



LSO Live

Beethoven

Symphonies Nos 1–9

Bernard Haitink

London Symphony Orchestra

Beethoven

Symphonies Nos 1–9

Triple Concerto for piano, violin and cello, Op 56 (1803–04)

Leonore Overture No 2 (1805)

Bernard Haitink London Symphony Orchestra

Beethoven redefined what a symphony could be, giving his works a dramatic narrative and emotional intensity that sent blood flowing through the veins of music and set the tone for Romanticism in music. Many of the symphonies have their own journeys; from darkness to light in the Fifth symphony, from death to rebirth in the Eroica, or from a bleak void to a glorious vision of love and tolerance in the Choral Symphony.

Page Index

- 3 Track listing
- 5 English notes
- 16 French notes
- 27 German notes
- 38 Text in German with English translation
- 39 Composer biography
- 40 Conductor biography
- 41 Artist biographies
- 45 Orchestra and Chorus personnel lists
- 46 LSO biography

For information on other LSO Live recordings and London Symphony Orchestra concerts visit **lso.co.uk**

Recorded live at the Barbican, London

James Mallinson producer

Jonathan Stokes** and *Neil Hutchinson** for *Classic Sound Ltd* balance engineers

Ian Watson and **Jenni Whiteside** for *Classic Sound Ltd* audio editors

©2006, London Symphony Orchestra Ltd, UK

©2006, London Symphony Orchestra Ltd, UK

A high density DSD (Direct Stream Digital) recording

Cover photography: John Ross



Disc 1

Symphony No 3 in E flat major, Op 55 'Eroica' (1803)*

Recorded live on 21 and 22 November 2005, at the Barbican, London.

Includes 5.0 Multichannel mix.

1	Allegro con brio	17'49"
2	Marcia funebre: Adagio assi	14'22"
3	Scherzo and Trio: Allegro vivace	5'54"
4	Finale: Allegro molto	11'06"

5	Leonore Overture No 2 (1805)**	15'00"
Recorded live on 16 and 17 November 2005, at the Barbican, London.		
Includes 5.0 Multichannel mix.		

Symphony No 4 in B flat major, Op 60 (1806)*

Recorded live on 19 and 20 April 2006, at the Barbican, London.

Includes 5.1 Multichannel mix.

6	Adagio – Allegro vivace	11'19"
7	Adagio	9'05"
8	Allegro vivace	5'37"
9	Allegro ma non troppo	6'47"

Symphony No 8 in F major, Op 93 (1812)*

Recorded live on 24 and 25 April 2006, at the Barbican, London.

Includes 5.1 Multichannel mix.

10	Allegro vivace e con brio	9'07"
11	Allegretto scherzando	3'54"
12	Tempo di menuetto	4'23"
13	Allegro vivace	7'24"

Symphony No 5 in C minor, Op 67 (1807–08)*

Recorded live on 24 and 25 April 2006, at the Barbican, London.

Includes 5.1 Multichannel mix.

14	Allegro con brio	7'35"
15	Andante con moto	8'36"
16	Allegro	4'53"
17	Allegro	10'18"

Symphony No 1 in C major, Op 21 (1799–1800)**

Recorded live on 29 and 30 April 2006, at the Barbican, London.

Includes 5.1 Multichannel mix.

18	Adagio molto – Allegro con brio	9'40"
19	Andante cantabile con moto	6'51"
20	Menuetto & Trio: Allegro molto e vivace	3'19"
21	Adagio – Allegro molto e vivace	5'45"

Disc 2

Symphony No 6 in F major, Op 68 'Pastoral' (1807–08)*

Recorded live on 21 and 22 November 2005, at the Barbican, London.

Includes 5.0 Multichannel mix.

1	Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande (Allegro ma non troppo)	11'39"
2	Szene am Bach (Andante molto mosso)	11'48"
3	Lustiges Zusammensein der Landleute (Allegro)	4'58"
4	Gewitter, Sturm (Allegro)	3'31"
5	Hirtengesang – Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm (Allegretto)	9'36"

Symphony No 2 in D major, Op 36 (1799–1802)*

Recorded live on 26 and 27 November 2005, at the Barbican, London.

Includes 5.0 Multichannel mix.

6	Adagio molto – Allegro con brio	13'05"
7	Larghetto	10'43"
8	Scherzo & Trio: Allegro	3'59"
9	Allegro molto	6'38"

Symphony No 7 in A major, Op 92 (1811–12)**

Recorded live on 16 and 17 November 2005, at the Barbican, London.
Includes 5.0 Multichannel mix.

10	Poco sostenuto – vivace	13'24"
11	Allegretto	7'41"
12	Presto	9'05"
13	Allegro con brio	8'30"

Triple Concerto in C major for piano, violin and cello Op 56 (1803–1804)*

Gordan Nikolitch violin, **Tim Hugh** cello, **Lars Vogt** piano

Recorded live on 26 and 27 November 2005, at the Barbican, London.
Includes 5.0 Multichannel mix.

14	Allegro	17'39"
15	Largo	5'01"
16	Rondo alla Polacca	13'13"

Symphony No 9 in D minor, Op 125 'Choral' (1823–24)*, **

Twyla Robinson soprano, **Karen Cargill** mezzo-soprano, **John Mac Master** tenor

Gerald Finley bass, **London Symphony Chorus**

Recorded live on 29 and 30 April 2006, at the Barbican, London.
Includes 5.1 Multichannel mix.

17	Allegro ma non troppo, un poco maestoso	15'35"
18	Scherzo: Molto vivace	13'50"
19	Adagio molto e cantabile	14'11"
20	Presto – Allegro ma non troppo – Vivace – Adagio cantabile	24'32"



Symphony No 1 in C major, Op 21 (1799–1800)

Beethoven did not hurry to send his First Symphony into the world. When it was premiered in Vienna on 2 April 1800 he was approaching 30, and had already made a name for himself as a stirring virtuoso pianist (he had been performing his first two piano concertos for several years), and as a composer of muscular chamber works and piano compositions, some of which were strikingly forceful and modern. In fact, the symphony was not the only form with which he was slow to engage: his first string quartets were not published until 1801, and it is surely no coincidence that the string quartet and the symphony were precisely the genres at that time associated above all with Joseph Haydn. Beethoven's relationship with Haydn – with whom he had studied in the early 1790s – was an uneasy one, but there is little reason to doubt that the idea of moving in on the vastly respected older composer's 'patch' was a daunting one, even for Beethoven. When he did enter the symphonic arena, it was with what seems a surprisingly cautious work, at least to ears familiar with the other eight

symphonies. The model is the Haydn of the 'London' symphonies for sure, in its layout of four movements with slow introduction, in its orchestration, and in many of its compositional processes, not least the way that fragments of themes can be used motivically, sometimes to accompany, sometimes to provide a driving force; there are even echoes of Haydn's C major Symphony No 97 in the main theme of the first movement, and in the perkily demure nature of its counterpart in the second.

Yet to listeners at the time, there were plenty of things to make them sit up and take notice, though not always favourably: 'a caricature of Haydn pushed to absurdity' was how one critic described the new symphony, no doubt disconcerted by the fact that the slow introduction meanders its way towards the main body of the first movement via some surprising discords, or that the third movement seems to get by without much in the way of a tune, or for that matter much feel of being a minuet. Perhaps, too, the sheer ebullience of the music was hard to bear, for there is no mistaking its Beethovenian energy and dash. Whether they actually liked it or not, its first audiences cannot have failed to be aware that

there was something new in the air.

Only hindsight, however, can alert us to the prophetic nature of the slow introduction to the finale, in which timid upward scales eventually discover that they are part of the movement's cheerful main theme. Here the context is comic, but it was an innovation to which Beethoven would return with more serious intent.

Programme note © Lindsay Kemp

Symphony No 2 in D major, Op 36 (1799–1802)

It is one of music history's forgotten facts that at the time it was completed in 1802, Beethoven's Second Symphony was one of the longest in existence. The arrival of the giant Third only a year later has obscured this truth, but it was evidently not lost on the critic who attended the Second's first performance on 5 April 1803 and denounced it as 'a hideously writhing wounded dragon that refuses to die'. Indeed, there seems to have been a general feeling that this was a less satisfactory symphony than the First because it strove too hard for effect, erring towards the grotesque at the cost of natural elegance. Nowadays we see the Second as revealing Beethoven in light-hearted mood – full of ebullient energy for sure, but hardly doing anything to frighten the horses. But it is worth remembering that while to today's ears it may sound like Beethoven still warming up for the major symphonic statements to come, this boisterous 'little' symphony would have struck its first listeners as an altogether more powerful and alarming creation than its diffident predecessor. This is not to say that the overall mood of the

Second Symphony is not one of cheerfulness, a cheerfulness, furthermore, that is all the more remarkable for the fact that it grew out of one of the bleakest periods in its composer's life. In 1802, in an attempt to ward off his oncoming deafness, Beethoven moved out of Vienna and spent the summer and autumn in the quiet rural suburb of Heiligenstadt, from where he wrote (though never sent) his brothers a letter laying bare all the personal doubts and misgivings brought about by his condition. Known now as the 'Heiligenstadt Testament', it is a heart-rending document, yet the music which emerged at the end of this tortured summer was this cloudless symphony. At a time when his will to carry on was in danger of evaporating, Beethoven had produced a work of substantial energy and optimism.

The nearest the Second Symphony comes to the sinister is in the slow introduction to the first movement, an unusually long and wide-ranging example which darkens at its heart to a dramatic unison outburst prophetic of the first movement of the Ninth Symphony. Beethoven's enlargement of a typically Haydnesque feature is characteristic of his formal approach to this symphony, which is in other ways fairly

conventional; the main body of the breezily athletic first movement, for instance, deals with its bustling main theme and jauntily militaristic woodwind second in the expected ways, using bits of both to drive the central development section, yet just as the movement seems to have runs its natural course Beethoven embarks on a long coda, thereby provoking a new and altogether more powerful climax.

After this, the slow movement is a relaxed interlude, rich with elegantly wrought themes and wholly untroubled in mood. The Scherzo introduces a playful note in outer sections seemingly more concerned with jokey dynamic contrasts than melody (a state of affairs emphasised by the more plainly tuneful central Trio), and the humour is carried exuberantly in to the finale, whose fun and games are again capped by a long coda which makes much play of the two-note 'flick' which had opened the movement. As that Viennese critic had noted so impatiently, Beethoven seems reluctant to stop.

Programme note © Lindsay Kemp



Symphony No 3 in E flat major, Op 55 'Eroica' (1803)

Only a year separates the completion of Beethoven's Second Symphony from that of his Third, yet in that time the composer made an enormous leap forward that left his contemporaries gasping in his wake. It was not just that the 'Eroica' ('Heroic') expanded the physical size of the symphony to hitherto unknown dimensions; it also imbued the genre with a new and gigantic message, turning it into an artistic and philosophical statement that transcended any of its previously accepted functions. For here Beethoven used the symphony to express nothing less than his abiding faith in mankind's capacity for greatness.

The figure with whom he most associated greatness when he wrote the work in 1803 was Napoleon. At that time Napoleon seemed to embody the republican ideals of many of Europe's intellectuals, but when he crowned himself Emperor in 1804 Beethoven angrily deleted his name from the title-page of the score, where he had been cited as dedicatee. Yet heroism – personal and idealistic – did not lose its significance for the composer. His own

claim to artistic heroic status could hardly be doubted after his emergence from the near-suicidal despair of 1802 with creativity unimpaired, and the spiritual rebirth this represented is outlined in the four movements of the 'Eroica': the first a titanic struggle; the second a tragic funeral march; the third a joyous renewal of life; and the last a confident and triumphant affirmation of the power of Man. It was with this realisation of the extra-musical autobiographical potential of the symphony that Beethoven was to set the ideological tone for the next hundred years of symphonic writing

As in the Second Symphony, Beethoven's expansion of the genre's dimensions here makes use of the conventional building blocks, but in the 'Eroica' the familiar is made to sound impressively different. The opening chords are almost startlingly terse, while in its smooth spaciousness the main theme is like no main theme ever written before. The central development section is a long and brutal battle, but leads to a return to the main theme that is hushed and mysterious. After all this, the movement's long, gently developmental coda is nothing less than a structural necessity.

The second movement – the funeral march – makes large-scale use of what is basically a simple design. Three immensely slow, grief-stricken outer sections frame a vainly hopeful major-key 'trio', a solemn double fugue and a cataclysmic orchestral upheaval. There is another long coda, at the end of which, in one of the symphony's most radical gestures, the music literally disintegrates, seemingly incapable of consolation. But all is not lost. The Scherzo now steals in almost imperceptibly on the woodwind and strings, to be joined eventually by the full orchestra. The Trio does not do much to calm the celebrations, though it is less frantic, and the repeat of the first section is no mere formal nicety but a winding-up of the euphoria, with the orchestra at one point almost falling over itself with glee.

The Finale is one movement in which Beethoven did create a new formal design – a unique combination of variation form, passacaglia and rondo. After a noisy orchestral opening, the movement's early progress from stark bass-line to dance-like tune is borrowed from an earlier set of piano variations on a theme from Beethoven's music for the ballet *The Creatures of Prometheus*. The theme itself does not appear until the third variation, where

it is played by the oboe, but by then the music has already begun to acquire an unstoppable feel. Eventually a slower variation brings the movement a dignity more befitting of the work's heroic subject, before a return of the orchestral introduction sweeps the music into a joyful coda.

The story of the *Prometheus* ballet had concerned a figure who creates two beings with the aid of fire stolen from the gods and then instructs them in human arts and passions. As a representation of the creative artist's role as educator and civilising influence, it could hardly have failed to appeal to Beethoven; by making such direct reference to it, how better could he have concluded this masterly symphonic self-portrait?

Programme note © Lindsay Kemp

Symphony No 4 in B flat major, Op 60 (1806)

The Fourth Symphony is probably Beethoven's least well-known, a situation which no doubt owes much to its position sandwiched between the Third (the 'Eroica') – at that time the largest and most complex symphony ever composed – and the viscerally powerful and uplifting Fifth. Beside these two great forward steps in symphonic thinking, the brusque Fourth can seem dwarfed, its relatively lightweight frame and predominantly cheerful nature apparently offering no equivalent to either their massive presences or their mighty extra-musical messages. But it is a thoroughly Beethovenian work nevertheless, taut with muscular strength, propelled with unstoppable momentum, and shot through with its composer's unmistakable stylistic fingerprints. Produced in the same year as the Violin Concerto, the Fourth Piano Concerto and the three 'Razumovsky' string quartets, it purrs with the mature assurance of Beethoven's so-called 'middle-period' compositions, and, like several of those, is among his most lovable and appealing creations.

That Beethoven followed his large and powerful Third, Fifth and Seventh symphonies with more 'relaxed' ones has often been pointed out, but it is worth noting that composition of the Fourth Symphony actually began after that of the Fifth. Beethoven spent the summer of 1806 at the country estate of his longstanding Viennese

patron, Prince Lichnowsky, and in September the two men together visited the house of one of the Prince's friends, Count Franz von Oppersdorff, in Upper Silesia (today part of Poland). Oppersdorff maintained a private orchestra, and when the composer arrived he was honoured with a performance of his own four-year-old Second Symphony. Before long the Count had commissioned a new symphony from him as well, and, despite having begun the Fifth, Beethoven set this aside in favour of the work that was to become the Fourth. Quite why he did this we do not know, but we can guess that on the one hand he may not yet have felt ready to push the radical and emotionally demanding Fifth through to completion (he did not finish it until 1808), and on the other that the Count's evident enthusiasm for the more Haydnesque world of the Second Symphony demanded another work in similar vein. Whatever the reason, the Fourth was soon completed and duly 'sold' to Oppersdorff, who became its dedicatee and enjoyed exclusive use of it for six months at a fee of 500 florins.

It is Haydn whose influence lies behind the symphony's opening, though it is doubtful whether even he ever composed a symphonic slow introduction quite so searching and ambiguous as this one. Indeed, a more likely inspiration might be the 'Representation of Chaos' which begins Haydn's oratorio *The Creation*, and it was perhaps this similarity which the 20th-century musical essayist Donald Tovey had in mind when he referred to the 'sky-

domed vastness' of this section; certainly there is an air of awestruck emptiness to it which suggests contemplation of the heavens (a subject Beethoven himself explored more explicitly and serenely that same year in the slow movement of the second 'Razumovsky' quartet). This remarkable passage of music eventually leads, via a cunningly calculated acceleration, to the main body of the movement, a bold Allegro Vivace which seems to have put the dark thoughts of the opening behind it, having at the same time somehow drawn strength from them. Beethoven's melodic material here is memorable, but it is the way he uses his themes to control rhythmic momentum that is most impressive; everything serves to push the music forward. One inspired example will serve here: at the start of the fast section, listen to the smooth falling figure on the woodwind which swiftly answers the strings' first phrase; both feature at the close of the movement, but it is the wind phrase, passing downwards through the cellos and basses, which provides the more irresistible driving force.

The second movement maintains this tight control of forward movement, even though in its main theme and subsidiary for solo clarinet this is the tenderest of adagios. The momentum is preserved partly through strategic reappearances of the jagged rhythm of the opening bars, and partly by the way in which Beethoven 'busies' the accompaniment to the main theme whenever it returns. The

movement has its dark side too, in an unexpected, angry minor-key outburst which interrupts the main theme's third appearance. Though not so titled, the third movement is in the form of a scherzo, a jocular movement-type in rapid triple-time, which Beethoven had himself developed from the older minuet-and-trio form. Convention dictated that such a movement be in two sections, with the first heard again after the second, but in this symphony Beethoven decided for the first time to expand the scheme so that the bounding first section is heard three times and the second – in this case a lilting tune for the winds with short promptings from the strings – twice. In a further twist of playfulness, the final appearance of the first section is brought to an abruptly premature end by an irascible blast from the horns.

The jokey mood continues into the finale, a movement of almost constant scampering semi-quaver action. The spirit of Haydn is here again, most unequivocally in the mock-tentative, slowed-down version of the main theme, which appears just before the end, but the whole is infused with characteristically Beethovenian dash and strength. Small this symphony may be compared to certain of its counterparts, but it is still palpably the work of a giant.

Programme note © Lindsay Kemp

Symphony No 5 in C minor, Op 67 (1807–8)

Time and familiarity, those old enemies of innovation, have conspired to mellow the impact of Beethoven's Fifth on the modern ear. This most famous of classical orchestral pieces has often been in danger of acquiring from frequent repetition a cosiness and a friendliness that can dull its surprises, soften its blows. Yet this is the same work which caused the French composer Jean-Francois Le Sueur to be so bowled over when he first heard it in 1828 that, on reaching afterwards for his hat, he could not find his head. His pupil Berlioz (to whom we owe this anecdote) visited him the next day to be told by an impressed but evidently disturbed Le Sueur that 'that sort of music should not be written'.

Clearly, whatever the Fifth Symphony was to its earliest audiences, it was not comfortable. Those who took their seats in Vienna's Theater an der Wien on 22 December 1808 for the concert in which the work was first performed would doubtless have had some idea what to expect. Anyone who had already heard his Third Symphony, the 'Eroica' or indeed the 'Pastoral' Symphony that was also premiered earlier in the same concert would have known that Beethoven had greatly expanded the timescale of the symphonic form, raised its level of seriousness and expressive weight, and brought to it an increasingly theatrical, even narrative strain. But few can have been prepared for the brusque, almost visceral assault this unique work was to make on their senses.

Where did it come from? Well, Beethoven was a revolutionary of course, but he was one who worked within an established tradition, and who was subject to his fair share of influences. Several of these come together in the Fifth Symphony. One was Mozart, with whom he shared a special feeling for the expressive power of C minor (both men composed some of their most emotional and personal works in that key); another was the largescale, open-heartedly bombastic music composed for the public celebrations of Revolutionary France (that Le Sueur had himself been a leading composer of such music lends a peculiar irony to his reaction to the work); and a third was Haydn, his teacher, who time and time again had shown in his string quartets and symphonies how to construct whole movements from small but highly pregnant thematic cells.

This last influence is undoubtedly at its most potent in the Fifth's highly dramatic first movement, totally dominated as it is by the urgent four-note motif with which it opens. Not that it sounds in any way like Haydn. The music here is astonishingly terse, pared down to the melodic minimum, and the second theme is quickly upon us: a relaxed expansion of the main motif on horns, answered by a reassuring embrace from the violins and woodwind. Yet it is this consolatory theme which, after a belligerently combative development section (in which the music is at one stage reduced to a stark dialogue of chords between wind and strings, as if two exhausted warriors were pausing for breath) reappears in swirling, nightmarish

transformation in the movement's long and turbulent coda.

There is more than a hint of Haydn's influence, too, in the slow second movement, which has the overall shape of one of his favourite forms, the 'double variation set' in which two themes are varied in alternation, often in successively diminishing note values. Beethoven's themes are both in A flat major, but the second – rather march-like despite being in triple time – soon modulates unexpectedly to C major, where it acquires an extra grandeur and, incidentally, provides a brief foretaste of the mood of the finale. At the end of this particular movement, however, it is the more graceful first theme which wins the day. Beethoven does not call the third movement a 'scherzo', though in form and function it is one. But if there is humour here, it is of a grim cast and beset by uncertainty. When a sturdier theme emerges, it is brief and troubled, dominated by a balefully intoned horn-call transformation of the four-note motif from the first movement. The mood lightens in the scurryingly fugal major key 'trio' section, but at its reappearance the first theme, played pizzicato and pianissimo, takes on a stealthy, nocturnal character, before leading us to the most celebrated passage in the whole symphony. Here, over held string notes and sinister tappings from the timpani, wisps of the first theme are heard, leading us for the moment we know not where. Gradually the excitement rises, as with the sense of something seen approaching from a distance, until with a last sudden rush we find ourselves propelled into the blazingly triumphal C major of the finale. It is one of the

most upliftingly theatrical moments in all music, and the unequivocal joyfulness of the ensuing movement (almost unremittingly loud, by the way, and reinforced for the purpose by Beethoven with trombones, piccolo and double bassoon) is not even diverted by the brief, perhaps mocking reappearance about halfway through of the third movement's main theme, now gloriously overcome.

Whether one experiences the Fifth Symphony as a journey from darkness to light, a depiction of adversity overcome, or as an emergence from some sort of underworld, there is no doubt that it has an effect on the listener that goes beyond the appreciation of its musical and formal niceties. Beethoven himself has left little clue as to what the symphony is 'about', save for a possibly apocryphal remark to his friend Schindler about the first movement: 'thus Fate knocks at the door'. Yet we know that he thought of many of his instrumental works in programmatic terms; whether or not we as listeners can guess these programmes correctly, the fact that in his greatest symphonies we sense them with such ease and general uniformity is proof of his success. It was with this realisation of the genre's extramusical potential that Beethoven was to set the tone for the next 100 years of symphonic writing.

Programme note © Lindsay Kemp



Symphony No 6 in F major, Op 68 'Pastoral' (1807–08)

Beethoven loved nature and the open air. He spent most of his summers away from Vienna in the country retreats of Heiligenstadt, Mödling and Baden, where he would walk the woods and fields notebook in hand, and even back in the city short strolls were a regular part of his work routine. 'No one can love the countryside as much as I do', he once said, 'for surely woods, trees and rocks produce the echo which man desires to hear.'

But nature was not just a balm for the senses; for Beethoven it was evidence of the Creator's hand. Raised on the tolerant attitudes of the Enlightenment, he had little interest in conventional formal religion, and it was in the outdoors, amidst the wonders of the natural world, that he found himself closest to God. He was hardly alone in that – such feelings were part of the spirit of the early Romantic age – but it was perhaps his unique placing at the threshold of the Classical and Romantic eras in music that allowed such a work as the 'Pastoral' Symphony to achieve greatness.

'More an expression of feeling than painting', said Beethoven, and it is true that, while the atmosphere of the countryside pervades every bar, the Sixth Symphony can be fully enjoyed without resorting to mental pictures of shepherds, peasants and cuckoos. Even so, members of the audience at the work's premiere in a freezing cold Theater an der Wien in December 1808 would have had little difficulty recognising the scene Beethoven was laying out before them. Musical evocations of natural phenomena such as running water, storms and birdsong were familiar from the opera house, as were representations of the countryside's human population by means of rustic tunes and bagpipe-style drones. There had been pastoral symphonies before, while Haydn's two great late oratorios *The Creation* and *The Seasons*, with their brilliantly executed evocations of the natural world, were regular fixtures in the Viennese concert calendar. These, then, were not the novelties of the Sixth. What may have struck its first listeners as more radical was its effortlessly laid-back character, and the air of repose with which, uniquely in a Beethoven symphony, it both begins and ends.

