which was later sent to the publishers as the engraver's copy, served as the scribe's source for copying out the parts (**St**), of which only those for the strings have come down to us today; it also most likely served as the conducting score for the first performances. Thus, during the rehearsals, additions and specifications arising from the practical performance work were entered chiefly into the fair copy of the score (**Px**) and the parts (**St**), but not in every case into the autograph (**A**) and also not consistently into the engraver's score (**PS**).[17] Thus with respect to the serious problem of the dynamics in m. 330 of the finale, this new edition takes over, for example, a musically convincing differentiation found only in a rudimentary form in the autograph (**A**), the London copy (**PL**), and the engraver's score (**PS**), but fully written out in the copies of the score, which were made for Aachen and Berlin (**PAa** and **PB**).

This new edition strives to do justice as much as possible to the demands and requirements of musical practice.[18] This also concerns the notation of the extraordinarily numerous *sf* marks, which Beethoven and his scribes notated only rarely as *sf* – usually only as *f*, frequently even in a *ff* context – in order to facilitate the writing process. In a move that departs from all previous editions, we have always standardized this mark to *sf* whenever the context allowed us to infer that there was absolutely no possibility of confusing the *sf* with the *f*-dynamic marking.

The complete and definitive metronome markings of the Ninth Symphony are first found in the Conversation Book of 27 September 1826[19] as transcribed by Beethoven's nephew Karl and, in the same hand, in the Berlin copy of the score (**PB**); later, they are also contained in a letter of 13 October 1826 from Beethoven – but penned by Schindler – to the publishers in Mainz. Since it was impossible to incorporate the metronome indications into the first edition, which was already completed at that time, they were published separately in the December 1826 issue of the music journal *Caecilia*; there is, however, an error at the beginning of the finale here. This new edition offers a fact-based new interpretation of the heretofore unsolved problem of the impracticable original metronome indication for the Trio section of the Scherzo movement. Nevertheless, the markings also seem rather problematic elsewhere as well, for example in the excessively slow prescription for the *Allegro assai vivace* of the *Alla marcia* in the finale; this is no doubt due at least in part to the communication problems encountered by the deaf Beethoven and his nephew.[20]

The editor wishes to thank the directors and staffs of all libraries and archives mentioned in the source listing of the full score PB 5239 for putting the source material at his disposal.

Leipzig, Fall 2005 Peter Hauschild

1 Gustav Nottebohm, *Skizzen zur neunten Symphonie,* in: *Zweite Beethoveniana*, Leipzig, 1880 (= Nottebohm, *Skizzen*), pp. 157ff., here in particular on p. 157. Nottebohm's posthumously published essay has remained to this day the most important attempt to draw conclusions about the creative process of the work from a selection of the widely disseminated surviving sketches. Until this Sisyphean task of comprehensively documenting and making available all of these sources is completed, references to individual sketches cannot have more than a temporary character. More recent examinations, including those by Alan Tyson, Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, ed. by Douglas Johnson, Oxford, 1985, and in particular those by Sieghard Brandenburg, *Die Skizzen zur Neunten Symphonie*, in: *Zu Beethoven 2: Aufsätze und Dokumente*, Berlin, 1984, pp. 88–129, elucidate many specific details without fundamentally questioning Nottebohm's observations.

2 Nottebohm, *Skizzen*, pp. 159–163. Rudimentary notes encountered here and afterwards suggest that Beethoven was thinking of two different symphonies at about this time, one with an instrumental finale, and the other with the use of voices for a "pious hymn … in the old modes." Though he may have begun to envision a Tenth Symphony, Beethoven did not pursue it after seriously undertaking the Ninth. Notwithstanding, Beethoven had briefly considered exchanging the choral finale for a purely instrumental piece, apparently even after the first performance of the Ninth. See Nottebohm, *Skizzen*, pp. 180–182.

3 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, shelfmark *Mus. ms. autogr. Beethoven Artaria 201*. Nottebohm, *Skizzen*, pp. 164–167.

4 Beethoven had already set Schiller's Ode to music in 1792 as a song with piano accompaniment which, however, is no longer extant. Later drafts are found above all in the sketches to a choral section for the Overture *Zur Namensfeier* op. 115, which the composer then later rejected.

