

Beethoven

Symphonies nos. 4 & 8

Méhul | Symphony no. 1 - Cherubini | Lodoïska Overture

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

BERNHARD FORCK Konzertmeister

LUIGI CHERUBINI (1760-1842)
1 | **Lodoïska. Overture** 9'27
Adagio - Allegro vivace - Moderato - Allegro vivace

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)
Symphony No. 4 Op. 60
B-flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur
2 | I. Adagio - Allegro vivace 10'24
3 | II. Adagio 8'35
4 | III. Allegro molto e vivace - Trio. Un poco meno allegro 5'32
5 | IV. Allegro ma non troppo 6'56

ÉTIENNE NICOLAS MÉHUL (1763-1817)
Symphony No. 1
G minor / *Sol mineur* / g-Moll
1 | I. Allegro 6'55
2 | II. Andante 7'59
3 | III. Menuet. Allegro - Trio 3'23
4 | IV. Finale. Allegro agitato 6'08

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphony No. 8 Op. 93
F major / *Fa majeur* / F-Dur
5 | I. Allegro vivace e con brio 8'34
6 | II. Allegretto scherzando 4'03
7 | III. Tempo di Menuetto 5'21
8 | IV. Allegro vivace 7'17

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Violins 1 Bernhard Forck, *concertmaster*,
Emmanuelle Bernard, Gudrun Engelhardt, Kerstin Erben,
Henriette Scheytt, Barbara Halfter
Violins 2 Dörte Wetzel, Erik Dorset, Edi Kotlyar, Thomas Graewe,
Uta Peters, Edburg Forck
Violas Sabine Fehlandt, Annette Geiger, Stephan Sieben,
Clemens-Maria Nuszbaumer
Cellos Katharina Litschig, Antje Geusen, Barbara Kernig
Double basses Michael Neuhaus, Mirjam Wittulski
Flutes Christoph Huntgeburth, Andrea Theinert
Oboes Xenia Löffler, Michael Bosch
Clarinets Ernst Schlader, Philippe Castejon
Horns Erwin Wieringa, Miroslav Rovenský
Bassoons Christian Beuse, Eckhard Lenzing
Trumpets Ute Hartwich, Sebastian Kuhn
Trombone David Joseph Yacus
Timpani Francisco Manuel Anguas Rodriguez

Tout mélomane qui, découvrant l'**ouverture de Lodoïska de Cherubini**, acquiert la certitude – rien n'est plus facile ! – d'y déceler plusieurs passages "beethovéniens", ne doit pas perdre de vue qu'il commet là une injustice historique. Composé par Luigi Cherubini sur un livret de Claude-François Fillette-Loroux, l'opéra-comique *Lodoïska* fut créé le 18 juillet 1791 – à la fin de cette même année, Beethoven, âgé de 21 ans, se rendait à Vienne, sans savoir qu'il ne devait plus jamais en repartir. À cette époque, le musicien de Bonn n'avait pas écrit les œuvres considérées plus tard comme caractéristiques de son style, il n'était pas encore celui que nous connaissons sous le nom de "Beethoven". Rapporter d'emblée aux compositions de celui-ci tout jugement sur la valeur d'œuvres écrites simultanément, voire auparavant, par d'autres, revient non seulement à faire preuve d'iniquité envers un certain nombre de musiciens importants, mais aussi à se permettre de distordre l'histoire.

En l'occurrence, cette focalisation sur les aspects compositionnels "pas encore" ou "déjà" existants pourrait nous empêcher d'apprécier pleinement combien Cherubini contribua à transformer l'art musical de son temps – à une époque où l'on avait foi, comme ce fut rarement le cas, en l'avènement d'une nouvelle ère, porteuse d'un avenir meilleur. Deux ans après la prise de la Bastille, Cherubini et son librettiste portent leur choix sur un sujet exotique¹, qui ne puise nullement sa matière dans les récits mythologiques ou historiques de l'Antiquité, auxquels les révolutionnaires aimaient tant se mesurer, mais qui déploie, tout particulièrement dans la caractérisation de la figure principale, une approche psychologique des personnages différenciée, dont on ne trouve guère l'exemple, auparavant, que chez Mozart. Sur le plan musical, cette démarche transparaît dans l'ouverture : conçue en dépit des règles établies, cette pièce à l'orchestration brillante, dans laquelle s'enchaînent plusieurs épisodes extrêmement contrastés, permet au compositeur d'annoncer la suite, de stimuler l'attente du spectateur – bien loin d'être clos sur lui-même, ce morceau anticipe les trois actes qui lui succèdent, faisant pressentir certains nœuds de l'intrigue, plus soucieux de laisser les questions en suspens que d'y répondre. Peut-être Cherubini a-t-il puisé ici son inspiration dans l'ouverture écrite par son contemporain Grétry pour l'opéra-ballet *La Caravane du Caire*, où se succèdent plusieurs mélodies évoquant le passage d'une caravane.

Cette innovation, dont le mérite revient résolument à la musique française de l'époque, est mise en pratique avec un tel degré d'exigence dans les ouvertures des opéras de Cherubini, que l'on se rapproche de l'idée d'une œuvre symphonique en adéquation avec l'air du temps. C'est bien ce que choisit de faire, plus que toute autre création musicale de l'époque, la **Première Symphonie en sol mineur d'Étienne Méhul** – une œuvre que plusieurs commentateurs, à commencer par Schumann, ont considérée comme une réponse à la *Cinquième Symphonie en ut mineur* op. 67 de Beethoven, et ce indépendamment du fait que, à certains égards, l'on puisse y voir tout aussi bien une sorte d'exacerbation "révolutionnaire" de la *Quarantième Symphonie en sol mineur* K. 550 de Mozart.

C'est ici que se manifeste la confusion entretenue par le lien établi globalement entre les deux parcours créateurs : incontestablement, Méhul a suivi avec attention le travail de Beethoven (comme celui de Haydn et de Mozart) ; toutefois, il semble exclu qu'il ait pu avoir connaissance de la *Cinquième Symphonie* du maître de Bonn au moment où il écrivait sa *Symphonie en sol mineur*. Les deux œuvres ont en effet été créées à quelques mois d'intervalle, durant l'hiver 1808-1809.² En revanche, il paraît davantage plausible que Beethoven ait fait volontairement référence, dans le finale de cette symphonie, au fameux *Chant du Départ* de Méhul. Les deux compositeurs se sont attachés à restituer l'essence de cet élan révolutionnaire, entre-temps retombé, que Napoléon avait d'abord semblé incarner.

La *Symphonie en sol mineur* fut publiée par Méhul en 1809 sous le titre de *Première Symphonie*. D'autres compositions relevant du même genre ont dû la précéder, comme le laisse supposer le niveau d'ensemble de l'œuvre enregistrée ici, en particulier celui de ses mouvements extrêmes, qui interdit de voir en Méhul un musicien de second rang. "L'on ne saurait assez la recommander aux orchestres étrangers", devait faire remarquer Schumann au sujet de cette partition découverte à la faveur d'un concert dirigé par Mendelssohn au Gewandhaus de Leipzig.

Avec une puissance dramatique impérieuse, Méhul plonge l'auditeur dans les ardents soubresauts de l'*Allegro* initial, comme s'il s'agissait – à une époque où chacun comprenait le message que portait ce genre de musique – de ne laisser subsister aucun doute sur les intentions du compositeur. Par ses contours mélodieux, le second thème, qui fera plus loin l'objet d'un travail contrapuntique plein d'audace et d'imagination, forme un contraste extrêmement marqué avec le premier, montrant par là combien d'importance, aux yeux de l'auteur, avaient la pensée dialectique et ses ramifications conceptuelles.

L'*Andante* est jugé faible par un certain nombre de commentateurs, peu enclins au doute. Si l'auditeur compare son allure paisible à l'élan vital qui anime le mouvement précédent, il peut en effet avoir l'impression d'une certaine dilatation – l'abandon à quelque rêverie sans fin, un peu comme si le temps s'avouait ici son emprise. Faut-il y voir pour autant la marque d'une maladresse inconsciente ? Sans forcer le trait, le morceau nous apparaît bien plutôt comme un hommage aux traditions de l'écriture symphonique, telles qu'elles s'étaient développées jusque là hors de France³ : cette révérence transparaît aussi bien dans la manière d'énoncer le thème que dans son traitement ultérieur – la déstructuration produite par le jeu des questions - réponses auquel s'adonnent les diverses familles de l'orchestre –, les métamorphoses que fait naître le déploiement des variations, et surtout cet art de prendre congé où se mêlent avec un égal raffinement les pétillances de l'esprit et les affleurements de la mélancolie.

Marqué *Menuetto*, le troisième mouvement renoue avec la fougue de l'*Allegro* initial ; l'amusante confrontation organisée entre les différents groupes d'instruments, tout comme le contraste saisissant entre le Scherzo et le Trio, permettent de le situer dans l'orbite des scherzos de Beethoven. De là, il n'y a qu'un pas vers le finale : le voici en train de déployer son martèlement inflexible, ses audacieuses conduites harmoniques où les différentes voix, durant leur cheminement, triomphent de toutes les embûches, et ses brusques revirements dynamiques. L'irrésistible élan qui anime ce dernier mouvement évoque le „*nisus vorwärts*“ cher à Goethe⁴. Impossible de ne pas admirer avec quelle force suggestive la musique donne ici libre cours à cette confiance dans l'histoire, dont Méhul et Beethoven n'ont jamais voulu se départir ! Malgré son manque de fondement biographique, le lien établi entre les deux œuvres n'est plus aussi absurde qu'il n'y paraissait au tout début de la présente analyse.

Dès les premières exécutions s'est répandue l'idée selon laquelle les symphonies dites "paires" de Beethoven se trouveraient rejetées dans l'ombre de leurs concœurs dites "impaires" – les étudiants allemands en plaisantant, prétendant que Beethoven a écrit en tout et pour tout cinq symphonies, la *Première*, la *Troisième*, la *Cinquième*, la *Septième* et la *Neuvième*. Or la *Pastorale* occupe une place à part, tandis que la *Deuxième Symphonie* peut toujours être présentée comme un œuvre de jeunesse du compositeur (même si celui-ci avait déjà trente ans !) : il en résulte que ce jugement s'applique en premier lieu aux deux partitions enregistrées ici par les musiciens de l'Akademie für Alte Musik Berlin, la *Quatrième Symphonie* et la *Huitième Symphonie*. La *Quatrième*, que le philosophe et musicologue Theodor W. Adorno considérera plus tard comme "une œuvre splendide, tout à fait sous-estimée", avait fait l'objet d'une critique moins favorable de la part d'un chroniqueur de l'époque, déplorant qu'"ici et là, des bizarreries par trop marquées la rendent, y compris pour des mélomanes avertis, aussi effrayante qu'un tantinet obscure". Lors de sa création à Vienne le 27 février 1814, la *Huitième* fut accueillie avec beaucoup moins d'enthousiasme que la *Septième*, ce qui, par bravade, fit dire à Beethoven : "C'est parce qu'elle est bien meilleure."

Tout porte à croire que la *Quatrième Symphonie en si bémol majeur op. 60* de Beethoven a été conçue sous l'effet de la nécessité, sa genèse prenant place dans une constellation de chantiers divers, dont la *Cinquième* et la *Sixième*. Alors que Beethoven avait promis de dédicacer la *Cinquième* à son protecteur, le comte Franz von Oppersdorff, il se trouva dans l'obligation de la vendre, ainsi que la *Sixième*, à l'éditeur leipzigois Breitkopf & Härtel en les dédiant respectivement au prince Lobkowitz et au comte Razoumovski. Le compositeur écrivit une lettre au comte Oppersdorff le 1^{er} novembre 1808 pour le prier de lui pardonner ce faux-pas : "Vous allez sans doute me considérer sous un jour défavorable. Mais la nécessité m'a contraint de vendre à quelqu'un d'autre la Symphonie que j'avais écrite pour vous, et une autre de surcroît – soyez toutefois assuré que vous ne tarderez pas à recevoir celle qui vous est destinée."⁵ Dans cette affaire, la *Quatrième Symphonie* a donc bel et bien servi d'*ersatz* ; peut-être le comte Oppersdorff avait-il harcelé Beethoven à ce sujet – ce qui pourrait expliquer pourquoi le compositeur s'est bien gardé de lui dévoiler qu'il avait confié à un autre éditeur les destinées de sa partition.

Avec quel art Beethoven parvient ici à faire de nécessité vertu ! – ce dont témoigne l'écoute de la *Quatrième*, si différente des symphonies voisines, la *Troisième* et la *Cinquième*, dont "l'idée poétique" se laisse appréhender plus facilement. Confronté à ces deux œuvres, le mélomane sait, dès les premières mesures séparées par des points d'orgue, à quoi il a affaire ; rien de tel avec la *Quatrième*. On pourrait presque dire : Beethoven lui-même ne le sait pas ; quoi qu'il en soit, le compositeur place cette incertitude au cœur de la partition. Quelque temps après l'écriture de l'introduction la plus audacieuse de l'histoire du quatuor à cordes⁶, où la musique donne forme à l'attente impérieuse d'une chose essentielle, qu'elle n'est pas elle-même. La *Quatrième Symphonie* renouvelle cette prodigieuse configuration.

3 NdT : comme son ami Cherubini, Méhul admirait particulièrement les œuvres de Haydn.

4 NdT : cette expression du maître de Weimar est extraite d'une lettre adressée le 28 novembre 1771 à son ami Johann Daniel Salzmann : „mein nisus vorwärts ist so stark, daß ich selten mich zwingen kann Athem zu holen“ ("l'élan en moi est si violent que je ne puis, le plus souvent, me contraindre à reprendre haleine"). Le „nisus vorwärts“ décrit l'agitation intérieure sans répit, l'impérieuse nécessité (*Drang*) d'aller sans cesse de l'avant (*vorwärts*), mais aussi la fièvre inextinguible du créateur qui désire faire tomber les barrières pour embrasser un espace toujours plus vaste, avant de donner forme à son univers intérieur ainsi élargi. Cf. Johann Wolfgang von Goethe, *Briefe*, vol. 1 (23 mai 1764 - 30 décembre 1772), Berlin, Akademie-Verlag, 2008, p. 225.

5 NdT : cf. Ludwig van Beethoven, *L'intégrale de la correspondance, 1787-1827*, trad. fr. Jean CHUZVILLE, Arles, Actes Sud, 2010, p. 222. La traduction a été amendée par mes soins sur certains points de détail.

6 NdT : les premières mesures du *Neuvième Quatuor à cordes en ut majeur*, op. 59 n°3.

1 NdT : l'intrigue de *Lodoïska* se déroule au pays des Tartares, dans l'actuelle Pologne.

2 NdT : La *Cinquième Symphonie* de Beethoven est exécutée pour la première fois à Vienne (au *Theater an der Wien*) le 22 décembre 1808, la *Symphonie en sol mineur* de Méhul le 3 novembre de la même année, au Cercle musical de la rue Mandar à Paris.

“J’ai la hantise des commencements”, a déclaré un jour Ludwig van Beethoven. En choisissant d’ouvrir la partition, dès sa première mesure, sur un *si* bémol à l’unisson, marqué *pianissimo*, le compositeur semble ne pas vouloir dévoiler la destination du voyage entrepris, tout en mettant l’accent sur les dangers inhérents aux expéditions en terre inconnue – et voici qu’il se retrouve aussitôt hors jeu : la première réalisation harmonique en accords pleins à voir le jour ne fait pas résonner la tonalité de *si* bémol majeur, mais celle de *sol* bémol majeur. La musique adopte alors une démarche hésitante : elle se fraye un chemin à tâtons, avant de revenir aux tierces liées du début. S’ensuit une manœuvre pour faire évoluer le discours, aussitôt invalidée : après six mesures, la tentative d’opérer une transition vers le *forte* se solde par un échec. L’harmonie reste figée, tant et si bien que le tâtonnement, analogue à celui du début (mesures 6 à 12), doit être répété ici un demi-ton au dessus – *si* mineur se révélant plus encore une tonalité hors jeu.

Il paraît nécessaire de livrer une analyse détaillée du premier mouvement, tant celui-ci obéit à un schéma qui vaut pour l’ensemble de la symphonie. Beethoven choisit de subvertir les attentes du public, de contourner brusquement ses habitudes, en donnant une direction imprévue au discours musical : la tonalité générale ne saurait être réduite à un simple *si* bémol majeur, lequel subit ici une distension vers *sol* bémol majeur, dont l’équivalent enharmonique est *fa* dièse majeur. En outre, le compositeur reprend la configuration de l’introduction lente (et donc la problématique qui la sous-tend) dans la deuxième partie du mouvement initial, marquée *Allegro vivace* : le thème principal n’est pas immédiatement empoigné, l’auteur doit prendre son élan, et c’est justement cet élan qui, sur le plan thématique, devient presque l’essentiel du propos – en témoignant non seulement la section qui, à partir de la deuxième double barre de séparation (mesure 45), introduit le deuxième énoncé du thème principal, amorcé *fortissimo* (mes. 51), mais aussi le passage entre les mesures 281 et 332, sorte de transition entraînant l’auditeur vers la réexposition (mes. 333), dans lequel le thème principal se déploie, cette fois, sur un *pianissimo* (mes. 289). Tout se passe comme si, de temps à autre, l’auteur voulait se faire pardonner de telles irritations, provoquées chez le mélomane averti par la subversion de son horizon d’attente : dans l’*Allegro vivace* du mouvement initial, il présente, au début du développement, une deuxième version du thème principal, cette fois en *fa* majeur (dominante de *si* bémol), ainsi que le préconisent les règles établies. Mais c’est pour mieux détromper les certitudes des auditeurs – nouvelle source d’irritation ! – en enchaînant une troisième mouture qui, plus concise, s’impose avec encore davantage de force.

L’*Adagio* permet à Beethoven de susciter toutes sortes de contrastes, à commencer par l’opposition entre l’ample courbe de la cantilène et l’accompagnement, structuré en petites unités. Ce dernier revêt une telle importance, que l’on serait bien plus en droit de parler ici d’une cohabitation – imposée par l’auteur – entre deux modes de déploiement, mais aussi entre deux types de mesures (3/4 versus 1/8). Traités d’abord en même temps, puis successivement, chacun doit jouer des coudes pour s’imposer à l’autre en s’en différenciant : cette nécessaire confrontation leur donne une remarquable force suggestive, laquelle vaut aussi bien pour la mesure à 1/8, étourdissant le chant par un tapageur *fortissimo* (*ff*), que pour la cantilène, irrésistible là où elle règne en maître comme dans le conséquent, dont la beauté a tellement transporté Brahms qu’il le cite dans l’*Adagio* de son *Premier Concerto pour piano et orchestre*. Toujours irréconciliés, les deux partenaires ne ferment pas le mouvement ensemble, mais l’un après l’autre – chacun pour soi. Le troisième mouvement (*Scherzo*) n’offre pas davantage de trajectoire vers un but bien déterminé. Beethoven lui fait subir une diffraction en recourant, dès le début, au procédé de l’hémiole⁷, utilisé à plusieurs reprises et développé dans la partie centrale – ici aussi, la musique prend l’auditeur à rebrousse-poil. Mais elle parvient à se faire pardonner cette audace en laissant l’orchestre s’épanouir avec une belle simplicité dans le trio – terme dont l’origine étymologique est parfaitement illustrée par le début de cette section, écrit à trois voix.

Inscrite en tête du finale, l’indication *Allegro ma non troppo* contredit le chiffre métronomique de 80 à la blanche, rajouté dix ans plus tard, qui rend le mouvement à peine jouable. L’auditeur est frappé par plusieurs caractéristiques de cet heureux dénouement : l’exacerbation de l’humeur joyeuse dans une virtuosité pétaradante, le prompt enchaînement de séquences contrastées, l’apparition du deuxième thème, ici aussi en parfaite conformité avec les règles de la forme sonate, mais aussi le solo de basson, pour un peu dépassé par la tâche, seraient-ils inspirés par une poétique de l’ironie telle que la conçoit Jean-Paul ? Définie par l’écrivain romantique allemand comme “le sublime inversé⁸”, l’ironie paraît sous-tendre l’ensemble de la *Quatrième Symphonie*. C’est sous cet éclairage qu’apparaissent non seulement le recours au pôle tonal opposé, *si* majeur, dont l’apparition se cantonne tout d’abord au domaine harmonique, avant qu’il ne revienne, dans le développement, accompagné d’un *fortissimo* joué à l’unisson, mais aussi l’hommage rendu par le compositeur à Haydn et à ses conclusions pleines d’esprit : dans l’ultime coda, le thème peut réapparaître à la faveur de deux pauses successives, les notes qui le composent sont d’abord égrenées l’une après l’autre ; puis les dernières mesures précédant la fin tonitruante de l’ouvrage offrent de nouveau à la musique le privilège de prendre son temps, avant l’échappée finale.

7 NdT : il s’agit ici de l’incursion d’une structure rythmique binaire dans un rythme ternaire. L’inverse aurait pu se produire : l’hémiole fait toujours naître une équivoque rythmique binaire - ternaire.

8 NdT : „das umgekehrte Erhabene“

“C’est ainsi que l’idylle [...] se saborde par ses propres forces motrices” – cette formule, que l’on pourrait mettre en exergue de la *Quatrième Symphonie*, Adorno l’a pourtant écrite à propos de la *Huitième Symphonie en fa majeur, op. 93*. Bien plus que dans la *Quatrième*, et avec des moyens différents, Beethoven envoie plusieurs fois dans la *Huitième* des signaux extrêmement clairs sur le plan formel, rendant son langage si accessible, qu’il en devient presque suspect pour ceux qui suivent l’évolution de son art – simplicité et raffinement vont ici la main dans la main. “Une œuvre bien méconnue, parce que trop souvent, on n’en a vu que la façade”, jugeait en son temps le musicologue d’origine suisse Harry Goldschmidt. L’extrême rigueur avec laquelle le principe d’ambivalence est constamment activé fait de la *Huitième* la partition symphonique de Beethoven la plus difficile à appréhender. Une telle opinion aurait certainement l’aval du compositeur – comme nous l’avons vu, la tiédeur de l’accueil réservé à la *Huitième* le jour de sa création, en regard du succès de la *Septième*, lui avait inspiré ce commentaire : “C’est parce qu’elle est bien meilleure !”. En tout cas, la qualité de l’œuvre l’emporte très nettement sur celle de *La Victoire de Wellington à Vittoria*, qui fut la composition la plus acclamée de la soirée.

Les *Septième* et *Huitième* symphonies virent le jour dans les années 1812 – 1813 : toutes deux furent écrites simultanément, comme l’avaient été en leur temps la *Cinquième* et la *Sixième*, elles aussi conçues sous la forme d’un couple antagonique. De toute évidence, Beethoven avait prévu que la *Huitième* serait accueillie moins favorablement que sa sœur aînée : pour les contemporains, il n’était pas plus facile que pour nous autres de dépister toutes les subtilités qui faisaient la joie de leur créateur.

Dès la première mesure, le raffinement est à l’œuvre : pour la première fois, une symphonie beethovenienne ne comporte ni introduction lente, ni même quelques mesures autonomes tenant lieu de prélude ! Le compositeur, qui précipite ainsi l’auditeur directement au cœur de la musique, comme si l’exécution avait déjà commencé, ne se contente pas d’exposer le thème : il dévoile en même temps une caractéristique fondamentale de l’ensemble – l’impatience fébrile –, dont témoigne le caractère extrêmement rapide des indications de tempo relatives aux deux mouvements extrêmes. Dans le premier mouvement, l’*Allegro vivace e con brio* est porteur d’une tension qui suscite un conflit dès le premier tutti : les instruments réunis se fourvoient avec grand fracas dans une constellation de notes ; ne parvenant pas à se dépêtrer de cette harmonie incongrue, ils se taisent brusquement (ce qui engendre un long silence couvrant presque entièrement les mesures 32 et 33). Avec une audace sans pareille, Beethoven s’engage aussitôt dans une autre direction, faisant un détour par la tonalité tout aussi incongrue de *ré* majeur, dans laquelle est exposée le second thème : celui-ci cherche à gagner l’octave de la note initiale, prend son élan à plusieurs reprises ; chaque fois, l’échec de ces séquences répétées lui fait perdre davantage l’espoir d’atteindre de telles hauteurs. Après quoi ce second thème se voit enfin accorder l’autorisation d’embrasser la tonalité d’*ut* majeur (dominante), que l’auditeur était en droit d’escompter.

Par la suite, le compositeur semble infatigable quand il s’agit de multiplier les stratagèmes visant, dans un premier temps, à conforter les attentes habituelles du mélomane, avant de le flouer par diverses ruses. Le mélomane en viendrait presque à regretter de savoir par avance, grâce aux écoutes répétées de l’œuvre, l’itinéraire emprunté par le discours musical : il ne sursaute plus guère lorsque surgit sans crier gare l’un de ces éléments qui bouleversent le flux du discours – le *fortissimo* vire soudain au *pianissimo* (et inversement) ; la mesure ternaire se contracte tout à coup en une mesure binaire ; des figures de contre-rythmes tentent de s’imposer avec opiniâtreté et brusquerie ; le contrepoint du développement évolue selon une dramaturgie riche en surprises, alors que juste auparavant, à la faveur de trois séries comportant chacune douze mesures configurées de manière identique, la musique semblait se couler dans le lit d’un fleuve tranquille.

Comment s’étonner des hésitations que Beethoven a dû surmonter au moment d’achever l’*Allegro vivace e con brio* ? Des accords triomphants scandés par l’orchestre au grand complet donnaient tout son poids à la première version de la conclusion que le compositeur avait jetée sur papier : il se résolut à l’écarter, sans doute parce qu’elle lui semblait ne pas convenir à un mouvement qui ne cessait de courtiser l’ambivalence. En fin de compte, son choix se porta sur un diminuendo, complété par une citation *pianissimo* des mesures du début – comme s’il s’agissait de montrer que cette musique impossible à achever ne pouvait, somme toute, que s’enrouler sur elle-même.

Les jeux d’illusionniste se poursuivent dans le deuxième mouvement, marqué *Allegretto scherzando*, dont le caractère sautillant, quasi mécanique, cherche – de manière plus immédiate que la *101^e Symphonie en ré* majeur, “L’Horloge”, de Haydn – à imiter avec humour le tic-tac d’un mouvement d’horlogerie. Comme l’a révélé Beethoven par la suite, le premier thème est emprunté au canon écrit en 1812 pour son ami Johann Nepomuk Mälzel, l’inventeur du métronome. L’arrivée de ce nouvel instrument mis à la disposition des amateurs de musique fut saluée par le compositeur, persuadé que l’ère des *tempi ordinari* touchait à sa fin. Restitué par un accompagnement de doubles croches staccato dévolu aux cors et aux bois, le mouvement régulier de tic-tac se voit confronté à toutes sortes d’éléments irréguliers, susceptibles de provoquer chez le mélomane averti une certaine irritation : au début du mouvement, le conséquent du

thème principal apparaît avec une demi-mesure de retard ; les mesures à 2/4 et 4/8 subissent une dislocation qui les transforme respectivement en mesures (réelles) à 3/8 et 5/16 ; par trois fois – dans les deux premiers cas, le curieux phénomène surgit après un motif de quatre mesures à l'allure de rengaine, la dernière occurrence se situant, elle, à la fin du mouvement –, l'auteur fait gronder *fortissimo* une batterie de quadruples croches, comme s'il voulait ficher des piquets dans le sol.

Dans le troisième mouvement (*Tempo di menuetto*), la musique écrite pour le menuet semble prendre une profonde inspiration grâce aux deux mesures introductives, jouées par les cordes et les bassons, dont le rythme pesant est accentué par l'emploi de *sforzandi* ; la suite pourrait ressembler à un long fleuve tranquille, sans la survenue de fauteurs de troubles : des mesures à 2/4 s'incrument inopinément dans une rythmique ternaire ; à plusieurs reprises, le pupitre des vents intervient à contretemps. Tout ceci est compensé, dans le trio qui s'ensuit, par le charme prenant de la mélodie, exalté par deux cors, auxquels se joint tout d'abord presque exclusivement le seul violoncelle – une configuration qui, là encore, renvoie l'auditeur à l'origine du terme "trio".

Le finale conçu par Beethoven prend un malin plaisir à courir après le premier mouvement, sans le rattraper pour autant. Dans l'*Allegro vivace* initial, le second thème apparaissait une tierce mineure au-dessous (*ré*) de la tonalité principale (*fa* majeur) ; ici, le couplet équivalent fait son irruption une tierce mineure au-dessus (*la* bémol). Le premier thème, qui s'apparente à une ritournelle, prolonge celui du deuxième mouvement, tout en saluant au passage le thème modelé par Haydn dans l'*Allegro* initial de la 88^e *Symphonie* en *sol* majeur. Quoi qu'il en soit, un tel hommage paraît s'inscrire à merveille dans l'esthétique musicale de la *Huitième Symphonie*. Par ailleurs, cette page débordante de joie et d'énergie (84 à la ronde) fourmille d'abrupts revirements dynamiques, que ce soit pour mener au *piano* du couplet, qui rêve en vain de pouvoir déployer sa mélodie, ou pour atteindre le *fortissimo* du passage en *ut* dièse, tonalité dont l'irruption surprenante s'accompagne à plusieurs reprises d'un sentiment d'étrangeté et de rudesse. Beethoven choisit ici de mêler très étroitement la forme sonate et celle du rondo, comme s'il lui fallait arracher de haute lutte une fin qui puisse couronner un parcours où abondent les secrets de fabrique du compositeur. Celui-ci s'expose une dernière fois au soupçon d'une trop grande netteté expressive – dans une longue série d'accords triomphants qui, à la manière d'un *Quod erat demonstrandum* (ce qu'il fallait démontrer), jettent une lueur ironique sur l'ensemble du mouvement final.

Comme cette œuvre écrite par un homme de 42 ans nous semble tenir de la joviale sagesse qui émane de vieillards, à l'instar de Rembrandt riant à gorge déployée dans certains autoportraits de la dernière période, ou de Verdi s'exclamant dans *Falstaff* : "Tutto nel mondo è burla" (tout est farce en ce monde) !

PETER GÜLKE
Traduction : Bertrand Vacher

Those who think they can discover 'Beethovenian' passages in **Cherubini's *Lodoïska Overture*** – it is not difficult – should not forget that they are perpetrating a historical injustice: the opera from which it comes was premiered in 1791. It was not until the end of that year that the twenty-one-year-old Beethoven travelled to Vienna, unaware that the move was to be a permanent one. At that time, he had produced little that would later be regarded as 'Beethovenian'; he was not yet 'Beethoven'. In making him our default benchmark for music that was composed alongside or even before his own, we not only do an injustice to a number of significant composers, we also indulge ourselves in a distorted understanding of history.

In the present case, fixations with 'not yet existing' or 'already existing' elements might make us overlook the extent to which Cherubini helped to determine the development of composition in an era when contemporaries possessed the certainty, as seldom before or since, that a new dawn was rising on a better future. Two years after the storming of the Bastille, he focused on an exotic subject,¹ quite unlike the ancient mythological themes against which the revolutionaries were so fond of measuring themselves! And his opera treats it with a psychological sophistication, especially in respect of the principal protagonist, of a kind previously found only in the works of Mozart. In musical terms, this approach is reflected in the brilliantly orchestrated overture, conceived in defiance of the established rules with its alignment of starkly contrasting episodes. Here Cherubini takes seriously the notion that an overture should announce what is to come and arouse audience expectations – this is no self-contained piece, but a deliberately opened one, stimulating premonitions concerning the plot, posing questions rather than providing answers. One source of inspiration for the overture may have been its counterpart in *La Caravane du Caire* by his older contemporary Grétry, in which alternating 'songs' from a passing caravan are strung together.

We are dealing here with a specifically French innovation, realised in so challenging a fashion in Cherubini's operatic overtures that it was only a short step to a symphony consciously responding to the spirit of the age. And if any work can be said to have fulfilled that need, it is the **Symphony in G minor** of Cherubini's friend **Méhul**, which a number of commentators, Schumann among them, have described as a response to Beethoven's Fifth, disregarding the fact that it can equally well be viewed as a 'revolutionary' intensification of Mozart's G minor Symphony K550.

Here the error inherent in making sweeping reference to Beethoven as our yardstick becomes manifest. Méhul may have followed Beethoven's output closely, as he did that of Haydn and Mozart, but he could not have known the Fifth when he was working on his symphony: their respective premieres took place mere months apart at the turn of the year 1808/09. It is much more likely that Beethoven consciously alluded to Méhul's *Chant du départ* in his finale. Both men sought to recapture the now fading revolutionary élan of an earlier time when Napoleon could still be regarded as its embodiment.

Méhul numbered the G minor Symphony as his 'First'; that it was preceded by several earlier essays at which we can only guess is evident from the standard it reaches, especially in the outer movements, which is not that of a composer of the 'second rank'.² Following a performance conducted by Mendelssohn, Schumann wrote: 'We cannot recommend it strongly enough to foreign orchestras.'

Méhul plunges into the Allegro with persuasive force, as if – at a time when everyone understood the import of music of this cut – there could be no doubt what he was getting at. The contrast afforded by a singing second theme, later imaginatively developed, clearly demonstrates how seriously he takes the concept of musical dialectic and its intrinsically wide-ranging demands.

A number of commentators are quite certain that the Andante is 'weak'. In fact, compared with the impetus of the previous movement, Méhul becomes more expansive here, almost oblivious of time – deliberately so? It is not difficult to hear in this an acknowledgment of earlier, non-French traditions of symphonic composition, both in the formulation of the theme and in its treatment – the dissolution into a game of question-and-answer between different instrumental groups, metamorphoses by means of variation, the art of the ingenious and wistful farewell.

In the ensuing Menuetto, the impetus of the opening movement catches up with Méhul, and he drifts – in the now wittily highlighted confrontation between the groups, in the sharp contrast between 'scherzo' and 'trio' sections – into the vicinity of Beethoven's scherzos. Hence it is not much of a leap to the finale, to its hammering insistence, its forward momentum racing up hill and down dale, through daring harmonic progressions, abrupt dynamic changes, and so forth. What a suggestive manifestation of that confidence in historical progress that neither Méhul nor Beethoven wanted to abandon! Here, all things considered, one can forgive those commentators for their anachronistic reference to Beethoven's Fifth.

¹ The work is a 'rescue opera' set in early seventeenth-century Poland, with a band of Tatars acting as the *deus ex machina* that saves the lovers from an evil aristocratic captor. (Translator's note)

² According to Grove (1980), Méhul wrote at least two earlier symphonies, performed in 1797 and 1802 respectively, which are now lost. (Translator's note)

Even the earliest performances fostered the view that **Beethoven's** even-numbered symphonies were overshadowed by the odd-numbered ones, as illustrated by the hoary old examinee's quip that he wrote five symphonies, the First, Third, Fifth, Seventh and Ninth. Since the *Pastoral* occupies a place apart and the Second can present the alibi that it is still the work of a 'youthful composer' (even though he was already thirty years old!), that verdict fell more particularly on the two works recorded here. The Fourth, which Theodor W. Adorno called a 'splendid, completely underestimated piece', was described by a reviewer of the period as 'at times all too bizarre, and hence likely to be incomprehensible and off-putting even for cultivated music lovers'. When the applause for the Eighth at its first performance in February 1814 fell far short of that for the Seventh, Beethoven reacted defiantly: 'That is precisely because it's much better.'

There is much to suggest that the **Fourth Symphony** was squeezed by necessity into a period when Beethoven was working in parallel on the Fifth and Sixth. It was he who had created a dilemma for himself by promising the Fifth to his patron Count Oppersdorff and at the same time both that symphony and the Sixth to the publisher Breitkopf. On 1 November 1808, he apologised to Oppersdorff: 'You will look at me in an unfavourable light, but necessity forced me to sell the symphony that was written for you, along with another one, to someone else – but rest assured that you will soon receive the one that is intended for you.' The Fourth was therefore the 'substitute' for the symphony originally intended for the Count; presumably, Oppersdorff had given Beethoven a less than gentle reminder of his obligation – which was probably why the composer omitted to mention that the 'someone else' was in fact a publisher.

How skilfully he made a virtue out of necessity! – and did so by writing a symphony that was fundamentally different from its two neighbours (the *Eroica* and the Fifth), whose 'poetic idea' was easier to grasp. In those two works, listeners know after a few bars, broken up by fermatas, where they stand; in the Fourth, they do not. One might almost say that Beethoven himself does not know; but in any case, that is precisely what he makes music out of. After writing the most daring introduction in the string quartet form³ shortly before – music that articulates in advance the pressing expectation of a principal matter which that music itself is not – he does the same thing in the symphony.

'I dread every beginning', Beethoven once confessed. By placing a unison B flat, *pianissimo*, in the first bar, he seems to keep to himself the intended destination of the journey, while emphasising the risk of setting out into the unknown – and immediately lands offside: the first fully harmonised chord is not in B flat, but in G flat major. After that, the music hesitantly gropes its way forward, only to arrive back at the parallel thirds of the beginning. An almost 'illicit' continuation follows: after six bars, as before, an attempt at resolution on a *forte* is unsuccessful – the harmony remains stranded, so that the hesitant groping must be repeated a semitone higher, even further 'offside' in terms of the tonic key.

This detailed description is necessary because there is a basic pattern here that is valid for the symphony as a whole. Going beyond the abrupt diversions from seemingly secure expectations that are typical of his music in general, Beethoven prescribes a direction: the tonic key is not simply B flat major, but B flat major energised by an inflection towards G flat (enharmonically speaking, F sharp). Moreover, he repeats the difficulty of getting started in the approach to the main theme of the Allegro vivace: he doesn't 'make it' right away, but has to take a run-up; and this – the run-up almost becoming the thing itself – remains thematic – in the lead-back to the exposition repeat (the fourteen 'first-time' bars from bar 185) he confirms it *fortissimo*, while in the run-up to the recapitulation it is *pianissimo*. As if to make amends for such provocations, he presents a textbook second theme in the dominant, F major, but – further provocation! – immediately followed by a more concise third theme.

In the Adagio, Beethoven does not merely contrast a long-spun cantilena with an accompaniment in tiny rhythmic cells. The latter is so important that it would be more accurate to speak of two types of metre and progression that are forcibly yoked together: 3/4 against 1/8. The fact that each of these components, initially heard together but soon in alternation, has to assert itself against the other, gives them a special urgency. This is the case when the 1/8 metre blasts out its accompanimental figure *fortissimo* under the melody, but also when the cantilena dominates the situation, notably in a closing theme that Brahms found irresistible: he quoted it in the Adagio of his First Piano Concerto. Consistently with their status as 'unreconciled' partners, they do not close the movement together, but one after the other, each one for itself.

Beethoven does not approach the Scherzo as a preconceived trajectory either, but rather treats it by refraction, through the use of hemiola,⁴ which he repeats several times and develops in the middle section of the Scherzo proper – here, too, we have music brushed against the grain. The beautifully unfolding simplicity of the orchestral texture in the Trio compensates for this; the essentially three-part writing of its opening reminds us of the origin of the name.

³ The Introduction of the Quartet in C major op.59 no.3, which is similarly static with slow-moving, mysterious harmonies in long note values. (Translator's note)

⁴ That is, by introducing elements of duple time into the movement's basic 3/4 metre: 'the articulation of two bars in triple metre as if they were three bars in duple metre' (Grove 1980, article 'Hemiola'). (Translator's note)

The indication 'Allegro ma non troppo' that heads the finale contradicts the barely playable metronome mark of minim = 80, added ten years later. Can this merry 'last dance' (*Kehraus*) intensified to the point of crackling virtuosity, its swift succession of contrasting passages, its second theme which is once again placed with almost devout respect for the rules, its well-nigh overwhelmed solo bassoon, be inspired by the irony worthy of Jean Paul – 'the inverted Sublime' (*das umgekehrte Erhabene*), as he called it – which underpins the work as a whole? For in this movement too, the tonal antithesis of the main key is emphasised once again with the prominent presence of B natural – first in the harmony, then with a *fortissimo* unison in the development, while there is an equally clear nod, shortly before the conclusion, to Haydn and his witty payoffs: first the theme is spelt out note for note, then the music is allowed to take its time before being given the bum's rush in the final bars.

'Thus . . . the idyll detonates itself with its own driving forces': this might well have been a suitable epigraph for the Fourth, but was actually formulated (by Adorno) for the **Eighth Symphony**. Even more than in the Fourth, and in differing ways, Beethoven repeatedly drops broad hints as to his formal intentions, making himself so comprehensible that one does not quite trust them – simplicity and cunning go hand in hand here. Harry Goldschmidt called the work 'much misunderstood, because understood far too superficially'. If we consider it to be the most difficult of his symphonies to understand on account of its consistently maintained ambiguity, we would have Beethoven on our side: 'precisely because it's much better' – much better, he claimed, not only than the Seventh, but also (even more so) than the programmatic orgy *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*,⁵ which was far more strenuously acclaimed at the time.

The two symphonies were composed side by side in 1812/13, like the Fifth and Sixth before them, and like those earlier works, they form a contrast with each other. Beethoven obviously knew in advance that one would be well received, the other less so; it was no easier in his day than in ours to detect all the subtleties in which he took pleasure.

These begin with the opening bar: for the first time in a Beethoven symphony, there is neither an introduction nor a few independent preliminary bars! Beethoven plunges into the music as if it were already in progress, stating not only a theme but a basic feature of the whole: restlessness, impatience. This is confirmed by the extremely rapid tempo indications of the outer movements. In the first movement, they come into conflict with the first tutti, which gets noisily stuck in a configuration of notes, cannot move beyond a 'false' harmony, and pauses abruptly. Beethoven brazenly changes course – to an equally wrong D major and a second theme that wants to reach the octave of the initial note, but needs several attempts to do so, only to give up such heights again in sequential repetitions. Then he presents the theme in the 'anticipated' C major.

In what follows, the composer proves inexhaustible in inventing manoeuvres initially to reinforce standard expectations, then to cheat them. It is almost a source of regret that, thanks to repeated hearings of the work, we know in advance what will happen next; we hardly notice sudden switches from *forte* to *piano* or vice versa, contractions from 3/4 to 2/4 time, decidedly counter-rhythmic figurations, dramatically staged counterpoint in the development at a point where the music seemed to have settled into a calmer phase in three times twelve identically configured bars.

Small wonder that Beethoven did not know at first how to close the movement! He rejected an ending that had already been written, reinforced by tutti chords, as if this were not appropriate for a movement that constantly flirts with ambivalence. Finally, he opted for a diminuendo and a *pianissimo* quotation of the opening bars – as an indication that this music cannot be brought to completion, that it must actually start again from the beginning?

The teasing conundrums continue in the Allegretto scherzando, tripping along in dainty little steps, in which Beethoven – more directly than Haydn in his 'Clock' Symphony – parodies a ticking mechanism. Only later did he reveal that this was a reference to a mocking canon addressed to Maelzel, inventor of the metronome. That device, by the way, was welcomed by the composer, who saw that the era of standardised *tempi ordinari* was coming to an end. Against the steady ticking of the wind instruments, he deploys provocative irregularities: at the beginning, the consequent of the main theme comes half a bar 'too late'; then he breaks up the 2/4 or 4/8 time into unmarked bars in 3/8 and 5/16; twice after a four bar-phrase redolent of a popular Viennese ditty (*Gassenhauer*) – and then again at the end of the movement – he throws in *fortissimo* repeated hemidemisemiquavers (64th-notes), as if wanting to drive stakes into the ground.

When it comes to the minuet, the music, weighed down by *sforzati*, has to catch its breath for two bars; after that, it might seem old-fashioned, indeed grandfatherly, were it not for the abrupt insertion of bars in 2/4 and the 'false' wind entries. The Trio makes up for this with expansive melody, dominated by two horn players who are joined at the beginning almost exclusively by the solo cello, as if Beethoven intended to return here (as in the Fourth) to the original meaning of the word 'trio'.

In the finale, his aim seems to be to outdo, to overtake the first movement, without actually catching up with it. There, the second theme appeared a minor third below the home key; here the corresponding episode is a minor third above. With the ritornello-like first theme, Beethoven takes his cue from the one in the second movement, and probably also – as a homage, it would fit in very well with the aesthetic of this music – from the subject of the opening Allegro in Haydn's Symphony no.88. Moreover, this movement, which races along in accordance with its very fast metronome mark (semibreve = 84), teems with abrupt changes, whether to *piano* in the episode, which wants to sing to the end of its melody but is not allowed to, or to *fortissimo* with the unison C sharp that roughly and incongruously shoves its way in several times. Likewise, what an intricate combination of rondo and sonata forms we find here! As if this itinerary bristling with trade secrets could only be ended by force, Beethoven once again exposes himself to the suspicion of crudely piling on the unambiguousness – in a lengthy sequence of conclusive chords casting an ironic light on the final 'quod erat demonstrandum'.

How close the work of the forty-two-year-old composer comes to the chuckling wisdom of great old men – Rembrandt grinning in his self-portraits, the 'Tutto nel mondo è burla' (All the world's a joke) of late Verdi!

PETER GÜLKE
Translation: Charles Johnston

⁵ 'Wellington's victory or the battle of Vittoria', often called 'Battle Symphony' in English. This work, the Seventh and the first performance of the Eighth all featured in Beethoven's benefit concert on 27 February 1814. (Translator's note)

Wer in Cherubinis „Lodoiska“-Ouvertüre – es fällt nicht schwer – „Beethovensche“ Passagen zu entdecken meint, möge nicht vergessen, daß er einer historischen Ungerechtigkeit aufsitzt: Die zugehörige Oper hatte 1791 Premiere, in dem Jahr, an dessen Ende der 21jährige Beethoven nach Wien reiste und nicht wußte, daß es für immer war. Da lag nur wenig vor, was später als Beethovensche galt, da war er noch nicht „Beethoven“. Mit vorab auf ihn bezogenen Bewertungen des neben, gar vor ihm Komponierten tun wir nicht nur bedeutenden Musikern Unrecht, wir leisten uns ein verqueres Geschichtsverständnis.