The first movement also introduces us to two other important characteristics of the work,

namely themes which seem to want to circle back on themselves in leisurely self-perpetuation, and a general contentedness with simple and slow-moving harmonies. When taking a walk in the country there is no need to hurry, as Beethoven proves in the central development section, where a five-note descending figure borrowed from the opening theme is repeated many times over slowly changing chords, its effect like that of turning one's gaze to admire different vistas within the same landscape.

The second movement is one of Beethoven's most gorgeous inspirations, and one which he had been harbouring for some time. The watery accompaniment figure had its origin in an idea noted down in a sketchbook from 1802–03, where it carried the heading: 'murmur of the brook ... the deeper the brook, the deeper the sound.' Deep is the word; the richness and subtlety of Beethoven's creation give it an unparalleled power to gladden the heart, and so dreamily do we fall under its spell that it hardly seems out of place when the music twice stops sleepily near the end to allow flute, oboe and clarinet to give us birdsong imitations identified by Beethoven as nightingale, quail and cuckoo.

The last three movements are run together to make an uninterrupted sequence – a move suggested by the programme for sure, but also utterly in keeping with Beethoven's formal procedures of the time. The third movement is the symphony's scherzo, and a robust depiction of bucolic merrymaking. Twice Beethoven pokes fun at the village band (the oboist not sure where to come in, the bassoonist only knowing three notes), and twice the music tips over into an earthier dance in which we can almost hear feet stamping. Eventually the revelries are halted by the menacing rumble of approaching thunder, before the fourth-movement storm hits. When it has run its brief but brutal course, and the departing lightning has flashed for the last time, gentle calls given out on clarinet and horn signal the arrival of the finale before going on to form the basis of the movement's recurring main theme. This hymn of praise is no exultant shout, however, but a joyful and dignified thanksgiving, not just for the brook and the 'pleasant feelings' but, we realise, for everything we have witnessed, the storm and the three-note bassoonist included. With a final majestic, swelling peroration, Beethoven ennobles them all.

Programme note © Lindsay Kemp

Symphony No 7 in A major, Op 92 (1811–12)

The movement titles and specific birdcalls of the 'Pastoral' Symphony are about as explicit as Beethoven got when it came to noting down 'meanings' for his major works. The man who first realised the symphony's universal expressive potentialities in the 'Eroica', and for whom extra-musical inspirations formed an important part of his creative thinking, was usually happy to let his music do the talking – 'the listener should be able to discover the situations himself', he wrote on sketches for the 'Pastoral'. And while few could deny that the 'Eroica' seems to embody a sense of rebirth, or that the Fifth marks out some kind of journey from darkness to light, the composer left no actual clues that he thought of them thus. It is the music which communicates these things so strongly that we feel we understand them.

Compared to the above symphonies, the Seventh is a little harder to pin down. The rhythms which dominate each one of its movements have given rise to one oft-quoted appraisal: Wagner's description of it as 'the apotheosis of the dance'. But could that not equally well be said of a Bach Suite?

And by the time it has ended, has the Seventh Symphony not expressed a purer and freer form of euphoria than might primarily be associated with dancing? The modern Beethoven scholar David Wyn Jones has suggested that in this work Beethoven set himself the challenge of moulding a 'continuous, cumulative celebration of joy', and this seems a more accurate assessment than Wagner's. Yet even then, how exactly does the melancholy second movement fit in?

The perceptions of the Seventh's earliest audiences may well have been determined by the timing and circumstances of the premiere. It was first performed in December 1813 in the hall of Vienna University in a charity concert organised to raise funds for the widows and orphans of wounded soldiers. Austria and her allies had recently scored a significant victory over Napoleonic forces at the Battle of Hanau, and the concert no doubt had a patriotic air; also on the programme was Beethoven's noisy battle-piece *Wellington's Victory*, and it would be no surprise if the jubilant Seventh was seen at first as another war celebration – the second movement could then even be a lament for the wounded of the type traditional in such pieces. But in fact it had been completed long before Hanau, in the spring of the previous year.

The Seventh starts with a massive slow introduction, the longest in any of Beethoven's symphonies. Its leisurely wind themes contain few hints of the energy soon to be unleashed, but there is a coiled-spring quality to the heavy accents and upward string scales which accompany them. When the main part of the first movement arrives, however, it is not with a rush but with a gentle slide into the principal theme, a lilting melody announced by the flute. This is also where we meet the movement's defining rhythmic unit, a three-note figure (think of the rhythm of the word 'Amsterdam') which from these unassuming beginnings gathers the power to dominate almost as obsessively, and in its way as powerfully, as the more famous four-note motif of the Fifth Symphony.

The second movement is one of the most striking in all of Beethoven's symphonies, and one of the most immediately influential. It was encored at the first performance – a testament no doubt both to its extraordinary affecting power and its 'stand-out' quality within the symphony – and it did not take long for it to make its mark on other composers. Its insistent slow march – actually a set of variations on a minor-key theme, twice interrupted by consolatory major-key episodes – soon found imitators. Schubert in particular returned many

times both to its mood and to its characteristic long-short-short rhythm.

With the third movement, a scherzo, we return to the prevailingly joyful tenor of the work. The main sections are typically Beethovenian, a lithe and playful mix of light-footed passages and forte outbursts in the outer sections, and deceptive simplicity in the twice-heard contrasting section, said to have been based on the melody of an Austrian pilgrim hymn.

In the finale the music reaches its peak of elation in an unstoppable swirl of ebullience and energy, driven along by off-beat accents and prodding repeated-note figures. It is a subtlety worth listening out for when, in the central development section, Beethoven makes the two-note accompaniment figure in the bass of the main theme a subject for discussion among the orchestra, but really for the listener there is little choice here but to abandon oneself to the music's engulfing exuberance.

Programme note © Lindsay Kemp

Symphony No 8 in F major, Op 93 (1812)

Beethoven himself called his Eighth Symphony 'little', a careless description which over the years has hindered its reputation compared to those of its undeniably grander companions. The fact that it also adopts a less overtly radical style than works such as the Third, Fifth and Ninth symphonies has likewise lessened its standing. How can it be a proper Beethoven symphony when it is so easy on the ear, so jokey? The suggestion is that this is the composer 'resting' after the heroic physical efforts of the Seventh Symphony, 'relaxing' (perhaps even 'lapsing') into the playful, Haydnesque musical world of the 18th century.

In truth, its first Viennese audience was not enormously impressed by it. One reviewer noted after its premiere in the Grosser Redoutensaal in February 1814 (the occasion, incidentally one of the deaf composer's last, chaotic conducting attempts), that 'it did not create a furor', its effect weakened as a result of being heard straight after a performance of the more powerful Seventh Symphony. But he also declared perceptively that 'if the [Eighth] Symphony should be performed alone

hereafter, we have no doubt of its success', and sure enough, once one remembers to listen to it for what it is instead of what it is not, it does not take long to realise what a thorough-going and compact demonstration of Beethovenian brilliance it is. And a radical one too. The style of the music may be essentially conservative, but structurally the work is bursting with ideas, many of them entirely of a piece with the direction Beethoven's music was taking at the time, if presented in a more congenial manner. As Hans Keller once put it, 'when a great composer is complex in one dimension, he tends to be proportionately simple in another, in order to facilitate comprehension', and the humorous demeanour of the Eighth Symphony does not alter the fact that it is a highly original composition in which Beethoven tries out a number of the formal procedures and concerns that would surface in his later works.

He composed it in the space of a few months in 1812, immediately after completing the Seventh, and right from the start it is clear that he is not in a mood to hang around. The first movement begins without preliminaries, launching in with the first theme and striking off

confidently for the second. Yet it takes only 30 seconds or so for the music to lose its way and grind to a standstill before the violins present the rising second theme in what, technically speaking, is the 'wrong' key, a faux pas which the woodwind soon rectify. This may seem like a rather academic kind of joke, but its effect can be felt even if not understood, both here and in the numerous other places in this symphony where similar tricks are played. The central development section is surprisingly stormy and leads to a noisy return of the main theme in which upper strings play tremolando while the theme itself is transferred to the lower instruments. It is the theme's last appearance however, right at the end of the movement, which is the most delightful and witty.

There is no slow movement; instead, a scherzo-like Allegretto whose monotonous repeated notes are said to have been inspired by the recent invention by one of Beethoven's acquaintances of the metronome. The veracity of this story is questionable – though it is fun to see in the brusquely scrubbed string interruptions impatient winding of the mechanism (Beethoven was reportedly not

particularly skilled at operating the new machine) – but perhaps Viennese music-lovers in the composer's day would have found a stronger reminiscence here of the slow movement of Haydn's 'Clock' Symphony.

The 'scherzo-in-place-of-a-slow-movement' is followed by a 'minuet-instead-of-a-scherzo', an elegantly flowing third movement enriched by touches of graceful counterpoint and, in the middle section, courtly writing for clarinet and horns. The symphony ends with a scampering, pell-mell finale groaning with jokes, from the startling 'wrong note' that interrupts the main theme, to the very sudden, almost accidental arrival at the serene second theme, to any number of stop-start, what-happens-next moments. Formally, this is the most adventurous movement in the symphony, a sonata-rondo with two development sections, but it is also such a hoot that the listener can be forgiven for neither noticing nor caring.

Programme note © Lindsay Kemp



Symphony No 9 in D minor, Op 125 (1823–24)

Friedrich von Schiller's poem 'Ode to Joy' could almost have been calculated to appeal to the idealistic Beethoven. Written in 1785, it lauds the joys of fellowship, the happiness of married life, the wonders of nature and the universe and the eternal mystery of divine love, and as early as 1793 Beethoven was considering setting it as a song. In 1812 he attempted a 'choral overture' using parts of the text, but it was not for another decade that he was to find a true home for it when he made it the subject of the extraordinary and revolutionary finale to his Ninth and last symphony, the first ever to include a choral movement.

It was not just accommodating Schiller's words that took a long time, however. Although the symphony was essentially composed in a ten-month burst between April 1823 and January 1824, there is a case for saying that Beethoven had been writing it for much longer – he had contemplated a D minor symphony as early as 1812, immediately after the completion of the Seventh and Eighth, while some of its musical ideas date back even further. Not

that these matters would have concerned the audience at the work's first performance in Vienna's Kärntnertortheater Theatre in May 1824; for them the excitement lay in hearing Beethoven's first new symphony in twelve years, and they lapped it up. At the end the applause was thunderous, and the deaf composer was turned round by the contralto soloist Caroline Unger to see hats and handkerchiefs being waved frantically all over the hall. 'The whole audience was impressed, crushed by the greatness of your work', wrote Beethoven's friend Anton Schindler. Vienna may not have always appreciated Mozart to the full, but it certainly loved Beethoven. The Ninth is not, strictly speaking, Beethoven's last symphony – in 1825 he began but failed to complete another – but it is certainly a fitting summation of his mighty contribution to the genre's history. His achievement had been nothing less than that of bringing about an irreversible transformation in the entire concept of what a symphony is, turning a piece of concert music designed primarily to entertain into a psychological journey in which, over the course of four movements, the listener's emotions undergo some kind of change. This could be triumph over adversity, as in the death

and rebirth of the 'Eroica', or a passage from darkness to light as demonstrated in the famous Fifth Symphony. In the Ninth, it is a journey from a bleak and brutal void to a glorious vision of an ideal world of love, tolerance and universal brotherhood.

Certainly the shimmering strings which open the first movement seem to conjure a mood of primeval emptiness before the music moves on into more combative regions. At the end, a sternly resolute theme emerges from the depths like a clenched fist. The second movement seems straightforwardly joyful with its playful timpani beats (spontaneously applauded at the first performance), its interplay between the violins and its cheeky ending, but there is more than a hint of seriousness underlying it as well. The third movement is unambiguous in intent, however, a sublimely tender and beautiful set of variations on a tune whose deceptively simple hymn-like nature is a Beethoven speciality, above all in 'late-period' works. And then the finale bursts in, startlingly and radically. At first the orchestra reviews themes from all three earlier movements, with the cellos and basses

phrases which deliberately mimic the style of vocal recitative.

It is as if they are struggling to tell us something, yet it is also a dramatically enhanced continuation of the fragmentary, groping introductions to the finales of two earlier symphonies, the First and the Third. Eventually, though, the orchestra hits on the now-famous folksong-like theme, but after they have played a few variations on it, another upheaval leads to the first human sounds – a bass soloist commanding us all to discard all this in favour of 'pleasing and more joyful tones'. These words are Beethoven's, but from here to the end it is Schiller's message which dominates, and as the voices take over, we hear in the course of further variations on the theme a vision of Elysium that is by turns exultant and awestruck. 'This gigantic work', Hans Keller suggested, 'should convince even the firmest pessimist that mankind's life has been worthwhile'.

Programme note © Lindsay Kemp

Triple Concerto in C major for piano, violin and cello, Op 56 (1803–04)

‘Did he who wrote the Ninth write thee?’ The glib paraphrase of Blake by one writer from the first half of the last century is not at all untypical of the way in which Beethoven’s affable Triple Concerto has been dispraised over the years. Yet despite its relative unpopularity with musicologists suspicious of its apparent lack of typically Beethovenian punch, the work has retained a place in the repertoire, and along with Mozart’s Sinfonia Concertante for violin and viola, and Brahms’s Double Concerto for violin and cello, is one of very few post-Baroque concertos for more than one soloist still to receive anything like regular performance.

It enjoyed a fair number of outings in Beethoven’s day too, despite the appearance of having been carefully tailored to suit the particular talents of its original interpreters. Composed in 1803–04, it was intended for Beethoven’s patron and piano pupil Archduke Rudolph, a good musician but a player of relatively modest ability, and thus it is that the piano-writing, for all its elegance and good

taste, lacks the kind of difficulty found in the solo concertos. The violin and cello parts, on the other hand, were written for top professional virtuosi – the violinist Carl August Siedler and the cellist and composer Anton Kraft, the man for whom Haydn had composed his D major Concerto – and this is reflected in the more technically demanding role these instruments are given. This was the line-up for the work’s private premiere in 1804, and further performances followed with various combinations of soloists until the work was finally heard at a public concert for the first time in May 1808. Unfortunately it made a poor impression on that occasion, falling early victim (judging from the report of Beethoven’s friend Schindler) to performers who ‘undertook it too lightly’.

To more modern-day dismissals of the Triple Concerto as ‘weak’ Beethoven, the Twentieth-century writer Hans Keller once offered the answer that ‘we have perhaps come to realise that Beethoven’s imperfections are not lack of perfections, but absence of completeness – in view of things to come’. What was to come in this case, and soon, was the Fourth Piano Concerto and the Violin Concerto, both of them

works whose laid-back spaciousness, and a few other details besides, owe something to the expansive nature of the Triple Concerto.

More importantly, however, the Triple Concerto has glories of its own. The very opening is quietly original, its first theme being announced mysteriously by cellos and basses on their own before becoming the basis of a drawn-out orchestral crescendo. It is with this theme that the soloists eventually enter one-by-one, but the movement has a wealth of melodic material as well as a few surprises, not the least being the triumphantly loud return to the main theme after the central development section.

The Largo (in A flat major) is lyrical and uncomplicated, its mood of tranquillity set by a sublime opening cello solo, while the way in which it leads directly to the finale places it in the same category as its counterparts in the Violin Concerto and the Fourth Piano Concerto. The finale itself is a boisterous Rondo in the style of a polonaise, a familiar enough style to us now thanks to Chopin, but in Beethoven’s day a dance whose place in art-music was relatively new. The Polish flavour reaches its height in an ebullient episode about midway

through, but the whole movement has a freshness and a vigour which make it a fitting conclusion to this relaxed yet expertly crafted work.

Programme note © Lindsay Kemp

Leonore Overture No 2 (1805)

Beethoven composed only one opera, yet he revised it twice and wrote four different overtures for it. The first production of *Fidelio*, in Vienna on 20 November 1805 ran to only three performances, and the following spring a shortened version renamed *Leonore, oder Der Triumph der ehelichen Liebe* (Leonora, or The Triumph of Conjugal Love) was performed just twice. It was not until 1814 that it next appeared, this time in the form in which it has become familiar and with *Fidelio* restored as its title.

The four versions of the overture are sufficiently different to suggest that Beethoven's doubts were not so much with musical quality as with function. His original intention was clearly to provide a programmatic prelude that would foreshadow the ensuing drama and its music in the manner of the overtures of contemporary French opera. That to the 1805 version (known as *Leonore* No 2) is grand and dramatic but architecturally loose, and for the 1806 revision Beethoven produced *Leonore* No 3 which, while retaining much of the material of the original, was more concise and formally directed. Both

the subsequent *Leonore* No. 1 and *Fidelio* overtures, however, are shorter and in lighter, more independent vein, and while we may therefore assume that Beethoven found Nos 2 and 3 overbearing in their operatic settings, it is precisely the balance these closely related works strike between forceful dramatic suggestion and structural clarity that has made them the more popular of the *Leonore/Fidelio* overtures in the concert hall. As such, they are effectively the ancestors of the nineteenth-century tone poem.

The opera is based on a true incident which occurred during the French Revolution: Florestan, a political prisoner, is aided in his escape by his wife Leonore, who has courageously taken a job as a prison guard while disguised as a man named Fidelio. *Leonore* No 2 suggests these events with powerful simplicity. A slow, harmonically groping introduction shows us the dungeon, with Florestan's presence indicated by a reference on clarinets, horns and bassoons to his despairing aria from the beginning of Act 2. When the fast section arrives, it is with a leaping, heroic tune for Leonore which then leads to a warmly romantic transformation of

Florestan's aria. Later Beethoven imports a dramatic stroke directly from the opera: two off-stage trumpet calls signalling the pair's imminent rescue, before the overture ends in a mood of emphatic joy.

Programme note © Lindsay Kemp



Photo: Gautier Desbordes

Symphonie n° 1, en ut majeur, Op 21, (1899–1800)

Beethoven ne mit aucune hâte à dévoiler sa Première Symphonie à la face du monde. Lorsqu'elle fut créée à Vienne le 2 avril 1800, il approchait la trentaine et s'était déjà fait un nom comme virtuose éblouissant du piano (il jouait ses deux premiers concertos pour piano depuis plusieurs années), et comme compositeur de pièces de musique de chambre et d'œuvres pour piano athlétiques, dont certaines étaient d'une puissance et d'une modernité frappantes. En fait, la symphonie n'était pas la seule forme qu'il ait mis du temps à aborder: ses premiers quatuors à cordes ne furent publiés qu'en 1801, et ce n'est certainement pas un hasard: le quatuor à cordes et la symphonie étaient précisément les genres qu'on associait, à l'époque, immédiatement au nom de Joseph Haydn. La relation entre Beethoven et Haydn – avec lequel il avait étudié au début des années 1790 – n'était pas simple, mais à n'en pas douter l'idée de s'aventurer sur le «territoire» de cet aîné si unanimement respecté avait de quoi intimider même un Beethoven.

Lorsque Beethoven entra dans l'arène symphonique, ce fut avec une œuvre qui semble d'une prudence surprenante, au moins aux oreilles familières des huit autres symphonies. À l'évidence, Beethoven y prend modèle sur les Symphonies «Londoniennes» de Haydn, que ce soit pour la structure en quatre mouvements avec introduction lente, pour l'orchestration ou pour de nombreux procédés de composition – notamment l'utilisation de fragments de thèmes à la manière de motifs, parfois comme accompagnements, parfois comme forces motrices; il y a même quelques échos de la Symphonie n° 97, en ut majeur de Haydn dans le thème principal du premier mouvement, et dans la nature modeste et guillerette de celui du mouvement suivant. Même pour les auditeurs de l'époque, il y avait dans cette œuvre quantité de choses propres à faire tendre l'oreille, même si ce n'était pas forcément une oreille favorable: un critique décrivit la nouvelle symphonie comme «une caricature de Haydn poussée jusqu'à l'absurde», déconcerté sans doute par la manière dont l'introduction lente progresse par méandres jusqu'au corps principal du premier mouvement, passant par quelques dissonances surprenantes, ou celle dont le troisième mouvement parvient

à son terme sans avoir fait entendre grand chose qui ressemble à une mélodie et, partant, sans avoir véritablement l'air d'un menuet. Peut-être, également, l'exubérance sans tache de la musique était-elle difficile à supporter, car l'énergie et l'empressement beethovéniens ne font ici aucun doute. Qu'ils aient véritablement aimé la symphonie ou non, les premiers auditeurs ne pouvaient manquer de s'apercevoir qu'il y avait dans l'air quelque chose de nouveau.

Seul le recul peut toutefois attirer notre attention sur la nature prophétique de l'introduction du finale, où de timides gammes ascendantes finissent par se rendre compte qu'elles font partie du joyeux thème principal du mouvement. Ici, le contexte est comique, mais il s'agissait d'une innovation à la quelle Beethoven reviendrait avec des intentions plus sérieuses.

Notes de programme © Lindsay Kemp

Symphonie n° 2, en ré majeur, Op 36 (1799–1802)

Un des faits méconnus de l'histoire de la musique est que la Deuxième Symphonie de Beethoven était, à l'époque où elle fut achevée (1802), l'une des plus longues jamais composées. L'avènement de la gigantesque Troisième, l'année suivante, allait éclipser cette vérité, mais de toute évidence elle n'échappa aux critiques qui assistèrent à la création de la Deuxième, le 5 avril 1803, et dénoncèrent en elle «un dragon blessé saisi de soubresauts hideux et qui refuse de mourir». A vrai dire, tout le monde semble s'être accordé pour trouver cette symphonie moins satisfaisante que la Première, recherchant l'effet de manière trop laborieuse, s'égarant sur le terrain du grotesque au prix de son élégance naturelle. Aujourd'hui, on considère la Deuxième comme le témoignage d'un Beethoven plus léger – qui est certes empli d'une énergie bouillonnante mais ne fait rien qui puisse défrayer la chronique. Il est bon toutefois de rappeler que, si les oreilles modernes peuvent y entendre la prémonition des grandes réalisations symphoniques à venir chez Beethoven, cette «petite» symphonie turbulente avait de quoi surprendre, voire effrayer ses premiers auditeurs, tant elle

dépassait sa timide aînée par l'énergie et la puissance.

Cela ne signifie en rien, cependant, que la Deuxième Symphonie ne soit pas une partition pleine de gaieté, une gaieté d'autant plus remarquable qu'elle prit corps dans l'une des périodes les plus maussades de la vie du compositeur. En 1802, dans l'espoir d'enrayer une surdité naissante, Beethoven quitta Vienne et passa l'été et l'automne dans une petite bourgade tranquille et rurale aux portes de la capitale autrichienne, Heiligenstad ; c'est là qu'il rédigea à l'intention de ses frères (sans jamais la leur expédier) une lettre faisant état de ses doutes personnels et de ses craintes par rapport à cette condition. Connu aujourd'hui comme le «testament d'Heiligenstad», ce document est poignant ; pourtant, la musique qui naquit à la fin de cet été de tourment n'est autre que cette symphonie sans nuage. A une période de sa vie où sa volonté de poursuivre sa route courait le danger de s'évanouir, Beethoven composa cette partition pétée d'énergie et d'optimisme.

Le passage où la Deuxième Symphonie approche au plus près la tragédie est l'introduction lente du premier mouvement,

étonnamment longue et ample, qui s'assombrit en son milieu jusqu'à un unisson soudain et dramatique, prémonition du premier mouvement de la Neuvième Symphonie. La manière dont Beethoven développe ce trait d'écriture typique de Haydn est caractéristique de sa conception formelle de cette symphonie, qui par d'autres aspects reste relativement conventionnelle. Par exemple, le premier mouvement proprement dit, robuste et plein de verve, ne s'écarte pas des voies habituelles avec ses deux thèmes dont les fragments nourriront le développement central : un premier thème remuant et un second, énoncé par les bois, aux joyeux accents militaires ; toutefois, alors que le mouvement semble avoir suivi jusqu'au bout son cours naturel, Beethoven s'engage dans une longue coda, provoquant du même coup un nouveau sommet d'intensité, qui dépasse tous les autres en puissance.

Après cela, le mouvement lent est un interlude paisible, riche en thèmes élégamment ciselés et d'une humeur imperturbablement sereine. Le Scherzo introduit dans ses sections extérieures une note enjouée : il semble s'attacher davantage à de piquants contrastes de nuances qu'à la mélodie (cet état de fait est d'autant

plus flagrant que le Trio central est plus délibérément mélodique). Cet humour prend un tour exubérant dans le finale, dont le caractère joueur et spirituel est couronné par une longue coda qui n'en finit plus de s'amuser avec la «chiquenaude» de deux notes par laquelle débutait le mouvement. Comme les critiques viennois le remarquèrent avec tant d'agacement, Beethoven n'avait pas l'air décidé à rendre son tablier.

Notes de programme © Lindsay Kemp



Symphonie n° 3, en mi bémol majeur, Op 55, «Eroica» (1803)

Une année seulement sépare l'achèvement de la Deuxième Symphonie de Beethoven de celui de la Troisième, mais au cours de ce laps de temps le compositeur fit un bond prodigieux en avant, qui le plaça hors d'atteinte de ses contemporains. Non seulement l'«Eroica» («Héroïque») portait physiquement la symphonie à des dimensions inconnues jusqu'alors; mais elle faisait en outre de ce genre le porteur d'un message nouveau et gigantesque, lui donnant une dimension artistique et philosophique qui transcendait tous les rôles qui lui étaient jusque-là reconnus. Car Beethoven utilisait ici la symphonie pour exprimer rien de moins que sa foi inébranlable en l'aptitude à la grandeur de l'humanité.

Au moment où il écrivit l'œuvre, en 1803, le personnage auquel il associait le plus volontiers cette idée de grandeur était Bonaparte. A cette époque, celui-ci donnait l'impression d'incarner les idéaux républicains de nombreux intellectuels européens; mais, lorsqu'il se fit couronner empereur en 1804, Beethoven furieux effaça son nom de la première page de la partition, où il figurait jusque-là en tant que dédicataire. Toutefois, pour le compositeur, l'héroïsme – de la personne et des idées –

n'avait rien perdu de sa signification. Sa propre revendication d'un statut héroïque de l'artiste peut difficilement être mis en doute, si l'on considère la manière dont il a émergé, en 1802, d'un désespoir presque suicidaire, retrouvant une créativité intacte. La renaissance spirituelle que cela représentait est illustrée dans les quatre mouvements de l'«Eroica»: le premier, lutte titanique; le second, tragique marche funèbre; le troisième, joyeux retour à la vie; et le dernier, affirmation de la puissance de l'Homme pleine de confiance et de force. En réalisant ainsi le potentiel extramusical et autobiographique de la symphonie, Beethoven jetait les bases idéologiques de l'écriture symphonique pour les cent ans à venir.

L'«Eroica», où Beethoven donne au genre de nouvelles dimensions, est construite sur la base des sections conventionnelles que l'on rencontrait dans la Deuxième Symphonie. Mais ici, les éléments familiers sont conçus pour sonner avec une nouveauté frappante. Les accords initiaux sont d'un laconisme assez saisissant, tandis que, par son aspect lisse et son ampleur, le thème principal ne ressemble à aucun autre thème principal écrit auparavant. Le développement central est une bataille longue et brutale, mais il conduit à un retour du thème principal étouffé et mystérieux. Après tout cela, la longue coda du

mouvement, au léger caractère développement, est tout sauf une nécessité structurelle.

Le deuxième mouvement – la marche funèbre – fait un usage développé d'un élément qui n'est, à la base, qu'une simple cellule. Trois sections à la lenteur extrême, envahies de chagrin, encadrent un «trio» dans une tonalité majeure à l'espérance vaine, une double fugue solennelle et un cataclysme orchestral. Il y a une autre longue coda, à la fin de laquelle, dans l'un des gestes les plus radicaux de la symphonie, la musique se désintègre littéralement, comme incapable de consolation.

Pourtant, tout n'est pas perdu. Le Scherzo s'installe à pas feutrés, presque imperceptiblement, aux bois et aux cordes, pour se déployer finalement dans l'orchestre au complet. Le Trio ne fait rien pour calmer les festivités, même s'il est moins frénétique. La reprise de la première partie n'est pas une simple subtilité formelle, mais une péroraison euphorique, l'orchestre s'écroulant presque sur lui-même de jubilation.

Le Finale est un mouvement où Beethoven crée un schéma formel nouveau – une combinaison unique entre variations, passacaille et rondo. Après une bruyante introduction orchestrale, le

début du mouvement, de la ligne de basse rigide à la sorte d'air à danser, est emprunté à un ensemble de variations pour piano antérieures sur un thème issu d'un ballet de Beethoven, *Les Créatures de Prométhée*. Le thème lui-même n'apparaît pas avant la troisième variation, où il est joué par le hautbois, mais à ce moment la musique a déjà commencé à se forger une ambiance que plus rien ne contraindra. Finalement, une variation plus lente rend le mouvement à une dignité plus conforme au sujet héroïque de l'œuvre, avant que le retour de l'introduction orchestrale n'emporte la musique vers une joyeuse coda.

L'histoire du ballet de *Prométhée* est celle d'un personnage qui crée deux êtres à l'aide du feu volé aux dieux puis leur enseigne les arts et les passions des hommes. Cette représentation du rôle créatif de l'artiste comme éducateur, et de son influence civilisatrice, ne pouvait manquer de séduire Beethoven; comment pouvait-il mieux conclure son magistral autoportrait symphonique qu'en y faisant référence aussi directement?

Notes de programme © Lindsay Kemp

Symphonie n° 4, en si bémol majeur, Op 60 (1806)

La Quatrième est probablement la moins connue des symphonies de Beethoven, et elle doit certainement cet état de fait à sa position, coïncée comme elle l'est entre la Troisième – l'«Eroica», qui était à l'époque la symphonie la plus longue et la plus complexe jamais composée – et la Cinquième, partition d'une puissance viscérale et d'une grande élévation. On comprend que la brusque Quatrième soit éclipsée par ces deux partitions, qui marquent un progrès considérable dans l'écriture symphonique. Son climat relativement léger, la joie qui y domine ne peuvent rivaliser avec leur allure grandiose et leurs puissants messages extra-musicaux. Mais c'est néanmoins à tout point de vue une œuvre beethovenienne, tendue par une force athlétique, propulsée par un élan irrésistible, et émaillée de traits stylistiques qui trahissent immanquablement le compositeur. Ecrite la même année que le Concerto pour violon, le Quatrième Concerto pour piano et les trois Quatuors à cordes «Razoumovski», elle coule sereine et heureuse, avec l'assurance empreinte de maturité qui caractérise les œuvres de Beethoven dites «de la période médiane»; et, comme tant de ces œuvres, elle fait partie de ses compositions les plus plaisantes, les plus attachantes.

On a souvent fait remarquer que Beethoven fit suivre ses Troisième, Cinquième et Septième Symphonies, œuvres vastes et puissantes, par des symphonies plus «détendues», mais il n'est pas inutile de souligner que la composition de la Quatrième Symphonie commença en fait après celle de la Cinquième. Beethoven passa

l'été 1806 dans la résidence d'été du prince Lichnowsky, son mécène de longue date à Vienne, et, en septembre, les deux hommes rendirent visite à un ami du prince, le comte Franz d'Oppersdorff, en Haute-Silésie (aujourd'hui en Pologne). Oppersdorff entretenait un orchestre privé et, à son arrivée, le compositeur fut salué par l'exécution de sa propre Deuxième Symphonie, qui remontait à quatre ans. Le comte lui avait commandé depuis longtemps une nouvelle symphonie et Beethoven, qui avait commencé la Cinquième, la mit de côté au profit de l'œuvre qui deviendrait la Quatrième. On ne sait pas exactement la raison de cette décision, mais on peut imaginer que, d'une part, il ne se sentait pas encore prêt à mener jusqu'à son terme la Cinquième, si radicale et exigeante sur le plan de l'émotion (il ne la finirait qu'en 1808), et que, d'autre part, l'enthousiasme que le comte éprouvait à l'évidence pour le monde plus haydnien de la Deuxième Symphonie réclamait une œuvre dans la même veine. Quelle qu'en soit la raison, la Quatrième fut bientôt achevée et dûment «vendue» à Oppersdorff, qui se la vit dédier et jouit de son usage exclusif pendant six mois, pour un cachet de 500 florins.

C'est l'influence de Haydn qui transparaît dans le début de la symphonie, bien que l'on puisse douter que ce dernier ait jamais composé une introduction lente aussi pénétrante et ambiguë que celle-ci. En fait, la «Représentation du Chaos» au début de l'oratorio de Haydn *La Création* semble être une source d'inspiration plus probable, et c'est peut-être cette similitude que l'essayiste musical du XXe siècle Donald Tovey avait à l'esprit lorsqu'il évoqua la «vastitude de voûte céleste» de ce passage;

certainement trouve-t-on ici un sentiment de vide et de crainte mêlée de respect qui fait penser à la contemplation des cieux (un sujet que Beethoven explora lui-même de manière plus explicite et sereine, la même année, dans le mouvement lent du second Quatuor «Razoumovski»). Ce remarquable passage musical conduit finalement, par une accélération conçue astucieusement, au corps principal du mouvement, un fier Allegro vivace qui semble avoir mis de côté les sombres pensées des premières pages, tout en ayant d'une certaine manière puisé sa force en elles. Le matériau mélodique utilisé ici par Beethoven se grave dans les mémoires, mais c'est la façon dont il se sert des thèmes pour contrôler l'impulsion rythmique qui est le plus impressionnante: tout concourt à propulser la musique en avant. Voici un exemple parlant. Au début de la section rapide, écoutez le doux motif descendant des bois, auquel répond vivement la première phrase des cordes; ces deux éléments réapparaissent à la fin du mouvement, mais c'est le motif des bois, passé dans le grave aux violoncelles et aux contrebasses, qui induit l'élan le plus irrésistible.

Dans le second mouvement, cette impulsion est fermement maintenue, même si le thème principal et le thème secondaire (confié à la clarinette solo) offrent la tendresse propre aux adagios. L'élan est préservé, en partie grâce aux réapparitions stratégiques du rythme saccadé des premières mesures, en partie aussi grâce à la manière dont Beethoven «travaille» l'accompagnement du thème principal à chacun de ses retours. Ce mouvement présente lui aussi une face obscure, sous la

forme d'une explosion de colère inattendue dans le mode mineur qui interrompt le troisième énoncé du thème.

Bien qu'il ne soit pas intitulé ainsi, le troisième mouvement adopte la forme d'un scherzo, un type de mouvement enjoué dans une mesure à trois temps rapide, que Beethoven avait lui-même développée à partir de la forme plus ancienne du menuet avec trio. Les conventions exigent que ce type de mouvement soit en deux sections, la première étant reprise après la seconde. Mais, dans cette symphonie, Beethoven décida pour la première fois de développer le schéma: la bondissante première section est entendue à trois reprises, et la seconde – en l'occurrence une mélodie bien rythmée aux vents, avec de petites interventions mordantes des cordes – deux fois. Dans un nouveau trait d'espièglerie, la dernière apparition de la première section aboutit à une conclusion abrupte et prématurée, annoncée par une sonnerie irascible des cors.

Cette humeur badine se poursuit dans le finale, sous-tendu en permanence par un mouvement de doubles-croches allègres. L'esprit de Haydn est encore présent ici. Il se manifeste particulièrement dans la présentation parodique du thème principal, au ralenti, qui survient juste avant la fin. Mais l'ensemble est imprégné d'un emportement et d'une force typiques de Beethoven. Aussi modeste que cette symphonie puisse paraître en comparaison de certaines de ses comparses, elle est toutefois, indubitablement, l'œuvre d'un géant.

Notes de programme © Lindsay Kemp

Symphonie n° 5, en ut mineur, Op 67, (1807-8)

Le temps et la familiarité, ces vieux ennemis de l'innovation, ont conspiré pour affaiblir l'impact de la Cinquième de Beethoven sur les oreilles modernes. A force d'être jouée, cette partition fameuse entre toutes au sein du répertoire orchestral classique se trouve souvent en danger d'acquiescer un aspect confortable et familier qui émousse les surprises qu'elle recèle, amortit les coups qu'elle porte. Pourtant, il s'agit bien de l'œuvre dont la première audition, en 1828, ébranla si fort le compositeur français Jean-François Lesueur que, cherchant après cela à remettre son chapeau, il ne parvint pas à trouver sa tête. Son élève Berlioz (à qui nous devons cette anecdote) lui rendit visite le jour suivant pour s'entendre dire par Lesueur, impressionné mais à l'évidence perturbé: «C'est égal, il ne faut pas faire de la musique comme celle-là.»

On ne sait ce que représentaient la Cinquième Symphonie pour les premiers auditeurs, mais une chose est certaine: son écoute ne dut pas leur sembler facile. Les possesseurs de billets pour le concert du 22 décembre 1808 au Theater an der Wien de Vienne avaient certainement une vague idée de ce qui les attendait. Tous ceux qui avaient déjà entendu la Troisième Symphonie, la «Sinfonia eroica», ou même la Symphonie «Pastorale» (présentée plus tôt lors du même concert) savaient sans doute que Beethoven avait largement développé le cadre de la forme symphonique, qu'il avait élevé l'exigence et la force expressive de ce genre et y avait introduit une tension de plus en plus théâtrale, voire narrative. Mais peu d'auditeurs pouvaient être préparés à l'assaut brutal, presque viscéral que cette œuvre unique allait mener contre leurs sens.

D'où cela provenait-il? Certes, Beethoven était un révolutionnaire, mais il était homme à travailler dans le cadre d'une tradition établie, et subissait toutes sortes d'influences. Certaines de ces influences convergent dans la Cinquième Symphonie. L'une d'elles était Mozart, avec lequel Beethoven partageait un penchant pour le pouvoir expressif de la tonalité d'ut mineur (les deux hommes composèrent quelques-unes de leurs pages les plus émouvantes et personnelles dans ce ton); une autre était constituée par les musiques grandioses et ouvertement pompeuses composées pour les cérémonies publiques de la France révolutionnaire (le fait que Lesueur ait été lui-même une figure de proue de ce répertoire éclaire d'une certaine ironie sa réaction devant cette œuvre); et une troisième était Haydn, le professeur de Beethoven, qui avait montré à plusieurs reprises, dans ses quatuors à cordes et ses symphonies, comment construire des mouvements entiers à partir de cellules thématiques minimales mais très lourdes de sens.

Cette dernière influence se manifeste de manière particulièrement aiguë dans le premier mouvement de la Cinquième, un morceau très dramatique et entièrement dominé par le motif de quatre notes impérieux avec lequel il s'ouvre. Non pas que tout cela sonne comme du Haydn. La musique est ici d'une étonnante sécheresse, la mélodie y est réduite au minimum, et le second thème se fait entendre rapidement: une extension détendue du motif principal aux cors, à laquelle répond un entrelacs rassurant de violons et de bois. Pourtant, c'est ce thème consolateur qui, après un développement belliqueux (dans lequel la musique se réduit un moment à un échange d'accords brutal entre les vents et les cordes, comme si deux guerriers exténués arrêtaient le

combat le temps de reprendre leur souffle), réapparaît sous la forme d'un tourbillon cauchemardesque, dans la longue et turbulente coda.

L'influence de Haydn est perceptible, également, dans le mouvement lent qui vient en seconde position et dont la découpe générale suit l'une des formes que ce compositeur prisait le plus: une série de «variations doubles» où deux thèmes sont variés en alternance, souvent dans des valeurs diminuant à tour de rôle. Les thèmes de Beethoven sont tous deux en la bémol majeur, mais le second – plutôt dans le caractère d'une marche, bien qu'il soit à trois temps – module bientôt dans un ut majeur inattendu, qui prend un aspect de monumentalité extrême et, incidemment, offre un bref avant-goût du climat du finale. A la fin de ce mouvement original, c'est toutefois le premier thème, plus gracieux, qui finit par l'emporter.

Beethoven n'appela pas le troisième mouvement «scherzo», bien que c'en soit un par la forme comme par la fonction. Mais si l'humour est bien présent, il est sombre et ténébreux par l'incertitude. Quand émerge un thème plus robuste, il se révèle bref et agité, dominé par un appel de cor menaçant, une transformation du motif de quatre notes du premier mouvement. L'atmosphère s'éclaircit dans le trio, un fugato vélocé dans le mode majeur; mais lorsque réapparaît le premier thème, joué pizzicato et pianissimo, il prend un caractère feutré, nocturne avant de nous conduire à l'un des passages les plus célèbres de toute la symphonie. Sur des notes tenues aux cordes et des coups de timbales sinistres, on entend des bribes du premier thème sans savoir où cela nous mènera. Peu à peu, la tension monte, et l'on a l'impression de

quelque chose de lointain qui s'approche, jusqu'à une ultime et soudaine ruée qui nous propulse dans l'ut majeur triomphal du finale. Il s'agit de l'un des passages à la théâtralité la plus édifiante dans toute l'histoire de la musique. La réapparition fugitive et peut-être ironique, à mi-parcours, du thème principal du troisième mouvement, à présent dompté avec éclat, ne réussit pas à ternir la joie sans équivoque de ce finale (dont le niveau sonore est d'ailleurs presque constamment élevé, d'autant que Beethoven le renforce à dessein par des trombones, un piccolo et un contrebasson).

Que l'on ressente la Cinquième Symphonie comme un voyage de l'ombre à la lumière, une peinture de l'adversité vaincue, ou l'émergence d'une sorte de monde infernal, elle produit sans aucun doute sur l'auditeur un effet qui dépasse la simple appréciation de ses beautés musicales et formelles. Beethoven a laissé lui-même peu d'indices quant à la signification de la symphonie, à l'exception d'une remarque peut-être apocryphe faite à son ami Schindler à propos du premier mouvement: «C'est ainsi que le Destin frappe à la porte.» Cependant, nous savons qu'il conçut nombre de ses œuvres instrumentales en termes de programmes. Que nous puissions ou non, nous autres auditeurs, deviner la teneur exacte de ces programmes, le fait que, dans ses plus grandes symphonies, nous les percevions si aisément et d'une manière si unanime est la preuve de sa réussite. C'est en donnant réalité au potentiel extramusical de ce genre que Beethoven posa les bases de l'écriture symphonique pour les cent ans à venir.

Notes de programme © Lindsay Kemp

Symphonie n°6, en fa majeur, Op 68 «Pastorale» (1807–08)

Beethoven aimait la nature et le grand air. Il passait la plupart de ses étés loin de Vienne, dans ses retraites campagnardes de Heiligenstadt, Mödling et Baden. Il y arpentaient les bois et les champs carnet de notes à la main et, une fois de retour à la ville, de courtes promenades continuaient de s'inscrire régulièrement dans la routine de son travail. «Personne ne peut aimer la campagne autant que moi», déclara-t-il un jour «car, à n'en point douter, les bois, les arbres et les roches produisent l'écho que l'homme désire entendre.»

Mais la nature n'était pas seulement un baume pour ses sens ; pour Beethoven, c'était la marque évidente de la main du Créateur. Elevé dans la mentalité tolérante des Lumières, il montrait peu d'intérêt envers la religion conventionnelle et c'était au dehors, au milieu des miracles de la nature, qu'il se trouvait au plus près de Dieu. Il était loin d'être le seul dans son cas – de tels sentiments participaient de l'esprit du premier romantisme – mais Beethoven se trouvait dans une situation unique, à la charnière entre les périodes classique et romantique en musique ; et c'est pour cela qu'une partition comme la Symphonie «Pastorale» a pu s'élever à de tels sommets.

«Expression des sentiments plutôt que peinture», déclara Beethoven, et il est vrai que, même si l'atmosphère de la campagne imprègne chaque mesure, on peut savourer pleinement la Sixième Symphonie sans recourir

aux images mentales de bergers, de paysans et de coucous. Quoi qu'il en soit, les auditeurs de la création, en décembre 1808 dans un Theater an der Wien où l'on mourait de froid, auraient éprouvé quelques difficultés à identifier toutes les scènes que Beethoven déployait devant eux. Les évocations musicales de phénomènes naturels comme l'écoulement de l'eau, les orages ou le chant des oiseaux leur était familières par l'opéra, comme l'était la représentation des habitants de la campagne par le biais d'airs rustiques et de rengaines dans le style de musettes. Il y avait eu des symphonies pastorales auparavant, et les deux grands oratorios de la maturité de Haydn, *La Création* et *Les Saisons*, avec leurs évocations si brillantes de la nature, apparaissaient régulièrement à l'affiche des saisons de concerts viennoises. Ce n'est donc pas là que résidait la nouveauté de la Sixième Symphonie. Ce qui frappa certainement les premiers auditeurs et leur sembla plus radical, c'est le caractère paisible et facile qui s'en dégage, c'est le climat reposé par lequel elle débute et s'achève, un cas unique au sein des symphonies de Beethoven.

Le premier mouvement met également en place deux autres particularités de l'œuvre, à savoir ces thèmes qui semblent vouloir s'enrouler sur eux-mêmes en s'autogénérant avec une certaine nonchalance, et une propension à se satisfaire d'harmonies simples et évoluant lentement. Lorsqu'on se promène dans la campagne, il n'y a aucune obligation de se hâter, comme le démontre Beethoven dans le développement central, où un motif de cinq notes descendantes emprunté au thème initial est répété à de nombreuses reprises sur des

accords changeants lentement, comme si l'on déportait son regard afin d'admirer différentes vues du même paysage.

Le deuxième mouvement est l'une des pages où l'inspiration de Beethoven est le plus merveilleuse. Le motif d'accompagnement évoquant l'eau trouve son origine dans une idée notée dans le carnet d'esquisses de 1802-1803, où il porte cet en-tête : «Murmures des ruisseaux... Plus gros est le ruisseau, plus grave est le son.» La richesse et le raffinement de la création de Beethoven lui donnent un pouvoir inégalé pour réjouir le cœur, et l'on s'abandonne si facilement à son charme, rêveusement, que l'on s'étonne à peine d'entendre la musique s'arrêter par deux fois vers la fin, comme endormie, pour laisser la flûte, le hautbois et la clarinette nous offrir des imitations de chants d'oiseaux que Beethoven identifie comme un rossignol, une caille et un coucou.

Les trois derniers mouvements s'enchaînent en une séquence ininterrompue – une trajectoire suggérée, à n'en point douter, par le programme, mais qui s'inscrit en outre totalement dans les recherches formelles que Beethoven menait à l'époque. Le troisième mouvement, qui forme le scherzo de la symphonie, est la peinture robuste d'une fête bucolique. A deux reprises, Beethoven se moque d'un orchestre villageois (le hautbois n'est pas certain du moment où il doit entrer, le bassoniste ne connaît que trois notes), et par deux fois la musique bascule dans une danse plus rustique, dans laquelle on peut presque entendre les pieds frapper le sol. Après quelque temps, les réjouissances sont interrompues

par le grondement menaçant du tonnerre qui approche, avant que n'éclate l'orage formant le quatrième mouvement. Lorsqu'il a fini de suivre son cours bref mais brutal, et que les éclairs ont brillé pour la dernière fois avant de s'évanouir, de doux appels de clarinette et de cor sonnent l'arrivée du finale, dont ils formeront la base du thème principal (un thème revenant comme un refrain). Toutefois, cet hymne de louange n'est pas un cri de jubilation, mais l'action de grâce emplie de joie et de dignité envers non seulement le ruisseau et les «sentiments de contentement» mais, nous en prenons conscience, envers tout ce dont nous avons été les témoins, y compris l'orage et le bassoniste aux trois notes. Par une péroraison qui enfle majestueusement, Beethoven donne à tout cela ses lettres de noblesse.

Notes de programme © Lindsay Kemp

Symphonie n° 7, en la majeur, Op 92 (1811–12)

S'agissant d'indiquer la «signification» de ses œuvres majeures, Beethoven ne fut jamais aussi explicite que lorsqu'il nota les titres de mouvements de la Symphonie «Pastorale» et les chants d'oiseaux spécifiques qu'elle fait entendre. L'homme qui le premier réalisa les possibilités expressives universelles de la symphonie avec l'«Eroica», et dont la pensée créatrice s'appuyait largement sur des sources d'inspiration extra-musicales, était généralement heureux de laisser sa musique exprimer ce qu'il avait à dire – «l'auditeur doit être à même de découvrir les situations par lui-même», écrivit-il sur les esquisses de la «Pastorale». Et si l'on peut difficilement contester que l'«Eroica» semble incarner un sentiment de renaissance, ou que la Cinquième décrit une sorte de voyage de l'obscurité à la lumière, le compositeur ne laissa aucun indice permettant de penser qu'il concevait ces œuvres de la sorte. C'est la musique qui communique ces éléments avec une telle force que nous avons l'impression de les comprendre.

Comparée aux symphonies citées précédemment, la Septième est un peu plus difficile à définir avec exactitude. Les rythmes qui dominent chaque mouvement ont donné lieu à un jugement souvent cité : la description de la symphonie par Wagner comme une «apothéose de la danse». Mais ne pourrait-on pas dire la même chose d'une suite de Bach? Et, le temps qu'elle se déroule jusqu'à ses dernières mesures, la Septième Symphonie n'aura-t-elle pas exprimé une forme plus pure et plus libre d'euphorie que celle que l'on peut

en premier lieu associer à la danse? Un exégète actuel de Beethoven, David Wyn Jones, a émis l'hypothèse que Beethoven s'est imposé à lui-même le défi de forger une «apologie continue, cumulative de la joie», et cette conclusion semble plus opportune que celle de Wagner. Mais, dans ce cas, comment la mélancolie du second mouvement vient-elle exactement s'intégrer?

La perception qu'eurent de la Septième Symphonie ses premiers auditeurs a certainement été déterminée par la date et les circonstances de la création. Elle fut présentée en décembre 1813 dans la salle d'honneur de l'université de Vienne, à l'occasion d'un concert de charité destiné à lever des fonds pour les veuves et les orphelins de guerre. L'Autriche et ses alliés avaient récemment remporté une victoire décisive sur les armées napoléoniennes lors de la bataille de Hanau, et le concert avait sans nul doute un parfum patriotique : au même programme était inscrite une œuvre bruyante et martiale, *La Bataille de Vittoria*, et l'on ne doit pas s'étonner que la jubilante Septième ait pu être considérée comme une autre célébration de la guerre – le deuxième mouvement pouvant même passer pour la plainte d'un soldat blessé comme on en trouve traditionnellement dans de telles pièces. Mais, en fait, la symphonie avait été achevée bien avant Hanau, au printemps de l'année précédente.

La Septième commence avec une introduction lente imposante, la plus longue de toutes les symphonies de Beethoven. Les thèmes tranquilles énoncés aux vents laissent peu entrevoir l'énergie qui s'apprête à déferler, mais les accents pesants et les

gammes ascendantes de cordes qui les accompagne agissent comme des ressorts. Néanmoins, lorsque arrive la section principale du premier mouvement, ce n'est pas d'une manière précipitée mais par le biais d'un glissement tout en douceur vers le thème principal, une mélodie élégamment rythmée qu'énonce la flûte. C'est à ce moment, également, que l'on découvre la cellule rythmique sur laquelle repose tout le mouvement, un motif de trois notes (dont la première est typiquement allongée). Après des débuts modestes, ce motif accumule de la vigueur jusqu'à tout envahir d'une manière aussi obsessionnelle, et à sa façon aussi puissante que le fameux motif de quatre notes de la Cinquième Symphonie.

Le second mouvement est un des plus saisissants de toutes les symphonies de Beethoven, et l'un de ceux qui eut le retentissement le plus immédiat. Il fut bissé à la création – ce qui témoigne, sans aucun doute, à la fois de son extraordinaire pouvoir d'émotion et de sa position saillante au sein de la symphonie – et il passa peu de temps avant qu'il n'imprime sa marque sur les autres compositeurs. Cette marche lente et insistante – en fait une série de variations sur un thème dans une tonalité mineure, interrompue à deux reprises par des épisodes consolateurs dans le mode majeur – se trouva bientôt des imitateurs. Schubert, en particulier, renoua de nombreuses fois à la fois avec son atmosphère et avec son rythme caractéristique, une longue suivie de deux brèves.

Avec le troisième mouvement, un scherzo, on revient au caractère joyeux qui prévaut dans l'ensemble de l'œuvre. Les grandes sections qui

s'en dégagent sont typiquement beethovéniennes, un mélange alerte et enjoué de passages légers et d'éclats forte pour ce qui des sections extérieures, et une simplicité trompeuse dans la section médiane qui vient par deux fois faire contraste, et reposerait sur une hymne de pèlerins autrichienne.

Dans le finale, la musique atteint son maximum d'allégresse, dans un tourbillon irrésistible de bouillonnement et d'énergie, propulsée par des accents décalés et des motifs en notes répétées. L'une des subtilités dignes d'attention est le moment où Beethoven, dans le développement central, fait d'une figure accompagnatrice de deux notes, à la basse du thème principal, le sujet d'une discussion de tout l'orchestre ; l'auditeur n'a pas d'autre choix, alors, que de s'abandonner à l'exubérance d'une musique qui submerge tout.

Notes de programme © Lindsay Kemp



Photo: Alberto Varvaro

Symphonie n° 8, en fa majeur, Op 93 (1812)

Beethoven qualifiait lui-même sa Huitième Symphonie de «petite», une description imprudente qui, au fil des ans, a terni la réputation de l'œuvre comparée à celle de ses compagnes, indéniablement plus éminentes. Le fait qu'elle soit, par le style, d'une radicalité moins ostentatoire que les Troisième, Cinquième et Neuvième Symphonies a également contribué à émousser son prestige. Comment peut-il s'agir d'une authentique symphonie de Beethoven alors qu'elle est si facile à écouter, si prompte à la plaisanterie? On peut supposer que le compositeur s'y est «reposé», après les efforts physiques héroïques de la Septième Symphonie, se «relâchant» (voire «s'abaissant») en pénétrant le gai monde musical haydnien du XVIIIe siècle.

À la vérité, les premiers auditeurs de l'œuvre, à Vienne, ne se montrèrent pas très impressionnés. La création eut lieu au Grosser Redoutensaal en février 1814 (l'une des dernières apparitions comme chef d'orchestre, chaotiques, de Beethoven devenu sourd). Un critique nota que l'œuvre «n'avait pas déchaîné les passions», et son effet fut amoindri par le fait qu'elle fut exécutée immédiatement après la Septième Symphonie, à l'effet plus marquant. Mais il déclara également avec perspicacité que

«si la [Huitième] Symphonie avait été jouée seule par la suite, son succès ne faisait aucun doute». Et, à coup sûr, si l'on prend garde de l'écouter pour ce qu'elle est, et non pour ce qu'elle n'est pas, cette partition apparaît vite comme une démonstration condensée mais complète du brio beethovenien. Une démonstration de radicalité, également. Même si la Huitième Symphonie adopte un style foncièrement conservateur, sa structure bouillonne d'idées dont certaines sont totalement en phase avec la direction que prenait la musique de Beethoven à l'époque, certes sous des atours plus géniaux. Comme le déclara un jour Hans Keller, «lorsqu'un grand compositeur écrit de manière complexe sur un certain plan, il a tendance à être simple en proportion sur un autre, afin de faciliter la compréhension», et le caractère humoristique de la Huitième Symphonie n'altère en rien le fait qu'il s'agit d'une composition extrêmement originale, dans laquelle Beethoven fait l'expérience de nombreux procédés et problèmes formels qui referaient surface dans des œuvres plus tardives.

Beethoven composa la Huitième Symphonie en l'espace de quelques mois en 1812, immédiatement après avoir achevé la Septième, et dès le commencement il apparaît clairement qu'il n'y est pas d'humeur à

lambiner. Le premier mouvement débute sans préliminaires: il s'élance avec le premier thème, puis bifurque en toute confiance en direction du second. Mais il ne s'est pas passé une trentaine de secondes que la musique s'égare et s'immobilise, puis les violons exposent le second thème, une phrase ascendante qui, pour parler technique, est dans la «mauvaise» tonalité – un faux pas que les bois ont tôt fait de rectifier. Cette plaisanterie peut donner l'impression d'être assez académique, mais on peut en ressentir l'effet sans en comprendre le mécanisme, comme ce sera le cas dans de nombreux autres passages de la symphonie, où Beethoven joue des tours semblables. Le développement central est étonnamment agité et conduit à un retour bruyant du thème principal, les cordes aiguës jouant en trémolos pendant que le thème proprement dit passe aux instruments graves. C'est toutefois la dernière apparition de ce thème, juste à la fin du mouvement, qui est la plus délicieuse et spirituelle.

Il n'y a pas de mouvement lent; à la place, Beethoven ménage un Allegretto dans l'esprit d'un scherzo, dont les notes répétées d'une manière monotone auraient, dit-on, été inspirées par l'invention récente d'une connaissance de Beethoven, le métronome. On peut mettre en doute cette histoire – même s'il est amusant de voir, dans les interventions de

cordes frottées avec rudesse, le mécanisme que l'on remonte avec impatience (on raconte que Beethoven n'était pas très doué pour faire fonctionner le nouvel engin). Mais peut-être les mélomanes viennois de l'époque y auront-ils vu plutôt une réminiscence du mouvement lent de la Symphonie «L'Horloge» de Haydn.

Après le «scherzo-en-guise-de-mouvement-lent» vient un «menuet-en-guise-de-scherzo», un troisième mouvement coulant avec élégance, enrichi par des touches de gracieux contrepoint et, dans la section centrale, des clarinettes et des cors aux tournures élégantes. La symphonie s'achève par un finale bondissant et foisonnant, qui grogne sous l'effet des plaisanteries: l'effroyable «fausse note» qui interrompt le thème principal, la manière très soudaine, presque accidentelle, dont on débouche sur le calme second thème, les nombreuses interruptions et surprises qui émaillent la musique. Sur le plan formel, ce mouvement est le plus hardi de la symphonie – une forme rondo-sonate avec deux développements – mais c'est aussi un morceau dont la drôlerie qui ne peut échapper à l'auditeur.

Notes de programme © Lindsay Kemp

Symphonie n° 9, en ré mineur, Op 125, (1823–24)

On pourrait presque croire que le poème de Friedrich von Schiller Ode à la Joie a été conçu pour séduire l'idéaliste Beethoven. Écrit en 1785, il fait l'apologie des joies de l'amitié, du bonheur de la vie conjugale, des merveilles de la nature et de l'univers, et du mystère éternel de l'amour divin; et dès 1793 Beethoven envisagea de le mettre en musique sous la forme d'un Lied. En 1812, il fit une tentative d'«ouverture chorale» utilisant des parties de ce texte, mais il attendit une décennie supplémentaire pour lui trouver sa véritable destination, lorsqu'il en fit le sujet du finale hors du commun et révolutionnaire de sa neuvième et dernière symphonie, la première de l'histoire dont un mouvement fasse appel à un chœur.

Toutefois, ce n'est pas le seul travail sur les vers de Schiller qui prit tant de temps. Bien que la symphonie ait été composée pour l'essentiel dans un élan de dix mois, d'avril 1823 à janvier 1824, on peut dire que Beethoven avait commencé à l'écrire depuis bien plus longtemps: dès 1812, il envisagea une symphonie en ré mineur, juste après l'achèvement des Septième et Huitième, mais certaines de ses idées musicales étaient même plus anciennes. Non pas que le public ait pu se sentir concerné par tous ces éléments, lors de la création, en mai 1824, au Théâtre de la Kärntnerthor à Vienne; ce qui déchaînait les passions, c'était que résonne enfin une nouvelle symphonie de Beethoven après douze ans d'attente, et les auditeurs l'écoutèrent

avec avidité. A la fin, il y eut un tonnerre d'applaudissements, et l'alto solo, Caroline Unger, fit pivoter le compositeur sourd afin qu'il voie les chapeaux et les mouchoirs agités avec frénésie dans toute la salle. «Tout l'auditoire a été impressionné, abasourdi par la grandeur de votre œuvre», écrivit l'ami de Beethoven Anton Schindler. Peut-être Vienne n'avait-elle pas toujours pleinement apprécié Mozart mais, à n'en point douter, elle aimait Beethoven.

La Neuvième n'est pas, à proprement parler, la dernière symphonie de Beethoven – en 1825 il en commencerait une nouvelle, sans parvenir à l'achever. Mais elle couronne idéalement une contribution considérable à l'histoire de ce genre. Beethoven a réussi, ni plus ni moins, à transformer de manière irréversible le concept même de la symphonie, métamorphosant un morceau de musique destiné originellement à divertir en un parcours psychologique dans lequel, au fil des quatre mouvements, les émotions de l'auditeur subissent une certaine évolution. Il peut s'agir du triomphe contre l'adversité, comme dans le processus de mort et de renaissance de l'Eroica, ou du passage de l'ombre à la lumière comme dans la fameuse Cinquième Symphonie. Dans la Neuvième, ce parcours conduit d'un vide morne et brutal à la vision radieuse d'un monde idéal d'amour, de tolérance et de fraternité universelle.

Les cordes chatoyantes qui ouvrent le premier mouvement semblent évoquer un paysage de vide primitif, avant que la musique se meuve vers des territoires plus combatifs. Un thème sévère et résolu finit par émerger des

profondeurs, tel un poing brandi. Le second mouvement donne l'impression d'une joie sans nuage, avec ses coups de timbales enjoués (qui suscitèrent des applaudissements spontanés à la création), ses jeux croisés entre les violons et sa fin effrontée; mais une certaine gravité sous-tend toutefois l'ensemble. En revanche, les intentions du troisième mouvement ne présentent aucune ambiguïté: il s'agit d'une série de variations à la tendresse et à la beauté sublimes, sur une mélodie dont l'apparence trompeuse d'hymne toute simple est une spécialité de Beethoven, surtout dans les œuvres de la dernière période. Le finale éclate alors, saisissant et radical. L'orchestre commence par passer en revue les thèmes des trois mouvements précédents, tandis que violoncelles et contrebasses semblent défendre leur valeur par des phrases mélodiques qui imitent délibérément le style d'un récitatif vocal.

On dirait qu'ils luttent pour nous dire quelque chose, mais il s'agit également du prolongement, en plus dramatique, des introductions tâtonnantes aux finales de deux symphonies antérieures, la Première et la Troisième. L'orchestre finit par entonner le thème désormais fameux de l'Ode à la Joie, à l'allure de chant populaire; mais, après plusieurs variations de ce thème, un nouveau bouleversement amène les premiers sons humains – une basse solo qui nous enjoint de rejeter tout cela au profit de «sons plaisants et plus joyeux». Ces mots sont de Beethoven mais, de ce moment à la fin, c'est le message de Schiller qui domine. Et, lorsque les voix

prennent le relais, nous entendons, au fil de nouvelles variations du thème, une vision des champs Elysées qui inspire tour à tour une joie exultante et une crainte mêlée de respect. «Cette œuvre gigantesque», nous dit Hans Keller, «convaincrait le pessimiste le plus déterminé que la vie humaine n'est pas vaine.»

Notes de programme © Lindsay Kemp



Triple Concerto en ut majeur, pour piano, violon et violoncelle, Op 56 (1803–04)

«C’est l’auteur de la Neuvième Symphonie qui a écrit cela?» Cette paraphrase désinvolte de Blake, due à un écrivain de la première moitié du siècle dernier, est assez représentative de la manière dont l’affable Triple Concerto de Beethoven a été méprisé au cours des ans. Toutefois, malgré son impopularité relative auprès de musicologues que son manque apparent du punch caractéristique de Beethoven portait à la méfiance, l’œuvre s’est frayé une certaine place au sein du répertoire et, aux côtés de la Sinfonia Concertante de Mozart pour violon et alto et du Double Concerto de Brahms pour violon et violoncelle, c’est l’un des rares concertos pour plusieurs instruments postérieurs au baroque à s’être quelque peu maintenu au répertoire.

A l’époque de Beethoven, l’œuvre connut également un certain nombre d’exécutions, bien qu’elle semble avoir été taillée sur mesure pour s’adapter aux talents particuliers de ses premiers interprètes. Composé en 1803–04, le concerto était destiné à l’archiduc Rodolphe, mécène et élève en piano de Beethoven, un

bon musicien mais un instrumentiste aux possibilités assez modestes ; c’est pourquoi l’écriture de piano, malgré son élégance et son bon goût, est privée de ces difficultés que l’on trouve habituellement dans les concertos pour un seul instrument. Les parties de violon et violoncelle, par ailleurs, s’adressaient à des virtuoses professionnels du meilleur niveau – le violoniste Carl August Siedler et le violoncelliste et compositeur Anton Kraft, celui-là même pour qui Haydn avait composé son Concerto en ré majeur – et cet état de fait transparaît dans les parties beaucoup plus exigeantes qui sont confiées à ces instruments. Telle était l’équipe rassemblée pour la création, assurée dans le cadre d’un concert privé en 1804. D’autres exécutions eurent lieu avec diverses combinaisons de solistes jusqu’à ce que l’œuvre fût enfin donnée dans le cadre d’un concert public en mai 1808. Malheureusement, elle fit alors mauvaise impression, victime d’interprètes qui (à en croire le témoignage de Schindler, l’ami de Beethoven) «la prirent trop à la légère».

A d’autres jugements dévalorisants émis plus récemment sur le Triple Concerto, le cataloguant comme du Beethoven «faible»,

l’écrivain du XXe siècle Hans Keller opposa un jour cette réponse : «Nous en sommes peut-être arrivés à prendre conscience que les imperfections de Beethoven ne résultent pas d’un manque de perfection, mais de l’absence de complétude – si l’on considère les choses à venir. «Ce qui était alors à venir, et bientôt, c’était le Quatrième Concerto pour piano et le Concerto pour violon, deux œuvres dont l’ampleur tranquille, et quelques autres particularités, sont en partie redevables à la nature expansive du Triple Concerto.

Mais ce qui est plus important encore, c’est que le Triple Concerto a ses propres titres de gloire. Les toutes premières mesures sont originales dans leur douceur, violoncelles et basses énonçant le premier thème dans une atmosphère mystérieuse avant qu’il forme la base d’un long crescendo orchestral. C’est au son de ce thème que les solistes entrèrent tour à tour, mais le mouvement déploie un riche matériau mélodique et ménage quelques surprises, dont la moindre n’est pas le retour triomphal et bruyant du thème principal après la section de développement centrale.

Le Largo (en la bémol majeur) est lyrique et sans complication, son climat tranquille est instauré par le sublime solo de violoncelle initial. Il s’enchaîne directement au finale, comme c’est le cas dans le Concerto pour violon et le Quatrième Concerto pour piano. Le finale proprement dit est un Rondo énergique dans le style d’une polonaise, une danse qui, grâce à Chopin, nous est aujourd’hui assez familière mais qui à l’époque de Beethoven faisait des apparitions assez récentes dans la musique savante. Le parfum polonais atteint son maximum dans un bouillonnant épisode situé vers le milieu du mouvement ; mais l’ensemble de ce finale dégage une fraîcheur et une vigueur qui en font une conclusion tout à fait appropriée à cette partition paisible, et témoignant toutefois d’un art consommé.

Notes de programme © Lindsay Kemp

Ouverture Leonore II (1805)

Beethoven ne composa qu'un seul opéra, mais il le révisa à deux reprises et composa pour lui quatre ouvertures différentes. A sa création à Vienne il y a presque exactement deux siècles, le 20 novembre 1805, *Fidelio* ne tint l'affiche que trois soirs, et au printemps suivant une version abrégée rebaptisée *Leonore, oder Der Triumph der ehelichen Liebe* (Léonore, ou Le Triomphe de l'amour conjugal) ne fut donnée que deux fois. L'ouvrage attendit 1814 pour être de nouveau représenté, cette fois sous la forme qui allait le rendre populaire et sous son titre retrouvé de *Fidelio*.

Les quatre versions de l'ouverture diffèrent suffisamment pour laisser penser que les doutes de Beethoven ne concernaient pas tant la qualité musicale que la fonction même des morceaux. A l'évidence, son intention originelle était de composer un prélude à programme qui préfigurât le drame à venir et la musique qui l'accompagnait, à la manière des ouvertures que l'on trouvait dans l'opéra français contemporain. L'ouverture conçue pour la version de 1805 (connue sous le titre de *Leonore II*) est grandiose et dramatique, mais

son architecture est lâche; pour la révision de 1806, Beethoven écrivit l'ouverture *Leonore III* qui, tout en reprenant une bonne part du matériau musical de l'original, était plus concise et d'une forme mieux maîtrisée. Les deux ouvertures postérieures, *Leonore I* et *Fidelio*, sont toutefois plus courtes et dans une veine plus légère, moins liées au drame; et si, pour cette raison, nous pouvons estimer de bon droit que Beethoven jugea les numéros 2 et 3 trop impérieux pour le cadre d'un opéra, c'est précisément l'équilibre dont témoignent ces deux pages, clairement parentes, entre la force de suggestion dramatique et la clarté structurelle qui en a fait les plus populaires, au concert, des quatre ouvertures *Leonore/Fidelio*. En tant que telles, elles sont en effet les ancêtres du poème symphonique du XIXe siècle.

L'opéra repose sur un épisode véridique de la Révolution française: Florestan, un prisonnier politique, est aidé dans sa fuite par son épouse Léonore, qui s'est courageusement fait engager comme gardien de prison, déguisée en homme sous le nom de Fidelio. *Leonore II* évoque ces événements avec simplicité et puissance. Une introduction lente à l'harmonie incertaine nous

dépeint le donjon, la présence de Florestan étant indiquée par une référence, aux clarinettes, cors et bassons, à son air désespéré du début de l'acte II. Lorsque arrive la section vive, c'est au son d'une mélodie bondissante et héroïque associée à Léonore, qui mène ensuite à une variante chaleureuse et romantique de l'air de Florestan. Plus tard, Beethoven importe un coup de théâtre directement de l'opéra: deux appels de trompette en coulisse signalent que le couple va être sauvé de manière imminente, et l'ouverture s'achève dans une joie pleine d'émphase.

Notes de programme © Lindsay Kemp

Traduction: Claire Delamarche

Ludwig van Beethoven (1770–1827) **Sinfonie Nr 1 in C-Dur, Op 21 (1799–1800)**

Beethoven hatte keine Eile, seine 1. Sinfonie der Welt vorzustellen. Als sie am 2. April 1800 in Wien uraufgeführt wurde, war der Komponist fast 30 Jahre alt und hatte sich schon einen Namen als imponierender Klaviervirtuose (er war schon einige Jahre lang mit seinen ersten zwei Klavierkonzerten aufgetreten) und Komponist von muskulösen Kammermusikwerken und Klavierkompositionen (einige davon auffallend kräftig und modern) geschaffen. Tatsächlich war die Sinfonie nicht die einzige Gattung, mit der er nur langsam zu Stuhle kam: seine ersten Streichquartette wurden erst 1801 veröffentlicht. Es ist gewiss kein Zufall, dass das Streichquartett und die Sinfonie zu jener Zeit gerade zu den Gattungen gehörten, die man hauptsächlich mit Joseph Haydn assoziierte. Beethovens Beziehung zu Haydn – bei dem er in den frühen 1790er Jahren studiert hatte – war nicht unkompliziert. Der Gedanke, sich auf das „Territorium“ eines bei weitem bekannteren älteren Komponisten zu begeben, war doch sicher erdrückend, selbst für Beethoven.

Als er dann tatsächlich die sinfonische Arena betrat, geschah das überraschenderweise mit einem scheinbar vorsichtigen Werk, zumindest wirkt es so auf einen mit den anderen acht Sinfonien vertrauten Hörer. Das Vorbild lieferten sicherlich die Londoner Sinfonien Haydns mit ihrer Einteilung (vier Sätze mit langsamer Einleitung) und Orchestrierung. Auch zahlreiche Kompositionsverfahren wurden übernommen, nicht zuletzt die Art, mit der Themenfragmente motivisch zum Einsatz kommen, bisweilen die Begleitung liefern oder manchmal die Triebkraft darstellen. Im Hauptthema des ersten Satzes und im beherzt gesitteten Charakter seines Äquivalents im zweiten Satz gibt es sogar Echos aus Haydns Sinfonie Nr 97 in C-Dur.

