

eng an die hergebrachte viersätzliche Form an, geht nirgends titanenhaft vor, läßt aber ahnungsvoll schon das aufstrebende Genie in mancherlei bedeutungsvollen Zügen erkennen. So im *ersten Satz* („Allegro con brio“) durch die genial angeordnete Rückkehr über die Dominante von Fis-Moll zum Hauptthema und über die früher unbekanntes Coda-Sätze, die den Hauptthemen noch neue Gestaltungen abzurufen wissen. In diesem ersten Satz lebt noch Tatkraft, ein Gedanke trotziger Energie, die dann schließlich freudigen, ja fast triumphierenden Charakter annimmt.

Der *zweite Satz* (*Larghetto*) gemahnt in der Benutzung der Bläser an Haydnsche Weise mit einem leichten Einschlag von Humor. Er beginnt mit einem innigen, von Wehmut durchtränkten Thema der Streicher (Erinnerung an das „Heiligenstädter Testament“). Wie eine herzliche Bitte um ein wenig Sonnenschein und Erdenglück klingt es dann aus den Zwiesgesprächen zwischen Holzbläsern und ersten Geigen, bis die Celli den Abgesang finden. Ein echt Beethovenscher goldiger Humor kommt hier zum Durchbruch. Aber der Himmel verfinstert sich — der Meister erinnert sich der zermalmenden Diagnose des Arztes. Aengstliche Rufe von unten und von oben: das Hauptthema erscheint in Moll. Energisch pochen die Streicher — bis der Bann gebrochen ist, und in beglückter Stimmung die Wiederholung des ersten Teiles beginnt. Es ist dieses *Larghetto* eine der schönsten Eingebungen Beethovens, ein Juwel der gesamten Musikliteratur.

Einer vollständigen Neugestaltung begegnet man im *dritten Satze*, dem „*Scherzo*“. Aus dem herkömmlichen Menuett ist hier unter Beethovens Händen zum ersten Male das von da ab stationäre Scherzo entstanden. Noch ist die Form beibehalten, aber ein neuer, reicher Geist hat seinen Einzug gehalten, der bald genug auch die letzten Fesseln zu sprengen wissen wird. Ein ganzes Heer von Kobolden treibt sein ausgelassenes Spiel. Das unruhig im Orchester herumirrende Thema, die dynamischen Kontraste, die *Sforzati* im zweiten Teil, die *Crescendi* mit der rollenden, chromatischen Figur geben dem Ganzen einen fast spukhaften Charakter, der auch das Trio beherrscht und seinen Schatten bis in das Finale hineinwirft.

Im *vierten Satze*, dem „*Finale*“ (*allegro motto*) feiert die Durchführung fröhliche Feste: kein Motiv, auch nicht das kleinste Glied eines Motivs, ist unbenutzt geblieben. Besonders charakteristisch geben sich die eingelegten Fermaten (gleichsam die stauenden Zwischenfragen Beethovens), denen immer neue und wohlige Tonbilder entspringen. Ohne irgendwie von des Ge-

dankens Blässe angekränkelt zu sein, atmet alles Lebenslust und Fröhlichkeit (das Testament und der Heiligenstädter Arzt sind ganz vergessen). Es ist fast Mozart-sche Stimmung. Und wenn auch das erste härtebeißige Motiv diese Stimmung hin und wieder zu trüben sucht — umsonst! Bis der Höhepunkt erreicht ist und nach einem geheimnisvollen *Pianissimo* die ausgedehnte *Coda* einsetzt. Das übermütige Hauptthema beherrscht — nach einigen fast fromm klingenden ruhigen Akkorden und einem plötzlich diese Stimmung ablehnenden *Fortissimo* — mit lärmender Heiterkeit alles bis zum Ende.

Das *Schicksal* dieser „*Zweiten*“ ist es (mit der „*Vierten*“), hinter ihren Schwestern zurückstehen zu müssen. Schon bei ihrem Erscheinen (sie wurde zusammen mit dem Oratorium „Christus am Oelberge“ am 27. März 1805 im „Theater an der Wien“ uraufgeführt) hatte sie kein Glück. In der Wiener „*Zeitung für die elegante Welt*“ nannte Spazier die Sinfonie „ein krasses Ungeheuer, einen angestochenen, unbändig sich windenden Lindwurm, der nicht ersterben wolle und selbst verblutend (im *Finale*) noch mit aufgerecktem Schweife vergeblich wütend um sich schlage“. — Wie ein solches Urteil von einem damals ernstgenommenen Kritiker zustande kommen konnte, versteht man heute natürlich nicht mehr. Denn gerade Beethovens „*Zweite*“ gehört zu den „*zahnsten*“ Sinfonien. Und gerade wegen ihrer „*Verträglichkeit*“ greifen die auf effektvolle Wirkung ausgehenden Dirigier-Virtuosen ungern nach ihr. Sie gilt ihnen als „zu Haydnisch“. Und doch ist gerade in ihr *so viel Beethoven*. An allen Ecken und Enden meldete sich schon der „*Fidelio*“.

Brahms E-Moll-Sinfonie

Graue Schwere auf dem Lichtglanz des Beethovenschen Werkes. Aber zugleich — welche imponierende *Fortführung des Beethovenschen Geistes*, des tiefsten Schürfens im Gedanklichen und Sinfonischen, in der Spiegelung einer neuen Zeit und einer neuen Persönlichkeit. Großartig, echt Beethovenisch die thematische Durchdringung des Stoffes, belastet nur von dem relativen Uebermaß einer neuzeitlichen Instrumentation, die Schwergewichtsverteilung ebenfalls im Sinne des Vorbildes.

Auch hier die strenge gedankliche Verkettung der verschiedenen Sätze des Werkes (mit Ausnahme des *Allegretto*, das dafür einen ganz neuen Typus des beweglichen Mittelsatzes — völlig Brahmsches Eigengewächs, in die Sinfonie bringt). Auch in der Einleitung des *Finale* ein Neues: