



BEETHOVEN THE SYMPHONIES
OSMO VÄNSKÄ MINNESOTA ORCHESTRA



SUPER AUDIO CD

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

SYMPHONIES NOS 1–9

MINNESOTA ORCHESTRA (Jorja Fleezanis *leader*)

OSMO VÄNSKÄ *conductor*

Publisher: Bärenreiter, urtext edition by Jonathan Del Mar

TT: 5h 53m 16s

SYMPHONY NO. 1 IN C MAJOR, Op. 21 25'51

- 1 I. *Adagio molto – Allegro con brio* 8'32
- 2 II. *Andante cantabile con moto* 7'49
- 3 III. Menuetto. *Allegro molto e vivace* 3'35
- 4 IV. Finale. *Adagio – Allegro molto e vivace* 5'38

SYMPHONY NO. 6 IN F MAJOR, 'PASTORAL', Op. 68 41'36

- 5 I. Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen.
Allegro ma non troppo 11'26
- 6 II. Szene am Bach. *Andante molto moto* 11'58
- 7 III. Lustiges Zusammensein der Landleute. *Allegro –* 5'13
- 8 IV. Donner. Sturm. *Allegro –* 3'38
- 9 V. Hirtengesang: Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm. *Allegretto* 9'03

SYMPHONY NO. 2 IN D MAJOR, Op. 36	33'19
1 I. <i>Adagio – Allegro con brio</i>	12'20
2 II. <i>Larghetto</i>	10'35
3 III. <i>Allegro</i>	3'46
4 IV. <i>Allegro molto</i>	6'22
 SYMPHONY NO. 7 IN A MAJOR, Op. 92	 41'36
5 I. <i>Poco sostenuto – Vivace</i>	13'55
6 II. <i>Allegretto</i>	8'37
7 III. <i>Presto</i>	9'56
8 IV. <i>Allegro con brio</i>	8'45

SYMPHONY NO. 3 IN E FLAT MAJOR, 'EROICA', Op. 55 49'54

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Allegro con brio</i> | 16'58 |
| 2 | II. <i>Marcia funebre. Adagio assai</i> | 15'07 |
| 3 | III. <i>Scherzo. Allegro vivace</i> | 5'56 |
| 4 | IV. <i>Finale. Allegro molto – Poco andante – Presto</i> | 11'38 |

SYMPHONY NO. 8 IN F MAJOR, Op. 93 25'25

- | | | |
|---|-------------------------------------|------|
| 5 | I. <i>Allegro vivace e con brio</i> | 9'06 |
| 6 | II. <i>Allegretto scherzando</i> | 4'05 |
| 7 | III. <i>Tempo di Menuetto</i> | 4'48 |
| 8 | IV. <i>Allegro vivace</i> | 7'17 |

SYMPHONY NO. 4 IN B FLAT MAJOR, Op. 60 33'37

- 1 I. *Adagio – Allegro vivace* 11'20
- 2 II. *Adagio* 9'31
- 3 III. *Allegro molto e vivace – Un poco meno allegro* 5'59
- 4 IV. *Allegro ma non troppo* 6'37

SYMPHONY NO. 5 IN C MINOR, Op. 67 32'36

- 5 I. *Allegro con brio* 7'32
- 6 II. *Andante con moto* 9'31
- 7 III. *Allegro* 4'44
- 8 IV. *Allegro* 10'38

	SYMPHONY NO. 9 IN D MINOR, 'CHORAL', Op. 125	65'12
1	I. <i>Allegro ma non troppo e un poco maestoso</i>	14'45
2	II. <i>Molto vivace – Presto</i>	13'26
3	III. <i>Adagio molto e cantabile – Andante cantabile</i>	14'08
4	IV. <i>Presto – Allegro assai – Presto</i> (recitativo: 'O Freunde, nicht diese Töne!') – <i>Allegro assai – Allegro assai vivace (alla Marcia) – Andante maestoso – Adagio ma non troppo ma divoto – Allegro energico e sempre ben marcato – Allegro ma non tanto – Presto – Maestoso – Prestissimo</i>	22'29

HELENA JUNTUNEN *soprano*

KATARINA KARNÉUS *mezzo-soprano*

DANIEL NORMAN *tenor*

NEAL DAVIES *bass-baritone*

MINNESOTA CHORALE (Kathy Saltzman Romey *artistic director*)

Beethoven was nearly thirty before he completed his *First Symphony*. His lengthy preparations for composing what had become the most elevated type of orchestral music took several forms. First, he moved from Bonn to Vienna in 1792 to study with Joseph Haydn, who had done more than anyone to raise the symphony to pre-eminence, and he took regular lessons with him for over a year. Beethoven also prepared for writing a symphony by composing piano sonatas and piano trios that exhibit distinctively symphonic elements, such as a four-movement structure, grand gestures, and intensive development of short motifs. Meanwhile he mastered the art of writing for orchestra mainly by composing concertos, of which at least five were completed before his *First Symphony* (though three of these are partly lost). He even made some headway in his early years with at least two actual symphonies before abandoning them: one attempt in C minor was drafted in piano score around 1787 and headed ‘Sinfonia’, but the music peters out after about a hundred bars; and a more elaborate symphony in C major was sketched extensively during 1795–97, coming surprisingly close to completion before being set aside.

When Beethoven finally embarked on his actual *Symphony No. 1*, however, around late 1799, he made rapid progress, and the work was given its first performance at a grand benefit concert in Vienna on 2nd April 1800. In his previous attempt at writing a symphony in C major, he found it difficult to create a suitable finale theme, and this may have been the main reason why that work was abandoned. Now, however, he found the solution, transferring what was originally to be the main theme of the first movement to the finale, and composing the rest entirely anew. Thus this finale theme was really the starting point for his *First Symphony*, and there are several subtle pointers to it in the earlier movements (such as the rising scale that comes at the end of the slow introduction, and a similar scale that forms the main theme of the third movement).

One of the most original features of the symphony is its very first chord. Technically this is a discord, in that it requires another chord to resolve the tension – a

highly unusual way to start a symphony at the time, especially as this pair of chords forms a cadence in the wrong key, F major, and only later does the music work round to C major. The orchestration of these chords is also striking: delicate wind sonorities, supported by plucked strings. This pair of chords forms a motif that then reappears in various guises in the main section of the first movement, though often only in the background.

The opening of the second movement owes much to that of Mozart's famous G minor symphony, but it soon turns away from its model and develops on its own lines. Once again that two-chord motif from the opening of the work reappears during the movement, but this time with syncopated rhythm. The third movement is entitled 'Menuetto', but it is really more of a scherzo – fast, energetic and whimsical – though at the time it was virtually unknown to have an actual scherzo within a symphony.

The start of the finale contains another novel feature. A stuttering three-note scale is repeated several times, each time with one extra note added until at last a complete eight-note scale emerges and launches into the main theme, the start of which had been borrowed from the abandoned symphony. In the second half of the main theme there are falling motifs which some see as a kind of 'answer' to the rising motifs with which the symphony began. Such long-range planning is typical of Beethoven, and is one of a number of means by which he unifies the work. His *First Symphony* fully lives up to the standards set by Haydn, and it quickly became popular after its first performance, since when it has always remained a standard part of the symphonic repertoire.

Beethoven began composing his *Second Symphony* around late 1800, after a successful performance of his *First Symphony* at a benefit concert in April that year. The hope seems to have been to perform it at a similar concert the following spring – the week before Easter was just about the only time of year when such concerts could be staged in Vienna at that time, since the orchestras were engaged mainly in operas during the rest of the season. After sketching the first movement in consider-

able detail, however, plans for the rest of the work were suddenly put on hold when he was commissioned to write a ballet, *Die Geschöpfe des Prometheus*. This was duly performed in March 1801, and Beethoven finally returned to complete the symphony the following winter, in readiness for the next opportunity for a benefit concert. When the time came in April 1802, however, Beethoven was disgusted to find that he had not been given one of the few available slots in the calendar, and that the date had instead been allocated to what he called ‘thoroughly mediocre artists’. Nevertheless, this misfortune may have enabled him to make further refinements to the music before it was first performed. Certainly he did make substantial alterations to the finale at a late stage, in particular by greatly enlarging the coda.

All this composing activity took place against a background of Beethoven’s growing concern about his increasing deafness. Symptoms had started around 1797, and by the middle of 1801 were quite severe. At that date he revealed his problem to two close friends in long letters to each of them: ‘I must confess I lead a wretched life... Already I have often cursed the Creator and my existence.’ The following summer he spent six months in the quiet village of Heiligenstadt, in a final but unsuccessful effort to cure his deafness, and at the end of this period, in October 1802, he wrote his famous Heiligenstadt Testament, describing his predicament.

It may have been while at Heiligenstadt that Beethoven put the finishing touches to his *Second Symphony*. At any rate, it was finally performed six months later, on 5th April 1803, at a highly successful all-Beethoven concert in the Theater an der Wien. The work was soon being printed by a local firm, the Kunst- und Industrie-Comptoir, and it was eventually published with a dedication to Prince Karl Lichnowsky. He had been Beethoven’s best supporter during the dark years of the deafness crisis, as Beethoven himself indicated in one of those letters of mid-1801, and remained a close friend for several more years.

One of the most striking features about the symphony itself is its thoroughly optimistic character throughout. There are no dark movements in minor keys, and even

the slow movement is a gentle *Larghetto* rather than a profound *Adagio*. This may seem surprising in view of Beethoven's personal circumstances at the time, and it is almost as if he was using the symphony as a means of escape from them. One particularly effective device that he adopts to create an optimistic character is making the main themes of all four movements have a basically rising outline, starting on the key-note and rising directly or not so directly up to the fifth of the scale. This rising trajectory not only gives a sense of uplift but also provides an important unifying element, helping the four movements to seem related.

Another remarkable feature of the symphony is its length. This is not so obvious today, as many longer symphonies have been written since this one, but at the time it was just about the longest symphony ever written, and certainly much longer than any by Haydn or Mozart, or indeed Beethoven's own *First Symphony*. As a genre, symphonies were expected to embrace a sense of power and grandeur, and Beethoven was already testing how much further he could develop it in this direction (though he developed it even further in his next symphony, the *Eroica*). The large-scale slow introduction already signals something of the size of the work as a whole, and it modulates much further than was normal, before returning to the home key for the main *Allegro*. This *Allegro* and the following *Larghetto* are both in sonata form, as is the finale, although the form of this last movement is somewhat obscured by the huge coda mentioned earlier. The third movement, meanwhile, is not the usual minuet but is actually entitled *Scherzo* – the first time such a title had appeared in a symphony. The work as a whole, like so many of Beethoven's, is suffused with power, energy and great originality, as well as moments of extraordinary beauty.

Beethoven's *Third Symphony* is one of the most momentous works in the history of music. It set new standards in size and complexity, at least in the field of instrumental music, and in it the composer advanced so far ahead of his first audience that many of them were left with a feeling of bewilderment, if not outright hostility – a

situation that has since been repeated several times with works of other composers. Where did this new style spring from? Some have seen it as merely a continuation of the path set by Beethoven's *Second Symphony*, which was also longer and more imposing than any previous symphony. There are indeed some similarities between the two works, such as the opening theme being played by the cellos rather than the violins. But if the *Third* is on the same path as the *Second*, it is certainly a good deal further along, and the richness of its external allusions – chiefly to Napoleon and Prometheus – also marks it out as something quite new.

The initial stimulus for the symphony is not entirely clear. According to Beethoven's early biographer Anton Schindler, the idea of writing a symphony in honour of Napoleon Bonaparte was suggested by General Bernadotte, the French ambassador to Vienna, but this claim is clearly one of Schindler's many fabrications. Meanwhile Beethoven's one-time pupil Carl Czerny stated that the work was initially prompted by the death of the British General Abercrombie in 1801. But the true origins of the work can actually be deduced from the music itself: the finale is based on a theme from Beethoven's heroic-allegorical ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* of 1801. His earliest sketches for the symphony indicate that this idea was present from the outset, and that he built the symphony around it.

The ballet had proved very popular when first produced, and Beethoven had soon adapted the main theme of its finale as a contredanse for use in ballrooms. He returned to the theme in 1802 to create an impressive and highly original set of piano variations (Op. 35), in which the bass-line and variations on this are heard first, followed by the actual melody and further variations. He now adopted the same procedure for the finale of his *Third Symphony*, varying first the bass-line and then the melody. Meanwhile the first four notes of this bass-line, when played in inversion, form the outline of the main theme of the first movement. Using similar procedures of thematic derivation, he was able to create many more themes and motifs in the symphony that are subtly related. He made large numbers of sketches for the

work during the summer of 1803, and by October it was more or less complete, for that month his pupil Ferdinand Ries wrote that Beethoven had played him a version of it on the piano. Ries added prophetically: 'I believe that heaven and earth will tremble when it is performed.'

At first Beethoven planned to dedicate the music to Napoleon. He had already dedicated two strikingly long and impressive cello sonatas to the King of Prussia, and his vision of Napoleon as a great leader and champion of liberty meant that his new symphony needed to be on an even more impressive scale. He might well have perceived similarities between the ancient hero Prometheus, who in the ballet breathed life into mankind and civilized them through the arts, and the latter-day hero Napoleon, who was rapidly overrunning Europe and trying to set up a new kind of civilization based on liberty, equality and fraternity. In May 1804, however, a few days before the symphony was to have its first trial run with an orchestra, Napoleon proclaimed himself emperor. Beethoven was furious when Ries brought him the news. 'Now he will trample all human rights underfoot', he is reported to have said, and he tore the title page of his autograph manuscript in two. The autograph no longer survives, but a copy that he used for conducting at the first performances is preserved in Vienna. Its title page states: 'Sinfonia grande intitolata Buonaparte', but Beethoven expunged the name Buonaparte so vigorously that there is a hole in the paper.

By that time he had decided anyway to dedicate the symphony to his patron Prince Ferdinand Lobkowitz, who financed its first trial runs at his palace in Vienna and paid handsomely for the dedication. But Napoleon's name was to have been placed in the title instead until that fateful day. Although Beethoven continued to associate the work with Napoleon in later years, it bore a new title when he published it in 1806: *Sinfonia eroica... composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo* (*Heroic Symphony... composed to celebrate the memory of a great man*). The symphony became a universal celebration of any great man rather than a particular individual.

How far the music can be interpreted poetically in this light is debatable. It is not specifically a portrayal of heroism, for the title came only after the music was written. The only other explicit clue is the title of the second movement, a funeral march. But this is suggestive. If the great man is dead by the second movement, what can the third and fourth represent? The implication is that the heroic struggles of the great man (whoever he may be) are represented in the first movement, and then in the third his spirit is resurrected to a life-after-death, before he takes his place amongst the gods in the finale, to be instructed, as in the *Prometheus* ballet, in all the arts. Connoisseurs such as Ries and Prince Lobkowitz would certainly have recognized the finale theme as an allusion to *Prometheus*, and this movement is an extraordinary fusion of musical arts, including variation, fugue, march and slow procession, in a symphonic finale of unprecedented formal complexity despite the apparent simplicity and regularity of its main theme. No wonder Beethoven's admirers were so thrilled by the work, and the general public so perplexed.

Beethoven's *Fourth* and *Fifth Symphonies* were composed during an intensely creative period of his life, when he wrote several of his most popular masterpieces including the 'Waldstein' and 'Appassionata' *Sonatas*, the opera *Fidelio* (in its two earliest versions), the *Fourth Piano Concerto*, the *Violin Concerto* and the three string quartets dedicated to Count Andreas Razumovsky. The *Fifth Symphony* was actually begun over two years before the *Fourth*, around February 1804, but progress was slow and intermittent as Beethoven became held up by other works such as those mentioned above. By the summer of 1806 he had done little more than establish the main ideas for the first three movements of the *Fifth*, when he set off from Vienna with one of his patrons, Prince Carl von Lichnowsky, for an extended stay at the prince's castle at Grätz (now Hradec), in Silesia. While there the two men paid a visit to Count Franz von Oppersdorff, whose castle was only about 30 miles away at Oberglogau (Głogówek). Oppersdorff, like Lichnowsky, was a very generous patron

of music, and had at Oberglogau a private orchestra. During the visit this orchestra played Beethoven's *Second Symphony*, which is dedicated to Lichnowsky.

Oppersdorff was evidently much pleased with the performance, for he commissioned a new symphony from Beethoven about that time. On 3rd September Beethoven wrote to his publishers Breitkopf & Härtel that he had a new symphony ready to sell them. This work had not been mentioned in previous correspondence, and must therefore have become his main composing project only a short time earlier.

The symphony in question, however, was not the embryonic *Fifth* but an entirely new one, the *Symphony No. 4 in B flat major*, which Beethoven clearly completed very quickly during the summer and autumn of 1806. Whereas there are numerous surviving sketches for the *Fifth Symphony*, scattered in various manuscripts, there are hardly any for the *Fourth*. This does not mean that none were made, for Beethoven habitually made sketches for even the most minor works, and it is unthinkable that he would compose anything as complex as the *Fourth Symphony* without making the usual crop of sketches. But they must all have been written in only one or two manuscripts that have since gone missing.

By 18th November Beethoven was able to tell Breitkopf & Härtel that a distinguished gentleman (i.e. Count Oppersdorff) had taken the symphony, but that they would receive a copy for publication within six months. He may have meant, however, that Oppersdorff had merely agreed to take the symphony, for the receipt for payment of the commission, which amounted to the handsome sum of 500 florins, is dated 3rd February 1807. The first performance of the work took place soon after this, at a private gathering in Vienna in March 1807. Oppersdorff must have been instrumental in setting it up, since by then he had the score. Publication took place the following year, though in the end this was not through Breitkopf & Härtel but a local Viennese firm, the Bureau des arts et d'industrie. Beethoven would have received an additional fee from them – perhaps about 200 florins, but the exact amount is not known.

Beethoven had much to trouble him during the composition of the *Fourth Symphony*. His opera had been performed so badly during the spring of 1806 that he almost felt like abandoning composition altogether. His intimate friendship with Countess Josephine Brunsvik, which had blossomed in 1805, was clearly leading nowhere. And his brother Carl married a disreputable woman, Johanna Reiss, whom Beethoven greatly disliked, in May 1806 (their son Karl was born in September). Yet none of this personal stress is evident in the *Fourth Symphony*. When it came to composition, Beethoven's mind inhabited an entirely different world far above the concerns of everyday life. Every symphony was designed to be completely different from its predecessors, and although the *Fourth* is not the best example of this process, it shows many original features.

In the first movement, one of the most striking innovations is the integration between the various sections, with the boundaries far more blurred than before. The slow introduction evokes a tragic mood in B flat minor, but towards the end it gradually brightens up and merges into the ensuing *Allegro* in the major without a break. In the *Allegro* itself, there is more blurring of the seams, so that it is hard for the listener to identify precisely where the repeat of the *Allegro*, and the other main structural boundaries, occur. There are also subtle similarities between themes in the introduction and the *Allegro*.

The second movement is, unusually, in sonata-rondo form, and the main accompanying motif is a pulsating figure played initially by the second violins. Just before the end of the movement, however, this figure is given to unaccompanied timpani, creating a very unusual effect.

The third movement is entitled *Menuetto* in some sources, though not in the autograph score, and its form is more extended than in any previous Beethoven minuet. After the usual minuet-trio-minuet pattern, in which the trio section is a little slower, there is an additional return of the trio, followed by a reprise of the final section of the minuet. The finale is, as usual, full of energy, and makes subtle allusion to sev-

eral themes from earlier in the work, to create a sense of cohesion for the symphony as a whole.

The *Symphony No. 5 in C minor*, having been conceived as early as 1804 before being laid aside in favour of the *Fourth*, was taken up by Beethoven with renewed energy in 1807. Count Oppersdorff, evidently delighted with the *Fourth*, now offered Beethoven a further 500 florins for another symphony, and this may have been the main spur to completion of the *Fifth* at that time. A 200-florin advance was paid in June, and a further 150 florins were paid the following March, by which time, according to Beethoven, the symphony had long been ready. Whether the balance was ever paid, and whether the Count ever received his copy of the score, are matters of debate. An early manuscript score, however, is unaccounted for, and it seems probable that it went to Oberglogau, like a similarly missing score of the *Fourth Symphony*.

Repeated efforts to have the *Fifth Symphony* performed were thwarted during 1808, but it was eventually heard at a four-hour, all-Beethoven concert on 22nd December, in a freezing theatre, along with the *Sixth Symphony*, the *Fourth Piano Concerto* and several other works. Meanwhile Breitkopf & Härtel, having missed out on the *Fourth Symphony*, succeeded in obtaining both the *Fifth* and the *Sixth*, which they published in the spring of 1809. Both were dedicated jointly to two of Beethoven's other leading patrons – Prince Franz von Lobkowitz and Count Razumovsky.