Auch wenn das Werk einen vorsichtigen Eindruck machte, vernahm das damalige Publikum zahlreiche Dinge, die seine Aufmerksamkeit wachriefen, auch wenn nicht alles gefiel, was da zu hören war. „Eine bis ins Absurde getriebene Karikatur von Haydn“ [Übersetzung aus dem Englischen], beschrieb ein Rezensent die neue Sinfonie, der offensichtlich von der langsamen Einleitung verunsichert war, die sich über einige unerwartete Dissonanzen hinweg

unentschlossen auf den Hauptteil des ersten Satzes hinzubewegt. Verunsichert mag der Rezensent auch vom dritten Satz gewesen sein, der sich auch ohne eine nennbare Melodie durchschlägt und übrigens keinen Eindruck eines Menuetts hinterlässt. Ferner kam das Publikum vielleicht mit der schieren Überschwänglichkeit schwer zu Rande, denn zweifellos hat man es hier mit der Energie und dem Schneid eines Beethovens zu tun. Unabhängig davon, ob die ersten Hörer die Sinfonie mochten oder nicht, merkten sie doch sicher, dass etwas Neues in der Luft lag.

Nur im Nachhinein erkennt man den prophetischen Charakter der langsamen Einleitung zum Schlusssatz, in dem scheue aufwärts strebende Läufe schließlich entdecken, dass sie Teil des freudigen Hauptthemas des Satzes sind. Hier ist der Kontext komisch, aber später sollte Beethoven zu dieser Innovation mit ernsteren Absichten wieder zurückkehren.

Einführungstext © Lindsay Kemp



Sinfonie Nr 2 in D-Dur, Op 36 (1799–1802)

Einer der vergessenen Fakten der Musikgeschichte ist die Tatsache, dass Beethovens 2. Sinfonie, als sie 1802 abgeschlossen wurde, eines der längsten Werke ihrer Art war. Die Ankunft der gigantischen 3. Sinfonie ein Jahr später hat diese Tatsache verschleiert, blieb aber offensichtlich einem Rezensenten nicht verborgen, der der Uraufführung der 2. Sinfonie am 5. April 1803 beiwohnte und das Werk als einen „sich abscheulich windenden verwundeten Drachen“ bezeichnete, „der sich zu sterben weigert“ [Alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen]. Anscheinend herrschte tatsächlich das allgemeine Gefühl, dass man es hier mit einem weniger zufrieden stellenden Werk als der 1. Sinfonie zu tun hatte, weil es angeblich zu stark nach Effekt heischte und dabei auf Kosten natürlicher Eleganz ins Groteske umzuschlagen drohte. Heutzutage erkennen wir in der 2. Sinfonie einen leichttherzig gestimmten Beethoven – sicherlich voller überschäumender Energie, aber kaum jemand, der die Pferde scheu macht. Wir hören heute vielleicht in der 2. Sinfonie einen Beethoven, der sich gerade einmal für die zukünftigen großen sinfonischen

Äußerungen aufwärmt. Aber man sollte nicht vergessen, dass diese ungestüme „kleine“ Sinfonie seinen ersten Hörern als eine erheblich gewaltigere und alarmierendere Schöpfung als ihr schüchterner Vorgänger erschien.

Damit soll nicht gesagt sein, dass es der Sinfonie an Frohsinn mangelt. Diese Heiterkeit ist umso bemerkenswerter, weil sie aus einer der trostlosesten Phasen im Leben des Komponisten entsprang. 1802 zog Beethoven in einem Versuch, der zunehmenden Schwerhörigkeit Einhalt zu gebieten, aus der Wiener Innenstadt und verbrachte den Sommer und Herbst in der stillen, ländlichen Vorstadt Heiligenstadt. Von dort schrieb er seinem Bruder einen Brief (sandte ihn aber nie), in dem er alle durch seinen Zustand hervorgerufene persönliche Zweifel und Befürchtungen offenbarte. Das heute als „Heiligenstädter Testament“ bekannte Dokument ist herzerweichend, aber die Musik, die am Ende dieses gequälten Sommers entstand, war diese wolkenlose Sinfonie. Zu einer Zeit, als Beethovens Wille zum Fortsetzen zu entschwinden drohte, schuf der Komponist ein Werk voller Energie und Optimismus. Das Unheimlichste, dem man in

der 2. Sinfonie begegnet, geschieht in der langsamen Einleitung zum ersten Satz, eine ungewöhnlich lange und weit gefächerte Einleitung, die sich in ihrem Zentrum zu einem dramatischen, unisono gespielten Ausbruch verdunkelt und damit Ähnliches aus dem ersten Satz der 9. Sinfonie vorwegnimmt. Beethovens Ausweitung eines für Haydn typischen Mittels charakterisiert den formalen Ansatz in dieser Sinfonie, die auf andere Weise ziemlich konventionell ist.

Der Hauptabschnitt des spritzig athletischen ersten Satzes verarbeitet zum Beispiel sein geschäftiges erstes Thema und das flinke, militante, von den Holzbläsern vorgestellte zweite Thema auf übliche Art und Weise, indem es Teile aus beiden dazu verwendet, den mittleren Durchführungsabschnitt voranzutreiben. Doch just in dem Moment, wenn der Satz natürlich auszulaufen scheint, beginnt Beethoven mit einer langen Koda und provoziert damit einen neuen und eindeutig gewaltigeren Höhepunkt.

Danach wirkt der langsame Satz wie ein entspanntes Zwischenspiel, reich an elegant

ausgesponnenen Themen und völlig sorgenfrei. Das Scherzo führt eine spielerische Note in den Außenabschnitten ein, die sich anscheinend mehr um witzige dynamische Kontraste als um Melodie drehen (ein Zustand, der durch das melodisch schlichere Trio in der Satzmitte noch betont wird). Der Humor wird unbekümmert in den Schlusssatz hinübergetragen, dessen Spaß und Spiel wieder von einer langen Koda übertroffen wird. Diese Koda bedient sich ausgiebig des „Schnipsers“ aus zwei Noten, der den Satz eröffnet hatte. Wie der Wiener Rezensent so ungeduldig bemerkte, scheint Beethoven das Aufhören schwer zu fallen.

Einführungstext © Lindsay Kemp

Sinfonie Nr 3 in Es-Dur, Op 55 „Eroica“ (1803)

Nur ein Jahr liegt zwischen dem Abschluss der Komposition von Beethovens 2. und 3. Sinfonie, doch entwickelte sich der Komponist in dieser Zeit so gewaltig weiter, dass es seinen Zeitgenossen die Sprache verschlug. Die „Eroica“ („Heroische“) erweiterte nicht nur die messbaren Parameter einer Sinfonie auf damals unbekannte Ausmaße, sie stattete die Gattung auch mit einer neuen und gigantischen Botschaft aus. Eine Sinfonie war nun eine künstlerische und philosophische Äußerung, die alle ihre zuvor anerkannten Funktionen überschritt. Von diesem Moment an nutzte Beethoven die Sinfonie, um nichts Geringeres als seinen anhaltenden Glauben an das menschliche Vermögen für Großes auszudrücken.

Die Gestalt, die Beethoven 1803, als er das Werk schrieb, am meisten mit Großem assoziierte, war Napoleon. Zu jener Zeit schien Napoleon die republikanischen Ideale vieler europäischer Intellektueller zu verkörpern. Aber als sich jener 1804 selbst zum Kaiser krönte, strich Beethoven wütend dessen Namen auf dem Titelblatt der Partitur, wo Napoleon als Widmungsträger gestanden hatte. Heldentum – persönliches und idealistisches – verlor für den Komponisten jedoch nicht seine Bedeutung. An Beethovens eigenem erfolgreichem heroischem Ringen als Künstler kann es nach der Überwindung der fast selbstmörderischen Verzweiflung von 1802 keinen Zweifel geben. Diese Verzweiflung tat seiner Kreativität allerdings keinen Abbruch. Die dabei zum

Ausdruck kommende geistige Wiedergeburt wird in den vier Sätzen der „Eroica“ nachgezeichnet. Der erste Satz ist ein titanischer Kampf, der zweite ein tragischer Trauermarsch, der dritte ein froher Jungbrunnen und der letzte eine selbstsichere und triumphierende Bestätigung menschlicher Kraft. Mit dieser Umsetzung des außermusikalischen Potentials einer Sinfonie sollte Beethoven den ideologischen Ton in den Sinfoniekompositionen der nächsten 100 Jahre bestimmen.

Wie in der zweiten Sinfonie erweitert Beethoven die Gattungsdimensionen mit konventionellen Bausteinen, aber in der „Eroica“ wird das Vertraute so behandelt, dass es erstaunlich neu klingt. Die Anfangsakkorde sind fast erschreckend markant, während das Hauptthema mit seiner geschmeidigen Großräumigkeit in der Musikgeschichte bis dahin nicht seinesgleichen hatte. Der zentrale Durchführungsabschnitt ist eine lange und brutale Schlacht, führt aber zur Rückkehr des Hauptthemas, das sich hier verhalten und mysteriös gibt. Nach all diesen Ereignissen ist die lange, sanfte Koda des Satzes mit ihren Durchführungsphasen nichts Geringeres als eine strukturelle Notwendigkeit.

Der zweite Satz, ein Trauermarsch, bedient sich großzügig eines im Grunde genommen einfachen Aufbaus. Drei außerordentlich langsame, kummervolle Abschnitte bilden einen Rahmen für ein vergebens hoffnungsvolles Trio in Dur, eine feierliche Doppelfuge und einen katastrophalen Orchesteraufbruch. Es erklingt wieder eine lange Koda. An ihrem Ende löst sich die Musik in einer der radikalsten Gesten

der Sinfonie sprichwörtlich auf, als wäre sie zum Trost nicht fähig.

Aber noch ist nicht alles verloren. Das Scherzo schleicht sich fast unbemerkt auf den Holzbläsern und Streichern ein, denen sich schließlich das volle Orchester anschließt. Das Trio unternimmt nicht viel, um die Feierlichkeiten zu dämpfen, auch wenn es nicht so wild ist. Die Wiederholung des ersten Abschnitts ist keine formale Höflichkeit, sondern dient zur Entspannung der Euphorie, wo das Orchester an einer Stelle vor Freude fast platzt.

Mit dem Schlusssatz schuf Beethoven tatsächlich eine neue Form – eine einzigartige Kombination aus Variation, Passacaglia und Rondo. Nach einer geräuschvollen Orchestereinleitung entwickelt sich der Satz anfänglich von einer düsteren Basslinie zu einer tänzerischen Melodie. Dieser musikalische Verlauf wurde aus einer früheren Klaviervariationsreihe über ein Thema aus Beethovens Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* übernommen. Das Thema selber taucht erst in der dritten Variation auf, wo es von der Oboe gespielt wird. Da ist die Musik allerdings schon unaufhaltsam in Schwung gekommen. Schließlich vermittelt die langsame Variation dem Satz eine Würde, die dem heroischen Werkthema besser gerecht wird, bevor eine Rückkehr der Orchestereinleitung die Musik zu einer freudigen Koda hinwegfegt.

Die Handlung im *Prometheus*-Ballett drehte sich um eine Gestalt, die mit Hilfe des von den Göttern gestohlenen Feuers zwei Wesen schafft

und ihnen die Künste und Leidenschaften der Menschen beibringt. Das Rollenbild des kreativen Künstlers als Pädagoge und humanisierender Einfluss hat Beethoven sicherlich beeindruckt. Besser als mit solch einer direkten Bezugnahme hätte Beethoven dieses meisterhafte sinfonische Selbstporträt wohl kaum beschließen können.

Einführungstext © Lindsay Kemp

Sinfonie Nr 4 in B-Dur, Op 60 (1806)

Die 4. Sinfonie ist wahrscheinlich die unbekannteste Sinfonie Beethovens. Diesen Umstand verdankt sie zweifellos stark ihrer Position zwischen der 3. Sinfonie (die „Eroica“) – der längsten und komplexesten Sinfonie, die bis dahin komponiert wurde – und der sehnsüchtig kräftigen und stimmungshebenden 5. Sinfonie. Neben diesen zwei großen Fortschritten im sinfonischen Denken erscheint die Brücke 4. Sinfonie womöglich unbedeutend; ihr relativ leichtgewichtiger Rahmen und ihre überwiegend heitere Natur bieten anscheinend kein Gegenwicht weder zu den massiven Ausmaßen noch zu den gewaltigen außermusikalischen Botschaften. Doch ist die Vierte durch und durch ein Werk Beethovens: muskulös gestrafft, von einem unaufhaltsamen Impuls vorangetrieben und mit unmissverständlichen Fingerabdrücken des Komponisten übersät. Die 4. Sinfonie entstand im gleichen Jahr wie das Violinkonzert, das 4. Klavierkonzert und die drei Razumovsky-Streichquartette. Sie schnurrt voller reifer Selbstsicherheit aus Beethovens so genannter „mittleren Periode“, und wie etliche der genannten Werke zählt auch die 4. Sinfonie zu den liebenswertesten und attraktivsten Schöpfungen des Komponisten.

Dass Beethoven auf seine große und mächtige dritte, fünfte und siebente Sinfonie „entspanntere“ Sinfonien folgen ließ, wurde schon häufig erwähnt. Dabei sollte man jedoch nicht übersehen, dass Beethoven die 4. Sinfonie eigentlich nach der 5. Sinfonie zu komponieren begann. Beethoven verbrachte den Sommer 1806 auf dem Landsitz seines langjährigen Wiener Förderers, des Fürsten Lichnowsky, und im September besuchten die beiden Männer

das Anwesen von einem Freund des Fürsten, dem Grafen Franz von Oppersdorff, in Oberschlesien (heute Teil von Polen). Oppersdorff unterhielt ein eigenes privates Hausorchester, und als der Komponist ankam, wurde ihm zu Ehren dessen vier Jahre alte 2. Sinfonie gespielt. Der Graf bestellte bei Beethoven auch bald eine neue Sinfonie, und der Komponist unterbrach seine Arbeit an der später als 5. Sinfonie bekannten Werk, das er zu jenem Zeitpunkt schon begonnen hatte, zu Gunsten des Werkes, das die 4. Sinfonie werden sollte. Genau warum er dies tat, weiß man nicht. Er mag sich vielleicht einerseits noch nicht in der Lage gefühlt haben, die radikale und emotional schwere 5. Sinfonie bis zum Abschluss durchzuziehen (er beendete sie erst 1808). Andererseits dachte Beethoven womöglich, dass der Graf, der sich offensichtlich für die eher haydn'sche Welt der 2. Sinfonie begeistert hatte, ein neues Werk von der gleichen Sorte wollte. Was immer auch die Gründe gewesen sein mochten, die 4. Sinfonie wurde bald abgeschlossen und der damaligen Praxis entsprechend an Oppersdorff „verkauft“. Der erhielt für eine Zahlung von 500 Gulden das Werk zur Widmung und genoss sechs Monate lang das alleinige Verfügungsrecht über die Sinfonie.

Hinter dem Anfang der Sinfonie steht Haydn, auch wenn Haydn selber wohl niemals eine langsame Sinfonieeinleitung von so suchender und ambivalenter Art komponiert hatte. Die Anregung kam wahrscheinlich eher von der „Vorstellung des Chaos“, das Haydns Oratorium *Die Schöpfung* eröffnet. Vielleicht dachte Donald Tovey, ein im 20. Jahrhundert schreibender Autor von Musiktexten, an eben diese Ähnlichkeit, als er von der „Weite des Himmelsgewölbes“ in diesem Abschnitt sprach.

Freilich herrscht hier eine Atmosphäre von Erfurcht gebietender Leere, die zum Nachdenken über den Himmel animiert (ein Thema, das Beethoven im gleichen Jahr deutlicher und ernsterhaft im langsamen Satz des zweiten Rasumovsky-Quartetts auslotete). Diese beachtenswerte musikalische Passage führt schließlich vermittelt einer geschickt kalkulierten Beschleunigung zum Hauptteil des Satzes, ein selbstbewusstes Allegro vivace, das die dunklen Gedanken der Einleitung hinter sich gelassen und doch gleichzeitig irgendwie Kraft aus ihnen geschöpft zu haben scheint. Beethovens melodisches Material hier ist einprägsam, was aber am meisten beeindruckt, ist die Art, mit der der Komponist seine Themen heranzieht, um den rhythmischen Bewegungsimpuls zu kontrollieren: Alles dient zum Vorantreiben der Musik. Es gibt zahlreiche faszinierende Beispiele, von denen an dieser Stelle nur eins angeführt werden soll: Hören Sie am Anfang des schnellen Abschnitts auf die geschmeidig fallende Geste in den Holzbläsern, die unmittelbar auf die erste Streichergeste antwortet. Beide Gesten tauchen gegen Satzende wieder auf, aber dort erweist sich die Holzbläsergeste, die nun durch die Celli und Kontrabässe in die Tiefe steigt, als die unwiderstehlichere Triebkraft.

Auch im zweiten Satz wird die Bewegung stark vorangetrieben, selbst wenn man es hier, besonders im Hauptthema und im für Soloklarinette geschriebenen Seitenthema, mit einem äußerst sanften Adagio zu tun hat. Die Bewegung wird teils durch die strategische Wiederholung des zackigen Rhythmus aus den ersten Takten weiter vorangetrieben und teils durch die Art, mit der Beethoven die Begleitung zum Hauptthema bei jeder Wiederkehr jenes Themas „anheizt“. Der Satz hat auch seine

dunkle Seite, die in einem unerwarteten, wütenden Ausbruch in Moll, der den dritten Auftritt des Hauptthemas unterbricht, an die Oberfläche tritt. Der dritte Satz steht in Form eines Scherzos, auch wenn er nicht so betitelt ist, ein lustiger, im hurtigen Dreiertakt gehaltener Satztyp, den Beethoven aus der älteren Menuettform mit Trio entwickelt hatte. Konvention gab vor, dass solch ein Satz in zwei Abschnitten stünde, wobei der erste nach dem zweiten wiederholt werden sollte. In dieser Sinfonie entschied sich jedoch Beethoven zum ersten Mal, das Schema zu erweitern, indem er den schwungvollen ersten Abschnitt dreimal und den zweiten Abschnitt – in diesem Fall eine schaukelnde Melodie für die Bläser mit kurzen Einwüfen von den Streichern – zweimal erklingen ließ. Dank eines weiteren verspielten Einfalls wird die letzte Wiederholung des ersten Abschnitts durch ein jähzorniges Unwetter von den Hörnern zu einem jähen verfrühten Ende gebracht.

Eine scherzhafte Stimmung herrscht auch im Schlusssatz, ein Satz mit einer fast ständig aktiven Sechzehntelbewegung. Der Geist Haydns ist wieder spürbar, am deutlichsten in der scheinbar zögernden, sich verlangsamen, kurz vor dem Ende auftauchenden Variante des Hauptthemas. Das Ganze ist allerdings von typisch beethovenschem Schneid und Stärke erfüllt. Klein mag die Sinfonie im Vergleich mit einigen ihrer Gegenspieler sein, aber sie ist trotzdem eindeutig das Werk eines Riesen.

Einführungstext © Lindsay Kemp

Sinfonie Nr 5 in c-Moll, Op 67 (1807–8)

Zeit und Vertrautheit, diese alten Feinde der Innovation, haben sich verschworen und die Wirkung von Beethovens 5. Sinfonie für den Hörer heutzutage abgeschwächt. Die Sinfonie ist das bekannteste klassische Orchesterstück und läuft oft Gefahr, durch häufige Wiederholung eine Gemütlichkeit und Freundlichkeit anzunehmen, die ihre Überraschungen entschärfen, ihre Schläge mildern. Doch handelt es sich hier um das gleiche Werk, das den französischen Komponisten Jean-Francois Le Sueur beim ersten Hören 1828 so überwältigte, dass er seinen Kopf nicht fand, als er nach seinem Hut griff. Sein Schüler Berlioz (dem wir diese Anekdote verdanken) besuchte ihn am nächsten Tag und bekam von dem beeindruckten aber offensichtlich verstörten Le Sueur zu hören, dass „diese Art von Musik nicht geschrieben werden sollte“ [Übersetzung aus dem Englischen].

Man weiß nicht, was das Publikum in den frühen Aufführungen der 5. Sinfonie dachte. Offensichtlich fühlte es sich aber verstört. Doch müssen diejenigen, die ihren Platz im Konzert am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien einnahmen, wo das Werk erstmals aufgeführt wurde, eine gewisse Ahnung von dem, was sie erwartete, gehabt haben. Jeder, der Beethovens 3. Sinfonie, die *Sinfonia eroica*, oder sogar die *Pastoralsinfonie* kannte, die übrigens im gleichen Konzert, vor der 5. Sinfonie, uraufgeführt wurde, wusste vermutlich, dass Beethoven den Zeitrahmen der sinfonischen Form massiv erweitert, ihren Grad der Ernsthaftigkeit und Ausdrucksintensität erhöht und dass er der Sinfonie einen zunehmend theatralischen, wenn nicht sogar dramaturgischen Zug verliehen hatte. Aber nur

wenige waren wohl auf den schroffen, fast blutigen Angriff vorbereitet, den dieses einzigartige Werk auf ihre Sinne starten sollte.

Woher kam das? Natürlich war Beethoven ein Revolutionär, aber er arbeitete auch innerhalb einer etablierten Tradition und nahm eine ordentliche Anzahl von Einflüssen auf. Einige davon flossen in die 5. Sinfonie ein. Mozart war solch ein Einfluss. Mit ihm teilte Beethoven ein spezielles Gefühl für die Ausdruckskraft von c-Moll (beide Männer komponierten einige ihrer emotionalsten und persönlichsten Werke in dieser Tonart). Ein anderer Einfluss war die groß angelegte, offenherzig bombastische Musik, die für die öffentlichen Feiern im revolutionären Frankreich komponiert wurden. (Dass Le Sueur selber ein führender Komponist solcher Musik war, verleiht seiner Reaktion auf Beethovens Fünfte eine besondere Note.) Der dritte Einfluss war Haydn, Beethovens Lehrer, der in seinen Streichquartetten und Sinfonien immer wieder gezeigt hatte, wie man ganze Sätze aus kleinen aber hochgradig trächtigen thematischen Zellen aufbauen kann.

Dieser letztgenannte Einfluss ist zweifellos am stärksten im äußerst dramatischen ersten Satz der 5. Sinfonie, der völlig von dem den Satz einleitenden drängenden Viertonmotiv beherrscht wird. Das klingt allerdings nicht nach Haydn. Die Musik hier ist erstaunlich prägnant, ausgespart auf das melodische Minimum. Bald begrüßt uns das zweite Thema, eine entspannte Erweiterung des Hauptmotivs in den Hörnern, denen die Violinen und Holzbläser mit einer ermutigenden Umarmung antworten. Doch genau dieses tröstende Thema taucht nach einem streitlustig kämpferischen Durchführungsabschnitt (in dem die Musik an einer Stelle auf einen steifen Dialog zwischen Bläser- und Streicherakkorden reduziert ist) in

der langen und turbulenten Koda des Satzes in einem wirbelnd beklemmenden Gewand wieder auf.

Mehr als einen Anklang an Haydn findet man auch im langsamen zweiten Satz, dessen Gestalt eine von Haydns Lieblingsformen nachahmt: eine doppelte Variationsreihe, in der zwei Themen abwechselnd variiert werden, häufig in zunehmend kleineren Notenwerten. Beethovens Themen sind beide in As-Dur, aber das zweite – trotz des Dreiertakts ziemlich marschähnlich – moduliert bald unerwartet nach C-Dur, wo es noch erhabener wirkt und nebenbei auch einen kurzen Vorgeschmack auf die Stimmung im Schlusssatz liefert. Am Ende dieses langsamen Satzes gewinnt allerdings das grazilere erste Thema die Vorherrschaft.