5 Hans-Werner Küthen, *Schöpferische Rezeption im Finale der 9. Symphonie von Beethoven*, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert, Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989, Kongressbericht*, Tutzing, 1990. In a further study that picks up on the previous one, *Mozart-Schiller-Beethoven. Mozarts Modell für die Freudenhymne und die Fusion der Embleme im Finale der Neunten Symphonie*, in: *Hudební vèda. Musicology* 2/93, Prague, 1993, pp. 109–128, Küthen elucidates some topics that had previously been barely noted. Schiller's Ode, for instance, had been circulating among the Freemasons, who pursued humanitarian interests and achieved a very broad dissemination in the wake of the Enlightenment. Beethoven's teacher and preceptor Christian Gottlob Neefe was a "protagonist of Freemasonry and Princeps of the Bonn Illuminati." The composer also maintained his relationships with these associations, including with the London *Philharmonic Society*, which was established in 1823 and, in addition to pursuing artistic goals, was a headquarters for British Freemasonry. With its *Ode to Joy*, the Ninth, which Beethoven had temporarily considered dedicating to this Society, culminates in an "emblem of Masonic ideals." A comprehensive survey of the historically relevant subsequent interpretations of the composition in the nineteenth and twentieth centuries can be found in Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel, 1993.

6 Independent of the Mozart model, a melodic "anticipation" of the *Ode-to-Joy*-theme is already found in m. 9 of the *Adagio molto* introduction of the Symphony No. 1 op. 21. The hymn-like theme of the finale of the Choral Fantasy op. 80 of 1808, which Beethoven had borrowed from his song *Gegenliebe* WoO 118 of 1795, also bears the characteristic beginning on the third. Beethoven himself had assessed this work practically as a preliminary version of the Ninth in a letter of 10 March 1824 to B. Schott's Söhne, later apperceiving the Mozartian theme as being more similar in nature.

7 Nottebohm, *Skizzen*, p. 173.

8 The designation stems from Richard Wagner, see his *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig: E. W. Fritsch, ^{2}1888, vol. 9, p. 241.

9 See "Kritischer Bericht" in the full score PB 5239, sections "Quellenbewertung" and "Einzelanmerkungen".

10 In contrast to the symphonies, one finds in the piano sonatas earlier anticipations of a Scherzo or Scherzo-like movement in second position, hence in op. 26, op. 27 No. 1, op. 31 No. 3 and – coming after op. 106 – op. 109 and op. 110.

11 The then customary designation "Turkish music" – also used by Beethoven himself – referred to the expanded percussion section which had been adopted by European military bands in the eighteenth century after the fashion of the Turkish Janissary troops.

12 Extensive depiction of the circumstances surrounding the first performance in Thayer/Deiters/Riemann, *Ludwig van Beethovens Leben*, vol. V, Leipzig, 1917–1923, pp. 66–99. Also see *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Leipzig, 1993, vol. 10, edited by Dagmar Beck and Günter Brosche, booklet 122, p. 237.
13 Sources **PL** and **PAa**, see "Kritischer Bericht" in the full score PB 5239.
14 Otto Baensch, *Die Aachener Abschrift der neunten Symphonie*, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch* 5 (1933), p. 7.
15 According to reviews in the *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, vol. 3, No. 26 (28 June 1826), p. 203, communicated by Eichhorn, l.c., p. 15.
16 Both this copy (**PB**) and the first edition (**EAP/EASt**) were thus at their disposal for the Berlin performance on 27 November 1826.
17 This concerns, among other things, the Bassoon II part in mm. 115–163 of the finale, which doubles the double basses here.
18 See "Kritischer Bericht" in the full score PB 5239, section "Zur Editionspraxis".
19 Literature dealing particularly with the problem of the metronome markings: Hermann Beck, *Bemerkungen zu Beethovens Tempi*, in: *Beethoven-Jahrbuch* 1955/56, pp. 24–54; Peter Stadlen, *Beethoven and the Metronome*, in: *Music & Letters*, vol. 48 (1967), pp. 330–349; idem in: *Soundings* No. 9 (1982) and Clive Brown, *Historical performance, metronome marks and tempo in Beethoven's symphonies*, in: *Early Music* 5/1991, pp. 247–258.
20 Also see "Kritischer Bericht" in the full score PB 5239, section "Einzelanmerkungen", mvt. IV, mm. 412/942.