The opening figure of the *Fifth Symphony*, which is said to derive from the call of the bird known as the yellow-hammer (*emberiza citrinella*), is quite unprecedented in the symphonic field, and is the most famous opening of any symphony. Yet one can easily overlook Beethoven's ingenuity in contriving this opening, for it poses several questions that form the basis for much of what follows. Is it a slow introduction or part of the main *Allegro*? In some ways it is both. Do the accents fall on the first and fourth notes, or the second and fourth? The opening can be heard either way, and both forms of this four-note rhythmic pattern are much exploited in the rest

of the symphony. The rhythm can be heard in each of the later movements (though it is sometimes disguised), and in the finale there are places where Beethoven accents the first note in the group, while the second note falls on the beat, thus giving us both versions of the rhythm at the same time!

The other ambiguity about the opening is whether it is major or minor. It sounds like the major for a brief instant, but it is quickly subsumed into C minor. Yet this sets up a tension between major and minor that persists for the rest of the work. The whole symphony can indeed be heard as a struggle for supremacy between major and minor, light and darkness, with C major gradually getting the upper hand as it progressively infiltrates the first three movements and dominates the finale, where Beethoven introduces reinforcements in the form of trombones, piccolo and contrabassoon. The intrusion of part of the third movement in C minor into the middle of the finale only heightens the sense of triumph for C major, as the minor key is swept aside for the last time.

The ending of the symphony is almost as famous as the opening, for the listener is repeatedly caught out by false endings that are followed by further development. Such a ploy would have descended into farce with a lesser composer, but Beethoven judges everything to perfection. The first false ending comes very prematurely and is far too weak. Subsequent ones become gradually stronger, but there is always the feeling that something is not quite balanced. This balance of phrasing is achieved only with the very last chord, which gives the most emphatic ending of all and is absolutely unmistakable as the final conclusion.

Beethoven first sketched some ideas for an orchestral work based on the pastoral idiom as early as 1804, but as with *Symphony No. 5* his plans underwent a long period of gestation before reaching their final form in his *Pastoral Symphony*. The brief sketches, which included the opening theme, a motif for the brook, and a dance-like theme that was incorporated into the third movement, were laid aside while he

concentrated on other works, and it was not until early 1808 that he began to work intensively on the *Sixth*, shortly after completing the *Fifth*. He then continued with it fairly continuously during spring and summer, and it received its premiere on 22nd December 1808, at a four-hour concert consisting entirely of his own music.

The idea of writing a programmatic symphony was not completely original. As early as 1784, Justin Heinrich Knecht had published an orchestral work entitled *Le portrait musical de la nature*, which anticipates some of the features of Beethoven's *Pastoral*, although its structure is far from that of a standard symphony. Some of Beethoven's Viennese contemporaries, too, had written programmatic symphonies, such as Anton Wranitzky's *Aphrodite Symphony* (1792) and the same composer's symphony for the birthday of Prince Lobkowitz (1796). In choosing the portrayal of the countryside for a symphony, however, Beethoven gave himself a peculiarly difficult task. The symphony genre, as noted above, was generally characterised by elements of grandeur and intensive motivic development, whereas the pastoral idiom, as developed in the eighteenth century by composers such as Corelli, Handel and Haydn, was gentle and relaxed, with little use of development. Beethoven's great achievement in the *Pastoral Symphony* was to reconcile these two opposing elements, so that the work is thoroughly pastoral in character yet thoroughly symphonic in form.

To reach his goals, Beethoven kept reminding himself in his sketches not to place too much emphasis on the programmatic element: 'All tone painting loses its value if pushed too far in instrumental music'. Instead, he stressed feelings rather than objects, his subtitle for the work being 'Recollection of Country Life (more expression of feeling than painting)'. This concept was repeated in the title of the first movement: 'Pleasant, cheerful feelings which awaken in people on arrival in the country'. The movement contains many standard pastoral devices such as drone basses, twittering birds, and almost complete absence of minor keys, but it is in no sense narrative.

The same is true of the second movement, 'Scene by the brook'. Here Beethoven does use real bird-calls in the coda – the nightingale (flute), quail (oboe) and cuckoo

(clarinets). But even here, the music used by the ‘birds’ is related thematically to the rest of the movement, so that the programmatic element is not ‘pushed too far’. Beethoven’s biographer Anton Schindler claimed that Beethoven told him this movement was composed beside a brook in Heiligenstadt, and that there was a fourth bird – a *Goldammer* (usually understood as yellow-hammer). But every detail of Schindler’s narrative that might be corroborated has been shown to be false, and so his entire anecdote is clearly fictitious, like so many of his claims.

The third movement (‘Merry gathering of the country folk’), like that of the *First Symphony*, is a scherzo in all but name, and includes an apparent portrayal of an amateur village band in which the oboe is out of time and the bassoon can only play three notes. Here Beethoven goes well beyond traditional pastoral style in his portrayal of the countryside. The third movement breaks off abruptly with the sound of the bass strings portraying distant thunder. This marks the start of an interpolated movement in the classical four-movement design. This insertion, entitled ‘Thunder Storm’ could be regarded as just a greatly expanded introduction to the finale, for Beethoven preceded several of his other finales with some kind of introduction – as had occurred already in his *First Symphony*. But it is generally considered to be a movement in its own right, creating a five-movement structure (as had also appeared in Wranitzky’s symphony for Prince Lobkowitz). The storm is of unprecedented ferocity and the only one of the five movements to use timpani. Halfway through it Beethoven intensifies it even more by introducing trombones and piccolo, before the music gradually dies down, merging without a break into the ‘Shepherd’s song: beneficent feelings combined with thanks to the Godhead after the storm’. This finale begins with a motif based on an actual Swiss herding call or *ranz des vaches*, and is once again replete with traditional (and occasionally novel) pastoral elements.

The *Pastoral Symphony* was published by Breitkopf & Härtel in 1809. Some of the movement titles, however, are different in the published version, and this appears to be due to unauthorized changes made by the publishers. The titles given above are

the ones that Beethoven himself finally chose after careful consideration, and must be regarded as authoritative.

The *Seventh Symphony* dates from about three years later, having been begun in late 1811 and finished the following spring (the autograph score is dated 13th April 1812). By this time, Beethoven was widely recognised in Europe as the leading composer of the day, with his reputation sealed by an amazing string of masterpieces, in addition to his six earlier symphonies that had expanded the genre in several directions. The *Seventh* offers a new direction again for, like all the others, it is completely different from any of its predecessors, though at times it seems to echo the optimistic character of *No. 2*.

Beethoven seems not to have had any particular occasion in mind when he composed the work, and made no immediate effort to perform or publish it when it was finished, instead pressing on immediately with its companion the *Eighth Symphony*. The two symphonies were given a trial run in private in April 1813, and the *Seventh* was finally performed in public on 8th December, with a large orchestra that contained several eminent musicians including the composer Louis Spohr. The work was very well received in all quarters, and there were probably fewer misgivings from audience members than for any of his other symphonies. The second movement proved particularly popular. After further performances in the following months, the symphony was finally published by Steiner in 1816, with a dedication to Count Moritz von Fries. Fries, a wealthy banker, had recently been assisting Beethoven in his dealings with the Scottish publisher George Thomson, who had commissioned numerous folk-song settings from him.

The *Seventh Symphony* is particularly noteworthy for the strong rhythmic drive that pervades all four movements and led Wagner to dub this symphony ‘the apotheosis of the dance’. In each case, the music is propelled by numerous repetitions of some small rhythmic cell, which is different in each movement. The grand slow

introduction, which like that in the *Second Symphony* wanders through remote keys, heralds a sonata-form *Vivace* that is, unusually for a first movement, in 6/8 time. The second movement, in A minor, begins as a series of increasingly loud variations on a *staccato* theme that, after its first statement, is accompanied by a lyrical counter-melody. There is then a contrasting section in A major, but the underlying dactylic rhythms of the previous sections still persist in the accompaniment, and before long the music moves, via a wonderful modulation, to C major before returning to A minor. A second brief episode in the major gives way to a coda in which the melody seems to disintegrate, leaving the initial rhythmic cell starkly isolated.

The third movement is a scherzo in all but name, and although it starts in F major it quickly modulates to the main key of the symphony. After a contrasting trio section in D major and the return of the scherzo, the trio section is heard a second time, followed by a second return of the scherzo and even the start of a third hearing of the trio. But just when the listener thinks this could go on for ever, Beethoven breaks off abruptly with a final cadence.

The finale, with its similarly impetuous rhythms, has a strong flavour of a rustic dance. The connection is strengthened by the fact that one of Beethoven's Irish folk-song settings (*Save me from the grave and wise*, No. 13 in the fifth group he set) uses a melody based on motifs similar to the main ones heard in this movement. This similarity led some to suppose that Beethoven derived his finale theme from this Irish tune, but actually he composed the symphony first, for the folk-song setting has now been dated to around the end of 1812. When composing his setting of the tune, he evidently noticed its motivic similarity to his symphony and decided to highlight it by making his postlude to the folk-song setting echo the main finale theme of the symphony. Thus the symphony cannot be regarded as containing an actual thematic borrowing. Nevertheless, the fact that such a connection could be made demonstrates how strongly the influence of earthy country melody and dance-like rhythms permeates this final movement of the symphony, if not the work as a whole.

Beethoven's audiences had by now come to expect something extraordinary and almost overwhelming in each new symphony, and *Symphony No. 8* therefore came as something of a surprise. It is distinctly retrospective in some ways, with Classical proportions and brevity, Haydnesque wit, and a traditional stately minuet as third movement instead of a Beethovenian scherzo. Nevertheless it is just as original in its way, and full of unexpected ideas that play with convention rather than simply following it. The whole symphony is full of humour, with sudden loud or soft passages, quirky octave leaps, irregular cross-rhythms and modulations that lurch in unexpected directions.

These features are all present in the first movement, but the symphony's overall character is most conspicuous in the second movement. Here Beethoven initially planned a conventional slow movement, but he soon rejected this idea and opted instead for an *Allegretto scherzando* with a ticking rhythm that might recall Haydn's 'Clock' *Symphony*. Schindler claimed that this movement was based on a canon that Beethoven had composed to celebrate Maelzel's invention of the metronome, but this is just another of Schindler's notorious fabrications. He even went to the trouble of composing the canon on which the movement was supposedly based. Despite the allusions to the Classical tradition in this movement, it is extremely unconventional overall.

The elegant minuet that follows provides an echo of the 18th-century ballroom, but somehow seen at a distance, as if harking back to an older tradition rather than belonging within it. The finale is fast and light, and is often interrupted by a whimsical, out-of-key C sharp that keeps disrupting the musical flow. Eventually the C sharp forces the music into the remote key of F sharp minor, while at another point it suddenly veers into A major, recalling the key of the previous symphony and cleverly providing a link between the two works.

The *Eighth Symphony* was in fact begun immediately after the *Seventh*, in about April 1812. Much of it was composed while Beethoven was away from Vienna on a summer excursion to the Bohemian spas of Teplitz and Karlsbad. It was then fin-

ished off in Linz in October during a visit to his brother Johann. The work shows no sign of these external matters, however, nor of others such as Beethoven's passionate friendship at that time with an unnamed woman known as the 'Immortal Beloved', or his anger at his brother's illicit relationship with one Therese Obermayer, which concluded with marriage that November.

Beethoven originally intended the *Eighth Symphony* as the second of a trilogy, and sketched ideas for several possible successors before turning to other projects and leaving the *Ninth* unfinished for over ten years. The *Eighth*, meanwhile, received its first private performance at the palace of Beethoven's friend Archduke Rudolph in April 1813, but it had to wait until February 1814 for its first public performance, at an all-Beethoven concert in Vienna. Although it made less immediate an impact than the *Seventh*, it is just as original, and just as thoroughly Beethovenian, and it reminds us that he was not the morose individual that is sometimes portrayed but a lively character who always enjoyed a good joke. There are certainly plenty of these in this symphony.

Beethoven's life and work are customarily divided into three periods – early, middle and late – but only one of his nine symphonies falls into the late period. The *Ninth*, completed in 1824, only three years before his death, is separated from its predecessors by a gap of over ten years, and is in a style that is strikingly different from any of them. Nevertheless, the chronological gap is not as large as might appear, for even before he had finished his *Eighth Symphony* in October 1812, he was already thinking about a possible successor. Scattered amongst his sketches from 1812 are brief concepts for nearly a dozen possible symphonies. Three of these are even in D minor, although they show no thematic links with the *Ninth Symphony* itself, and D minor was only one of several keys being considered at the time.

A few of the elements in the *Ninth Symphony* can be traced back even earlier – notably the use of Friedrich Schiller's poem *An die Freude* (*To Joy*). Beethoven had been contemplating setting this to music as early as 1793, and may even have made

a setting round about 1800, though none survives. Schiller's text re-emerged in Beethoven's sketches in 1812, this time in connection with a work that eventually became the '*Namensfeier*' Overture. At this stage he noted that he wanted to set not the whole poem but just individual phrases. This plan also came to nothing, and the overture was later completed without the inclusion of any voices; but the idea of including only some sections of the poem, as in the *Ninth Symphony*, had been born.

It is from 1815 that we find the first thematic reference to the *Ninth Symphony*: a four-bar sketch in D minor that closely resembles the main fugue theme of the second movement. At this stage there is no sign that Beethoven intended it for a symphony, but in 1817 he received an invitation to compose two new symphonies for the Philharmonic Society and bring them with him to London. Although the visit itself never materialised, it seems that it was the society's invitation that prompted him to begin working on a new symphony in D minor, and he made several sketches for the first movement that year.

For a long time he made little progress on either of the two projected symphonies. One idea noted down in 1818 is particularly significant, however: 'Pious song in a symphony in the old modes... where the voices enter in the last movement or already in the *Adagio*... In the *Adagio* text Greek myth, ecclesiastical canticle – in the *Allegro* festival of Bacchus.' This extraordinary jumble of ideas was originally planned for the second of the two symphonies for the Philharmonic Society, but the underlying intention of incorporating voices was eventually transferred to the first of them, the *Ninth Symphony*, in 1822 when Beethoven decided to include selections of verses from Schiller's poem in the finale. This poem, in fact, already contained hints of Greek myth ('Daughter of Elysium'), ecclesiastical canticle ('World, do you sense your Creator?') and Bacchanalian festival of joy, and was therefore an ideal fulfilment of the hazy ideas he had jotted down earlier.

It is easy to forget how revolutionary was the idea of using voices within a symphonic design at the time. The very word 'symphony' had in the eighteenth century

meant by definition an instrumental piece: a vocal work such as an opera might include a ‘symphony’, which would be an exclusively instrumental section. A symphony with voices was therefore virtually a contradiction in terms. Yet Beethoven did not add voices to his symphony simply for the sake of doing something new: they were added to form the culmination of an unusually grand design, where instruments were no longer sufficient on their own. Schiller’s text, with such all-embracing phrases as ‘the whole world’ and even ‘above the stars’, was therefore a particularly appropriate choice in such a context.

The *Ninth Symphony* finally took shape in 1823 after the Philharmonic Society had made a fresh offer of 50 pounds for one new symphony (and no visit). The work emerged as an extraordinary fusion of different ideas from different periods of Beethoven’s life: first-movement sketches from 1817; a fugue theme for the second movement resurrected from an abandoned 1815 sketch; and for the finale the idea of voices entering a symphony in the last movement was combined with a poem that he had intended to set for about thirty years, using a form that owed much to his *Choral Fantasia* of 1808. Meanwhile the remaining movement, the third, incorporated two themes that had been conceived entirely separately. The main *Adagio* theme was developed out of one originally devised for the embryonic *Tenth Symphony*, while another version of the same theme continued to live on in later sketches for that symphony.

The grand design of the *Ninth* demanded a grand opening idea – but it did not need to be a loud one, and the symphony starts extremely softly, with hushed *tre-molo* strings and horns. Yet one can immediately sense its vast scale from the slow harmonic speed: the first chord alone lasts about fifteen bars, during which there is no theme but just fragments of melody that eventually coalesce at the end of a mighty *crescendo*. After such an opening, a compact work would be unthinkable.

In one sketch Beethoven appears to indicate that the first movement characterises despair; and the jagged, plunging outline of the main theme would certainly fit such a mood. Yet there are more optimistic moments that dimly point towards the joyful

finale – notably a lovely horn solo in the major near the end, which was one of the first ideas to be sketched.

The second movement is often referred to as a scherzo (literally ‘joke’) – but this was not Beethoven’s title, and the movement is certainly no joke but rather serious in character. The main theme is not far removed in outline from that of the first, for again it falls down before twisting around above the keynote, and there is again little sense of optimism for much of the movement. The middle or ‘trio’ section, however, is in D major, and once again seems to give a foretaste of the finale – some observers even see a relationship between its theme and that of the ‘Joy’ theme to come. After a reprise of the D minor section, the trio sets off a second time, only to be cut short by a dramatic rest and rapid conclusion.

Like the first two movements, the *Adagio* also begins with a short introduction before the main theme. This theme then alternates with a slightly faster triple-time theme, reappearing with increasingly elaborate decorations before a lengthy coda, in which there are further hints of the finale.

The main danger for Beethoven of including voices in the finale was that the work might split in two: a three-movement symphony followed by a grand cantata. He went to much trouble to prevent such a split, partly by planting subtle pointers to the finale in each of the first three movements, and partly by introducing the voices only after lengthy preparation. This preparation initially involves the cellos and double basses playing passages of recitative – a style associated almost exclusively with vocal music – so that the listener is made to feel the absence of words. Another link with the first three movements consists of a recall of a fragment of each one in turn (each followed by an emphatic ‘rejection’ by the cellos and double basses). Eventually a simple, unharmonised melody is conjured up that sounds as if it needs words adding. After three variations on this melody, a solo voice then enters, rejecting what has gone before with the words ‘O friends, not these sounds, but let us sing more pleasing and joyful ones’, words written by Beethoven himself. Preparations for

Schiller's text are now complete, and the elaborate choral music that ensues seems a natural, almost inevitable, consequence of what has gone before.

The *Ninth Symphony* received its première in Vienna on 7th May 1824, before a packed and enthusiastic audience. At one point the audience applauded wildly while Beethoven, by now profoundly deaf, stood with his back to them turning pages, and the contralto soloist had to tug his sleeve to draw his attention to the applause – a poignant moment in his triumph.

The following year Beethoven began contemplating a further concert, making a few more sketches for his *Tenth Symphony* and a new overture. Both were left far from complete at his death, although there are about 250 bars of sketches for the first movement of the *Tenth*, and so we have some idea of what he had in mind (it was apparently to be a much more intimate, personal work than the cosmic *Ninth*, and a performing version by the present writer was premièred in London in 1988). Meanwhile the *Ninth* took some years to become established in the repertory – partly because of its size and difficulty; but it is now generally regarded as one of the greatest works of all time.

© **Barry Cooper 2004–08**

Professor of Music, University of Manchester

Helena Juntunen, soprano, is regularly featured with the National Opera and Savonlinna Festival in her native Finland. She has also appeared with opera companies across Europe, including the Dresden Staatsoper and Théâtre de la Monnaie, Brussels. She is active in concert and recitals, making her New York recital début at Carnegie Hall in 2003. Festivals at which she has appeared include Aix-en-Provence, the Wiener Festwochen and the Salzburg Festival. Helena Juntunen has participated on several previous BIS releases.

The Swedish mezzo-soprano **Katarina Karnéus** won the Cardiff Singer of the World Competition in 1995. Since then she has established an international career in opera, concert and recital throughout Europe and the USA, performing at the Metropolitan Opera in New York, Covent Garden in London and the Opéra Comique in Paris. She collaborates regularly with conductors such as Sir Roger Norrington, Sir Charles Mackerras and Sir Simon Rattle and gives numerous recitals, for instance at the Lincoln Center, the Wigmore Hall and the Théâtre de la Monnaie in Brussels.

Daniel Norman, tenor, has established himself in a wide repertoire, ranging from Handel and Thomas Arne to John Adams and Thomas Adès. Equally at home in opera, concert and recital, he regularly performs at major venues throughout Europe and the USA, including Covent Garden, Glyndebourne, the Bavarian State Opera and l'Opéra National de Paris. He collaborates with conductors such as Sir Simon Rattle and Richard Hickox. On BIS Daniel Norman also appears in *Who are these Children?*, a recital of songs by Benjamin Britten [BIS-CD-1510].

The bass-baritone **Neal Davies** was born in Newport, Wales, and studied at the Royal Academy of Music, of which he was made a Fellow in 2003. Winner of the Lieder Prize at the 1991 Cardiff Singer of the World, he has since appeared at the major opera houses in Europe and the USA. His numerous concert engagements have included appearances with the Cleveland and Philharmonia Orchestras, the Gabrieli Consort, the Oslo Philharmonic Orchestra, the Academy of St Martin-in-the-Fields and the Vienna Philharmonic Orchestra. Davies is also a regular guest at the Edinburgh Festival and at the BBC Proms.