Beethoven nennt den dritten Satz nicht „Scherzo“, auch wenn er der Form und Funktion nach ein solches ist. Humor mag es hier geben, aber der ist von der grimmigen Art und von Unsicherheit geplagt. Dann erklingt kurz und bedrückt ein robusteres Thema, das von einem niedergeschlagen intonierten Hornruf beherrscht wird, der sich als eine Variante des Viertonmotivs aus dem ersten Satz herausstellt. Die Stimmung hebt sich in dem huschend vorbeieilenden fugenartigen „Trioabschnitt“ in Dur. Wenn der erste Abschnitt wiederkehrt, nimmt das pizzicato und pianissimo gespielte erste Thema einen heimlichen, nächtlichen Charakter an. Nun folgt die berühmteste Passage in der ganzen Sinfonie. Hier hört man über ausgehaltenen Streichernoten und drohenden Paukenschlägen Fetzen des ersten Themas, die uns anscheinend nirgendwohin führen. Allmählich nimmt die Aufregung zu, als würde etwas aus der Ferne auf einen zukommen, bis man in

einem unerwarteten Endspurt in das strahlend triumphierende C-Dur des Schlusssatzes katapultiert wird. Das ist eines der kathartischsten theatralischen Momente in der Musikgeschichte, und die uneingeschränkte Freude des nun folgenden Satzes (fast unerbittlich laut übrigens, und zu diesem Zwecke von Beethoven mit Posaunen, Pikkoloflötten und Kontrabässen verstärkt) wird nicht einmal von der kurzen, womöglich spöttischen Wiederholung des Hauptthemas aus dem dritten Satz ungefähr in der Satzmitte gedämpft, sondern siegreich überwunden.

Man mag die 5. Sinfonie als eine Reise aus der Nacht zum Licht, als eine Darstellung überwundener Schwierigkeiten oder als ein Auftauchen aus einer Art Unterwelt hören. Zweifellos übt sie eine Wirkung auf den Hörer aus, die über das Genießen der musikalischen und formalen Spitzfindigkeiten hinausgeht. Beethoven gab kaum Hinweise zum „Inhalt“ seiner Sinfonie außer einer vielleicht apokryphischen Bemerkung zu seinem Freund Schindler über den ersten Satz: „So pocht das Schicksal an die Pforte“. Doch wissen wir, dass Beethoven über viele seiner Instrumentalwerke in programmatischen Begriffen nachdachte. Ob wir diese Programme als Hörer korrekt nachvollziehen können oder nicht, spielt dabei keine Rolle. Die Tatsache, dass wir in Beethovens Sinfonien mit solcher Leichtigkeit und allgemeiner Übereinstimmung diese Programme spüren, ist der Beweis ihres Erfolgs. Genau mit dieser Erkenntnis vom außermusikalischen Potential der Gattung sollte Beethoven in den nächsten 100 Jahren den Ton der Sinfoniegeschichte angeben.

Einführungstext © Lindsay Kemp

Sinfonie Nr 6 in F-Dur, Op 68 'Pastorale' (1807–08)

Beethoven liebte die Landschaft und freie Natur. Er verbrachte den Großteil seiner Sommer außerhalb Wiens in den ländlichen Zufluchtsorten Heiligenstadt, Mödling und Baden, wo er mit seinem Skizzenbuch in der Hand durch Wälder und Felder wandern ging. Selbst in der Stadt gehörten regelmäßige Spaziergänge zu seiner üblichen Arbeitsroutine. „Niemand kann die Landschaft so lieben wie ich“, sagte er einmal, „denn sicherlich rufen Wälder, Bäume und Felsen das Echo hervor, das der Mensch zu hören wünscht.“ [Alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen]

Aber Natur war nicht nur ein Balsam für die Seele. Für Beethoven legte sie auch Zeugnis über das Wirken des Schöpfers ab. Der mit dem toleranten Ideengut der Aufklärung aufgewachsene Beethoven hatte für förmliche Religion nicht viel übrig. Im Freien, inmitten der Wunder der Natur, fühlte er sich Gott am nächsten. Mit dieser Haltung stand er kaum allein – solche Gefühle bildeten Teil der frühromantischen Gedankenwelt. Was solch ein Werk wie die Pastorsinfonie zu ihrer Größe verhalf, war deshalb nicht unbedingt Beethovens Natur- oder Religionsverständnis, sondern die spezielle Position der Sinfonie an der Schwelle zwischen Klassik und Romantik.

„Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“, sagte Beethoven, und es stimmt, dass man die 6. Sinfonie, auch wenn jeder einzelne Takt eine ländliche Atmosphäre assoziiert, genießen kann, ohne dass man sich Hirten, Bauern und Kuckucke vorstellen muss. Wie dem auch sei,

das Publikum bei der Uraufführung des Werkes im Dezember 1808 in dem eisig kalten Theater an der Wien hatte wahrscheinlich keine Schwierigkeit, sich die Szene vorzustellen, die Beethoven vor ihnen ausbreitete. Musikalische Abbildungen von natürlichen Ereignissen, wie zum Beispiel fließendes Wasser, Stürme und Vogelrufe, waren schon aus dem Opernhaus bekannt. Genauso war man mit musikalischen Darstellungen der ländlichen Bevölkerung mittels rustikaler Melodien und Dudelsack-ähnlicher Bordunnoten vertraut. Pastorsinfonien gab es auch schon vorher, und Haydns zwei große späte Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* mit ihren hervorragenden musikalischen Naturbildern tauchten regelmäßig im Wiener Konzertkalender auf. Musikalische Darstellungen der Natur waren also nicht der Verdienst der 6. Sinfonie. Was ihre ersten Hörer womöglich als radikal empfunden haben, war der mühelos entspannte Charakter und die ruhige Haltung, mit denen das Werk, einmalig für eine Sinfonie Beethovens, beginnt und endet.

Der erste Satz stellt uns auch zwei andere wichtige Eigenschaften des Werkes vor, nämlich Themen, die in gelassener Selbstzeugung in sich kreisen wollen, und eine allgemeine Zufriedenheit mit einfachen und langsam fortschreitenden Harmonien. Wenn man in der Natur wandern geht, braucht man sich nicht zu beeilen, wie Beethoven im mittleren Durchführungsabschnitt beweist, wo eine vom Anfangsthema geborgte, absteigende Geste aus fünf Noten viele Male über langsam sich ändernden Akkorden wiederholt wird. Die Wirkung gleicht dem Betrachten von ein und

derselben Landschaft in unterschiedlichen Richtungen.

Der zweite Satz gehört zu Beethovens wunderbarsten Einfällen. Über ihn hatte sich der Komponist lange Gedanken gemacht. Die nach fließendem Wasser klingende Begleitfigur hatte ihren Ursprung in einem musikalischen Gedanken, den Beethoven in einem Skizzenbuch von 1802-03 notiert hatte. Dort wurde dieser Gedanke mit dem Kommentar „Murmeln des Baches ... je tiefer der Bach, desto tiefer der Klang“ versehen. Tief ist hier das entscheidende Wort. Durch den Reichtum und die Finesse von Beethovens Schöpfung gewinnt die Musik eine unvergleichliche Kraft, das Herz zu erfreuen. So erliegen wir verträumt ihrem Zauber, dass wir uns kaum daran stoßen, wenn die Musik gegen Ende zweimal verschlafen aufhört, damit uns Flöte, Oboe und Klarinette Vogelrufnachahmungen vorspielen können. Beethoven bezeichnete sie als Nachtigallen-, Wachtel- und Kuckucksruf.

Die letzten drei Sätze gehen attacca ineinander über und bilden so ein ununterbrochenes Ganzes – eine Entscheidung, die sicher durch das außermusikalische Programm angeregt wurde, die aber auch den Konventionen der Form zu Beethovens Zeit Rechnung trug. Der dritte Satz entspricht dem sinfonischen Scherzo und ist eine robuste Abbildung eines lustigen Zusammenseins der Landleute. Zweimal macht sich Beethoven über die Musikantentruppe des Dorfes lustig (der Oboist, der nicht weiß, wann er einsetzen soll; der Fagottist, der nur drei Noten kennt), und zweimal kippt die Musik in einen deftigen Tanz um, in dem wir fast das Stampfen der Füße vernehmen können.

Schließlich wird dem Trubel durch das bedrohliche Grollen eines nahenden Gewitters Einhalt geboten. Dann bricht der Sturm des vierten Satzes aus. Nachdem das Unwetter seinen kurzen aber brutalen Verlauf genommen hat und der letzte Blitz aufgeleuchtet ist, kündigen sanfte Klarinetten- und Hornrufe die Ankunft des Schlusssatzes an, bevor sie die Grundlage für das immer wiederkehrende Hauptthema des Satzes bilden. Diese Lobeshymne ist keine triumphierende Verkündigung, sondern eine freudige und würdevolle Danksagung, nicht nur an den Bach und die „angenehmen Gefühle“, sondern, wie wir bemerken, für alles, was wir erlebt haben, einschließlich des Sturms und des Dreinotenfagottisten. Mit einem abschließenden majestätischen, anschwellenden Redeschluss, adelt Beethoven sie alle.

Einführungstext © Lindsay Kemp

Sinfonie Nr 7 in A–Dur, Op 92 (1811–12)

„Außermusikalische Bedeutungen“ verbalisierte Beethoven in seinen großen Werken nur mit den Satzüberschriften und einzelnen Vogelrufen der „Pastoralsinfonie“. Der Mann, der in der Eroica-Sinfonie zum ersten Mal das sinfonische Prinzip mit einem philosophischen Konzept verbunden hatte und für den außermusikalische Anregungen einen wichtigen Teil seines kreativen Denkens bildeten, begnügte sich normalerweise damit, seine Musik selbst sprechen zu lassen. „Der Hörer soll die Situationen selbst erkennen können“ [Alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen], schrieb er auf die Skizzen seiner Pastoralsinfonie. Zwar würde kaum jemand bestreiten, dass die Eroica ein Gefühl der Wiedergeburt vermittelt oder die 5. Sinfonie eine Art Reise aus der Nacht zum Licht durchschreitet. Der Komponist hinterließ aber keine wirklichen Anhaltspunkte für ein sinfonisches Denken in solchen Begriffen. Die Musik selber kommuniziert diese Gedanken so stark, dass man sie zu verstehen glaubt.

Verglichen mit den oben genannten Sinfonien ist die Siebente ein bisschen schwerer festzumachen. Die jeden einzelnen Satz beherrschenden Rhythmen haben viele dazu veranlasst, Wagners Beschreibung der Sinfonie als eine „Apotheose des Tanzes“ zu wiederholen. Aber könnte man das nicht genauso gut über eine Suite Bachs sagen? Drückt die 7. Sinfonie am Ende nicht eine freiere und reinere Form der Euphorie als die aus, die man gewöhnlich mit Tanz assoziiert? Der derzeit lebende Beethoven-Forscher David Wyn Jones schlug vor, dass sich Beethoven in diesem Werk die Aufgabe gestellt

habe, ein „anhaltendes, sich steigerndes Freudenfest“ zu schaffen. Das scheint eine bessere Einschätzung als die von Wagner zu sein. Aber selbst da fragt man sich, wie der melancholische zweite Satz eigentlich ins Bild passt.

Die Rezeption der Siebenten durch das Publikum der ersten Aufführungen wurde wohl durch die Zeit und Umstände der Premiere geprägt. Das Werk gelangte im Dezember 1813 in der Aula der Wiener Universität zur Uraufführung in einem Wohlfahrtskonzert, das zur Geldbeschaffung zur Unterstützung für die Witwen und Waisen gefallener Soldaten organisiert worden war. Österreich und seine Verbündeten hatten kurz zuvor in der Schlacht von Hanau einen bedeutenden Sieg gegen die napoleonischen Streitkräfte errungen, und das Konzert war patriotisch angehaucht. Auf dem Programm stand auch Beethovens geräuschvolles Schlachtgemälde *Wellingtons Sieg*. Niemanden würde es deshalb verwundern, wenn die jubelnde 7. Sinfonie zuerst als ein weiteres musikalisches Kriegsstück interpretiert worden wäre – der zweite Satz hätte so die Rolle eines in solchen Stücken üblichen Klageliedes auf die Verwundeten übernommen. Dieser Interpretation widerspricht allerdings die Tatsache, dass die Sinfonie lange vor Hanau, nämlich im Frühjahr des vorangegangenen Jahres abgeschlossen wurde.

Die 7. Sinfonie beginnt mit einer sehr ausgedehnten langsamen Einleitung, der längsten ihrer Art unter allen Sinfonien Beethovens. Die gemächlichen Holzbläserthemen lassen kaum auf den bald ausbrechenden Energieschall schließen, auch

wenn es schon einen federnden Zug in den sie begleitenden schweren Akzenten und aufwärts gerichteten Läufen der Streicher gibt. Wenn der Hauptteil des ersten Satzes beginnt, geschieht das nicht in Eile, sondern mit einem sanften Hinübergleiten zum ersten Thema, einer fröhlichen, von der Flöte angekündigten Melodie. Hier stößt man auch auf das den Satz definierende rhythmische Motiv, ein Dreitonmotiv (mit dem gleichen Rhythmus wie das Wort „Amsterdam“), das von diesen bescheidenen Anfängen an Kraft gewinnt und den Satz fast genauso besessen, und auf seine Art genauso kräftig, beherrscht wie das bekanntere Viertonmotiv der 5. Sinfonie.

Der zweite Satz gehört zu Beethovens bemerkenswertesten Sinfoniesätzen, der auch am unmittelbarsten Einfluss ausübte. Er wurde bei der Uraufführung wiederholt – zweifellos ein Zeugnis sowohl für seine Wirkungskraft als auch für seine Prägnanz innerhalb der Sinfonie – und es dauerte nicht lange, bis andere Komponisten die Idee aufnahmen. Dieser beharrliche langsame Marsch – eigentlich eine Variationsreihe über ein Thema in Moll, die zweimal von tröstenden Episoden in Dur unterbrochen wird – fand bald seine Nachahmer. Schubert im Besonderen bediente sich häufig seiner Stimmung und seines charakteristischen Rhythmus (lang-kurz-lang).

Mit dem dritten Satz, einem Scherzo, kehren wir wieder zum maßgebenden freudigen Tenor des Werkes zurück. Die wichtigsten Teile sind typisch Beethoven: eine fröhliche und verspielte Mischung aus leichtfüßigen Passagen und lauten Ausbrüchen in den Außenabschnitten und eine täuschende Einfachheit im zweimal zu hörenden kontrastierenden Abschnitt. Vom

letzteren sagt man, er würde auf der Melodie eines österreichischen Pilgerlieds beruhen.

Im Schlusssatz erreicht die Musik ihren Höhepunkt in einem unaufhaltsamen Strudel aus Überschwang und Energie, der von synkopierten Akzenten und anstachelnden Tonwiederholungsgesten vorangetrieben wird. Es lohnt sich, auf den Kunstkniff im mittleren Durchführungsabschnitt Acht zu geben, wo Beethoven die zum Hauptthema gehörende Begleitfigur im Bass aus zwei Noten zum Gegenstand eines musikalischen Austauschs im Orchester heranzieht. Allerdings wird dem Hörer wohl kaum etwas anderes übrig bleiben, als sich der mitreißenden Ausgelassenheit der Musik hinzugeben.

Einführungstext © Lindsay Kemp



Sinfonie Nr 8 in F-Dur, Op 93 (1812)

Beethoven nannte seine 8. Sinfonie "klein" – eine unvorsichtige Bemerkung, die dem Ruf des Werkes im Vergleich mit ihren zweifellos größeren Nachbarn über die Jahre hinweg geschadet hat. Auch die Tatsache, dass sie einen äußerlich weniger radikalen Stil an den Tag legt als solche Werke wie die dritte, fünfte und neunte Sinfonie, hat ihre Wertschätzung beeinträchtigt. Wie kann sie eine richtige Sinfonie Beethovens sein, wenn sie so geschmeidig ins Ohr geht und lustig ist? Es besteht der Verdacht, der Komponist ruhe sich nach den heroischen körperlichen Anstrengungen der 7. Sinfonie aus, als würde er sich in der spielerischen, an Haydn mahnenden musikalischen Welt des 18. Jahrhunderts ausruhen (oder womöglich sogar auf sie „zurückfallen“).

Tatsache ist, dass das Wiener Publikum der Uraufführung nicht sonderlich von dieser Sinfonie beeindruckt war. Ein Rezensent schrieb nach der Premiere im Februar 1814 im Grossen Redoutensaal (das Konzert übrigens, bei dem der taube Komponist zum letzten Mal zu dirigieren versuchte, mit chaotischem Resultat), dass „sie kein großes Aufsehen erregte“. Ihre Wirkung sei eingeschränkt gewesen, weil sie unmittelbar nach einer Aufführung der

mächtigeren 7. Sinfonie erklang. Der Rezensent fügte jedoch auch scharfsinnig hinzu: „Sollte von nun an die [achte] Sinfonie allein aufgeführt werden, würden wir an ihrem Erfolg nicht zweifeln“. [Alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen]. Gewiss merkt man bald, wie konsequent und kompakt diese Sinfonie Beethovens Meisterschaft verkörpert, wenn man nur daran denkt, sie zu hören, wie sie ist, anstatt danach zu suchen, was ihr fehlt. Radikal ist sie auch. Der Musikstil mag im Großen und Ganzen konservativ sein, aber in Sachen Struktur platzt das Werk geradezu vor Ideen. Viele davon gingen in die gleiche Richtung wie Beethovens Musik zu jener Zeit im Allgemeinen. Dass diese Ideen in der 8. Sinfonie in einer freundlicheren Art präsentiert wurden, schwächt ihre Radikalität nicht. So bemerkte schon Hans Keller: „Wenn ein großer Komponist auf einer Ebene komplex ist, neigt er dazu, auf einer anderen proportional einfacher zu arbeiten, um das Verständnis zu erleichtern“. Die humorvolle Haltung der 8. Sinfonie ändert nichts an der Tatsache, dass man es hier mit einer hochgradig originellen Komposition zu tun hat, in der Beethoven eine Reihe von formalen Verfahren und Ideen ausprobierte, die in seinen späteren Werken stärker an die Oberfläche treten sollten.

Er komponierte die Sinfonie 1812 innerhalb

einiger Monate, sofort nachdem er die 7. Sinfonie abgeschlossen hatte. Gleich von Anfang an wird deutlich, dass er nicht gewillt ist herumzuhängen. Der erste Satz beginnt ohne Umschweife, stellt sofort das erste Thema vor und hält sich selbstsicher für das zweite bereit. Doch dauert es nur ungefähr 30 Sekunden, bis sich die Musik verirrt und zum Halten gebracht wird. Da präsentieren die Violinen das aufsteigende zweite Thema in einer technisch gesprochen „falschen“ Tonart, ein Fauxpas, den die Holzbläser bald korrigieren. Das mag wie ein ziemlich akademischer Scherz klingen, ist aber spürbar, selbst wenn man es nicht versteht. Das Gleiche gilt für zahlreiche andere Stellen in dieser Sinfonie, wo ähnliche Streiche gespielt werden. Der zentrale Durchführungsabschnitt ist erstaunlich stürmisch und führt zu einer geräuschvollen Rückkehr des Hauptthemas, bei der die hohen Streicher tremolando spielen, während das Thema den tieferen Instrumenten anvertraut wird. Der letzte Auftritt des Themas, ganz am Ende des Satzes, erweist sich als der entzückendste und witzigste.

Es gibt keinen langsamen Satz. Stattdessen folgt ein scherzoartiges Allegretto, über dessen monotone Tonwiederholungen man sagt, sie ahmen das kurz zuvor von einem Bekannten Beethovens erfundene Metronom nach. Die Richtigkeit dieser Legende ist fragwürdig – aber

es ist lustig, sich bei den brüsk gescheuerten Streichereinwürfen vorzustellen, wie jemand ungeduldig den Mechanismus aufzieht (Beethoven hatte angeblich beim Bedienen der neuen Maschine einige Schwierigkeiten). Die Wiener Musikliebhaber zu Beethovens Zeit dachten hier womöglich eher an den langsamen Satz aus Haydns Sinfonie „Die Uhr“.

Dem „Scherzo-anstelle-des-langsamen-Satzes“ folgt ein „Menuett-anstelle-eines-Scherzos“, ein elegant fließender dritter Satz, der von Anflügen grazilen Kontrapunkts und, im Mittelteil, von aristokratischen Passagen für Klarinette und Hörner bereichert wird. Die Sinfonie endet mit einem herumtollenden, kunterbunten Finale, dass vor Scherzen stöhnt, angefangen bei der überraschenden „falschen Note“, die das Hauptthema unterbricht, über den sehr plötzlichen, fast zufälligen Einsatz des ersten zweiten Themas bis zu den unzähligen Stockungen und Desorientierungsmomenten. Formal gesehen ist das der abenteuerlichste Satz in der Sinfonie, ein Sonatenrondo mit zwei Durchführungsabschnitten. Aber er ist auch solch ein Spaß, dass man dem Hören vergeblich mag, wenn er das nicht merkt und sich darum nicht kümmert.

Einführungstext © Lindsay Kemp

Sinfonie Nr 9 in d-Moll, Op 125 (1823–4)

Man könnte glauben, Friedrich Schiller hätte seine Ode „An die Freude“ direkt für den idealistischen Beethoven geschrieben. Sie wurde 1785 verfasst und rühmt die Freuden der Freundschaft, das Eheglück, die Wunder der Natur und des Universums sowie das ewige Mysterium göttlicher Liebe. Schon seit 1793 dachte Beethoven, die Ode als Lied zu ertonen. 1812 versuchte er eine „Chorouvertüre“, in der er Ausschnitte aus dem Text verwendete. Aber erst ein Jahrzehnt später fand er ein passendes Gefäß für das Gedicht, als er es zum Thema seines außergewöhnlichen und revolutionären Schlusssatzes seiner 9. und letzten Sinfonie machte, die erste Sinfonie in der Musikgeschichte mit einem Chorsatz.

Jedoch nicht nur die Auseinandersetzung mit Schillers Worten dauerte so lange. Zwar wurde die Sinfonie im Wesentlichen in einem zehnmonatigen Schaffensrausch zwischen April 1823 und Januar 1824 komponiert, aber es gibt Grund zur Annahme, dass Beethoven an ihr seit viel längerem gearbeitet hatte: Schon 1812, sofort nach Abschluss der 7. und 8. Sinfonie, dachte er über eine D-Moll-Sinfonie nach, und

diverse musikalische Gedanken lassen sich sogar noch weiter zurückverfolgen. Um diese Fragen kümmerte sich das Publikum bei der Uraufführung des Werkes im Mai 1824 am Wiener Kärntnertortheater wohl nicht. Es war begeistert, Beethovens erste neue Sinfonie seit 12 Jahren zu hören, und es nahm sie gierig auf. Am Ende war der Applaus stürmisch, und der taube Komponist wurde von der Altsolistin Caroline Unger umgedreht, damit er die Hüte und Taschentücher sehen konnte, mit denen man überall im Saal begeistert schwenkte. „Das ganze Publikum war beeindruckt, überwältigt von der Größe deines Werkes“, schrieb Beethovens Freund Anton Schindler [Übersetzung aus dem Englischen]. Wien mag Mozart nicht immer ausreichend geschätzt haben, aber es liebte gewiss Beethoven. Die Neunte ist genau genommen nicht Beethovens letzte Sinfonie (1825 begann er eine weitere, brachte sie jedoch nicht zum Abschluss), aber sie stellt fürwahr eine beredete Zusammenfassung von Beethovens riesigem Beitrag zur attungsgeschichte dar. Beethovens Errungenschaften bestanden in nichts Geringerem als einer unumkehrbaren Transformation des gesamten Sinfoniekonzeptes. In diesem Prozess verwandelte sich die Sinfonie

von einem hauptsächlich zur Unterhaltung gedachten Konzertmusikstück zu einer psychologischen Reise, in der sich die Gefühle eines Hörers im Verlauf von vier Sätzen auf gewisse Weise verändern. Das kann Triumph über Schwierigkeiten sein, wie beim Tod und der Wiedergeburt in der Eroica, oder eine Passage aus der Dunkelheit zum Licht, wie das in der berühmten 5. Sinfonie geschieht. In der 9. Sinfonie hat man es mit einer Reise von einer trostlosen und brutalen Leere zu einer glorreichen Vorstellung von einer idealen Welt aus Liebe, Toleranz und allumfassender rüderlichkeit zu tun.

Die den ersten Satz einleitenden schimmernden Streicher scheinen wirklich eine Atmosphäre urzeitlicher Leere zu beschwören. Dann bewegt sich die Musik in kämpferischere Regionen. Am Ende taucht ein fest entschlossenes Thema wie eine geballte Faust aus den Tiefen auf. Der zweite Satz mit seinen spielerischen aukenschlägen (die bei der Uraufführung spontan Beifall erhielten), seinem Austausch zwischen den Violinen und seinem frechen Ende wirkt unkompliziert freudig, aber dahinter lauert auch ein nicht unbedeutender Anflug von Ernsthaftigkeit. Der dritte Satz verfolgt

jedoch keine versteckten Absichten, er entfaltet sich in Form einer köstlich sanften und wunderschönen Variationsreihe über eine Melodie, deren täuschend einfaches Kirchenliedgewand zu Beethovens Spezialitäten gehört, besonders in den Werken aus seiner „späten Phase“. Dann bricht der Schlusssatz ein, überraschend und radikal. Zuerst lässt das Orchester Themen aus allen drei vorangegangenen Sätzen Revue passieren, wobei die Violoncelli und Ontrabässe deren Wert in melodischen Phrasen zu debattieren scheinen, die bewusst den Stil von Vokalrezitativen nachahmen. Man bekommt den Eindruck, als würden sie uns etwas sagen wollen. Doch bildet diese Passage auch eine dramatisch intensivere Weiterführung der fragmentarischhe Werk“, schlug Hans Keller vor, „überzeugt wohl selbst den eingefleischtesten Pessimisten, dass das Leben der Menschheit der Mühe wert war“.

Einführungstext © Lindsay Kemp
Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

Tripelkonzert in C–Dur für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester, Op 56 (1803–04)

„Schrieb dich jener, der die Neunte schuf?“ [Alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen]. Die von einem Schriftsteller aus der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts oberflächlich paraphrasierte Äußerung Blakes ist so untypisch nicht für die abschätzende Beurteilung, die Beethovens freundliches Tripelkonzert über die Jahre hinweg erfuhr. Doch trotz seiner relativen Unbeliebtheit unter Musikwissenschaftlern, die angeblich die für Beethoven typische Durchschlagskraft vermissen, hat das Werk seinen Platz im Repertoire behauptet, und neben Mozarts Sinfonia concertante für Violine und Viola und Brahms’ Doppelkonzert für Violine und Violoncello gehört Beethovens Tripelkonzert zu den wenigen Konzerten für mehr als einen Solisten seit dem Barock, die noch heute einigermaßen regelmäßig aufgeführt werden.

Auch zu Beethovens Zeiten nahm sich eine gehörige Anzahl von Interpreten des Tripelkonzerts an. Offensichtlich nahmen sie

keinen Anstoß daran, dass das Werk den speziellen Talenten seiner ersten Interpreten sorgfältig auf den Leib geschneidert worden war. Das Tripelkonzert entstand 1803–04 für Beethovens Förderer und Klavierschüler, den Erzherzog Rudolph – ein guter Musiker mit allerdings relativ bescheidenen technischen Fähigkeiten. Deshalb mangelt es der Klavierstimme trotz ihrer Eleganz und ihres guten Geschmacks an der Art von Schwierigkeiten, denen man in den Klavierkonzerten begegnet. Die Violin- und die Violoncellostimme wurden dagegen für führende Berufsvirtuosen geschrieben, den Violinisten Carl August Siedler und den Cellisten und Komponisten Anton Kraft (für den Haydn sein D–Dur-Konzert komponiert hatte). Dieser Umstand spiegelt sich in der technisch schwierigeren Rolle dieser Instrumente wider. So sah die Besetzung für die Uraufführung 1804 in privaten Kreisen aus. Weitere Aufführungen mit diversen Kombinationen von Solisten folgten, bis das Werk endlich im Mai 1808 zum ersten Mal in einem öffentlichen Konzert zu hören war. Leider hinterließ es bei diesem Anlass einen schlechten Eindruck und fiel schon so früh (wenn man dem Bericht von

Beethovens Freund Schindler Glauben schenken kann) Interpreten zum Opfer, die „es sich zu leicht machten“.

Auf Bemerkungen aus jüngerer Zeit, die das Tripelkonzert als „schwachen“ Beethoven bezeichneten, gab Hans Keller, ein Musikwissenschaftler des 20. Jahrhunderts, die Antwort: „Wir begreifen vielleicht allmählich, dass Beethovens Unvollkommenheit kein Mangel an Vollkommenheit, sondern eine Abwesenheit von Vollständigkeit ist – angesichts kommender Dinge“. Was in diesem Falle kommen sollte, und das bald, war das 4. Klavierkonzert und das Violinkonzert, beides Werke, deren entspannte Weiträumigkeit (wie auch ein paar andere Details) nicht zuletzt der großzügigen Natur des Tripelkonzerts verschuldet ist.

Wichtiger aber ist, dass das Tripelkonzert eigene Verdienste vorweisen kann. Schon der Anfang ist auf stille Weise originell. Das erste Thema wird mysteriös allein von den Violoncellos und Kontrabässen vorgestellt, bevor es die Grundlage für ein lang hinausgezogenes Orchestercrecendo bildet. Genau mit diesem

Thema setzen die Solisten schließlich nacheinander ein. Nun ist der Satz mit einer Fülle melodischen Materials und einigen Überraschungen ausgestattet, von denen das nicht unbedeutendste Beispiel die triumphierend laute Rückkehr zum Hauptthema nach dem mittleren Durchführungsabschnitt ist.

Das Largo (in As-Dur) ist lyrisch und unkompliziert, sein ruhiger Ton wird von einer erhabenen Cellosoloeinleitung angestimmt. Die Art, mit der dieser Satz direkt zum Schlusssatz übergeht, ordnet ihn der gleichen Kategorie wie die entsprechenden Sätze im Violinkonzert und 4. Klavierkonzert zu. Der Schlusssatz selber ist ein stürmisches Rondo im Stile einer Polonaise, ein uns heute dank Chopin wohl vertrauter Tanzstil. Aber zu Beethovens Zeiten war die Polonaise in Kunstmusik noch relativ neu. Die polnische Färbung erreicht in einer ausgelassenen Episode ungefähr in der Mitte ihren Höhepunkt. Der ganze Satz zeichnet sich durch eine Frische und Vitalität aus, die dieses entspannte und doch hervorragend gearbeitete Werk zu einem passenden Abschluss führen.

Einführungstext © Lindsay Kemp



Sinfonie Nr 9 in d-Moll, Op 125 (1823–4)

Man könnte glauben, Friedrich Schiller hätte seine Ode „An die Freude“ direkt für den idealistischen Beethoven geschrieben. Sie wurde 1785 verfasst und rühmt die Freuden der Freundschaft, das Eheglück, die Wunder der Natur und des Universums sowie das ewige Mysterium göttlicher Liebe. Schon seit 1793 dachte Beethoven, die Ode als Lied zu ertönen. 1812 versuchte er eine „Chorouvertüre“, in der er Ausschnitte aus dem Text verwendete. Aber erst ein Jahrzehnt später fand er ein passendes Gefäß für das Gedicht, als er es zum Thema seines außergewöhnlichen und revolutionären Schlusssatzes seiner 9. und letzten Sinfonie machte, die erste Sinfonie in der Musikgeschichte mit einem Chorsatz.

Jedoch nicht nur die Auseinandersetzung mit Schillers Worten dauerte so lange. Zwar wurde die Sinfonie im Wesentlichen in einem zehnmonatigen Schaffensrausch zwischen April 1823 und Januar 1824 komponiert, aber es gibt Grund zur Annahme, dass Beethoven an ihr seit viel längerem gearbeitet hatte: Schon 1812, sofort nach Abschluss der 7. und 8. Sinfonie, dachte er über eine D-Moll-Sinfonie nach, und

diverse musikalische Gedanken lassen sich sogar noch weiter zurückverfolgen. Um diese Fragen kümmerte sich das Publikum bei der Uraufführung des Werkes im Mai 1824 am Wiener Kärntnertortheater wohl nicht. Es war begeistert, Beethovens erste neue Sinfonie seit 12 Jahren zu hören, und es nahm sie gierig auf. Am Ende war der Applaus stürmisch, und der taube Komponist wurde von der Altsolistin Caroline Unger umgedreht, damit er die Hüte und Taschentücher sehen konnte, mit denen man überall im Saal begeistert schwenkte. „Das ganze Publikum war beeindruckt, überwältigt von der Größe deines Werkes“, schrieb Beethovens Freund Anton Schindler [Übersetzung aus dem Englischen]. Wien mag Mozart nicht immer ausreichend geschätzt haben, aber es liebte gewiss Beethoven. Die Neunte ist genau genommen nicht Beethovens letzte Sinfonie (1825 begann er eine weitere, brachte sie jedoch nicht zum Abschluss), aber sie stellt fürwahr eine beredete Zusammenfassung von Beethovens riesigem Beitrag zur attungsgeschichte dar. Beethovens Errungenschaften bestanden in nichts Geringerem als einer unumkehrbaren Transformation des gesamten Sinfoniekonzeptes. In diesem Prozess verwandelte sich die Sinfonie

von einem hauptsächlich zur Unterhaltung gedachten Konzertmusikstück zu einer psychologischen Reise, in der sich die Gefühle eines Hörers im Verlauf von vier Sätzen auf gewisse Weise verändern. Das kann Triumph über Schwierigkeiten sein, wie beim Tod und der Wiedergeburt in der Eroica, oder eine Passage aus der Dunkelheit zum Licht, wie das in der berühmten 5. Sinfonie geschieht. In der 9. Sinfonie hat man es mit einer Reise von einer trostlosen und brutalen Leere zu einer glorreichen Vorstellung von einer idealen Welt aus Liebe, Toleranz und allumfassender Brüderlichkeit zu tun.

Die den ersten Satz einleitenden schimmernden Streicher scheinen wirklich eine Atmosphäre urzeitlicher Leere zu beschwören. Dann bewegt sich die Musik in kämpferischere Regionen. Am Ende taucht ein fest entschlossenes Thema wie eine geballte Faust aus den Tiefen auf. Der zweite Satz mit seinen spielerischen Aukenschlägen (die bei der Uraufführung spontan Beifall erhielten), seinem Austausch zwischen den Violinen und seinem frechen Ende wirkt unkompliziert freudig, aber dahinter lauert auch ein nicht unbedeutender Anflug von Ernsthaftigkeit. Der dritte Satz verfolgt

jedoch keine versteckten Absichten, er entfaltet sich in Form einer köstlich sanften und wunderschönen Variationsreihe über eine Melodie, deren täuschend einfaches Kirchenliedgewand zu Beethovens Spezialitäten gehört, besonders in den Werken aus seiner „späten Phase“. Dann bricht der Schlusssatz ein, überraschend und radikal. Zuerst lässt das Orchester Themen aus allen drei vorangegangenen Sätzen Revue passieren, wobei die Violoncelli und Kontrabässe deren Wert in melodischen Phrasen zu debattieren scheinen, die bewusst den Stil von Vokalrezitativen nachahmen. Man bekommt den Eindruck, als würden sie uns etwas sagen wollen. Doch bildet diese Passage auch eine dramatisch intensivere Weiterführung der fragmentarischsten Werk“, schlug Hans Keller vor, „überzeugt wohl selbst den eingefleischtesten Pessimisten, dass das Leben der Menschheit der Mühe wert war“.

Einführungstext © Lindsay Kemp
Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

Text

- 20 O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern lasst uns angenehmere
anstimmen, Und freudenvollere.

Ode an die Freude

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.

Text

- 20 O friends, not these sounds!
Let us rather take up a more pleasing
and more joyful refrain.

Ode to Joy

O joy, glorious spark of the gods,
daughter of Elysium,
intoxicated by the flame, we enter,
celestial one, your sacred shrine.

Your magic powers reunite
what rigorous convention sets apart;
all men become brothers, there,
where your gentle wing comes to rest.

He who enjoys the blessed fortune
of mutual friendship,
he who has won a loving wife,
let him partake of the rejoicing!

Yes, and if he has but one other soul in
this world to call his own!
And who has not accomplished this, let
him steal weeping from this company!

All creatures drink in joy
at Nature's breast;
good and evil together
follow her rosy trail.

Küsse gab sie uns and 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!
Freude, schöner Götterfunken, etc.
Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen!

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt,
über Sternen muss er wohnen!

Freude, schöner Götterfunken, etc.
Seid umschlungen, Millionen!, etc.

Friedrich von Schiller (1759–1805)

Translation © Mari Prackauskas

She gave us kisses and the vine,
a friend proven unto death;
the worm too feels love's pleasure,
and the cherub stands before God!

Joyously, as His suns race
through Heaven's resplendent plains,
brothers, run your course,
joyfully, as a hero toward victory!
O joy, glorious spark of the gods, etc.
Be embraced, ye millions!
This kiss to all the world!
Brothers, there above the firmament
a loving Father surely dwells!

Do you fall prostrate, ye millions!
Do you divine your Creator, world?
Seek Him beyond the firmament,
He surely dwells beyond the stars!

O joy, glorious spark of the gods, etc.
Be embraced, ye millions!, etc.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Beethoven showed early musical promise and the boy pianist attracted the support of the Prince-Archbishop Maximilian Franz, who supported his studies with leading musicians at the Bonn court. By the early 1780s Beethoven had completed his first compositions, all of which were for keyboard. With the decline of his alcoholic father, Ludwig became the family breadwinner as a musician at court.

Encouraged by the Prince-Archbishop, Beethoven travelled to Vienna to study with Joseph Haydn. He fell out with his renowned mentor when the latter discovered Beethoven was secretly taking lessons from several other teachers. Although Maximilian Franz withdrew payments for Beethoven's Viennese education, the talented musician had already attracted support from some of the city's wealthiest arts patrons. His public performances in 1795 were well received, and he shrewdly negotiated a contract with Artaria & Co, the largest music publisher in Vienna. He was soon able to devote his time to composition or the performance of his own works. In 1800 Beethoven began to complain bitterly of deafness, but despite suffering the distress and pain of tinnitus, chronic stomach ailments, liver problems and an embittered legal case for the guardianship of his nephew, he created a series of remarkable new works, including the *Missa solemnis* and his late symphonies, string quartets and piano sonatas. It is thought that around 10,000 people followed his funeral procession on 29 March 1827. Certainly, his posthumous reputation developed to influence successive generations of composers and other artists inspired by the heroic aspects of Beethoven's character and the profound humanity of his music.

Profile © Andrew Stewart

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Beethoven fit preuve de dons musicaux précoces et, jeune pianiste, il reçut le soutien du prince-archevêque Maximilian Franz, qui finança ses études auprès des meilleurs musiciens de la cour de Bonn. Au début des années 1780, Beethoven avait écrit ses premières compositions, toutes pour le clavier. Avec la dégradation de l'état de son père, alcoolique, il assura la subsistance de sa famille en devenant musicien à la cour.

Encouragé par le prince-archevêque, il se rendit à Vienne pour y étudier auprès de Joseph Haydn. Il se brouilla avec son célèbre mentor lorsque celui-ci découvrit qu'il prenait des leçons en secret auprès de plusieurs autres professeurs. Bien que Maximilian Franz ait renoncé à payer l'éducation de Beethoven à Vienne, le talentueux musicien avait déjà reçu le soutien de quelques-uns des plus riches mécènes de la ville. Les concerts qu'il donna en 1795 rencontrèrent le succès et il fit le choix avisé de négocier un contrat avec Artaria, le principal éditeur de musique de Vienne. Il fut bientôt en mesure de consacrer son temps à la composition ou à l'exécution de ses propres œuvres. En 1800, Beethoven commença à se plaindre de surdité mais, malgré la souffrance physique et morale que lui causaient acouphènes, maux d'estomac chroniques, problèmes de foie et la bataille judiciaire pour la garde de son neveu, qui s'était envenimée, il mena à bien une série de nouvelles œuvres remarquables, notamment la *Missa solemnis*, les dernières symphonies, les derniers quatuors à cordes et les dernières sonates pour piano. On pense que 10 000 personnes suivirent son cortège funèbre le 29 mars 1827. Sa réputation posthume se développa au point d'influencer plusieurs générations de compositeurs et d'autres artistes, inspirés par l'aspect héroïque du personnage de Beethoven et par l'humanité profonde de sa musique.

Portrait © Andrew Stewart

Traduction: Claire Delamarche

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Beethoven zeigte schon früh ein außergewöhnliches musikalisches Talent, und der Klavier spielende Junge zog die Aufmerksamkeit des Kurfürsten Maximilian-Franz auf sich, der Beethovens Unterricht mit führenden Musikern am Bonner Hof unterstützte. In den frühen 1780er Jahren hatte Beethoven seine ersten Kompositionen (alle für Tasteninstrument) abgeschlossen. Nachdem sein alkoholischer Vater den festen Halt verloren hatte, verdiente Beethoven als Hofmusiker den Unterhalt für die Familie.

Vom Kurfürsten ermuntert reiste Beethoven nach Wien, um bei Joseph Haydn zu studieren. Beethoven zerstritt sich mit seinem berühmten Mentor, als jener herausfand, dass Beethoven heimlich Unterricht bei diversen anderen Lehrern erhielt. Zwar stellte der Kurfürst Maximilian Franz die Zahlung von Beethovens Unterrichtsgeldern ein, aber der talentierte Musiker Beethoven überlebte dank der frühen finanziellen Unterstützung von einigen der reichsten Kunstförderern der Stadt. Beethovens öffentliche Aufführungen 1795 waren erfolgreich. Daraufhin verhandelte der Komponist geschickt einen Vertrag mit Artaria & Co, dem größten Musikverleger in Wien. Bald konnte sich Beethoven auf das Komponieren oder Aufführungen seiner eigenen Werke konzentrieren. 1800 begann er sich bitter über Schwerhörigkeit zu beklagen. Aber trotz Leid und Schmerz aufgrund des Ohrenleidens, chronischer Bauchbeschwerden, eberprobleme und einer verbitterten rechtlichen useinandersetzungs um die Vormundschaft seines Neffens schuf Beethoven eine Reihe bemerkenswerter neuer Werke, einschließlich der *Missa solemnis* und seiner späten Sinfonien, Streichquartette und Klaviersonaten. Man glaubt, dass ungefähr 10 000 Menschen seinem Begräbniszug am 29. März 1827 folgten. Sicherlich wuchs sein Ruf noch nach seinem Tod und beeinflusste zahllose omponistengenerationen und andere Künstler, die in den heroischen Aspekten von Beethovens ersönlichkeit und der profunden Humanität seiner Musik Anregung fanden.

Kurzbiographie © Andrew Stewart

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

Bernard Haitink conductor

With an international conducting career that has spanned more than five decades, Amsterdam-born Bernard Haitink is one of today's most celebrated conductors. Recently appointed Principal Conductor of the Chicago Symphony Orchestra, he has in addition led many of the world's top orchestras, including 25 years at the helm of the Royal Concertgebouw Orchestra of Amsterdam as its music director and frequent guest appearances with both the Berlin and Vienna Philharmonic orchestras. He is Honorary Conductor of the Royal Concertgebouw Orchestra, Conductor Emeritus of the Boston Symphony and an Honorary Member of the Berlin Philharmonic. He has recorded widely for Philips, Decca and EMI including complete cycles of Mahler, Bruckner and Schumann.

He has recently begun recording for LSO Live with a complete Brahms cycle. He received a Grammy award in 2004 for his recording of Janáček's *Jenůfa* with the Orchestra, Soloists and Chorus of the Royal Opera House, Covent Garden. Mr Haitink has received many international awards in recognition of his services to music, including an honorary KBE and Companion of Honour in the United Kingdom, and the House Order of Orange-Nassau in the Netherlands.

Avec une carrière internationale qui se déploie depuis plus de cinquante ans, l'Amstellodamois Bernard Haitink est l'un des chefs d'orchestre les plus célèbres de notre temps. Récemment nommé Chef principal de l'Orchestre symphonique de Chicago, il dirige la plupart des meilleurs orchestres mondiaux. Ainsi, il est invité fréquemment par les orchestres philharmoniques de Vienne et Berlin, sans compter les 25 ans qu'il a passés comme directeur musical à la tête de l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam. Il est chef honoraire de l'Orchestre royal du Concertgebouw, chef émérite de l'Orchestre symphonique de Boston et membre honoraire de l'Orchestre philharmonique de Berlin. Il a enregistré abondamment chez Philips, Decca et EMI, notamment des intégrales Mahler, Bruckner et Schumann. Il a commencé récemment, chez LSO Live, l'enregistrement d'une intégrale Brahms.

Il a obtenu en 2004 un Grammy award pour son enregistrement de *Jenůfa* de Janáček avec l'Orchestre, les Solistes et le Chœur de l'Opéra royal de Covent Garden. Bernard Haitink a reçu de nombreuses récompenses internationales pour services rendus à la musique. Au Royaume-Uni, il est chevalier commandeur honoraire dans l'ordre de l'Empire britannique (KBE) et Compagnon d'honneur (CH). Aux Pays-Bas, il est chevalier dans l'ordre d'Orange-Nassau.

Mit einer sich über fünf Jahrzehnte erstreckenden Dirigierkarriere gehört der in Amsterdam geborene Bernard Haitink zu den berühmtesten Dirigenten, die derzeit aktiv sind. Vor kurzem wurde er zum Chefdirigenten des Chicago Symphony Orchestra ernannt. In seiner Laufbahn leitete er viele führende Orchester der Welt und stand als Musikdirektor 25 Jahre lang an der Spitze des Koninklijk concertgebouworkest in Amsterdam. Als Gastdirigent trat er häufig mit den Berliner und Wiener Philharmonikern auf. Er ist Ehrendirigent des Koninklijk concertgebouworkest, emeritierter Dirigent des Boston Symphony Orchestra und Ehrenmitglied der Berliner Philharmoniker. Er dirigierte viele Einspielungen bei Philips, Decca und EMI wie zum Beispiel vollständige Zyklen von Mahler, Bruckner und Schumann. Vor kurzem begann er auch mit Aufnahmen für einen vollständigen Brahmszyklus beim LSO Live-Label. 2004 erhielt er einen Grammy-Preis für seine Aufnahme von Janáček's *Jenůfa* mit dem Orchester, den Solisten und dem Chor der Royal Opera, Covent Garden. Bernard Haitink erhielt viele internationale Auszeichnungen, die seine Verdienste für die Musik würdigen, wie zum Beispiel die vom britischen Königshaus verliehenen Ehrungen als Knight Commander of the British Empire und Companion of Honour sowie den vom niederländischen Königshaus Oranien-Nassau verliehenen Huisorde van Oranje.



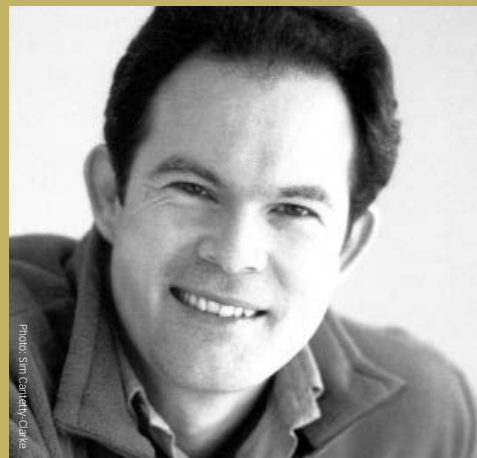


Karen Cargill mezzo-soprano

Karen Cargill was the joint winner of the 2002 Kathleen Ferrier Award, adding her name to the illustrious roster of winners of London's premier prize for singing. Born in Arbroath, Scotland, she studied at the Royal Scottish Academy of Music and Drama, Glasgow, the University of Toronto and the National Opera Studio in London. Her work with the BBC Symphony Orchestra has brought her before a wide audience, never larger than when she sang at the 2005 Last Night of the Proms as the soloist in Constant Lambert's *The Rio Grande*.

Karen Cargill a remporté ex-æquo le prix Kathleen-Ferrier 2002, ajoutant son nom à la liste illustre des vainqueurs du principal concours de chant londonien. Née à Arbroath (Ecosse), elle a étudié à la Royal Scottish Academy of Music and Drama à Glasgow, à l'université de Toronto (Canada) et au National Opera Studio à Londres. Sa collaboration avec le BBC Symphony Orchestra l'a révélée à un large public, tout particulièrement lorsqu'elle a chanté en soliste lors de la soirée de clôture des Proms, dans *The Rio Grande* de Constant Lambert.

Karen Cargill gehört zu den Gewinnern des Kathleen Ferrier Award 2002 und fügte damit ihren Namen zu der beeindruckenden Liste von Preisträgern dieses führenden Londoner Gesangswettbewerbes hinzu. Sie wurde in Arbroath, Schottland geboren und studierte an der Royal Scottish Academy of Music and Drama in Glasgow, der University of Toronto und am National Opera Studio in London. Durch ihre Arbeit mit dem BBC Symphony Orchestra wurde sie einem breiten Publikum bekannt, besonders, als sie 2005 in der Last Night of the Proms die Solorolle in Constant Lamberts *The Rio Grande* übernahm.



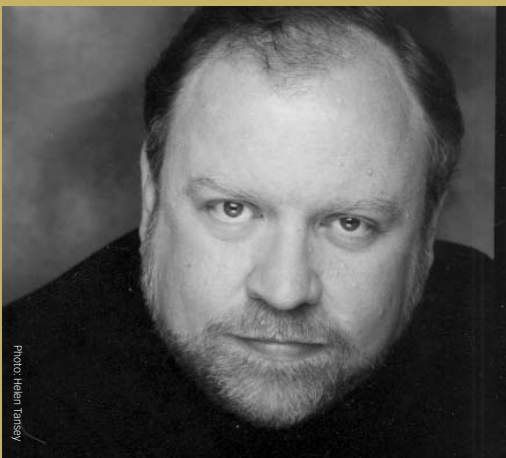
Gerald Finley bass

This Canadian baritone has become one of the leading singers and dramatic interpreters of his generation, recording with major labels and performing at the major opera and concert venues in a wide variety of repertoire, all to critical acclaim. His relationship with leading conductors including Nikolaus Harnoncourt, Sir Simon Rattle and Antonio Pappano has been part of a flourishing career. He has successfully created the leading roles in world premieres including Mark Anthony Turnage's *The Silver Tassie*, Jaufre Rudel in Kaija Saariaho's *L'Amour de loin*, the title role in *Fantastic Mr Fox* and most recently, with San Francisco Opera, J Robert Oppenheimer in John Adams's *Doctor Atomic*.

Le baryton canadien Gerald Finley fait partie des meilleurs chanteurs et hommes de théâtre de sa génération. Il enregistre pour les plus grands labels discographiques et se produit dans un vaste répertoire sur les scènes et dans les salles de concert majeures, recueillant à chaque fois les ovations de la critique. Cette carrière florissante s'est développée autour de relations avec les chefs les plus en vue, notamment Nikolaus Harnoncourt, Sir Simon

Rattle et Antonio Pappano. Gerald Finley a incarné avec succès les rôles principaux dans des ouvrages en création mondiale comme *The Silver Tassie* de Mark Anthony Turnage, *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho (rôle de Jaufre Rudel), *Fantastic Mr Fox* de Tobias Picker (rôle titre), et récemment *Doctor Atomic* de John Adams à l'Opéra de San Francisco (rôle de J Robert Oppenheimer).

Dieser kanadische Bariton ist nunmehr einer der führenden Konzert- und Opernsänger seiner Generation. Er hat ein breites Repertoire bei den großen Labels aufgenommen und in den berühmten Opernhäusern und Konzertsälen gesungen, alles hoch gelobte Interpretationen. Zu seiner erfolgreichen Karriere gehört auch die Zusammenarbeit mit führenden Dirigenten wie zum Beispiel Nikolaus Harnoncourt, Sir Simon Rattle und Antonio Pappano. Gerald Finley hat in Uraufführungen solcher Opern wie Mark Anthony Turnages *The Silver Tassie*, Kaija Saariahos *L'Amour de loin* (Jaufre Rudel), Tobias Pickers *Fantastic Mr Fox* (Titelrolle) und in jüngster Zeit, an der San Francisco Opera, John Adams *Doctor Atomic* (J Robert Oppenheimer) überzeugend die führenden Rollen gesungen.



John Mac Master tenor

Canadian tenor John Mac Master studied at the Institute for Dramatic Voices in Carmel, California and has rapidly begun to establish himself in the lyrico spinto repertoire. In North America Mr Mac Master has sung *Peter Grimes* in Detroit and Montreal, Erik (*Der fliegende Holländer*) in Vancouver, his first Laca in *Jenůfa* for the Canadian Opera Company and Manrico (*Il trovatore*) in Ottawa. In Europe Mr Mac Master has appeared at the Paris Opera (*Der Rosenkavalier*) and the Vienna Volksoper (Braunfels's *Die Vögel*, Grigori in *Boris Godunov* and Offenbach's (*Ritter Blaubart*)).

Le ténor canadien John Mac Master a fait ses études à l'Institute for Dramatic Voices de Carmel (Californie) et s'est rapidement imposé dans le répertoire lyrico spinto. En Amérique du Nord, il a chanté *Peter Grimes* à Detroit et Montreal, Erik (*Le Vaisseau fantôme*) à Vancouver, son premier Laca (*Jenůfa*) à la Canadian Opera Company et Manrico (*Le Trouvère*) à Ottawa. En Europe, John Mac Master s'est produit à l'Opéra de Paris (*Le Chevalier à la rose*) et à la Volksoper de Vienne (dans *Les Oiseaux de Braunfels*, en Grigori dans

Boris Godounov et dans *Barbe-Bleue* d'Offenbach).

Der kanadische Tenor John Mac Master studierte am Institute for Dramatic Voices in Carmel, Kalifornien und begann sich schnell im jugendlichen Heldenentorfach einen Namen zu schaffen. In Nordamerika sang er den *Peter Grimes* in Detroit und Montreal, den Erik (*Der fliegende Holländer*) in Vancouver, seinen ersten Laca Klemen in *Jenůfa* für die Canadian Opera Company und den Manrico (*Il trovatore*) in Ottawa. In Europa trat John Mac Master an der Opéra National de Paris (*Der Rosenkavalier*) und der Volksoper Wien (in Braunfels' *Die Vögel*, als Grigorij in Mussorgskys *Boris Godunow* und in Offenbachs *Barbe Bleue*) auf. .



Twyla Robinson soprano

Soprano Twyla Robinson is a winner of the 2002 Metropolitan Opera National Council Auditions. She also received First Prize in the 2001 Competizione dell'Opera in Dresden and in the 2002 MacAllister Competition. She made her professional debut in 2000 as First Lady in *Die Zauberflöte* with San Francisco Opera. As an Adler Fellow with that company she appeared as Giunone in *La Calisto*, as Lady Billows in *Albert Herring*, and on the 2001 Schwabacher Debut Recital Series. She was the only Adler Fellow to perform as a featured soloist on Lotfi Mansouri's Farewell Gala.

La soprano Twyla Robinson a remporté en 2002 le concours des Metropolitan Opera National Council Auditions. Elle a également obtenu en 2001 le premier prix du concours Competizione dell'Opera de Dresde et gagné l'année suivante le Concours MacAllister. Elle a fait ses débuts professionnels en 2000 en Première Dame dans *La Flûte enchantée*, avec l'Opéra de San Francisco. En tant que bénéficiaire de la bourse Adler délivrée par cette compagnie, elle y a incarné Giunone dans *La Calisto*, Lady Billows dans *Albert Herring*, et est apparue en 2001

dans le cadre des Schwabacher Debut Recital Series. Elle a été la seule boursière Adler à chanter en soliste lors du gala d'adieu de Lotfi Mansouri.

Die Sopranistin Twyla Robinson gewann 2002 einen Preis bei den Metropolitan Opera National Council Auditions. Sie erhielt auch den ersten Preis 2001 beim nunmehr in Dresden angesiedelten Competizione dell'Opera und beim MacAllister Competition 2002. Ihren ersten professionellen Auftritt hatte Twyla Robinson 2000 an der San Francisco Opera als führende Dame in *der Zauberflöte*. Als Adler Fellow [Adler-Stipendiatin] an diesem Opernhaus sang sie die Giunone in *La Calisto*, die Lady Billows in *Albert Hering* und im Rahmen der Schwabacher Debut Recital Series 2001. Sie war die einzige Adler-Stipendiatin, die in Lotfi Mansouris Abschiedsgala als Solistin in Erscheinung trat.



Gordan Nikolitch violin

Gordan Nikolitch was born in 1968 and began studying the violin at the age of seven. He studied with the violinist and conductor Jean-Jacques Kantorow, at the Basle Music Academy, obtaining his teaching diploma in 1987 and his diploma in solo violin studies in 1990.

He is the recipient of many international prizes and has performed as soloist with the Orchestra of the Suisse Romande, the Basle Radio Symphony Orchestra, the Combattimento Consort, Amsterdam and the Rotterdam Philharmonic. He is also a distinguished chamber musician, having appeared with many renowned ensembles, as well as with his own Vellinger Quartet. In February 2005 Gordan performed as soloist with the LSO at the Barbican in the Brahms Violin Concerto.

Né en 1968, Gordan Nikolitch a commencé l'étude du violon à l'âge de sept ans. Il a été l'élève du violoniste et chef d'orchestre Jean-Jacques Kantorow à l'Académie de musique de Bâle, obtenant son diplôme d'enseignement en 1987 et son diplôme de virtuosité en 1990.

Il a remporté de nombreux prix internationaux et joué en soliste avec l'Orchestre de la Suisse

romande, l'Orchestre symphonique de la Radio de Bâle, le Combattimento Consort d'Amsterdam et l'Orchestre philharmonique de Rotterdam. C'est aussi un excellent musicien de chambre, qui s'est produit avec de nombreuses formations renommées ainsi qu'avec son propre ensemble, le Quatuor Vellinger. En février 2005, il a joué le Concerto pour violon de Brahms LSO en soliste avec le LSO, au Barbican.

Gordan Nikolitch wurde 1968 geboren und begann im Alter von sieben Jahren mit dem Violinunterricht. Er studierte mit dem Violinisten und Dirigenten Jean-Jacques Kantorow an der Basler Musik-Akademie und erhielt 1987 sein Lehrdiplom und 1990 sein Solovirolindiplom.

Er ist Preisträger vieler internationaler Wettbewerbe und trat als Solist mit dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Radiosinfonieorchester Basel, dem Combattimento Consort Amsterdam und dem Rotterdam Philharmonisch Orkest auf. Er ist auch ein hervorragender Kammermusikinterpret und spielte in vielen bekannten Ensembles sowie in seinem eigenen Vellinger-Quartett. Im Februar 2005 war Gordan Nikolitch Solist in einer Aufführung von Brahms' Violinkonzert mit dem London Symphony Orchestra in Londons Barbican Centre.



Tim Hugh cello

Tim Hugh is increasingly recognised as one of the finest, most dynamic and abundantly innovative cellists of his generation. After winning two medals, including the Bach Prize, at the Tchaikovsky Competition in Moscow, he has appeared with many of Europe's leading orchestras and worked with eminent conductors including Boulez, Haitink, Rostropovich, Menuhin, Pappano, Sir Colin Davis, Previn and Sir Andrew Davis.

His recording of the Brahms Double Concerto with the LSO and Haitink was Recording of the Week on Classic FM and Editor's Choice in *Gramophone* magazine. His recording of the Six Bach Suites has recently been released.

Tim Hugh s'impose jour après jour comme un des violoncellistes les plus fins, les plus énergiques et les plus imaginatifs et novateurs de sa génération. Après avoir remporté deux médailles, notamment le prix Bach, au Concours Tchaïkovski de Moscou, il s'est produit avec les plus grands orchestres européens et a travaillé avec des chefs d'orchestre éminents tels que Boulez, Haitink, Rostropovitch, Menuhin, Pappano, Sir Colin Davis, Previn et Sir Andrew Davis.

Son enregistrement du Double Concerto de Brahms avec le LSO et Haitink a été nommé Enregistrement de la semaine par Classic FM et Choix de la rédaction par le magazine *Gramophone*. Son enregistrement des six Suites de Bach est paru récemment.

Tim Hugh wird zunehmend als einer der feinsten, dynamischsten und bei weitem innovativsten Cellisten seiner Generation geschätzt. Nachdem er beim Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau zwei Medaillen, einschließlich des Bach-Preises, gewonnen hatte, trat er mit vielen führenden Orchestern Europas auf und spielte unter solchen berühmten Dirigenten wie Boulez, Haitink, Rostropowitsch, Menuhin, Pappano, Sir Colin Davis, Previn und Sir Andrew Davis.

Tim Hughs Aufnahme von Brahms' Doppelkonzert mit den London Symphony Orchestra unter Haitink wurde vom britischen Radiosender Classic FM zur Recording of the Week [Aufnahme der Woche] gekürt und von der Zeitschrift *Gramophone* als Editor's Choice [Wahl des Redakteurs] hervorgehoben. Seine Einspielung der sechs Bach-Suiten wurde vor kurzem veröffentlicht.



Lars Vogt piano

Lars Vogt has rapidly established himself as one of the leading pianists of his generation. Born in the German town of Düren in 1970, he first came to public attention when he won second prize at the 1990 Leeds International Piano Competition, and has since gone on to give major concerto and recital performances throughout Europe, Asia and North America.

In June 1998 Lars Vogt founded his own festival in Heimbach, Germany. Known as 'Spannungen' its huge success has been marked by the release of ten live recordings on EMI. He enjoys regular partnerships with colleagues such as Christian Tetzlaff and collaborates with actor Klaus-Maria Brandauer and comedian Konrad Beikircher.

Lars Vogt s'est rapidement imposé comme un des pianistes majeurs de sa génération. Né à Düren (Allemagne) en 1970, il s'est fait connaître en remportant en 1990 le Concours international de piano de Leeds. Depuis lors, il se produit en concerto et en récital sur les scènes majeures d'Europe, d'Asie et d'Amérique du Nord.

En juin 1998, Lars Vogt a fondé son propre

festival à Heimbach (Allemagne), intitulé «Spannungen», festival dont le succès énorme s'est concrétisé par la publication au disque de dix enregistrements en public (EMI). Il joue régulièrement avec des musiciens comme Christian Tetzlaff et collabore également avec l'acteur Klaus-Maria Brandauer et le comédien Konrad Beikircher.

Lars Vogt hat sich rapide zu einem der führenden Pianisten seiner Generation entwickelt. Er wurde 1970 in der deutschen Stadt Düren geboren, und weckte zum ersten Mal die öffentliche Aufmerksamkeit, als er 1990 den zweiten Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb in Leeds gewann. Seitdem tritt er in Europa, Asien und Nordamerika als Solist in bedeutenden Klavierkonzerten auf und gibt seine eigenen Solokonzerte.

Im Juni 1998 gründete Lars Vogt in Heimbach, Deutschland sein eigenes Festival mit dem Titel „Spannungen“. Der riesige Erfolg des Festivals spiegelt sich unter anderem in der Veröffentlichung von 10 Live-Aufnahmen bei EMI wider. Lars Vogt genießt die regelmäßige Zusammenarbeit mit Kollegen wie zum Beispiel Christian Tetzlaff. Er tritt auch zusammen mit dem Schauspieler Klaus-Maria Brandauer und dem Komiker Konrad Beikircher auf.

London Symphony Orchestra

First Violins

Gordan Nikolitch
Carmine Lauri
Radoslaw Szulc GUEST LEADER
Boris Garlitsky GUEST LEADER
Lennox Mackenzie
Robert Brightman
Nigel Broadbent
Ginette Decupyer
Jörg Hammann
Michael Humphrey
Maxine Kwok
Claire Parfitt
Elizabeth Pigram
Laurent Quenelle
Harriet Rayfield
Colin Renwick
Ian Rhodes
Sylvain Vasseur
Nicole Wilson
Nick Wright
Gabrielle Painter
Julia Rumley
Helena Wood
Anna-Lisa Bezrodny
Yonug Pyo Lee
Naoko Miyamoto

Second Violins

David Alberman
Evgeny Grach
Tom Norris
Sarah Quinn
David Ballesteros
Richard Blayden
Norman Clarke
Matthew Gardner
Miya Ichinose
Belinda McFarlane
Philip Nolte
Andrew Pollock
Paul Robson
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton
Eleanor Fagg
Caroline Frenkel
David Goodall
Gordan MacKay
Iwona Muszynska
Joyce Nixon
Moritz Pfister

Violas

Edward Vanderspar
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Maxine Moore
Regina Beukes
Richard Holttum
Peter Norriss
Robert Turner
Jonathan Welch
Natasha Wright
Gina Zagni
Karen Bradley
Duff Burns
Nancy Johnson
Claire Maynard
Caroline O'Neil
Francis Kefford
Mariya Sotirova

Cellos

Moray Welsh
Rebecca Gilliver
Alastair Blayden
Jennie Brown
Ray Adams
Mary Bergin
Noel Bradshaw
Nick Gethin
Keith Glossop
Hilary Jones
Francis Saunders
Matthew Lowe

Double Basses

Rinat Ibragimov
Colin Paris
Nick Worters
Patrick Laurence
Axel Bouchaux
Michael Francis
Matthew Gibson
Tom Goodman
Gerlad Newson
Paul Scherman
Luis Cabrera
Vitan Ivanov

Flutes

Gareth Davies
Jonathan Snowden
Martin Parry

Piccolo

Sharon Williams

Oboes

Christopher Cowie
Kieron Moore
John Lawley

Clarinets

Andrew Marriner
Chi-Yu Mo
Sarah Thurlow

Bassoons

Rachel Gough
Christopher Gunia
Andrew Stowell

Contra Bassoons

Dominic Morgan
Christopher Gunia

Horns

Timothy Jones
David Pyatt
Angela Barnes
John Ryan
Jonathan Lipton
Steve Bell
Jeff Bryant

Trumpets

Maurice Murphy
Rod Franks
Nigel Gomm
Gerald Ruddock

Trombones

Dudley Bright
Mark Templeton
James Maynard
Keith McNicol
Andrew Waddicor

Timpani

Nigel Thomas
Antonie Bedewi
Adrian Bending

Percussion

Sam Walton
Chris Guy
Chris Thomas

London Symphony Chorus

Chorus Director: Joseph Cullen
Chairman: James Warbis

The London Symphony Chorus was formed in 1966. It has a broad repertoire and has commissioned works from Sir John Tavener, Sir Peter Maxwell Davies and Jonathan Dove.

The Chorus tours extensively throughout Europe and has visited Israel, Australia, the Far East and the USA.

The Chorus has an extensive discography, including many recordings with Richard Hickox, among them Britten's *Peter Grimes*, which received a Grammy Award, and *Billy Budd*. Two further Grammy Awards were received for the LSO Live recording of Berlioz's *Les Troyens* with Sir Colin Davis and the LSO. Other recordings for LSO Live include Britten's *Peter Grimes*, Verdi's *Falstaff* and Berlioz's *La damnation de Faust*, *Béatrice et Bénédicte* and *Roméo et Juliette*.

While maintaining special links with the London Symphony Orchestra, the Chorus has partnered many other orchestras in the UK, including the Philharmonia, Orchestra of the Age of Enlightenment, CBSO, BBC Symphony Orchestra and BBC National Orchestra of Wales. Internationally, it has worked with many of the world's leading orchestras, including the Berlin Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, European Union Youth Orchestra, Malaysian Philharmonic and the Vienna Philharmonic.

The London Symphony Chorus is always interested in recruiting new members, welcoming applications from singers of all backgrounds, subject to an audition. visit www.lsc.org.uk

Sopranos

Kate Ashton, Kerry Baker, Pam Buckley, Carol Capper, Anne Cole, Victoria Collis*, Debra Colvin, Lucy Craig, Emma Craven, Anna Davenport, Gabrielle Edwards, Lorna Flowers, Eileen Fox, Gabriella Galgani, Rachel Gibbons, Jane Goddard, Karen Goldstraw, Jo Gueritz, Emily Hoffnang*, Debbie Jones*, Helen Lawford*, Cinde Lee, Sophie Lloyd, Clare Lorimer, Meg Makower, Alison Marshall, Jane Morley, Jane O'Regan, Maggie Pearman, Sue Pollard, Carole Radford, Emily Rogers, Liz Smith, Amanda Thomas, Julia Warner

Altos

Sarah Baird, Mary Baker*, Margaret Baxter, Elizabeth Boyden, Jo Buchan*, Alexis Calice, Jane Cargin, Sarah Castleton, Margery Cohen, Yvonne Cohen, Elizabeth Cole, Zoe Davis, Maggie Donnelly, Diane Dwyer, Linda Evans, Lydia Frankenburg, Amanda Freshwater, Christina Gibbs, Dee Home, Valerie Hood, Elisabeth Iles, Sue Jones, Jenny Kennedy, Gillian Lawson, Selena Lemalu, Belinda Liao, Anne Loveluck, Etsuko Makita, Aoife McInerney, Alex O'Shea, Helen Palmer, Lis Smith, Jane Steele, Curzon Tussaud, Tricia Wallis, Nimmi Weeks, Sharon Willmott, Judith Youdell, Mimi Zadeh

Tenors

David Aldred, Paul Allatt, Robin Anderson, Michael Buckley, Lorne Cuthbert, John Farrington, Andrew Fuller*, John Harding, Warwick Hood, Gareth Humphreys*, Anthony Instrall, James Lawson, David Leonard, John Marks, Malcolm Nightingale, Panos Ntourtoulis, Stuart Packford, Harold Raitt, Kevin Rigg, Peter Sedgwick, Graham Steele, Takeshi Stokoe, Richard Street, Anthony Stutchbury, Owen Toller, James Warbis*, Robert Ward, Nelson Wu

Basses

Stephen Allen, David Armour, Joseph Bahoshy, Dennis Bowen, Bruce Boyd, Adam Bunzl, Andy Chan, Stephen Chevis, Patrick Curwen, Damian Day, Alastair Forbes, Robert French, Robert Garbolinski*, John Graham, Christopher Harvey, Jean-Christophe Higgins, Derrick Hogermeer, Anthony Howick*, Alex Kidney, Gregor Kowalski, Georges Leaver*, John Murton, Geoff Newman, Alan Rochford, Malcolm Rowat, Nicholas Seager, Paul Warburton, Jez Wareing, Nicholas Weekes,

* Denotes council member

London Symphony Orchestra

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Sir Colin Davis became Principal Conductor in 1995 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas among others. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit **iso.co.uk**

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. En 1995, Sir Colin Davis en est devenu le Chef principal, inscrivant son nom à la suite de ceux de Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site **iso.co.uk**

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Sir Colin Davis wurde 1995 in der Nachfolge von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen zum Chefdirigenten ernannt. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen, damit jedem die Möglichkeit gegeben wird, mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: **iso.co.uk**

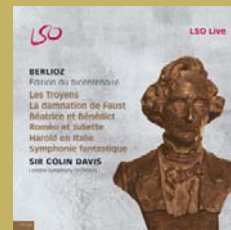
LSO Live

London Symphony Orchestra

Barbican Centre
London EC2Y 8DS
T 44 (0)20 7588 1116
F 44 (0)20 7374 0127
E lsolive@iso.co.uk

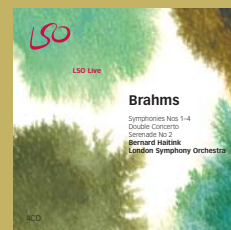
For information on other LSO Live recordings and London Symphony Orchestra concerts visit **iso.co.uk**

Also available on LSO Live



Berlioz Edition du bicentenaire
Sir Colin Davis conductor
12CD (LSO0046)

Includes *Les Troyens*, *La damnation de Faust*, *Béatrice et Bénédict*, *Roméo et Juliette*, *Harold en Italie* and *Symphonie Fantastique*



Brahms Symphonies Nos 1-4
Bernard Haitink conductor
4CD (LSO0070)

'the crowning glory of Bernard Haitink's Brahms cycle'
BBC Radio 3 CD Review (UK) *Symphony No 4*



Dvorak Symphonies Nos 6-9
Sir Colin Davis conductor
3CD (LSO0071)

'remarkable ... a winning combination'
Classic FM Magazine (UK)



Elgar Symphonies Nos 1-3
Sir Colin Davis conductor
3CD (LSO0072)

'Davis is the greatest living Elgarian'
Financial Times (UK)



Sibelius Symphonies Nos 1-7, Kullervo
Sir Colin Davis conductor
4CD (LSO0191)

'the finest Sibelius interpreter of our time'
New York Times (UK)

Best Choral Album
BBC Music Magazine Awards (UK) *Kullervo*