Founded in 1972, the **Minnesota Chorale** is principal chorus of the Minnesota Orchestra and ranks among the foremost symphonic choruses in the United States. Highlights include premièring John Tavener's *Ikön of Eros* with the Minnesota Orch-

estra, commissioning and premièring the choral-theatre work *Adventures of the Black Dot* and recording Haydn's *The Creation* and *The Seasons* with the Saint Paul Chamber Orchestra. Led by Kathy Saltzman Romey since 1995, the Chorale is dedicated to community partnership and education. Romey, the Chorale's fifth artistic director and the Minnesota Orchestra's choral advisor, has prepared the Minnesota Chorale and numerous national and international choirs for performances under many outstanding conductors. She also serves as principal chorus master for the Oregon Bach Festival. A noted teacher and clinician, Romey is director of choral activities and heads the graduate conducting programme at the University of Minnesota.

The **Minnesota Orchestra**, founded as the Minneapolis Symphony Orchestra in 1903, is recognized as one of America's leading symphony orchestras, winning acclaim for its performances at home and in major European music centres. In 2003 the orchestra welcomed its tenth music director, the Finnish conductor Osmo Vänskä, who succeeds a long lineage of celebrated music directors: Eiji Oue, Edo de Waart, Sir Neville Marriner, Stanisław Skrowaczewski, Antal Doráti, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Henri Verbrugghen and Emil Oberhoffer. The Minnesota Orchestra's radio history began in 1923 with a national broadcast under guest conductor Bruno Walter and continues today with live regional broadcasts and regular features on SymphonyCast and Performance Today. Historic recordings of the orchestra, which date back to 1924, include releases for RCA Victor, Columbia, Mercury 'Living Presence' and Vox Records. The orchestra's recent cycle of the complete Beethoven symphonies has been hailed internationally, and it has undertaken new Beethoven, Tchaikovsky and Bruckner recording projects.

The orchestra offers nearly 200 concerts each year, attended by 400,000 individuals, and reaches more than 85,000 students annually through its education and outreach programmes. It has commissioned and/or premièred nearly 300 works and continues to nourish a strong commitment to contemporary composers. The Minne-

sota Orchestra makes its home at the acoustically brilliant Orchestra Hall in downtown Minneapolis.

Osmo Vänskä, music director of the Minnesota Orchestra and conductor laureate of the Lahti Symphony Orchestra in Finland, is praised for his intense, dynamic performances and his compelling, innovative interpretations of the standard, contemporary and Nordic repertoires. He began his musical career as a clarinetist, occupying the co-principal's chair in the Helsinki Philharmonic Orchestra for several years. After studying conducting at the Sibelius Academy in Helsinki, he won first prize in the 1982 Besançon International Young Conductor's Competition. His conducting career has included substantial commitments to such orchestras as the Tapiola Sinfonietta, Iceland Symphony Orchestra and BBC Scottish Symphony Orchestra. His numerous recordings for BIS continue to attract the highest acclaim; his Beethoven symphony cycle with the Minnesota Orchestra has broadcast the exceptional dynamism of this musical partnership to audiences worldwide. Meanwhile Vänskä is heavily in demand internationally as a guest conductor with the world's leading orchestras, enjoying regular relationships with such as the London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Philadelphia Orchestra and National Symphony Orchestra of Washington. Among the many honours and distinctions he has been awarded are the Pro Finlandia medal, a Royal Philharmonic Society Award, Musical America's Conductor of the Year Award, the Sibelius Medal and the Finlandia Foundation Arts and Letters Award.

Beethoven war beinahe dreißig Jahre alt, als er seine *Erste Symphonie* fertigstellte. Seine umfänglichen Vorbereitungen auf das, was als höchste Gattung der Orchestermusik galt, waren von unterschiedlicher Art: Zuerst siedelte er 1792 von Bonn nach Wien über, um bei Joseph Haydn zu studieren, der mehr als jeder andere für Vorrangstellung der Symphonie gesorgt hatte; über ein Jahr lang nahm er regelmäßige Unterricht bei ihm. Ein anderer Weg zur Symphonie war die Komposition von Klaviersonaten und Klaviertrios, die entschieden symphonische Züge aufweisen – wie etwa viersätzig Struktur, große Gesten und die intensive Verarbeitung kurzer Motive. In der Zwischenzeit erlernte er die Kunst des Komponierens für Orchester vornehmlich anhand von Konzerten, von denen wenigstens fünf vor der *Ersten Symphonie* entstanden sind (drei davon sind freilich teilweise verloren). Bereits in jungen Jahren hatte er zwei Symphonieprojekte in Angriff genommen, die er schließlich verwarf: Um 1787 entstand ein c-moll-Klavierparticell mit dem Titel „Sinfonia“, doch die Musik versickert nach rund 100 Takten; eine erheblich detailliertere Symphonie in C-Dur wurde in den Jahren 1795-97 ausgiebig skizziert und kam der Fertigstellung überraschend nah, ehe sie dann doch zur Seite gelegt wurde.

Als Beethoven sich hingegen Ende 1799 seiner tatsächlichen *Symphonie Nr. 1* zuwandte, machte er rasche Fortschritte; am 2. April 1800 wurde das Werk bei einem großen Benefizkonzert in Wien uraufgeführt. In seinem früheren C-Dur-Symphonie-Entwurf hatte er Probleme gehabt, ein geeignetes Finalthema zu finden, und dies mag der Hauptgrund dafür gewesen sein, dass das Projekt damals verworfen wurde. Jetzt aber fand er die Lösung, indem er das ursprünglich als Hauptthema des ersten Satzes gedachte Thema ins Finale verschob und den Rest ganz neu komponierte. So war dieses Finalthema tatsächlich der Ausgangspunkt für seine *Erste Symphonie*, und es finden sich etliche subtile Verweise darauf in den vorhergehenden Sätzen (so etwa die aufsteigende Skala am Ende der langsamen Einleitung oder eine ähnliche Skala, die das Hauptthema des dritten Satzes bildet.)

Eines der originellsten Charakteristika der Symphonie ist ihr allererster Akkord.

Technisch gesehen handelt es sich um eine Dissonanz, bedarf es doch eines anderen Akkords, um die Spannung aufzulösen – eine damals höchst ungewöhnliche Weise, eine Symphonie zu eröffnen. Zumal diese Akkordfolge in der falschen Tonart (F-Dur) kadenziert – erst später wird die Grundtonart C-Dur erreicht. Auch die Instrumentation dieser Akkorde frappt: delikate Bläserklänge, unterstützt von Streicherpizzikato. Das Akkordpaar bildet ein Motiv, das dann im Hauptteil des ersten Satzes in unterschiedlicher Gestalt wiederkehrt, wenn auch meist nur im Hintergrund.

Der Anfang des zweiten Satzes verdankt dem Anfang von Mozarts berühmter g-moll-Symphonie viel, doch er wendet sich schon bald von seinem Vorbild ab und folgt seinen eigenen Impulsen. Auch hier erscheint das Akkordmotiv, diesmal aber in synkopiertem Rhythmus. Der dritte Satz heißt „Menuetto“, ist aber eher ein Scherzo – schnell, energisch und skurril –, wenngleich ein eigentliches Scherzo innerhalb einer Symphonie damals so gut wie unbekannt war.

Der Anfang des Finales enthält ein weiteres neuartiges Merkmal. Eine stotternde, dreitönige Skala wird mehrmals wiederholt, wobei jedesmal ein Ton hinzugefügt wird, bis zum Schluss eine vollständige, achttönige Tonleiter erklingt, um das Hauptthema, dessen Beginn der verworfenen Symphonie entlehnt ist, auf den Plan zu rufen. In der zweiten Hälfte des Hauptthemas erscheinen fallende Motive, die verschiedentlich als eine Art „Antwort“ auf die aufsteigenden Motive, mit denen die Symphonie begann, interpretiert worden sind. Eine derart weiträumige Konzeption ist typisch für Beethoven und eines von mehreren Mitteln, mit denen er für die zyklische Vereinheitlichung des Werks sorgt. Seine *Erste Symphonie* zeigt sich dem von Haydn etablierten Niveau gewachsen; seit der Uraufführung erfreut es sich großer Popularität und nimmt einen festen Platz im symphonischen Repertoire ein.

Nachdem er im April 1800 seine *Erste Symphonie* erfolgreich bei einem Wohltätigkeitskonzert aufgeführt hatte, begann Beethoven Ende des Jahres mit der Arbeit an seiner *Zweiten Symphonie*. Das Werk sollte wohl bei einem ähnlichen Konzert im fol-

genden Frühjahr erklingen – die Woche vor Ostern bot im damaligen Wien so ziemlich die einzige Möglichkeit, solche Konzerte zu veranstalten, weil die Orchester ansonsten in erster Linie mit Operndienst beschäftigt waren. Der erste Satz war bereits recht detailliert entworfen, als das Projekt plötzlich auf Eis gelegt wurde, weil Beethoven den Auftrag erhielt, das Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* zu komponieren. Dieses Ballett wurde im März 1801 uraufgeführt; im darauffolgenden Winter beschäftigte sich Beethoven wieder mit der Symphonie, auf dass sie für ein weiteres Benefizkonzert fertig würde. Als der April 1802 näher rückte, musste Beethoven jedoch erpörrt feststellen, dass er keinen der raren Termine erhalten hatte und stattdessen „äußerst mittelmäsigen Künstlern“ der Vorzug gewährt worden war. Dieses Pech mag ihm freilich die Gelegenheit gegeben haben, das Werk vor der Uraufführung nochmals zu überarbeiten. Mit Sicherheit hat er zu einem späten Zeitpunkt substantielle Änderungen am Finale vorgenommen; so wurde insbesondere die Coda erheblich erweitert.

All dies geschah zu einer Zeit, als Beethoven sich zunehmend Sorgen über seine schlimmer werdende Taubheit machte. Die ersten Symptome waren 1797 aufgetreten; Mitte 1801 war ein kritisches Stadium erreicht. Zwei engen Freunden offenbarte er damals in umfangreichen Briefen seine Sorgen: „Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu ... ich habe schon oft den schöpfer und mein daseyn verflucht.“ Für einen letzten – und letztlich erfolglosen – Heilungsversuch verbrachte er im folgenden Sommer sechs Monate im idyllischen Heiligenstadt; am Ende dieser Zeit, im Oktober 1802, verfaßte er sein berühmtes Heiligenstädter Testament, in dem er seine verzweifelte Lage schilderte.

Während seiner Zeit in Heiligenstadt wohl hat Beethoven seine *Zweite Symphonie* abgeschlossen. Sechs Monate später jedenfalls, am 5. April 1803, fand die Uraufführung bei einem überaus erfolgreichen Konzert im Theater an der Wien statt, bei dem ausschließlich Werke von Beethoven auf dem Programm standen. Das Werk wurde bald schon von einem Wiener Verlag, dem Kunst- und Industrie-Comptoir, gedruckt; Beethoven widmete es Fürst Karl von Lichnowsky, seinem – wie Beetho-

ven selber in einem jener Briefe Mitte 1801 bekannte – wichtigsten Gönner in der dunklen Zeit seiner akuten Taubheitskrise, der viele Jahre ein enger Freund blieb.

Eines der verblüffendsten Merkmale der Symphonie ist ihr durchweg optimistischer Charakter. Es gibt keine düsteren Sätze in Molltonarten, und selbst der langsame Satz ist eher ein sanftes *Larghetto* als ein profundes *Adagio*, was angesichts Beethovens damaliger Lebensumstände überrascht – es ist, als ob Beethoven die Symphonie dazu benutzt hätte, ihnen zu entkommen. Ein besonders wirkungsvolles Mittel, um diese optimistische Grundstimmung zu erzeugen, ist die durchgehende Verwendung von aufwärts gerichteten Hauptthemen in allen vier Sätzen: Sie beginnen mit dem Grundton und erreichen mehr oder weniger direkt die Oberquinte. Dieser Aufwärtzug sorgt nicht nur für Auftrieb, sondern stellt auch ein Moment der satzübergreifenden Vereinheitlichung dar.

Ein weiteres bemerkenswertes Merkmal der Symphonie ist ihre Länge. Das mag heute nicht mehr so auffallen, weil seither viele längere Symphonien geschrieben worden sind, doch damals konnte sie als die längste je komponierte Symphonie gelten – eindeutig länger als jede Symphonie von Haydn oder Mozart, und auch länger als Beethovens *Erste Symphonie*. Von einer Symphonie erwartete man ein Gefühl von Kraft und Größe, und Beethoven erkundete schon damals, wie er in dieser Richtung weitergehen könne (was er in seiner nächsten Symphonie, der *Eroica*, noch weiter vorantrieb). Die umfangreiche langsame Einleitung deutet bereits auf die Größe des Gesamtwerks voraus, zudem moduliert sie in ungewöhnlich entlegene Regionen, bevor sie für den *Allegro*-Hauptteil zur Grundtonart zurückkehrt. Dieses *Allegro*, das folgende *Larghetto* und das Finale weisen Sonatenform auf, obwohl dies im Finale durch die oben erwähnte Coda zum Teil verschleiert wird. Der dritte Satz dagegen ist nicht das übliche Menuett, sondern trägt – zum ersten Mal in der Geschichte der Symphonie – den Titel Scherzo. Die gesamte Symphonie ist, wie für Beethoven typisch, geprägt von Kraft, Energie, großer Originalität und Momenten außergewöhnlicher Schönheit.

Beethovens *Dritte Symphonie* ist eines der folgenreichsten Werke in der Geschichte der Musik. Sie setzte, zumindest was die Instrumentalmusik anbelangt, neue Maßstäbe in Umfang und Komplexität; Beethoven war damit den ersten Hörern so weit voraus, dass viele mit einem Gefühl der Verwirrung, wenn nicht Feindseligkeit zurückblieben – eine Situation, die sich in Werken anderer Komponisten seither mehrfach wiederholt hat. Woher kam dieser neue Stil? Einige haben darin nur eine Fortsetzung des Weges sehen wollen, den Beethovens *Zweite Symphonie* eingeschlagen hatte, die ebenfalls länger und imposanter war als jede andere damals bekannte Symphonie. In der Tat gibt es manche Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken, u.a. die, dass das Eingangsthema von den Celli und nicht von den Violinen gespielt wird. Doch wenn die *Dritte* sich auf demselben Weg wie die *Zweite* befindet, dann ist sie ihr um einiges voraus; auch der Reichtum ihrer äußeren Bezüge – insbesondere die Verweise auf Napoleon und Prometheus – kennzeichnen sie als etwas ganz Neues.

Woher die Anregung zu dieser Symphonie kam, ist nicht ganz klar. Nach Beethovens frühem Biographen Anton Schindler stammt die Idee, eine Symphonie zu Ehren Napoleon Bonapartes zu komponieren, von General Bernadotte, dem französischen Botschafter in Wien, doch ist dies sicher eine der vielen Erfindungen Schindlers. Carl Czerny, Beethovens einstiger Schüler, dagegen hat behauptet, der Tod des britischen Generals Abercrombie im Jahr 1801 habe den Anstoß zur Komposition gegeben. Der wahre Ursprung dieses Werks aber kann recht eigentlich aus der Musik selber abgeleitet werden: Das Finale basiert auf einem Thema aus Beethovens heroisch-allegorischem Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* aus dem Jahr 1801. Seine frühesten Skizzen für die Symphonie belegen, dass dieser Gedanke von Anfang an präsent war und die Symphonie um ihn herum gebildet wurde.

Das Ballett erfreute sich seit seiner Uraufführung großer Beliebtheit; alsbald hatte Beethoven das Hauptthema des Finales als Kontretanz für den Ballsaal bearbeitet. 1802 kehrte er zu diesem Thema zurück, um aus ihm eine beeindruckende

und hochoriginelle Variationenfolge zu entwickeln (op. 35), in der zuerst der Bass und Variationen zu hören sind, bevor die tatsächliche Melodie und weitere Variationen erklingen. Dieses Verfahren übernahm er für das Finale der *Dritten Symphonie*, wo er zuerst den Bass und dann die Melodie variierte. Die ersten vier Töne des Bassthemas sind, rückwärts gespielt, identisch mit dem Profil des Hauptthemas im ersten Satz. Solche Techniken thematischer Ableitung ermöglichten es ihm, viele weitere subtil aufeinander bezogene Themen und Motiven zu entwickeln. Im Sommer 1803 machte er eine Vielzahl von Entwürfen, im Oktober war die Symphonie mehr oder weniger fertig, denn damals notierte sein Schüler Ferdinand Ries, dass Beethoven ihm eine Fassung am Klavier vorgespielt habe. Und Ries fügte die prophetischen Worte hinzu „... ich glaube Himmel und Erde muss unter einem zittern bei ihrer Aufführung“.

Zuerst wollte Beethoven das Werk Napoleon widmen. Zwei bemerkenswert lange und eindrucksvolle Cellosonaten waren bereits dem König von Preußen gewidmet worden; Beethovens Vision Napoleons als eines großen Führers und Verteidigers der Freiheit brachte es daher mit sich, dass seine neue Symphonie noch imposanter sein musste. Außerdem mochte er Ähnlichkeiten gesehen haben zwischen dem mythischen Helden Prometheus, der im Ballett der Menschheit Leben einhauchte und sie durch die Künste zivilisierte, und dem modernen Helden Napoleon, der Europa in rasender Geschwindigkeit überrollte und eine neue Zivilisationsform, die auf Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit gründete, zu errichten suchte. Im Mai 1804 jedoch, wenige Tage vor der ersten Orchesterprobe, krönte Napoleon sich zum Kaiser. Beethoven geriet in Wut, als Ries ihm die Nachricht überbrachte. „Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten“, soll er gesagt und die Titelseite seines Manuskripts zerrissen haben. Dieses Autograph existiert nicht mehr, aber die Kopie, die er zum Dirigieren verwendete, wird in Wien aufbewahrt. Auf der Titelseite prangt „Sinfonia grande intitolata Buonaparte“, aber Beethoven hat den Namen Buonaparte so heftig durchgestrichen, dass das Papier durchgescheuert ist.

Zu jener Zeit hatte er freilich schon entschieden, die Symphonie seinem Gönner, dem Fürsten Ferdinand Lobkowitz zu widmen, der ihre ersten Probeaufführungen in seinem Wiener Palais finanzierte und sich für die Widmung mit einer ansehnlichen Summe Geldes bedankte. Bis zu jenem schicksalhaften Tag freilich hatte Napoleons Name auf der Titelseite stehen sollen. Wenngleich Beethoven das Werk auch später noch mit Napoleon in Verbindung brachte, trug es bei seiner Veröffentlichung 1806 einen neuen Titel: *Sinfonia eroica ... composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo* (*Heroische Symphonie ... komponiert, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern*). Statt einem einzelnen Individuum huldigte die Symphonie nunmehr allgemein dem „großen Mann“ an sich.

Inwiefern die Musik in diesem Licht programmatisch interpretiert werden kann, ist umstritten. Sie ist keine spezifische Darstellung des Heldentums, denn der Titel wurde erst hinzugefügt, als die Musik bereits fertig war. Den einzigen anderen expliziten Hinweis liefert der Titel des zweiten Satzes, eines Trauermarsches. Doch das ist vieldeutig. Wenn der zweite Satz den „großen Mann“ beerdigt, wovon handeln dann der dritte und der vierte Satz? Zu folgern wäre, dass die heroischen Kämpfe des großen Mannes (wer auch immer er sei) im ersten Satz dargestellt werden, während im dritten sein Geist zu einem Nachleben erwacht, bis er im Finale seinen Platz unter den Göttern findet, wo er – wie im *Prometheus*-Ballett – in allen Künsten vervollkommen wird. Kenner wie Ries und Fürst Lobkowitz werden das Finalthema mit Sicherheit als Anspielung auf *Prometheus* verstanden haben, zudem ist dieser Satz eine außerordentliche Verschmelzung musikalischer Künste (u.a. mit Variation, Fuge, Marsch und langsamer Prozession), die sich in einem symphonischen Finale von nie dagewesener formaler Komplexität ereignet – trotz der scheinbaren Einfachheit und Regelmäßigkeit seines Hauptthemas. Kein Wunder, dass dieses Werk Beethovens Bewunderer so begeisterte – und das breite Publikum so verstörte.

Beethovens *Vierte* und *Fünfte Symphonie* wurden in einer überaus kreativen Phase seines Lebens komponiert, während der etliche seiner bekanntesten Meisterwerke wie die „Waldstein“-Sonate und die „Appassionata“, die Oper *Fidelio* (in ihren beiden Frühfassungen), das *Vierte Klavierkonzert*, das *Violinkonzert* und die drei *Rasumowsky-Quartette* entstanden sind. Die Arbeit an der *Fünften Symphonie* nahm er vermutlich im Februar 1804 auf, über zwei Jahre bevor er sich mit der *Vierten* beschäftigte, doch ging sie nur langsam und mit Unterbrechungen voran, weil andere Werke (wie etwa die oben genannten) Beethoven aufhielten. Im Sommer des Jahres 1806 hatte er kaum mehr als die Hauptthemen der ersten drei Sätze der *Fünften* entworfen, als er mit einem seiner Gönner, Fürst Karl von Lichnowsky, zu einem ausgedehnten Aufenthalt in dessen Schloss beim schlesischen Grätz (heute Hradec) aufbrach. Während ihres Aufenthalts besuchten die beiden Männer den Graf Franz von Oppersdorff, dessen Schloß sich in der Nähe des nur rund 50 Kilometer entfernten Oberglogau (Glogówiek) befand. Oppersdorff war wie Lichnowsky ein sehr generöser Musikmäzen, der dort ein Privatorchester unterhielt, das während des Besuchs die Lichnowsky gewidmete *Zweite Symphonie* von Beethoven spielte.

Offenbar war Oppersdorff ausgesprochen angetan von der Aufführung, denn er gab zu jener Zeit bei Beethoven eine neue Symphonie in Auftrag. Am 3. September schrieb Beethoven an seinen Verlag Breitkopf & Härtel, dass er eine neue Symphonie zu verkaufen habe. In der Korrespondenz war dieses Werk bis dahin nie erwähnt worden, so dass es nur wenig zuvor zu seinem kompositorischen Hauptprojekt geworden sein musste.

Die Symphonie, von der hier die Rede ist, war indes nicht die embryonale *Fünfte*, sondern eine gänzlich neue: die *Symphonie Nr. 4 B-Dur*, die Beethoven im Sommer und Herbst des Jahres 1806 offenkundig innerhalb kurzer Zeit komponierte. Während in allerlei Manuskripten zahlreiche Skizzen zur *Fünften Symphonie* existieren, sind für die *Vierte* so gut wie keine Entwürfe überliefert. Das heißt freilich nicht, dass es keine gegeben hätte, denn Beethoven pflegte selbst für anspruchloseste

Gelegenheitswerke Skizzen zu machen. Es scheint mithin unvorstellbar, dass ein Werk von der Komplexität der *Vierten Symphonie* ohne die übliche Menge an Skizzen entstanden ist. Wahrscheinlich aber sind sie in ein oder zwei später verlorengegangenen Manuskripten notiert worden.

Am 18. November konnte Beethoven Breitkopf & Härtel mitteilen, dass ein vornehmer Herr (d.h. Graf Oppersdorff) die Symphonie erhalten habe, ihnen aber innerhalb von sechs Monaten eine Abschrift zur Veröffentlichung zugehen werde. Damit mag er gemeint haben, dass Oppersdorff lediglich eingewilligt hatte, die Symphonie anzunehmen, denn die Quittung über den Erhalt der Zahlung – ein Betrag von immerhin 500 Florin – trägt das Datum des 3. Februar 1807. Bald darauf, im März 1807, fand die Uraufführung in privatem Kreise in Wien statt. Oppersdorff muss hierzu beigetragen haben, denn zu jenem Zeitpunkt war er bereits im Besitz der Partitur. Veröffentlicht wurde die Symphonie im folgenden Jahr, wenngleich nicht durch Breitkopf & Härtel, sondern eine Firma in Wien, das Bureau des Arts et d'Industrie. Beethoven dürfte dafür ein weiteres Honorar erhalten haben – vielleicht um die 200 Florin, doch ist der genaue Betrag unbekannt.

Während der Arbeit an der *Vierten Symphonie* hatte Beethoven allerhand Misslichkeiten zu erdulden. Seine Oper war im Frühjahr 1806 derart miserabel aufgeführt worden, dass er das Komponieren fast gänzlich aufgeben wollte. Seine enge Freundschaft zu der Gräfin Josephine Brunsvik, die 1805 aufgeblüht war, führte offenbar zu nichts. Und im Mai 1806 heiratete sein Bruder Carl eine übel beleumundete Frau, Johanna Reiss, der Beethoven wenig Wertschätzung entgegenbrachte (im September kam ihr Sohn Karl zur Welt). Von diesen persönlichen Anspannungen ist in der *Vierten Symphonie* nichts zu spüren. Wenn es ans Komponieren ging, weilte Beethovens Geist in einer anderen Welt, weit weg von den Sorgen des Alltags. Jede Symphonie sollte ganz anders sein als ihre Vorgängerinnen, und obschon die *Vierte* in dieser Hinsicht nicht das prägnanteste Beispiel darstellt, zeigt sie doch viele originelle Charakteristika.

Eine der auffallendsten Innovationen im ersten Satz ist die Verbindung der unterschiedlichen Formteile, wobei die Zäsuren weit mehr verschleiert sind als zuvor. Die langsame Einleitung beschwört eine tragische Stimmung in b-moll herauf, doch diese hellt sich gegen Ende zusehends auf und geht ohne Pause in das Dur-*Allegro* über. Auch im *Allegro* werden die Nahtstellen kaschiert, so dass es dem Hörer schwerfällt, die Reprise des *Allegro* und die anderen Formteile genau zu verorten. Ferner finden sich subtile Ähnlichkeiten zwischen Themen der Einleitung und des *Allegro*.

Der zweite Satz ist, ungewöhnlicherweise, ein Sonatenrondo mit einem zuerst von den Zweiten Geigen angestimmten pulsierenden Motiv als Hauptbegleitfigur. Kurz vor dem Ende des Satzes wandert diese Figur in die unbegleitete Pauke, was einen sehr außergewöhnlichen Effekt erzeugt.

Der dritte Satz trägt in einigen Quellen – wenn auch nicht im Partiturautograph – die Bezeichnung „Menuetto“; im Umfang übersteigt er jedes andere bisherige Menuett Beethovens. Nach dem üblichen Menuett-Trio-Menuett-Modell, in dem der Trio-Abschnitt ein wenig langsamer ist, folgt eine weitere Wiederkehr des Trios, der sich eine Reprise des Menuett-Schlussteils anschließt. Das Finale ist gewohntermaßen voller Energie und spielt subtil auf verschiedene Themen des Werkes an, was der gesamten Symphonie ein Gefühl von Zusammenhang verleiht.

Im Jahr 1807 widmete sich Beethoven mit frischem Tatendrang der *Symphonie Nr. 5 c-moll*, die bereits 1804 konzipiert und dann zugunsten der *Vierten* beiseite gelegt worden war. Graf Oppersdorff, den die *Vierte* offenkundig sehr entzückt hatte, bot Beethoven 500 Florin für eine weitere Symphonie an, und dies mag der Hauptan-sporn für die Fertigstellung gewesen sein. Im Juni wurde ein Vorschuss von 200 Florin bezahlt, weitere 150 Florin folgten im nächsten März, als Beethoven seinen Angaben zufolge die Arbeit an der Symphonie längst abgeschlossen hatte. Ob der Restbetrag je gezahlt wurde und ob der Graf seine Partiturabschrift je erhielt, ist un-

gewiss. Ein frühes Partiturmanuskript freilich ist verloren und es ist durchaus möglich, dass es – ähnlich wie eine vermisste Partitur der *Vierten Symphonie* – nach Oberglogau gesandt wurde.

Wiederholte Bemühungen, die *Fünfte Symphonie* im Laufe des Jahres 1808 aufzuführen, scheiterten, doch schließlich erklang sie bei einem vierstündigen Konzert ausschließlich mit Werken Beethovens am 22. Dezember in einem eiskalten Theater, zusammen mit der *Sechsten Symphonie*, dem *Vierten Klavierkonzert* und einigen anderen Werken. Unterdessen war es Breitkopf & Härtel, denen die *Vierte Symphonie* entgangen war, gelungen, die *Fünfte* und die *Sechste* zu erhalten, die sie im Frühjahr 1809 veröffentlichten. Beide waren zwei anderen Hauptgönnern Beethovens gewidmet – Fürst Franz von Lobkowitz und Graf Rasumowsky.

Das Eröffnungsmotiv der *Fünften Symphonie*, das vom Ruf einer Goldammer (*Emberiza citrinella*) abgeleitet sein soll, ist in der symphonischen Literatur ohne Vorläufer – und ihr berühmtester Anfang ohnehin. Beethovens Genie lässt sich gut daran erlauben, wie dieser Anfang ersonnen ist, denn er stellt verschiedene Fragen, die die Grundlage für vieles bilden, was folgt. Handelt es sich um eine langsame Einleitung oder um einen Teil des *Allegro*-Hauptteils? In gewisser Hinsicht um beides. Fallen die Akzente auf die ersten und vierten Noten oder auf die zweiten und vierten? Der Anfang kann auf beide Weisen gehört werden, und beide Varianten dieses viertönigen rhythmischen Musters werden im Verlauf der Symphonie vielfach erkundet. Der Rhythmus erklingt in sämtlichen der nachfolgenden Sätze (wenn auch mitunter versteckt); im Finale gibt es Stellen, wo Beethoven die erste Note der Gruppe akzentuiert, während die zweite auf den schweren Taktteil fällt, wodurch beide Rhythmusvarianten gleichzeitig erklingen!

Ebenfalls zwiespältig ist die Frage, ob es sich um ein Dur- oder ein Moll-Motiv handelt. Für einen kurzen Moment klingt es nach Dur, wird aber schnell schon nach c-moll gewendet. Gleichwohl erzeugt dies eine Dur-Moll-Spannung, die das gesamte Werk prägt. In der Tat kann die ganze Symphonie als ein Kampf zwischen

Dur und Moll, zwischen Licht und Dunkel gehört werden, wobei C-Dur allmählich die Oberhand gewinnt – zusehends infiltriert es die ersten drei Sätze und dominiert dann das Finale, in dem Beethoven die instrumentalen Kräfte um Posaunen, Pikkolo und Kontrafagott erweitert. Dass ein Abschnitt des dritten Satzes (in c-moll) in den Mittelteil des Finales eindringt, verstärkt nur das Triumphgefühl von C-Dur, das die Molltonart ein allerletztes Mal beiseite fegt.

Das Ende der Symphonie ist beinahe so berühmt wie der Anfang, wird der Hörer doch wiederholt von Trugschlüssen getäuscht, auf die weitere Entwicklungen folgen. Ein solches Verfahren wäre unter den Händen eines geringeren Meisters zur Farce geraten, Beethoven aber organisiert alles auf vollkommene Weise. Der erste Trugschluss erklingt schon sehr früh und ist viel zu schwach; die nachfolgenden werden allmählich stärker, doch werden auch sie stets von dem Gefühl begleitet, dass die Balance noch nicht stimme. Diese rhetorische Ausgewogenheit ist erst mit dem allerletzten Akkord erreicht, der den emphatischsten Schluss und das absolut unverkennbare Ende der Symphonie darstellt.

Bereits 1804 notierte Beethoven erste Gedanken zu einem Werk pastoralen Charakters, aber seine Pläne durchliefen, ganz wie im Fall der *Symphonie Nr. 5*, einen langen Reifeprozess, bevor sie mit der ***Pastoral-Symphonie*** ihre endgültige Gestalt fanden. Die kurzen Skizzen – unter ihnen das Anfangsthema, das Bach-Motiv sowie ein tänzerisches Thema, das in den dritten Satz einging – wurden zugunsten anderer Werke beiseite gelegt; erst Anfang 1808, kurz nach Vollendung der *Fünften*, begann er, sich eingehend mit der *Sechsten* zu beschäftigen. Im Frühjahr und im Sommer widmete er sich ihr recht ausschließlich; bei einem vierstündigen Konzert, das zur Gänze aus Werken Beethovens bestand, erlebte sie am 22. Dezember 1808 ihre Uraufführung.

Die Idee, Programmsymphonien zu komponieren, war nicht ganz neu. Bereits 1784 hatte Justin Heinrich Knecht eine Orchesterkomposition mit dem Titel *Le portrait musical de la nature* veröffentlicht, die einige Merkmale der Beethovenschen

Pastorale vorwegnimmt, wenngleich ihre Form von der einer herkömmlichen Symphonie weit entfernt ist. Auch einige Zeitgenossen Beethovens hatten Programmsymphonien geschrieben, so etwa Anton Wranitzky, der 1792 eine *Aphrodite-Symphonie* und 1796 eine Symphonie zum Geburtstag des Fürsten Lobkowitz vorgelegt hatte. Eine Symphonie als Portrait des Landlebens – damit hatte sich Beethoven freilich eine besonders schwierige Aufgabe gestellt. Die Gattung „Symphonie“ war, wie erwähnt, üblicherweise von erhabener Größe und gründlicher motivischer Arbeit gekennzeichnet, während das pastorale Idiom, wie es im 18. Jahrhundert von Corelli, Händel und Haydn ausformuliert wurde, von sanfter, entspannter Art war und wenig Durchführungselemente enthielt. Die große Leistung der *Pastoral-Symphonie* war es, diese beiden Gegensätze in Einklang zu bringen, so dass das Werk durchweg pastoralen Charakter zeigt und dabei doch von durch und durch symphonischer Gestalt ist.

Um seine Ziele zu erreichen, ermahnte sich Beethoven in den Skizzen, die programmatischen Aspekte nicht überzubetonen: „Jede Mahlerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliert“. Statt der Dinge rückte er Eindrücke in den Vordergrund, wie der Untertitel nahelegt: „Erinnerung an das Landleben (mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey)“. Diese Idee klingt auch in der Überschrift zum ersten Satz an: „Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen“. Obschon der Satz viele pastorale Topoi aufweist – Bordunbässe, zwitschernde Vögel und ein fast gänzlich fehlendes Moll-Passagen –, ist er alles andere als narrativ.

Das gilt auch für den zweiten Satz, „Szene am Bach“. Hier verwendet Beethoven in der Coda tatsächliche Vogelrufe – die Nachtigall (Flöte), die Wachtel (Oboe) und den Kuckuck (Klarinetten). Doch selbst hier ist die Musik der „Vögel“ mit dem übrigen Satz thematisch verwoben, so dass der programmatische Aspekt nicht „zu weit getrieben“ wird. Beethovens Biograph Anton Schindler hat behauptet, Beethoven habe ihm erzählt, er habe diesen Satz an einem Bach in Heiligenstadt komponiert, und er enthalte einen vierten Vogel: eine Goldammer. Doch jedes relevante

Detail von Schindlers Erzählung hat sich als falsch erwiesen, und so ist die gesamte Anekdote eindeutig erfunden – wie so viele seiner Behauptungen.

Der dritte Satz („Lustiges Zusammensein der Landleute“) ist wie der der *Ersten Symphonie* ein Scherzo, ohne dass er als solches bezeichnet wäre. Hier findet sich das offenkundige Portrait einer Schar Dorfmusikanten, bei denen die Oboe aus dem Takt gerät und das Fagott nur drei Töne spielen kann. Damit geht Beethoven weit über den traditionellen Pastoral-Stil hinaus. Mit den Anklängen an fernes Donnerrollen im Streicherbass bricht der dritte Satz abrupt ab. So beginnt ein Einschub – „Donner. Sturm“ – in das klassische Viersatzschema, den man als eine umfänglich erweiterte Einleitung zum Finale verstehen könnte, hat Beethoven doch etlichen seiner anderen Finalsätze Einleitungen vorangestellt – u.a. dem der *Ersten Symphonie*. Üblicherweise aber wird er als Satz eigenen Rechts betrachtet, der eine fünf-sätzigste Form begründet (wie sie auch Wranitzkys Symphonie für den Fürsten Lobkowitz kennzeichnet). Der Sturm ist von noch nie dagewesener Wildheit; nur hier kommen in der *Pastorale* die Pauken zum Einsatz. Auf halbem Weg steigert Beethoven die Intensität noch durch Posaunen und Pikkolo, bis die Musik schließlich erstirbt und ohne Pause in den „Hirtengesang: Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm“ übergeht. Dieses Finale beginnt mit einem Motiv, das auf einem echten Schweizer Hirtenruf oder *ranz des vaches* beruht; auch dieser Satz ist voll traditioneller (und mitunter neuer) pastoraler Charakteristika.

Die *Pastoral-Symphonie* wurde 1809 von Breitkopf & Härtel veröffentlicht. Einige der Satztitel sind in dieser Druckfassung geändert worden – wohl aufgrund von unautorisierten Eingriffen der Verleger. Die oben angeführten Satzüberschriften wurden von Beethoven nach reiflicher Überlegung gewählt und müssen daher als verbindlich betrachtet werden.

Die *Siebente Symphonie* ist gut drei Jahre später entstanden: Ende 1811 begonnen, wurde sie im folgenden Frühjahr beendet – auf dem Autograph ist der 13. April

1812 notiert. Beethoven galt mittlerweile in ganz Europa als der führende Komponist seiner Zeit; sein Ruhm wurde durch eine unglaubliche Reihe von Meisterwerken besiegelt – zusätzlich zu den bislang sechs Symphonien, die die Gattung in verschiedene Richtungen erweitert hatten. Auch die *Siebente* schlägt eine wiederum neue Richtung ein und unterscheidet sich wieder vollkommen von ihren Vorgängerinnen, wenngleich mitunter der optimistische Charakter der *Zweiten* nachzuhallen scheint.

Beethoven hat das Werk offenbar für keinen bestimmten Anlaß komponiert, auch unternahm er nach der Fertigstellung keine Anstrengungen, es unverzüglich aufzuführen oder zu veröffentlichen. Stattdessen beschäftigte er sich sogleich mit der *Achten Symphonie*. Die beiden Symphonien wurden im April 1813 im Privatkreis voraufgeführt; die öffentliche Uraufführung der *Siebenten* fand schließlich am 8. Dezember statt; zu dem großen Orchester gehörten etliche berühmte Musiker, u.a. der Komponist und Violinvirtuose Louis Spohr. Das Werk wurde von allen Seiten sehr gut aufgenommen und verursachte wohl erheblich weniger Kopfschütteln als irgendeine andere seiner Symphonien. Besonderer Beliebtheit erfreute sich der zweite Satz. Nach weiteren Aufführungen in den folgenden Monaten wurde die Symphonie schließlich 1816 von Steiner veröffentlicht; gewidmet wurde sie dem Grafen Moritz von Fries. Fries, ein reicher Bankier, war dem Komponisten bei seinen Verhandlungen mit dem schottischen Verleger George Thompson, der zahlreiche Volksliedbearbeitungen bei Beethoven in Auftrag gegeben hatte, behilflich gewesen.

Ein besonders bemerkenswertes Merkmal der *Siebenten* ist der starke rhythmische Impetus, der alle vier Sätze prägt und Wagner veranlaßte, die Symphonie als „Apotheose des Tanzes“ zu bezeichnen. Die Musik wird dabei immer durch die Wiederholung einiger kleiner, von Satz zu Satz unterschiedlicher Rhythmuszellen vorangetrieben. Die große langsame Einleitung, die wie die der *Zweiten* entlegene Tonarten durchwandert, geht einem Sonaten-Vivace voraus, das – ungewöhnlich für einen Kopfsatz – im 6/8-Takt steht. Der zweite Satz, a-moll, beginnt als Folge von zusehends lauterem Variationen über ein Stakkatothema, dem sich alsbald eine ly-

rische Gegenmelodie hinzugesellt. Es folgt ein kontrastierender Teil in A-Dur, doch der daktylische Rhythmus des Vorangegangenen klingt noch in der Begleitung nach; mittels einer wunderschönen Modulation gelangen wir nach C-Dur, um von dort nach a-moll zurückzukehren. Eine weitere kurze Dur-Episode macht einer Coda Platz, in der die Melodie gleichsam in ihre Einzelteile zerfällt und allein die anfängliche Rhythmuszelle übriglässt.

Der dritte Satz ist ein mustergültiges Scherzo, ohne so zu heißen; obgleich er in F-Dur beginnt, moduliert er rasch zur Haupttonart der Symphonie. Nach einem kontrastierenden D-Dur-Trio und der Wiederkehr des Scherzo-Teils erklingt das Trio ein zweites Mal, gefolgt von einer zweiten Reprise des Scherzo-Teils und dem Anfang einer weiteren Trio-Reprise. Doch just wenn der Hörer denkt, dies könnte immer so weitergehen, sorgt Beethoven mit einer Schlusskadenz für ein abruptes Ende.

Das Finale mit seiner ähnlich ungestümen Rhythmik hat den Charakter eines Bauerntanzes. Diese Assoziation wird durch den Umstand bekräftigt, dass eine von Beethovens Bearbeitungen irischer Volkslieder (*Save me from the grave and wise*, Nr. 13 der fünften von ihm vertonten Gruppe) einer Melodie gilt, deren Motive den in diesem Satz benutzten ähneln. Aufgrund dieser Ähnlichkeit ist verschiedentlich behauptet worden, Beethoven habe sein Finalthema dem irischen Volkslied entlehnt, doch tatsächlich hat er die Symphonie früher komponiert. Nach heutigem Forschungsstand wurde die Volksliedbearbeitung erst Ende 1812 angefertigt. Als er sich mit der irischen Melodie befaßte, hat er offenkundig die motivische Nähe zu seiner Symphonie bemerkt und sie dadurch hervorgehoben, dass er im Nachspiel der Volksliedbearbeitung das Hauptthema des Symphonie-Finales anklingen ließ. Die Behauptung, die Symphonie enthalte eine thematische Entlehnung, lässt sich also nicht aufrecht erhalten. Gleichwohl zeigt der Umstand, dass eine solche Verbindung hergestellt werden konnte, wie stark ländliche Melodik und Tanzrhythmik dieses Finale – wenn nicht die Symphonie überhaupt – beeinflusst haben.

Beethovens Publikum hatte inzwischen gelernt, in jeder neuen Symphonie etwas Außergewöhnliches, ja geradezu Überwältigendes zu erwarten, so dass die *Symphonie Nr. 8* eine Art Überraschung darstellte. In mancherlei Hinsicht ist sie betont retrospektiv – in ihren klassischen Proportionen und ihrer Kürze, dem Haydn'schen Esprit und einem vornehmen traditionellen Menuett als drittem Satz anstelle eines Beethovenschen Scherzos. Nichtsdestotrotz ist auch die Achte auf ihre Weise hochoriginell und steckt voller überraschender Ideen, die mit der Konvention mehr spielen, als dass sie ihr einfach gehorchten. Die ganze Symphonie ist voll von Humor, sie überrascht mit urplötzlich lauten oder leisen Passagen, schrulligen Oktavsprüngen, a-metrischen Gegenrhythmen und Modulationen, die in unerwartete Richtungen schlingern.

Diese Charakteristika finden sich allesamt im ersten Satz, am deutlichsten aber prägt der zweite Satz den Grundcharakter der Symphonie aus. Zuerst hatte Beethoven hier einen konventionellen langsamen Satz vorgesehen, verwarf diese Idee aber bald schon zugunsten eines *Allegretto scherzando*, dessen tickender Rhythmus an Haydns „Uhr“-Symphonie denken lässt. Schindler behauptet, dieser Satz basiere auf einem Kanon, den Beethoven zu Ehren der Erfindung des Metronoms durch Mälzel komponiert habe, was freilich nur eine weitere seiner Erfindungen ist. Ungeachtet der Verweise auf die klassische Tradition ist dieser Satz insgesamt äußerst unkonventionell.

Das darauffolgende elegante Menuett beschwört die Ballsäle des 18. Jahrhunderts herauf, zeigt sie aber aus der Distanz, als ob es auf eine ältere Tradition, als deren Teil es sich nicht mehr begreift, zurück griffe. Das Finale ist rasch und heiter; mehrfach wird es von einem seltsam „verstimmten“ Cis unterbrochen, das fortwährend den musikalischen Fluss stört. Schließlich drängt das Cis die Musik in die entfernte Tonart fis-moll, während sie an anderer Stelle überraschend nach A-Dur umschwenkt, der Tonart der vorhergehenden Symphonie, zu der sie solcherart eine geschickte Verbindung herstellt.

Mit der Komposition der *Achten Symphonie* begann Beethoven wohl im April 1812, sofort nach Vollendung der *Siebenten*. Ein Großteil der Symphonie entstand

während eines Sommeraufenthalts in den böhmischen Bädern Teplitz und Karlsbad. Beendet wurde sie im Oktober in Linz, wo er seinen Bruder Johann besuchte. Das Werk zeigt indes weder Spuren dieser äußeren Ereignisse noch Anzeichen anderer, wie etwa Beethovens leidenschaftlicher Verehrung einer ungenannten Frau, die als die „Unsterbliche Geliebte“ bekannt ist, oder seines Zorns über die nicht standesgemäße Beziehung seines Bruders zu Therese Obermayer, die dieser im November heiratete.

Ursprünglich wollte Beethoven die *Achte Symphonie* als zweiten Teil einer Triologie verstanden wissen, skizzierte auch einige Ideen für mehrere mögliche Nachfolger, bevor er sich dann doch anderen Projekten zuwandte und die *Neunte* für mehr als zehn Jahre auf ihre Vollendung warten ließ. Die *Achte* erlebte unterdessen im April 1813 ihre erste private Aufführung im Palais von Beethovens Freund, dem Erzherzog Rudolph; erst im Februar 1814 wurde sie im Rahmen eines reinen Beethoven-Konzerts in Wien öffentlich uraufgeführt. Auch wenn sie damals einen weniger starken Eindruck hinterließ als weiland die *Siebente*, ist sie doch ebenso originell und durch und durch „beethovensisch“; sie erinnert uns daran, dass ihr Komponist nicht jene mürrische Person war, als die er manchmal dargestellt wird, sondern ein lebhafter Mensch, der einen guten Witz immer zu schätzen wusste. Und davon gibt es in dieser Symphonie ganz gewiss reichlich.

Beethovens Leben und Werk werden üblicherweise in drei Perioden unterteilt – frühe, mittlere und späte –, doch nur eine seiner neun Symphonien fällt in die letztere. Die *Neunte* wurde 1824, nur drei Jahre vor seinem Tod, vollendet; eine Spanne von über zehn Jahren trennt sie von ihren Vorgängerinnen, von denen sie sich auch stilistisch erheblich unterscheidet. Die chronologische Distanz ist indes nicht so groß wie sie scheinen mag, denn schon vor dem Abschluss seiner *Achten Symphonie* im Oktober 1812 dachte er über eine mögliche Nachfolgerin nach. Unter den Skizzen aus dem Jahr 1812 finden sich Entwürfe für fast ein Dutzend Symphonien. Drei davon stehen

sogar in d-moll, obschon sie keine thematischen Beziehungen zur *Neunten Symphonie* aufweisen und d-moll nur eine von mehreren der damals erwogenen Tonarten war.

Einige Elemente der *Neunten Symphonie* können sogar noch weiter zurückverfolgt werden – insbesondere die Verwendung von Friedrich Schillers Gedicht *An die Freude*. Schon 1793 hatte Beethoven sich mit dem Gedanken an eine Vertonung getragen, ja, vielleicht hat er um 1800 sogar eine solche (nicht überlieferte) Vertonung angefertigt. Schillers Text taucht in den Entwürfen aus dem Jahr 1812 wieder auf, diesmal in Zusammenhang mit einem Werk, das schließlich die *Namensfeier-Ouvertüre* wurde. Damals notierte er, nicht das gesamte Gedicht, sondern nur einzelne Sätze vertonen zu wollen. Auch aus diesem Plan wurde nichts, und die Ouvertüre wurde später ganz ohne vokalen Anteil fertiggestellt; die Idee jedoch, nur einige Teile des Gedichts zu übernehmen – wie es in der *Neunten Symphonie* geschehen sollte – war geboren.

Der erste thematische Hinweis auf die *Neunte Symphonie* stammt aus dem Jahr 1815: eine viertaktige Skizze in d-moll, die sehr stark dem Hauptthema der Fuge des zweiten Satzes ähnelt. Noch findet sich kein Hinweis, dass Beethoven dies für eine Symphonie plante, aber 1817 erhielt er eine Einladung, zwei neue Symphonien für die Philharmonic Society zu komponieren und diese in London aufzuführen. Wenngleich es nie zu diesem Besuch kam, scheint er doch die Einladung zum Anlaß genommen zu haben, mit der Arbeit an einer neuen Symphonie in d-moll zu beginnen; noch im selben Jahr notierte er mehrere Skizzen zum ersten Satz.

Lange Zeit gab es weder bei der einen noch bei der anderen der geplanten Symphonien nennenswerte Fortschritte. Ein 1818 notierter Gedanke freilich ist von besonderer Bedeutung: „Frommer Gesang in einer Sinfonie in den alten Tonarten ... wo alsdenn im letzten Stück oder schon im adagio die Singstimmen eintreten ... im adagio Text griechischer Mithos Cantique Ecclesiastique – im Allegro Feier des Bachus.“ Dieses außergewöhnliche Ideenkonglomerat war ursprünglich für die zweite der

beiden Symphonien für die Philharmonic Society vorgesehen, doch wurde die zugrundeliegende Absicht, Stimmen zu integrieren, schließlich auf die erste der beiden – die *Neunte Symphonie* – übertragen, als sich Beethoven 1822 entschloss, eine Auswahl einzelner Strophen aus Schillers Gedicht in das Finale aufzunehmen. Tatsächlich enthielt dieses Gedicht bereits Elemente des griechischen Mythos' („Tochter aus Elysium“), kirchlichen Lobgesangs („Ahnest du den Schöpfer, Welt?“) und eines bacchanalischen Freudenfests – und war daher eine ideale Erfüllung der vagen Gedanken, die er einst notiert hatte.

Allzu leicht wird vergessen, wie revolutionär die Idee war, innerhalb der symphonischen Form Singstimmen zu verwenden. Schon der Begriff „Symphonie“ war im 18. Jahrhundert per definitionem gleichbedeutend mit Instrumentalmusik: Ein Vokalwerk wie etwa eine Oper konnte zwar eine „Symphonie“ enthalten, doch handelte es sich dabei um einen rein instrumentalen Teil. Eine Symphonie mit Singstimmen war daher ein Widerspruch in sich. Doch Beethoven erweiterte seine Symphonie nicht aus Originalitätssucht um den Gesang; dieser trat hinzu, um den Kulminationspunkt eines ungewöhnlich großen Plans zu bilden, für den Instrumente allein nicht mehr genügten. Schillers Text bildete mit so allumfassenden Formulierungen wie „der ganzen Welt“ oder gar „überm Sternenzelt“ in einem solchen Kontext daher eine zweckmäßige Wahl.

Die *Neunte Symphonie* nahm schließlich 1823 Gestalt an, nachdem die Philharmonic Society ein neues Angebot über 50 Pfund für eine neue Symphonie (ohne Besuch) gemacht hatte. Das Werk entstand als eine außerordentliche Fusion unterschiedlicher Ideen aus unterschiedlichen Lebensstadien Beethovens: Skizzen zum ersten Satz aus dem Jahr 1817; ein Fugenthema für den zweiten Satz, auferstanden aus einer verworfenen Skizze aus dem Jahr 1815; für das Finale wurde die Idee, Stimmen im Schlusssatz einer Symphonie hinzutreten zu lassen, mit einem Gedicht kombiniert, das er schon dreißig Jahre lang vertonen wollte, wobei die *Chorfantasie* aus dem Jahr 1808 in formaler Hinsicht Pate stand. Derweil enthielt der verbliebene

dritte Satz zwei Themen, die vollkommen unabhängig voneinander entstanden waren. Das Hauptthema des *Adagios* basiert auf einem Thema, das ursprünglich für die noch im frühesten Stadium ihres Entstehens begriffene *Zehnte Symphonie* gedacht gewesen war, während eine andere Fassung desselben Themas in späteren Entwürfen zu jener Symphonie weiterlebte.

Die groß angelegte Konzeption der *Neunten* verlangte nach einer großen Eröffnung – aber nicht unbedingt eine laute, und so beginnt die Symphonie extrem leise, mit verhaltenen Streicher-Tremoli und Hörnern. Und doch kann man aufgrund des langsamen harmonischen Tempos sofort ihre gewaltige Dimension ermessen: Der erste Akkord allein dauert über fünfzehn Takte, während derer kein Thema, sondern nur melodische Fragmente erklingen, die sich am Ende eines großen Crescendos schließlich verbinden. Nach einem solchen Anfang wäre ein kurzgefaßtes Werk undenkbar.

In einer der Skizzen scheint Beethoven anzudeuten, dass der erste Satz Verzweiflung darstelle, und der schroffe, weit hinabstürzende Umriss des Hauptthemas würde einer solchen Stimmung sicherlich entsprechen. Dennoch gibt es mehr optimistische Momente, die schemenhaft auf das freudenvolle Finale weisen – namentlich ein reizendes Hornsolo in Dur kurz vor Schluss, das eine der ersten notierten Ideen darstellt.

Der zweite Satz wird oft als Scherzo bezeichnet, doch der Titel stammt nicht von Beethoven, und der Satz ist sicherlich kein Scherz, sondern von ernstem Charakter. Das Profil des Hauptthemas ähnelt dem aus dem ersten Satz – wiederum fällt es in die Tiefe, bevor es den Grundton von oben umkreist; und auch hier findet sich in weiten Teilen des Satzes wenig Optimismus. Der Mittelteil – das „Trio“ – hingegen steht in D-Dur und scheint erneut einen Vorgeschmack auf das Finale zu geben. Manche Betrachter wollen sogar eine Verwandtschaft zwischen seinem Thema und dem „Freuden“-Thema erkannt haben. Nach einer Reprise des d-moll-Teils hebt das Trio ein weiteres Mal an, nur um von einer dramatischen Pause und einem raschen Schluss unter- bzw. abgebrochen zu werden.

Wie die beiden ersten Sätze stellt auch das *Adagio* dem Hauptthema eine kurze Einleitung voran. Dieses Thema wechselt schließlich mit einem etwas rascheren Thema im Dreiertakt ab und kehrt mit zusehends kunstvolleren Verzierungen vor einer umfangreichen Coda, in der weitere Hinweise auf das Finale zu finden sind, wieder.

Die Hauptgefahr bei der Integration von Singstimmen bestand für Beethoven darin, dass das Werk in zwei Teile zerfallen könnte: eine dreisätzige Symphonie, auf die eine große Kantate folgt. Er gab sich große Mühe, eine solche Trennung zu verhindern, teils indem er in jedem der ersten drei Sätze subtile Hinweise auf das Finale lancierte, teils indem er die Stimmen erst nach umfänglicher Vorbereitung einführte. Diese Vorbereitung sieht anfänglich vor, dass Celli und Kontrabässe rezitativische Passagen spielen – ein Stil, der fast ausschließlich mit der Vokalmusik verbunden ist –, so dass der Hörer das Fehlen von Worten deutlich empfinden muss. Eine weitere Verbindung zu den ersten drei Sätzen besteht darin, dass abwechselnd aus jedem von ihnen Fragmente aufgegriffen werden (worauf jeweils eine emphatische „Zurückweisung“ durch die Celli und Kontrabässe erfolgt). Schließlich wird eine schlichte, unharmonisierte Melodie heraufbeschworen, die nach Worten zu verlangen scheint. Nach drei Variationen über diese Melodie tritt eine Solostimme hinzu und verwirft das Vorangegangene mit den Worten „O Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere“ – Worte, die von Beethoven selber stammen. Die Einstimmung auf Schillers Text ist nun abgeschlossen, und die kunstvolle Chormusik, die nun folgt, scheint wie eine natürliche, beinahe unausweichliche Konsequenz dessen, was geschehen ist.

Die Uraufführung der *Neunten Symphonie* fand am 7. Mai 1824 in Wien vor einem begeisterten Publikum in ausverkauftem Haus statt. An einer Stelle applaudierte das Publikum frenetisch, während (der mittlerweile vollkommen taube) Beethoven ihm den Rücken zuwandte und die Noten umblätterte; die Altistin musste ihn am Ärmel zupfen, um seine Aufmerksamkeit auf den Applaus zu richten – ein ergreifender Moment in seinem Triumph.

Im Jahr darauf erwog Beethoven ein weiteres Konzert und notierte einige weitere Skizzen für seine *Zehnte Symphonie* und eine neue Ouvertüre. Bei seinem Tod waren beide Werke weit entfernt davon, vollständig zu sein, wenngleich es rund 250 Takte an Skizzen für den ersten Satz der *Zehnten* gibt, so dass wir einen ungefähren Eindruck davon haben, was ihm vorschwebte. (Offenkundig sollte es ein weit intimeres, persönlicheres Werk werden als die kosmische *Neunte*; eine Aufführungsversion, die der Autor dieser Zeilen angefertigt hat, wurde 1988 in London uraufgeführt). Es dauerte einige Jahre, bis die *Neunte* im Repertoire etabliert war, was zum Teil auf ihren Umfang und ihren Schwierigkeitsgrad zurückzuführen ist; heute gilt sie als eines der größten Werke aller Zeiten.

© **Barry Cooper 2004-08**

Professor für Musik an der University of Manchester

Helena Juntunen, Sopran, tritt regelmäßig an der finnischen Nationaloper und bei den Opernfestspielen Savonlinna auf. Daneben hat sie an Opernhäusern in ganz Europa gastiert, u.a. an der Dresdner Staatsoper und dem Théâtre de la Monnaie in Brüssel. Außerdem ist sie eine aktive Konzertsolistin und Recital-Sängerin; 2003 gab sie ihr New Yorker Recital-Debüt in der Carnegie Hall. Zu den Festivals, bei denen sie aufgetreten ist, gehören Aix-en-Provence, die Wiener Festwochen und die Salzburger Festspiele. Helena Juntunen hat an zahlreichen BIS-Produktionen mitgewirkt.

Die schwedische Mezzosopranistin **Katarina Karnéus** hat 1995 den Cardiff Singer of the World-Wettbewerb gewonnen. Seither hat sie eine internationale Karriere in Oper, Konzertsaal und Recital in ganz Europa und den USA entfaltet; zu ihren Auftrittsorten gehören die Metropolitan Opera in New York, Covent Garden in London und die Opéra Comique in Paris. Regelmäßig arbeitet sie mit Dirigenten wie Sir

Roger Norrington, Sir Charles Mackerras und Sir Simon Rattle zusammen. Darüber hinaus gibt sie zahlreiche Recitals u.a. im Lincoln Center, der Wigmore Hall und dem Théâtre de la Monnaie in Brüssel.

Der Tenor **Daniel Norman** hat sich mit einem weitgespannten Repertoire etabliert, das von Händel und Thomas Arne bis zu John Adams und Thomas Adès reicht. Gleichermäßen in Oper, Konzertsaal und Recital aktiv, tritt er regelmäßig an großen Häusern in ganz Europa und den USA auf, darunter etwa Covent Garden, Glyndebourne, Bayerische Staatsoper und Opéra National de Paris. Er arbeitet mit Dirigenten wie Sir Simon Rattle und Richard Hickox zusammen. Bei BIS hat Daniel Norman zuvor eine Aufnahme von Brett Deans *Winter Songs* mit dem Philharmonischen Bläserquintett Berlin eingespielt [BIS-CD-1332].

Der Bassbariton **Neal Davies** wurde im walisischen Newport geboren und hat an der Royal Academy of Music in London studiert, deren Fellow er 2003 wurde. Der Gewinner des Lieder-Preises beim Cardiff Singer of the World-Wettbewerb ist seither an bedeutenden Opernhäusern in Europa und den USA aufgetreten. Zu seinen zahlreichen Konzertengagements gehören Auftritte mit dem Cleveland Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Gabrieli Consort, dem Oslo Philharmonic Orchestra, der Academy of St Martin-in-the-Fields und den Wiener Philharmonikern. Außerdem ist Davies regelmäßig Gast beim Edinburgh Festival und den BBC Proms.

Minnesota Chorale, 1972 gegründet, ist der Stammchor des Minnesota Orchestra; er gehört zu den besten symphonischen Chören in den USA. Zu den Highlights aus der Geschichte des Chores gehören die Uraufführung von John Taverers *Ikon of Eros* mit dem Minnesota Orchestra, die Uraufführung des Chortheaterwerks *Adventures of the Black Dot* (ein Auftrag von Minnesota Chorale) und die Einspielung von Haydns *The Creation* und *The Seasons* mit dem Saint Paul Chamber Orchestra. Der

seit 1995 von Kathy Saltzman Romey geleitete Chor setzt mit seiner Education-Arbeit markante pädagogische Akzente im städtischen Umfeld. Romey, die fünfte Künstlerische Leiterin des Chors und Chorberaterin des Minnesota Orchestra, hat Minnesota Chorale sowie zahlreiche nationale und internationale Chöre auf Aufführungen unter vielen herausragenden Dirigenten vorbereitet. Außerdem ist sie Haupt-Chorleiterin beim Oregon Bach Festival. Die anerkannte Pädagogin und Dozentin leitet die Choraktivitäten und das Chorleiter-Programm für Postgraduierte an der University of Minnesota.

Das **Minnesota Orchestra**, 1903 als Minneapolis Symphony Orchestra gegründet, gilt als eines der führenden amerikanischen Symphonieorchester. Für seine Aufführungen im Inland wie auch in bedeutenden Musikzentren Europas hat es großen Beifall erhalten. 2003 begrüßte das Orchester den finnischen Dirigenten Osmo Vänskä als seinen zehnten Musikalischen Leiter. Zu der langen Reihe seiner berühmter Vorgänger gehören Eiji Oue, Edo de Waart, Sir Neville Marriner, Stanisław Skrowaczewski, Antal Doráti, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Henri Verbrugghen und Emil Oberhoffer. Die Rundfunkgeschichte des Minnesota Orchestra begann 1923 mit der landesweiten Übertragung eines Konzerts unter dem Gastdirigenten Bruno Walter, und sie wird heute mit Live-Übertragungen in der Region und regelmäßigen Features in den überregionalen Sendereihen SymphonyCast und Performance Today fortgesetzt. Zu den historischen Aufnahmen des Orchesters, die bis in das Jahr 1924 zurückreichen, gehören Einspielungen für RCA Victor, Columbia, Mercury „Living Presence“ und Vox Records. Der gerade abgeschlossene Gesamtzyklus der Beethoven-Symphonien ist international mit großem Lob bedacht worden; weitere CD-Projekte mit Werken von Beethoven, Tschaikowsky und Bruckner sind in Vorbereitung. Das Orchester gibt jährlich knapp 200 Konzerte mit 400.000 Besuchern; mit seinen Education- und Outreach-Programmen erreicht es jährlich mehr als 85.000 Schüler. Das Minnesota Orchestra hat fast 300 Werke in Auftrag

gegeben und/oder uraufgeführt; das Engagement für zeitgenössische Komponisten ist ihm auch weiterhin ein besonderes Anliegen. Das Minnesota Orchestra residiert in der akustisch brillanten Orchestra Hall in der Innenstadt von Minneapolis.

Osmo Vänskä, Musikalischer Leiter des Minnesota Orchestra und Ehrendirigent des Lahti Symphony Orchestra, wird für seine intensiven, dynamischen Konzerte und seine fesselnden, innovativen Interpretationen des traditionellen, des zeitgenössischen und des nordischen Repertoires gerühmt. Seine musikalische Karriere begann er als Klarinetttist; mehrere Jahre war er Stellvertretender Soloklarinetttist im Helsinki Philharmonic Orchestra. Nach seinem Dirigierstudium an der Sibelius Akademie in Helsinki gewann er 1982 den Ersten Preis bei der Besançon International Young Conductor's Competition. Im Rahmen seiner Dirigententätigkeit hat er sich insbesondere der Tapiola Sinfonietta, dem Iceland Symphony Orchestra und dem BBC Scottish Symphony Orchestra gewidmet. Seine zahlreichen Einspielungen bei BIS erfreuen sich größter Anerkennung; sein Beethoven-Symphonie-Zyklus mit dem Minnesota Orchestra hat die außergewöhnliche Dynamik dieser musikalischen Partnerschaft in die ganze Welt hinausgetragen. Unterdessen ist Vänskä international ein äußerst gefragter Gastdirigent bei führenden Orchestern wie dem London Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Philadelphia Orchestra und dem National Symphony Orchestra of Washington. Zu den zahlreichen Ehrungen und Auszeichnungen, die er erhalten hat, gehören die Pro Finlandia Medaille, ein Royal Philharmonic Society Award, der Musical America's Conductor of the Year Award (2005), die Sibelius-Medaille (2005) und der Finlandia Foundation Arts and Letters Award (2006).

Beethoven avait près de 30 ans quand il termina sa *Symphonie no 1*. Sa longue préparation pour composer ce qui était devenu le type le plus élevé de musique pour orchestre prit plusieurs formes. D'abord, il déménagea de Bonn à Vienne pour étudier avec Joseph Haydn qui avait fait plus que quiconque d'autre pour hausser la prééminence de la symphonie et il prit régulièrement des leçons de lui pendant plus d'un an. Beethoven se prépara aussi à écrire une symphonie en composant des sonates pour piano et des trios pour piano qui montraient des éléments distinctement symphoniques comme une structure en quatre mouvements, de grands gestes et un développement intensif de courts motifs. Entretemps, il maîtrisa l'art d'écrire pour l'orchestre surtout en composant des concertos dont au moins cinq furent terminés avant sa *première symphonie* (quoique trois soient partiellement perdus). Il était même avancé dans la composition d'au moins deux symphonies avant de les abandonner : un essai en do mineur resta un brouillon en réduction pour piano d'environ 1787 et intitulé « Sinfonia » – la musique tarit après une centaine de mesures ; et une symphonie plus travaillée en do majeur fut ébauchée longuement au cours de 1795 à 97, mais mise de côté étonnamment peu avant d'être terminée.

Or, quand Beethoven s'engagea finalement dans son actuelle *Symphonie no 1*, vers la fin de 1799, il fit des progrès rapides et l'œuvre fut créée lors d'un grand concert de charité à Vienne le 2 avril 1800. Dans son essai précédent d'écrire une symphonie en do majeur, il avait trouvé difficile de créer un thème convenant au finale et cela pourrait bien être la raison de l'abandon de l'œuvre. Il finit pourtant par trouver la solution, transférant au finale ce qui était à l'origine le thème principal du premier mouvement et composant le reste à neuf. Ainsi, ce thème du finale était en réalité le point de départ pour sa *première symphonie* et on en trouve plusieurs indications subtiles dans les mouvements précédents (par exemple la gamme ascendante à la fin de l'introduction lente et une gamme semblable qui forme le thème principal du troisième mouvement).

L'un des traits les plus originaux de la symphonie est son tout premier accord. Du point de vue technique, c'est une dissonance en ce sens qu'il faut un autre accord

pour résoudre la tension – une manière très originale de commencer une symphonie en ce temps-là, surtout vu que cette paire d'accords forme une cadence dans la mauvaise tonalité, fa majeur, et la musique n'en vient à do majeur que plus tard. L'orchestration de ces accords est également frappante : des sonorités délicates aux vents sur un support de cordes pincées. Cette paire d'accords forme un motif qui réapparaît sous plusieurs aspects dans la section principale du premier mouvement, quoique souvent à l'arrière-plan seulement.

Le début du second mouvement doit beaucoup à la célèbre *Symphonie en sol mineur* de Mozart mais Beethoven s'éloigne vite de son modèle et développe ses propres voies. Encore une fois, le motif de deux accords du début de l'œuvre réapparaît au cours du mouvement mais cette fois avec un rythme syncopé. Le troisième est intitulé « Menuetto » mais il tient vraiment plus du scherzo – rapide, énergique et fantaisiste – quoiqu'à l'époque il était pratiquement inconnu d'avoir un scherzo comme mouvement d'une symphonie.

Le début du finale expose une autre nouveauté. Une gamme bégayante de trois notes est répétée plusieurs fois, chaque fois avec une note supplémentaire jusqu'à ce que la gamme de huit notes finisse par émerger et lancer le thème principal dont le début a été emprunté à la symphonie abandonnée. La seconde moitié du thème principal renferme des motifs descendants où certains voient une sorte de « réponse » aux motifs ascendants avec lesquels la symphonie a commencé. Une telle planification de longue haleine est typique de Beethoven et est l'un des nombreux moyens par lesquels il unifie l'œuvre. Sa *Symphonie no 1* est entièrement à la hauteur des normes posées par Haydn et elle se répandit rapidement après sa création ; elle a depuis toujours gardé sa place au répertoire symphonique standard.

Beethoven commença à composer sa *Symphonie no 2* vers la fin de l'an 1800 après un succès remporté par sa *Symphonie no 1* à un concert de charité en avril de la même année. Il espérait probablement la jouer à un concert semblable le printemps

suivant – la semaine sainte était presque le seul temps de l’année où de tels concerts pouvaient avoir lieu à Vienne en ce temps-là puisque les orchestres étaient occupés surtout par des productions d’opéra le reste de la saison. Après avoir ébauché le premier mouvement assez en détail cependant, il mit soudainement de côté les plans pour le reste de l’œuvre car on lui avait commandé un ballet, *Die Geschöpfe des Prometheus*. Ce ballet fut dûment créé en mars 1801 et Beethoven retourna finalement à ses ébauches qu’il termina l’hiver suivant, à temps pour le prochain concert de charité. Quand arriva le moment opportun en avril 1802, Beethoven fut cependant dégoûté de voir qu’on ne lui avait pas alloué l’un des rares moments possibles et que la date avait été réservée pour ce qu’il appela « des artistes absolument médiocres ». Quoi qu’il en soit, cette malchance pourrait lui avoir donné plus de temps pour raffiner encore plus la musique avant qu’elle ne soit jouée. Il apporta certainement des changements substantiels au finale à la dernière minute, en augmentant considérablement les dimensions surtout de la coda.

Pendant toute cette période de composition, Beethoven s’inquiétait de plus en plus de la diminution de son ouïe. Les premiers symptômes se firent remarquer vers 1797 et, vers le milieu de 1801, ils étaient assez sévères. A cette date, il confia son problème à deux amis intimes dans une longue lettre à chacun : « Je dois avouer que je mène une vie misérable... j’ai déjà souvent maudit le Créateur et mon existence. » L’été suivant, il passa six mois dans la tranquillité du village de Heiligenstadt dans une tentative finale mais vaine de guérir de sa surdité et, à la fin de cette période, en octobre 1802, il écrivit son célèbre testament d’Heiligenstadt où il décrit sa fâcheuse situation.

Beethoven se trouvait peut-être à Heiligenstadt quand il mit la touche finale à sa *seconde symphonie*. Elle fut néanmoins jouée six mois plus tard, le 5 avril 1803 à un concert tout Beethoven au Theater an der Wien où elle remporta un énorme succès. L’œuvre fut bientôt imprimée par une compagnie locale, le Kunst- und Industrie-Comptoir, et elle fut finalement éditée avec une dédicace au prince Karl Lichnowsky.

Il avait été le meilleur support de Beethoven pendant ces années noires de sa crise d'ouïe, comme le mentionne d'ailleurs Beethoven lui-même dans l'une de ses lettres du milieu de 1801 ; le prince resta un ami intime pendant de nombreuses années.

L'un des traits les plus frappants de la symphonie est son caractère entièrement optimiste tout le long. Il n'y a pas de mouvement sombre en tonalité mineure et même le mouvement lent est un léger *Larghetto* plutôt qu'un *Adagio* profond. Ceci pourrait surprendre vu les circonstances personnelles de Beethoven à ce moment-là et on dirait presque qu'il s'est servi de la symphonie pour les fuir. Il a eu recours à une astuce particulièrement efficace pour créer un caractère optimiste en donnant aux thèmes principaux des quatre mouvements une direction fondamentale ascendante, commençant sur la note de la tonalité et montant plus ou moins directement à la quinte de la gamme. Cette trajectoire ascendante donne un sens d'élan et fournit un important élément d'unité à la fois, aidant les quatre mouvements à paraître reliés.

Un autre élément remarquable de la symphonie est sa durée. Ceci n'est pas si évident aujourd'hui car plusieurs symphonies plus longues ont été composées depuis celle-là mais, à cette époque, elle était alors la symphonie à peu près la plus longue à avoir été écrite, et certainement beaucoup plus longue que toutes celles de Haydn ou de Mozart, ou même que la *Symphonie no 1* de Beethoven. On s'attendait à un sens de puissance et de grandeur dans les symphonies et Beethoven expérimentait déjà jusqu'où il pouvait le développer dans cette direction (quoiqu'il le développât encore plus dans sa symphonie suivante, l'*Héroïque*). La grande introduction lente signale déjà quelque chose de la dimension de l'œuvre en général et elle module beaucoup plus loin que normal avant de revenir à la tonalité principale pour l'*Allegro* principal. Cet *Allegro* et le *Larghetto* suivant sont tous deux de forme sonate, comme le finale, mais la forme de ce dernier mouvement est un peu obscurcie par l'énorme coda mentionnée plus haut. Entretemps, le troisième mouvement n'est pas le menuet habituel mais il est en fait intitulé Scherzo – c'est la première fois qu'un tel titre est utilisé dans une symphonie. Comme tant des œuvres de Beethoven, celle-ci est rem-

plie de force, d'énergie et d'une grande originalité ainsi que de moments d'une beauté extraordinaire.

La *Symphonie no 3* de Beethoven est l'une des œuvres les plus importantes de l'histoire de la musique. Elle définit de nouvelles normes de format et de complexité, au moins dans le domaine de la musique instrumentale. En elle, le compositeur était si en avance de son public que plusieurs restèrent ahuris, voire franchement hostiles – une situation occasionnée maintes fois par des œuvres d'autres compositeurs. D'où ce nouveau style a-t-il surgi ? Certains n'y ont vu que la suite de la voie pavée par la *seconde symphonie* de Beethoven, elle aussi plus longue et plus imposante que toute symphonie avant elle. Les deux œuvres montrent assurément des similitudes, par exemple le premier thème joué aux violoncelles plutôt qu'aux violons. Mais si la *troisième* est sur la même voie que la *seconde*, elle la devance certainement de beaucoup et la richesse de ses allusions extérieures – notamment à Napoléon et à Prométhée – la distingue aussi des autres par ces nouveautés.

L'origine de l'impulsion initiale à la symphonie n'est pas entièrement claire. Selon l'un des premiers biographes de Beethoven, Anton Schindler, l'idée d'écrire une symphonie en l'honneur de Napoléon Bonaparte fut suggérée par le général Bernadotte, l'ambassadeur de France à Vienne, mais cette thèse est l'une des nombreuses inventions de Schindler. Entretemps, l'ancien élève de Beethoven, Carl Czerny, déclara que l'œuvre naquit suite à la mort du général britannique Abercrombie en 1801. Mais les véritables origines de l'œuvre peuvent être déduites de la musique elle-même : le finale repose sur un thème du ballet allégorique héroïque *Die Geschöpfe des Prometheus* que Beethoven composa en 1801. Ses premières ébauches de la symphonie indiquent que cette idée était présente dès le début et que Beethoven bâtit la symphonie autour d'elle.

Le ballet avait gagné une grande popularité à sa production et Beethoven adapta rapidement le thème principal de son finale comme contredanse pour emploi dans

les salles de bal. Il revint au thème en 1802 pour composer une série impressionnante et très originale de variations pour piano (op.35) où la basse et les variations sont entendues en premier lieu, puis la mélodie en question suivie d'autres variations. Beethoven adopta la même procédure pour le finale de sa *troisième symphonie*, variant d'abord la basse, puis la mélodie. Entretemps les quatre premières notes de cette basse, jouées en inversion, forment le contour du thème principal du premier mouvement. Avec des techniques semblables de dérivation thématique, il put créer, dans la symphonie, plusieurs autres thèmes et motifs subtilement reliés. Il élaborait un grand nombre d'esquisses pour l'œuvre au cours de l'été 1803 et, en octobre, il avait plus ou moins terminé car, ce mois-là, son élève Ferdinand Ries écrivit que Beethoven lui en avait joué une version au piano. Ries ajouta une prophétie : « Je crois que le ciel et la terre trembleront à son exécution. »

Beethoven pensa d'abord dédier la musique à Napoléon. Il avait déjà dédié deux très longues sonates impressionnantes pour violoncelle au roi de Prusse et sa vision de Napoléon comme grand chef et défenseur de la liberté impliquait que sa nouvelle symphonie devait être encore plus monumentale. Il pourrait bien avoir perçu des ressemblances entre l'ancien héros Prométhée qui, dans le ballet, donnait à l'homme le souffle de vie et le cultivait au moyen des arts, et Napoléon, le héros de son temps, qui envahissait rapidement l'Europe et essayait d'y implanter une nouvelle civilisation basée sur la liberté, l'égalité et la fraternité. En mai 1804 cependant, quelques jours avant la première lecture de la symphonie par un orchestre, Napoléon se proclama empereur. Beethoven s'enflamma de colère quand Ries lui rapporta la nouvelle. « Il va maintenant écraser du pied tous les droits humains », aurait-il dit, et il déchira en deux la page de titre de son manuscrit autographe. Ce dernier n'existe plus mais une copie utilisée pour diriger les premières exécutions est conservée à Vienne. On lit sur la page de titre : « Sinfonia grande intitolata Buonaparte » mais Beethoven effaça le nom Buonaparte avec tant de vigueur qu'il a fait un trou dans le papier.

Il avait alors décidé de toute façon de dédier la symphonie à son protecteur le prince Ferdinand Lobkowitz qui en finança les premières lectures à son palais à Vienne et qui paya généreusement pour la dédicace. Mais le nom de Napoléon devait avoir été placé dans le titre jusqu'à ce jour fatidique. Quoique Beethoven continuât à associer l'œuvre à Napoléon dans les années ultérieures, il lui donna un nouveau titre à sa publication en 1806 : « Sinfonia eroica... composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo » (« Symphonique héroïque... composée pour célébrer la mémoire d'un grand homme »). La symphonie devint un hommage universel à tout grand homme plutôt qu'à un individu en particulier.

Jusqu'où la musique peut-elle être interprétée poétiquement sous cette lumière ? Ce n'est pas un portrait particulier d'héroïsme car le titre survint après la composition de la musique. Le seul autre indice explicite est le titre du second mouvement, une marche funèbre. Il est pourtant éloquent. Si le grand homme est mort au second mouvement, que représentent alors les troisième et quatrième ? On suppose que les luttes héroïques du grand homme (quel qu'il soit) sont représentées dans le premier mouvement et, dans le troisième, son esprit ressuscite dans une vie après la mort avant de prendre sa place parmi les dieux dans le finale pour être instruit, comme dans le ballet de *Prométhée*, dans tous les arts. Les connaisseurs comme Ries et le prince Lobkowitz ont certainement vu dans le thème du finale une allusion à *Prométhée*, et ce mouvement est une fusion extraordinaire d'arts musicaux dont la variation, la fugue, la marche et la procession lente, dans un finale symphonique d'une complexité formelle sans précédent malgré la simplicité apparente et la régularité de son thème principal. Il n'est pas surprenant que les enthousiastes de Beethoven aient été dans l'admiration sans borne devant l'œuvre et le public en général, si perplexe !

Les *Quatrième* et *Cinquième symphonies* de Beethoven furent composées dans l'intensive période créative de sa vie au cours de laquelle il écrivit plusieurs de ses chefs-d'œuvre les plus populaires dont les sonates « *Waldstein* » et « *Appassionata* », l'opéra

Fidelio (dans ses deux premières versions), le *Concerto pour piano no 4*, le *Concerto pour violon* et les trois quatuors à cordes dédiés au comte Andreas Razumovsky. En fait, la *Cinquième symphonie* fut commencée deux ans avant la *Quatrième*, vers février 1804, mais elle progressa lentement et par à-coups puisque Beethoven fut retenu par d'autres œuvres dont celles mentionnées ci-dessus. Au début de l'été 1806, il n'avait que dépassé le stade des idées principales pour les trois premiers mouvements de la *Cinquième* quand il partit pour Vienne avec l'un de ses protecteurs, le prince Carl von Lichnowsky, pour un long séjour au palais du prince à Grätz (aujourd'hui Hradec) en Silésie. Là, les deux hommes rendirent visite au comte Franz von Oppersdorff dont le château était situé à Oberglogau (Glogów), à une cinquantaine de kilomètres. Comme Lichnowsky, Oppersdorff était un très généreux protecteur de la musique et il entretenait un orchestre privé à Oberglogau. Au cours de la visite, cet orchestre joua la *Seconde symphonie* de Beethoven, dédiée à Lichnowsky.

Oppersdorff était clairement très heureux de l'exécution car il commanda une nouvelle symphonie à Beethoven vers le même temps. Le 3 septembre, Beethoven écrivit à ses éditeurs Breitkopf & Härtel qu'il avait une nouvelle symphonie à leur vendre. Comme cette œuvre n'avait pas été mentionnée dans la correspondance antérieure, il faut donc qu'elle soit devenue son principal projet de composition que peu de temps auparavant.

La symphonie en question n'était cependant pas l'embryonnaire *Cinquième* mais une pièce tout à fait nouvelle, la *Symphonie no 4 en si bémol majeur* que Beethoven termina nettement très vite au cours de l'été et de l'automne 1806. Tandis qu'il reste de nombreuses esquisses de la *Symphonie no 5*, éparpillées dans divers manuscrits, il en existe à peine de la *Quatrième*. Cela ne veut pas dire qu'il n'y en ait pas du tout car Beethoven avait l'habitude de faire des esquisses même pour les œuvres les plus petites et il est impensable qu'il ait composé quelque chose d'aussi complexe que la *Quatrième symphonie* sans avoir fait un nombre raisonnable d'ébauches. Mais

elles ont toutes dû avoir été écrites dans un ou deux manuscrits qui ont ensuite été perdus.

Le 18 novembre, Beethoven pouvait dire à Breitkopf & Härtel qu'un distingué gentilhomme (soit le comte Oppersdorff) avait accepté la symphonie mais qu'ils en recevraient, en moins de six mois, une copie pour fins de publication. Il avait peut-être voulu dire cependant qu'Oppersdorff n'avait que convenu de prendre la symphonie car le reçu du paiement de la commande, qui s'élevait à la généreuse somme de 500 florins, date du 3 février 1807. La création de l'œuvre eut lieu peu après, à une réunion privée à Vienne en mars 1807. Oppersdorff a dû participer activement à la préparation de cette exécution car il était alors en possession de la partition. L'œuvre sortit l'année suivante quoique finalement non pas chez Breitkopf & Härtel mais chez une compagnie viennoise locale, le Kunst- und Industrie-Comptoir. Beethoven aurait encaissé un montant supplémentaire en provenance du Bureau – peut-être environ 200 florins, mais le montant exact n'est pas connu.

Beethoven ne manquait pas d'ennuis pendant la composition de la *Quatrième symphonie*. Son opéra avait été si mal représenté au printemps 1806 qu'il avait failli abandonner la composition complètement. Son amitié intime qui s'était épanouie en 1805 avec la comtesse Joséphine Brunsvik, ne menait nulle part. Et son frère Carl avait épousé Johanna Reiss, une femme de mauvaise réputation que Beethoven n'aimait pas du tout, en mai 1806 (leur fils Karl naquit en septembre). Pourtant, rien de cette tension personnelle ne transparaît dans la *Quatrième symphonie*. Quant à la composition, l'esprit de Beethoven habitait un monde entièrement différent, loin des soucis de la vie quotidienne. Chaque symphonie devait être complètement différente des précédentes et, quoique la *Quatrième* ne soit pas le meilleur exemple de ce procédé, elle n'en montre pas moins plusieurs traits originaux.

Dans le premier mouvement, l'une des innovations les plus frappantes est l'intégration des diverses sections et leur point de délimitation beaucoup plus flou qu'auparavant. L'introduction lente évoque une atmosphère tragique en si bémol mineur

mais, vers la fin, elle s'éclaircit et plonge sans interruption dans l'*Allegro* suivant en majeur. Dans l'*Allegro* même, les coutures sont encore plus effacées de sorte qu'il est difficile pour l'auditeur de situer exactement la reprise de l'*Allegro* et les autres sections structurelles principales. Il se trouve aussi des ressemblances subtiles entre les thèmes de l'introduction et de l'*Allegro*.

Chose rare, le second mouvement est une sonate-rondo et le principal motif d'accompagnement est une figure battante jouée d'abord aux seconds violons. Juste avant la fin du mouvement cependant, cette figure est donnée sans accompagnement aux timbales, produisant un effet très original.

Le troisième mouvement est intitulé *Menuetto* dans certaines sources mais pas dans la partition autographe et sa forme est plus étendue que dans tout autre menuet antécédant de Beethoven. Après le modèle habituel menuet-trio-menuet où le trio est un peu plus lent, le trio revient encore une fois suivi d'une reprise de la section finale du menuet. Comme d'habitude, le finale est rempli d'énergie et fait une allusion subtile à plusieurs thèmes déjà rencontrés dans l'œuvre pour donner à la symphonie en entier un sens de cohésion.

Conçue en 1804 avant d'être mise de côté au profit de la *Quatrième*, la ***Symphonie no 5 en do mineur*** fut reprise par Beethoven avec une énergie renouvelée en 1807. Evidemment ravi par la *Quatrième*, le comte Oppersdorff offrit à Beethoven une somme supplémentaire de 500 florins pour une autre symphonie et c'est peut-être ce qui l'inspira le plus à ce moment-là de terminer la *Cinquième*. Une avance de 200 florins fut payée en juin et un autre paiement de 150 florins fut versé en mars suivant alors que, selon Beethoven, la symphonie avait été terminée depuis longtemps. On se demande encore si le comte s'est acquitté de la balance et s'il a reçu sa copie de la partition. Une première partition manuscrite fait défaut et il semble probable qu'elle soit allée à Oberlogau, comme une partition également manquante de la *Quatrième symphonie*.

Les efforts répétés en vue d'une exécution de la *Cinquième symphonie* furent contrecarrés au cours de 1808 mais elle fut finalement jouée à un concert tout Beethoven de quatre heures le 22 décembre, dans un théâtre glacial, en compagnie de la *Sixième symphonie*, du *Concerto pour piano no 4* et de plusieurs autres œuvres. Ayant entretemps perdu la *Quatrième symphonie*, les éditions Breitkopf & Härtel réussirent à obtenir les *Cinquième* et *Sixième* qu'ils publièrent au printemps 1809. Les deux symphonies furent dédiées en commun à deux des autres principaux protecteurs de Beethoven – le prince Franz von Lobkowitz et le comte Razumovsky.

Le motif d'ouverture de la *Cinquième symphonie*, qu'on dit provenir de l'appel d'un oiseau appelé bruant jaune (*emberiza citrinella*), est sans précédent dans le domaine symphonique et c'est le début le mieux connu de toute symphonie. On peut pourtant facilement oublier l'ingéniosité de Beethoven dans l'invention de ce début car il pose plusieurs questions qui forment la base de ce qui suivra. Est-ce une introduction lente ou une partie de l'*Allegro* principal ? D'une certaine manière, c'est les deux. L'accent tombe-t-il sur les première et quatrième notes ou sur les seconde et quatrième ? Le début peut être entendu d'une manière ou d'une autre et les deux formes de ce patron rythmique de quatre notes sont exploitées à fond dans le reste de la symphonie. On peut entendre le rythme dans chacun des mouvements suivants (quoiqu'il soit parfois déguisé) et dans le finale, Beethoven met par moments l'accent sur la première note du groupe tandis que la seconde note tombe sur le temps, nous donnant ainsi les deux versions du rythme en même temps !

L'autre ambiguïté concernant le début est son mode : majeur ou mineur ? Il semble majeur un bref moment, mais il est rapidement subsumé en do mineur. On trouve ici une tension entre le majeur et le mineur qui persiste tout au long de l'œuvre. On peut vraiment y voir une lutte pour la suprématie entre le majeur et le mineur, la lumière et les ténèbres, où do majeur l'emporte petit à petit quand il s'infiltré progressivement dans les trois premiers mouvements et domine dans le finale où Beethoven introduit des renforts au moyen des trombones, piccolo et contrebasson. L'intrusion d'une partie

du troisième mouvement en do mineur au milieu du finale ne fait que relever le sens de triomphe de do majeur quand la tonalité mineure est balayée pour la dernière fois.

La fin de la symphonie est presque aussi célèbre que le début car l'auditeur est continuellement trompé par de fausses conclusions suivies d'un autre développement. Un tel stratagème aurait tourné en farce chez un compositeur d'un rang inférieur mais Beethoven fait preuve d'un jugement parfait. La première fausse fin arrive très prématurément et est beaucoup trop faible. Les suivantes prennent de la force mais il se trouve toujours la sensation que quelque chose n'est pas équilibré. Cet équilibre du phrasé est réussi avec le tout dernier accord qui apporte le terme le plus catégorique de tous et est absolument et immanquablement la conclusion finale.

Beethoven mit d'abord par écrit quelques idées pour une œuvre orchestrale basée sur l'idiome pastoral en 1894 déjà mais, comme avec la *Symphonie no 5*, ses plans connurent une longue période de gestation avant d'arriver à leur forme finale dans sa *Symphonie pastorale*. Les brèves ébauches, renfermant le thème d'ouverture, un motif pour le ruisseau et un thème dansant incorporé ensuite au troisième mouvement, furent mises de côté quand il se concentra sur d'autres œuvres et ce n'est qu'au début de 1808 qu'il commença à travailler intensivement sur la *sixième*, peu après avoir terminé la *cinquième*. Il y resta assez assidu au printemps et à l'été et sa nouvelle symphonie fut créée le 22 décembre 1808 lors d'un concert de quatre heures entièrement consacré à sa musique.

L'idée d'écrire une symphonie à programme n'était pas complètement originale. En 1784 déjà, Justin Heinrich Knecht avait publié une œuvre pour orchestre intitulée *Le portrait musical de la nature* qui annonce certains des traits de la *Pastorale* de Beethoven, quoique sa structure soit loin de celle d'une symphonie standard. Certains des contemporains viennois de Beethoven avaient aussi écrit des symphonies à programme, par exemple la *Symphonie Aphrodite* (1792) d'Anton Wranitzky et la symphonie pour l'anniversaire du prince Lobkowitz (1796) du même compositeur.

En choisissant cependant la description de la campagne comme programme d'une symphonie, Beethoven se donna une tâche particulièrement difficile. Comme genre, la symphonie était généralement caractérisée par des éléments de grandeur et de développement motivique intensif tandis que le langage pastoral, tel que développé au 18^e siècle par Corelli, Haendel et Haydn, était doux et détendu avec un développement restreint. La grande réussite de Beethoven dans la *Symphonie pastorale* est d'avoir réconcilié ces deux éléments opposés de sorte que l'œuvre soit de caractère tout à fait pastoral et pourtant de forme tout à fait symphonique.

Pour arriver à ses fins, Beethoven se rappelait sans cesse dans ses ébauches de ne pas donner trop d'importance au programme : « Toute peinture perd sa valeur si on va trop loin en musique instrumentale ». Il mit l'accent sur les sentiments plutôt que sur les objets, son sous-titre pour l'œuvre étant « Souvenirs de la vie à la campagne (une expression de sentiments plutôt qu'une peinture) ». Ce concept fut répété dans le titre du premier mouvement « Eveil d'impressions agréables en arrivant à la campagne ». Le mouvement présente certaines tournures pastorales classiques dont des bourdons, des gazouillis d'oiseaux et l'absence presque complète de tonalités mineures mais il n'est en aucun cas narratif.

Il en est de même du second mouvement, « Scène au bord du ruisseau ». Beethoven utilise de vrais appels d'oiseaux dans la coda – le rossignol (flûte), la caille (hautbois) et le coucou (clarinette). Mais même ici, la musique utilisée par les « oiseaux » est thématiquement reliée au reste du mouvement, de sorte que l'élément à programme n'est pas « poussé trop loin ». Le biographe de Beethoven Anton Schindler a soutenu que Beethoven lui avait dit que ce mouvement était composé sur le bord d'un ruisseau à Heiligenstadt et qu'il y avait un quatrième oiseau – un *Goldammer* (habituellement un bruant jaune). Mais chaque détail du récit de Schindler qui aurait pu être confirmé s'est avéré faux, de sorte que son anecdote en entier s'est révélée nettement fictive, comme d'ailleurs tant d'autres de ses prétentions.

Le troisième mouvement (« Joyeuse assemblée de paysans »), comme celui de la

Première symphonie, est un scherzo en tout sauf le nom et renferme un portrait apparent d'un ensemble musical villageois amateur où le hautbois est à contretemps et le basson ne peut jouer que trois notes. Dans sa description de la campagne, Beethoven dépasse ici de beaucoup le style pastoral traditionnel. Le troisième mouvement s'arrête abruptement quand les cordes graves décrivent un coup de tonnerre à distance. Ceci marque le début d'un mouvement intercalé dans la structure prédéterminée à quatre mouvements. Intitulée « Tonnerre. Orage », cette insertion peut être vue comme juste une introduction très expansive au finale car Beethoven fit précéder plusieurs de ses autres finales d'une sorte d'introduction – comme le montre d'ailleurs sa *Première symphonie*. On le considère généralement comme un mouvement de son propre droit, créant une structure en cinq mouvements (comme l'était la symphonie pour le prince Lobkowitz de Wranitzky). L'orage est d'une férocité sans précédent et le seul mouvement à avoir recours aux timbales. A mi-chemin, Beethoven l'intensifie encore plus en introduisant trombones et piccolo avant que la musique ne s'apaise, conduisant sans interruption au « Chant pastoral. Sentiments joyeux et reconnaissants après l'orage ». Ce finale commence avec un motif basé sur un appel de bergers suisses ou ranz des vaches et est encore une fois rempli d'éléments pastoraux traditionnels (et à l'occasion nouveaux).

La *Symphonie pastorale* sortit chez Breitkopf & Härtel en 1809. Certains des titres des mouvements cependant diffèrent dans la version publiée et cela semble être dû aux changements non-autorisés apportés par les éditeurs. Les titres ci-dessus sont ceux que Beethoven finit par choisir lui-même après une mûre considération et ils doivent être considérés comme faisant autorité.

La *Symphonie no 7* date d'une dizaine d'années plus tard, ayant été commencée à la fin de 1811 et terminée le printemps suivant (la partition autographe date du 13 avril 1812). Beethoven était alors reconnu un peu partout en Europe comme le principal compositeur de l'heure ; sa réputation était assurée par une étonnante lignée de

chefs-d'œuvre en plus de ses six symphonies antérieures qui avaient ouvert la voie symphonique dans plusieurs directions. La 7^e en indique encore une nouvelle car, comme toutes les autres, elle diffère complètement des précédentes même si, par moments, elle semble faire écho à l'optimisme de la 2^e.

Beethoven ne semble par avoir eu d'occasion particulière en tête quand il composa l'œuvre et il ne fit pas d'effort immédiat pour la jouer ou la publier une fois terminée ; il se pressa plutôt de se mettre à sa compagne, la *Symphonie no 8*. Les deux symphonies furent jouées en privé en avril 1813 et la 7^e fut finalement créée en public le 8 décembre par un grand orchestre renfermant plusieurs musiciens éminents dont le compositeur Louis Spohr. L'œuvre fut très bien reçue de part et d'autre et récolta probablement moins de doutes de la part de certains membres du public que toute autre de ses autres symphonies. Le second mouvement plut particulièrement bien. Après de nouvelles exécutions au cours des mois suivants, la symphonie fut finalement publiée par Steiner en 1816 avec une dédicace au comte Moritz von Fries. Un riche banquier, Fries avait peu avant aidé Beethoven dans ses rapports avec l'éditeur écossais George Thomson qui lui avait commandé de nombreux arrangements de chansons populaires.

La *Symphonie no 7* est particulièrement remarquable par le fort élan rythmique qui se dégage des quatre mouvements et qui poussa Wagner à la surnommer « l'apothéose de la danse ». Dans chaque cas, la musique est propulsée par de nombreuses répétitions de quelque petite cellule rythmique, différente dans chaque mouvement. La grande introduction lente qui, comme celle de la *Symphonie no 2*, erre dans des tonalités éloignées, annonce une forme de sonate *Vivace* en 6/8, chiffrage inhabituel pour un premier mouvement. En la mineur, le second mouvement commence comme une série de variations de plus en plus fortes sur un thème *staccato* qui, après sa première exposition, est accompagné par une mélodie lyrique. La section suivante est en la majeur mais les rythmes dactyliques sous-jacents des sections précédentes persistent encore dans l'accompagnement et la musique arrive rapidement, à travers une

merveilleuse modulation, à do majeur avant de retourner à la mineur. Un second épisode bref en majeur fait place à une coda où la mélodie semble se désintégrer, laissant la cellule rythmique initiale tout à fait isolée.

Le troisième mouvement est un scherzo en tout sauf le nom et, quoiqu'il commence en fa majeur, il module rapidement à la tonalité principale de la symphonie. Après un trio contrastant en ré majeur et le retour du scherzo, le trio est réentendu suivi d'un second retour du scherzo et même du début d'une troisième exposition du trio. Mais juste quand l'auditeur croit que cela va continuer indéfiniment, Beethoven coupe court avec une cadence finale.

Avec ses rythmes aussi impétueux, le finale rappelle beaucoup une danse rustique. Le lien est renforcé par le fait que l'un des arrangements de chanson folklorique irlandaise de Beethoven (*Save me from the grave and wise*, no 13 du cinquième groupe qu'il arrangea) utilise une mélodie basée sur des motifs semblables aux principaux entendus dans ce mouvement. Cette ressemblance porta certains gens à supposer que Beethoven s'inspira de cet air irlandais pour son thème du finale mais en fait il composa la symphonie en premier car l'arrangement de la chanson populaire a maintenant été daté de la fin environ de 1812. En composant son arrangement de la mélodie, il remarqua évidemment la ressemblance motivique avec sa symphonie et il décida de la souligner en laissant le postlude de son arrangement d'air populaire faire écho au thème principal du finale de la symphonie. La symphonie ne peut donc pas être considérée comme renfermant un emprunt thématique. Le fait cependant qu'un tel lien pouvait être fait démontre à quel point l'influence d'une mélodie campagnarde et de rythmes de danse imprègne ce mouvement final de la symphonie, sinon l'œuvre en entier.

Le public de Beethoven en était alors rendu à s'attendre à quelque chose d'extraordinaire et presque renversant à chaque nouvelle symphonie et c'est pourquoi la **Symphonie no 8** fut une sorte de surprise. Elle est nettement rétrospective de plusieurs

manières avec des proportions et une longueur classiques, un esprit haydnésque et un menuet traditionnellement majestueux au lieu d'un scherzo beethovénien comme troisième mouvement. Elle n'en est toutefois pas moins originale que les autres et remplie d'idées imprévues qui jouent avec les conventions plutôt qu'elles ne les suivent. Toute la symphonie déborde d'humour avec des passages soudainement forts ou doux, des sauts d'octaves capricieux, des syncopes et contretemps et des modulations qui bifurquent dans des directions inattendues.

Ces traits se retrouvent tous dans le premier mouvement mais le caractère général de la symphonie est le plus manifeste dans le second mouvement. Beethoven avait d'abord pensé à un mouvement lent conventionnel mais il rejeta vite cette idée et opta plutôt pour un *Allegretto scherzando* au tic-tac qui pourrait rappeler la *symphonie* « *L'horloge* » de Haydn. Schindler soutint que ce mouvement reposait sur un canon que Beethoven avait composé pour fêter l'invention du métronome par Maelzel, mais ce n'est qu'une autre des attrapes notoires de Schindler. Il se donna même le trouble de composer le canon sur lequel reposait supposément le mouvement. Bien que ce mouvement renferme des allusions à la tradition classique, il est en général très peu conventionnel.

L'élégant menuet qui suit fournit un écho de la salle de bal du 18^e siècle mais celle-ci est vue d'une certaine distance, comme si le menuet revenait à une tradition plus ancienne plutôt que d'en faire partie. Rapide et léger, le finale est souvent interrompu par un *do dièse* saugrenu, hors de tonalité, qui perturbe continuellement le cours musical. Le *do dièse* finit par forcer la musique dans la tonalité éloignée de *fa dièse mineur* tandis qu'à un autre moment elle passe à la majeur, rappelant la tonalité de la symphonie précédente et créant habilement un lien entre les deux œuvres.

En fait, la *huitième symphonie* fut commencée immédiatement après la *septième* vers avril 1812. Une grande partie en fut composée pendant que Beethoven faisait une excursion estivale aux stations thermales de Teplitz et Karlsbad en Bohême. Il termina la *huitième* à Linz en octobre au cours d'une visite chez son frère Johann. L'œuvre ne

montre aucun signe de ces circonstances extérieures ni d'ailleurs d'autres soucis dont l'amitié passionnée de Beethoven à cette époque pour une femme anonyme connue comme « l'immortelle bien-aimée », ou de sa colère devant la liaison illicite de son frère avec une certaine Thérèse Obermayer, qu'il épousa d'ailleurs en novembre.

Beethoven avait destiné la *huitième symphonie* à être la seconde d'une trilogie et il esquaissa des idées pour plusieurs successeurs possibles avant de se tourner vers d'autres projets et de laisser la *neuvième* inachevée pendant plus de dix ans. La *huitième* fut créée entretemps en privé au palais d'un ami de Beethoven, l'archiduc Rudolphe, en avril 1813 ; elle dut attendre sa création publique jusqu'en février 1814 lors d'un concert tout Beethoven à Vienne. Quoique la *huitième* produisît un impact moindre que celui de la *septième*, elle est tout aussi originale et entièrement beethovenienne ; elle nous rappelle qu'il n'était pas l'individu morose qui nous est souvent décrit, mais une personne animée qui appréciait toujours une bonne blague. Cette symphonie en est remplie.

La vie et l'œuvre de Beethoven sont habituellement divisés en trois périodes – première, intermédiaire et tardive – mais seule une de ses neuf symphonies provient de la période tardive. Un intervalle de plus de dix ans sépare la *Neuvième*, terminée en 1824 soit seulement trois ans avant sa mort, des autres symphonies et son style est étonnamment différent des leurs. Or, l'intervalle chronologique n'est pas aussi large qu'il le paraît car, même avant d'avoir fini la *Symphonie no 8* en octobre 1812, Beethoven songeait déjà à un éventuel successeur. De brefs concepts pour près d'une douzaine de symphonies possibles couvrent ses brouillons de 1812. Trois même sont en ré mineur quoiqu'ils ne montrent aucun lien thématique avec la *Symphonie no 9* et ré mineur n'était qu'une des nombreuses tonalités auxquelles il avait pensé à ce moment-là.

Quelques éléments de la *neuvième symphonie* peuvent être retracés plus tôt encore – en particulier l'emploi du poème *An die Freude* (*A la joie*) de Friedrich Schiller. Beethoven avait songé à le mettre en musique en 1793 déjà et il pourrait

aussi en avoir fait un arrangement vers 1800 mais rien de cela n'a survécu. Le texte de Schiller resurgit dans les esquisses de Beethoven en 1812, cette fois en rapport avec une œuvre qui finit par devenir l'*Ouverture Namensfeier*. Il écrivit alors qu'il ne voulait pas arranger le poème en entier mais seulement certaines phrases. Ce projet n'aboutit pas lui non plus et l'ouverture fut terminée plus tard sans l'inclusion de voix ; mais l'idée d'insérer des sections seulement du poème, comme dans la *neuvième symphonie*, était née.

On trouve la première référence thématique à la *neuvième symphonie* en 1815 : une esquisse de quatre mesures en ré mineur qui ressemble beaucoup au thème principal de la fugue du second mouvement. Aucun signe encore n'indiquait que Beethoven le destinait à une symphonie mais, en 1817, il reçut une invitation à composer deux nouvelles symphonies pour la Société philharmonique et à les prendre avec lui à Londres. Même si le voyage ne s'est jamais fait, il semble que ce soit l'invitation de la Société qui pressa Beethoven de commencer à travailler sur une nouvelle symphonie en ré mineur et il mit par écrit plusieurs ébauches pour le premier mouvement cette année-là.

Pendant longtemps, les deux symphonies projetées n'avancèrent qu'à tout petits pas. Une idée notée en 1818 est cependant particulièrement révélatrice : « Chanson pieuse dans une symphonie dans les modes anciens... où les voix entrent dans le dernier mouvement ou déjà dans l'*Adagio*... Dans le texte de l'*Adagio* mythe grec, cantique ecclésiastique – dans l'*Allegro* festival de Bacchus. » Cet extraordinaire enchevêtrement d'idées fut d'abord destiné à la seconde des deux symphonies pour la Société philharmonique mais l'intention sous-jacente d'incorporer des voix finit par s'appliquer à la première des deux, la *neuvième symphonie*, en 1822 quand Beethoven décida d'inclure dans le finale un choix de lignes du poème de Schiller. En fait, ce poème renferme déjà des allusions à la mythologie grecque (« Tochter aus Elysium » / « céleste fille de l'Élysée »), au style de cantique ecclésiastique (« Ahnest du den Schöpfer, Welt ? » / « Ô monde, sens-tu la présence du Créateur ? ») et à une joyeuse bacchanale ; les idées diffuses jetées sur le brouillon de 1818 sont ainsi idéalement réalisées.

Il est facile d'oublier à quel point l'idée d'utiliser des voix dans un concept symphonique était révolutionnaire à l'époque. Au 18^e siècle le mot «symphonie» désignait par définition une pièce instrumentale : une œuvre vocale comme un opéra pouvait renfermer une «symphonie» qui était une section exclusivement instrumentale. Une symphonie avec voix était donc pratiquement une contradiction de termes. Pourtant, Beethoven n'ajouta pas des voix à sa symphonie seulement pour faire quelque chose de nouveau : elles furent ajoutées pour former le sommet d'un projet exceptionnellement grandiose où les instruments seuls ne suffisaient plus. Avec des paroles aussi englobantes que «le monde entier» et même «au-dessus des étoiles», le texte de Schiller était un choix particulièrement approprié dans un tel contexte.

La *neuvième symphonie* prit finalement forme en 1823 après que la Société philharmonique eût fait une nouvelle offre de 50 livres pour une nouvelle symphonie (sans visite personnelle). L'œuvre sortit comme une fusion extraordinaire d'idées différentes de périodes diverses dans la vie de Beethoven : des esquisses du premier mouvement de 1817 ; un thème de fugue pour le second mouvement ressuscité d'une esquisse abandonnée de 1817 ; et pour le finale, l'idée des voix entrant dans le dernier mouvement d'une symphonie en combinaison avec un poème qu'il avait eu l'intention d'arranger pendant une trentaine d'années, utilisant une forme qui devait beaucoup à sa *Fantaisie chorale* de 1808. Entretemps, le mouvement restant, le troisième, incorpora deux thèmes qui avaient été conçus entièrement séparément. Le thème principal de l'*Adagio* fut développé à partir de celui originalement inventé pour l'embryonnaire *dixième symphonie* tandis qu'une autre version du même thème continua de vivre dans des esquisses ultérieures pour cette symphonie.

La forme générale de la *Neuvième* demandait une grande idée d'ouverture mais pas nécessairement une qui soit forte et la symphonie commence extrêmement doucement avec des trémolos aux cordes et cors. On peut pourtant en saisir immédiatement la dimension à partir de la lenteur de la progression harmonique : le premier accord occupe à lui seul environ 15 mesures durant lesquelles on n'entend pas de thème

mais juste des fragments de mélodie qui finissent par se fondre à la fin d'un imposant *crescendo*. Après un tel début, une œuvre compacte serait impensable.

Dans une esquisse, Beethoven semble indiquer que le premier mouvement caractérise le désespoir ; et les grandes lignes plongeantes déchiquetées du thème principal conviendraient certainement à une telle atmosphère. Il s'y trouve pourtant d'autres moments plus optimistes qui pointent vaguement vers le joyeux finale – notamment le ravissant solo de cor en tonalité majeure vers la fin, qui était l'une des premières idées à avoir été mises sur brouillon.

On parle souvent du second mouvement comme d'un scherzo (littéralement, une « farce » – mais ce n'était pas le titre de Beethoven et le mouvement n'est certainement pas une farce mais plutôt de caractère sérieux. Le contour du thème principal ne s'éloigne pas tellement de celui du premier, car encore descend-il avant de se contorsionner au-dessus de la tonique et le mouvement acquiert encore un petit sens d'optimisme tout au long de ses mesures. Le milieu de la section « trio » cependant court en ré majeur et semble encore une fois avoir une préférence pour le finale – certains observateurs ont même vu une relation entre son thème et celui de la « Joie » à venir. Après un retour de la section en ré mineur, le trio est repris une seconde fois mais il sera écourté par un silence dramatique et une conclusion rapide.

Comme les deux premiers mouvements, l'*Adagio* commence aussi avec une brève introduction précédant le thème principal. Ce thème alterne ensuite avec un thème à trois temps un peu plus rapide, réapparaissant avec des décorations de plus en plus compliquées ; la longue coda qui suit renferme d'autres annonces du finale.

Le danger principal couru par Beethoven en incluant des voix dans le finale est que l'œuvre se divise en deux : une symphonie en trois mouvements suivis d'une grande cantate. Il se donna beaucoup de mal pour éviter un tel partage, en partie en semant des annonces subtiles du finale dans chacun des trois premiers mouvements, et en n'introduisant les voix qu'après une longue préparation. Cette préparation implique d'abord les violoncelles et contrebasses qui jouent des passages de récitatif –

un style associé presque exclusivement à la musique vocale – de sorte que l’auditeur ressent l’absence de paroles. Un autre lien avec les trois premiers mouvements consiste en un rappel d’un fragment de chacun à tour de rôle (chacun suivi d’un « rejet » démonstratif de la part des violoncelles et contrebasses). On finit par entendre une mélodie simple, sans harmonie ; elle sonne comme si elle demandait qu’on lui ajoute des paroles. Après trois variations sur cette mélodie, une voix solo se fait entendre, rejetant ce qui s’est passé avant par les mots « O Freunde, nicht diese Töne ! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere ! » / « O amis, non pas ces sons mais chantons-en de plus plaisants et joyeux ». La préparation pour le texte de Schiller est maintenant terminée et la musique chorale complexe qui suit semble une conséquence naturelle, presque inévitable, de ce qui a précédé.

La *neuvième symphonie* fut créée à Vienne le 7 mai 1824 devant un public nombreux et enthousiaste. A un moment, les auditeurs se mirent à applaudir frénétiquement pendant que Beethoven, alors complètement sourd, le dos au public, tournait les pages ; la contralto solo dut lui tirer la manche pour attirer son attention aux applaudissements – un moment émouvant de triomphe.

L’année suivante, Beethoven commença à songer à un autre concert, écrivant quelques ébauches pour sa *dixième symphonie* et une nouvelle ouverture. A sa mort, ces deux compositions étaient loin d’être terminées malgré environ 250 mesures de brouillon pour le premier mouvement de la *dixième* ; c’est ainsi que nous avons une idée de ce qu’il avait en tête (ce devait apparemment être une œuvre beaucoup plus intime et personnelle que la cosmique *neuvième* et une version de concert par le présent auteur fut créée à Londres en 1988). Entretemps, la *neuvième* mit quelques années à s’établir au répertoire – en partie à cause de son format et de sa difficulté ; mais elle est maintenant généralement considérée comme l’une des plus grandes œuvres de tous les temps.

© **Barry Cooper 2004-08**

Professeur de musique, Université de Manchester

Helena Juntunen, soprano, se produit régulièrement avec l'Opéra National et au festival de Savonlinna dans sa Finlande natale. Elle a aussi chanté avec des compagnies d'opéra de par l'Europe dont le Staatsoper de Dresde et le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles. Elle donne également concerts et récitals, faisant ses débuts new yorkais de récitaliste au Carnegie Hall en 2003. Elle s'est produite aux festivals d'Aix-en-Provence, de Salzbourg et aux Wiener Festwochen. Helena Juntunen a déjà participé à plusieurs disques BIS.

Le mezzo-soprano suédois **Katarina Karnéus** gagna le concours Singer of the World de Cardiff en 1995. Elle poursuit depuis une carrière internationale d'opéra, de concert et de récital partout en Europe et aux Etats-Unis, chantant à l'Opéra Métropolitain de New York, au Covent Garden de Londres et à l'Opéra Comique de Paris. Elle travaille régulièrement avec sir Roger Norrington, sir Charles Mackerras et sir Simon Rattle et elle donne de nombreux récitals dont au Centre Lincoln, au Wigmore Hall et à La Monnaie à Bruxelles.

Daniel Norman, ténor, s'est fait connaître dans un vaste répertoire, passant de Haendel et Thomas Arne à John Adams et Thomas Adès. Aussi à l'aise dans l'opéra, au concert ou en récital, il chante régulièrement sur des scènes réputées partout en Europe et aux Etats-Unis, dont au Covent Garden, à Glyndebourne, à l'Opéra national de Bavière et à l'Opéra National de Paris. Il travaille avec sir Simon Rattle et Richard Hickox entre autres chefs d'orchestre. Daniel Norman a participé à l'enregistrement de *Winter Songs* de Brett Dean avec le Quintette à vent de la Philharmonie de Berlin sur étiquette BIS [BIS-CD-1332].

Le baryton-basse **Neal Davies** est né à Newport au pays de Galles et a étudié à l'Académie Royale de musique qui l'engagea en 2003. Gagnant du prix Lieder au concours Singer of the World de Cardiff en 1991, il a chanté depuis avec les grandes

compagnies d'opéra d'Europe et des Etats-Unis. Ses nombreux concerts ont inclus des engagements avec les orchestres de Cleveland et Philharmonia, le Gabrieli Consort, les orchestres philharmoniques d'Oslo et de Vienne et l'Academy of St. Martin-in-the-Fields. Davies est aussi régulièrement invité au festival d'Edimbourg et aux Proms de la BBC.

Fondée en 1972, la **Chorale du Minnesota** est le chœur principal de l'Orchestre du Minnesota et se classe parmi les meilleurs chœurs symphoniques des Etats-Unis. Parmi les sommets se trouvent la création d'*Ikon of Eros* de John Tavener avec l'Orchestre du Minnesota, la commande et la création de l'œuvre chorale de scène *Adventures of the Black Dot* et l'enregistrement de *La Création* et de *Les Saisons* de Haydn avec l'Orchestre de chambre de Saint-Paul.. Sous la direction de Kathy Saltzman Romey depuis 1995, la chorale se consacre à la popularisation de la musique et à l'éducation. Cinquième directrice artistique de la Chorale et conseillère chorale de l'Orchestre du Minnesota, Romey a préparé la Chorale du Minnesota ainsi que de nombreux chœurs nationaux et internationaux à des concerts avec plusieurs chefs réputés. Elle est également maître de chœur au festival Bach de l'Oregon. Professeur et médecin, Romey est directeur des activités chorales et chef du programme de direction à l'université du Minnesota.

Fondé sous le nom de l'Orchestre symphonique de Minneapolis en 1903, l'**Orchestre du Minnesota** est reconnu comme l'un des meilleurs orchestres symphoniques des Etats-Unis, salué pour ses concerts dans son pays comme dans les grands centres européens de musique. En 2003, l'orchestre a accueilli son dixième directeur musical, le chef finlandais Osmo Vänskä qui succède à une longue série de directeurs musicaux célèbres : Eiji Oue, Edo de Waart, sir Neville Marriner, Stanisław Skrowaczewski, Antal Doráti, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Henri Verbruggen et Emil Oberhoffer. L'histoire de l'Orchestre du Minnesota à la radio commença en

1923 avec une diffusion radiophonique nationale dirigée par le chef invité Bruno Walter et elle se poursuit aujourd'hui avec des productions régionales en direct et des apparitions régulières à SymphonyCast et Performance Today. Les enregistrements historiques de l'orchestre, dont le plus ancien remonte à 1924, incluent des sorties chez RCA Victor, Columbia, Mercury « Living Presence » et Vox Records. Le cycle récent de l'intégrale des symphonies de Beethoven par la formation a été acclamé partout au monde et les projets d'enregistrement en cours comprennent des œuvres de Beethoven, Tchaïkovski et Bruckner. L'orchestre donne annuellement près de 200 concerts visités par 400,000 auditeurs et ses programmes éducatifs rejoignent plus de 85,000 étudiants par année. Il a commandé et /ou créé près de 300 œuvres et il continue d'entretenir un engagement soutenu envers les compositeurs contemporains. L'Orchestre du Minnesota a son siège au centre de Minneapolis, à l'Orchestra Hall reconnu pour sa brillante acoustique.

Osmo Vänskä, directeur musical de l'Orchestre du Minnesota et chef lauréat de l'Orchestre Symphonique de Lahti en Finlande, est applaudi pour ses concerts intenses et dynamiques et pour ses interprétations audacieuses et nouvelles des répertoires standard, contemporain et nordique. Il entreprit sa carrière musicale comme clarinetiste, occupant le poste de premier clarinetiste associé à l'Orchestre philharmonique d'Helsinki pendant plusieurs années. Après avoir étudié la direction à l'Académie Sibelius à Helsinki, il gagna le premier prix au Concours international de Besançon pour jeunes chefs d'orchestre en 1982. Sa carrière en direction fut marquée par des engagements importants avec la Tapiola Sinfonietta, l'Orchestre symphonique d'Islande et l'Orchestre symphonique de la BBC de l'Ecosse. Ses nombreux disques BIS continuent de récolter les meilleures critiques qui soient ; son cycle des symphonies de Beethoven avec l'Orchestre du Minnesota a répandu le dynamisme exceptionnel de cette collaboration musicale dans tous les pays du monde. Vänskä est réclamé partout comme chef invité ; on l'entend régulièrement avec l'Orchestre

philharmonique de Londres, l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre symphonique nippon Yomiuri, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre de Philadelphie et l'Orchestre symphonique national de Washington. Il a reçu de nombreux prix et distinctions dont la médaille Pro Finlandia, un prix de la Société philharmonique royale, le prix Chef de l'année du *Musical America* en 2005, la médaille Sibelius en 2005 et le prix de la fondation Finlandia des Arts et Lettres en 2006.



HELENA JUNTUNEN



KATARINA KARNÉUS



DANIEL NORMAN



NEAL DAVIES

AN DIE FREUDE

BASS

O Freunde, nicht diese Töne,
sondern läßt uns angenehmere
anstimmen, und freudenvollere!
(Ludwig van Beethoven)

BASS

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium;
Wir betreten, feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!

BASS und CHOR

Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt,
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

SOLISTEN

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!

SOLISTEN und CHOR

Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

SOLISTEN

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur,
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.

ODE TO JOY

BASS

O friends, not these notes,
Let us instead strike up more pleasant
and more joyful ones!
(Ludwig van Beethoven)

BASS

Joy, exquisite divine spark,
Daughter from Elysium;
Drunk with fire, we enter,
O divine one, your sanctuary!

BASS and CHOIR

Your spells once more unite
That which custom strictly separates,
All men become brothers
Wherever your gentle wing touches.

SOLOISTS

Whoever has successfully managed
To become the friend of a friend,
Whoever has acquired a wife of good disposition,
Let him contribute his jubilation!

SOLOISTS and CHOIR

Indeed, even he who can only call
One soul on earth his own!
And whoever has never managed to do so
Should steal tearfully away from this union!

SOLOISTS

All creatures imbibe joy
From the breast of nature,
All the good ones, all the bad ones
Follow her path of roses.

SOLISTEN und CHOR

Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

TENOR und CHOR

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

CHOR

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.

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 überm Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium;
Wir betreten, feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!

SOLOISTS and CHOIR

She gave us kisses and wine,
A friend, tested unto death;
The serpent was given ecstasy,
And the cherub stands before God.

TENOR and CHOIR

Happily, as his suns fly
Through the firmament in its splendour,
Brothers, go on your way
Joyfully, like a hero to victory.

CHOIR

Joy, exquisite divine spark,
Daughter from Elysium;
Drunk with fire, we enter,
O divine one, your sanctuary!

Your spells once more unite
That which custom strictly separates,
All men become brothers
Wherever your gentle wing touches.

Be enfolded, millions!
This kiss is for the entire world!
Brothers, above the vault of the stars
A dear father must dwell.

O millions, do you prostrate yourselves?
O world, do you perceive the Creator?
Seek him above the vault of the stars!
He must reside above the stars.

Be enfolded, millions!
This kiss is for the entire world!

Joy, exquisite divine spark,
Daughter from Elysium;
Drunk with fire, we enter,
O divine one, your sanctuary!

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn überm Sternenzelt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

SOLISTEN und CHOR

Tochter aus Elysium,
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt,
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

CHOR

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium.
Freude, schöner Götterfunken.

(Friedrich Schiller)

O millions, do you prostrate yourselves?
O world, do you perceive the Creator?
Seek him above the vault of the stars!
Brothers, above the vault of the stars
A dear father must dwell.

SOLOISTS and CHOIR

Daughter from Elysium,
Your spells once more unite
That which custom strictly separates,
All men become brothers
Wherever your gentle wing touches.

CHOIR

Be enfolded, millions!
This kiss is for the entire world!
Brothers, above the vault of the stars
A dear father must dwell.

Be enfolded, millions!
This kiss is for the entire world!
Joy, exquisite divine spark,
Daughter from Elysium.
Joy, exquisite divine spark.

(Friedrich Schiller)

The music on these Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: April–May 2004 (*Symphonies Nos 4 & 5*), June 2005 and January 2006 (*Nos 3 & 8*), January 2006 (*No. 9*), June 2007 (*Nos 1 & 6*), January 2008 (*Nos 2 & 7*) at Orchestra Hall, Minneapolis, Minnesota, USA
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Ingo Petry
Technical engineer: Thore Brinkmann (*Nos 1, 3, 4, 5, 6, 8 & 9*); Jens Braun (*Nos 2 & 7*)
Equipment: Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production: Editing: Fabian Frank (*Nos 4 & 5*), Matthias Spitzbarth (*Nos 1, 2, 6 & 7*), Jeffrey Ginn (*Nos 3 & 8*); Matthias Spitzbarth & Fabian Frank (*No. 9*)
Mix/mastering: Ingo Petry & Andreas Ruge (*Nos 4 & 5*), Matthias Spitzbarth (*Nos 2 & 7*); Ingo Petry & Matthias Spitzbarth (*Nos 1, 3, 6, 8 & 9*)
SACD authoring: Bastiaan Kuijt (*Nos 3, 4, 5, 8 & 9*)
Executive producers: Robert von Bahr, Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Barry Cooper 2004–08
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)
Front cover photograph of Osmo Vänskä: © Greg Helgeson
Photograph of the Minnesota Orchestra: © Ann Marsden
Soloists' photographs: © Christian Steiner (Katarina Karnéus); © Martin Tothill (Daniel Norman); © Sussie Ahlburg (Neal Davies)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1825/26 © 2004–08; © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.