Im vorliegenden Fall könnten Fixierungen auf „noch nicht“ bzw. „schon vorhanden“ dazu verleiten, zu übersehen, inwiefern Cherubini Aktualitäten des Komponierens mitbestimmte – in Zeiten, da man sich des Aufbruchs in eine bessere Zukunft sicher war wie selten zuvor und danach. Zwei Jahre nach dem Sturm auf die Bastille ein exotischer Stoff, nichts antik-Mythologisches, woran die Revolutionäre so gern Maß nahmen! – freilich psychologisch differenziert wahrgenommen, besonders die Hauptfigur betreffend, wie man es zuvor nur bei Mozart findet. Musikalisch entspricht dem die gegen die Normalität entworfene, orchestral brillante, krass unterschiedliche Episoden reihende Ouvertüre, in der Cherubini mit dem Charakter von Ankündigung, Erwartung ernst macht – kein in sich geschlossenes, bewußt offenhaltendes Stück, die Handlung betreffende Vorahnungen provozierend, eher Fragen stellend als Antworten gebend. Das mag auch von der Ouvertüre „La Caravane“ des Zeitgenossen Grétry angeregt sein, worin einander abwechselnde „Gesänge“ einer vorbeiziehenden Karavane gereiht sind.

Hier handelt es sich um eine definitiv französische, in Cherubinis Opern-Ouvertüren so anspruchsvoll realisierte Neuerung, daß der Weg zu einer dem Zeitgeist bewußt antwortenden Sinfonie nicht weit war. Dafür steht, wenn irgendeine, die *g*-Moll-Sinfonie von Cherubinis Freund **Méhul**, die etliche Kommentatoren, schon Schumann, als Antwort auf Beethovens Fünfte beschrieben haben, abgesehen davon, daß der Aspekt einer „revolutionären“ Verschärfung von Mozarts Sinfonie KV 550 ebenso nahe liegt.

Da offenbart sich der mit dem Pauschal-Bezug auf Beethoven verbundene Irrtum: Wohl hat Méhul Beethovens Schaffen, wie das von Haydn und Mozart, genau verfolgt; die Fünfte indes kann er nicht gekannt haben, als er an seiner Sinfonie arbeitete: Nur Monate liegen die Uraufführungen beider um den Jahreswechsel 1808/09 auseinander. Viel eher ist möglich, daß Beethoven in seinem Finale Méhuls „*Chant du départ*“ bewußt anklingen ließ. Beide haben einen mittlerweile verebbenden revolutionären „élan“ zu Zeiten festhalten wollen, da Napoleon gerade noch als dessen Verkörperung verstanden werden konnte.

Méhul hat die *g*-Moll-Sinfonie als „erste“ gezählt; dafür, daß mehrere, nur noch vermutbare vorausgingen, spricht schon das Niveau, zumal der Ecksätze, nicht das eines Musikers der „zweiten Reihe“. „Daß wir sie auswärtigen Orchestern nicht genug empfehlen können“, meinte Schumann nach einer von Mendelssohn dirigierten Aufführung.

Mit überredender Wucht stürzt Méhul ins Allegro hinein, als dürfe – zu Zeiten, da jeder verstand, was mit Musik solchen Zuschnitts gemeint war – kein Zweifel bleiben, worauf er hinaus wollte. Ein singendes, später phantasievoll verarbeitetes zweites Thema belegt überdeutlich kontrastierend, wie ernst es ihm mit einem dialektischen Konzept und dessen ideell ausgreifenden Ansprüchen ist.

Inbezug auf's Andante wissen etliche Autoren genau, daß es „schwach“ sei. Tatsächlich breitet Méhul sich, gemessen am Impetus zuvor, fast zeitvergessen aus – bewußt? Es fällt nicht schwer, ein Bekenntnis zu den vorab nichtfranzösischen Traditionen sinfonischen Komponierens mitzuhören, ebenso, was die Formulierung des Themas angeht wie seine Handhabung – die Auflösung ins Frage-Antwort-Spiel verschiedener Instrumentengruppen –, variative Veränderungen, die Kunst des so geistreichen wie wehmütigen Abschieds.

Im dritten Satz holt ihn der Impetus des ersten ein, er treibt – im nun witzig hinterlegten Gegeneinander der Gruppen, auch im schroffen Gegensatz von „Scherzo“ und „Trio“ – in die Nähe Beethovenscher Scherzi. So ist's nicht weit zum Finale, zu dessen hämmernder Insistenz, dem über Stock und Stein, gewagte harmonische Führungen, jähe dynamische Umschläge etc. jagenden „nisius vorwärts“. Welch suggestiver Niederschlag einer historischen Zuversicht, von der beide nicht lassen wollten! Spätestens hier verzeiht man den datenwidrigen Bezug auf Beethovens Fünfte Sinfonie.

Schon früheste Aufführungen haben die Auskunft begünstigt, **Beethovens** geradzahlige Sinfonien stünden im Schatten der ungeradzahligen, verdeutlicht im Examinanden-Witzwort, er habe fünf Sinfonien geschrieben, die erste dritte, fünfte, siebte, neunte. Da die „*Pastorale*“ eine eigene Position besetzt und man für die zweite das Alibi des noch „jungen“ – 30jährigen! – bemüht, betraf das Verdikt besonders die beiden hier eingespielten Stücke. Die Vierte, für Th. W. Adorno ein „großartiges, ganz unterschätztes Stück“, fand ein Rezensent seinerzeit „hin und wieder doch allzu bizarr und dadurch selbst für gebildete Kunstfreunde leicht unverständlich und abschreckend“. Als der Beifall für die Achte bei der ersten Aufführung im Februar 1814 hinter dem für die Siebente weit zurückblieb, reagierte Beethoven trotzig: „eben, weil sie viel besser ist“.

Viel spricht dafür, daß die **Vierte Sinfonie** in eine von Parallelarbeiten an der Fünften und Sechsten geprägte Konstellation notgedrungen eingeschoben wurde. Beethoven selbst hatte, die Fünfte seinem Gönner Graf Oppersdorff und gleichzeitig sie und die Sechste dem Verleger Breitkopf versprechend, sich die Verlegenheit beschert. Unter dem 1. XI. 1808 bittet er Oppersdorff um Entschuldigung: „Sie werden mich in einem falschen Lichte betrachten, aber Noth zwang mich die *Sinfonie*, die für Sie geschrieben, und noch eine Andere dazu an Jemanden andern zu veräußern – seyn sie aber versichert, daß sie diejenige, welche für sie bestimmt ist, bald erhalten werden“. Für diese war die Vierte der „Ersatz“; vermutlich hatte Oppersdorff unsanft gedrängt – wohl deshalb verschwiegen Beethoven, daß „Jemand anderer“ der Verleger war.

Wie sehr hat er aus der Not eine Tugend gemacht! - in einer Sinfonie, welche, verglichen mit den beiden benachbarten, von der „poetischen Idee“ aus leichter faßbaren, fundamental anders war. Bei jenen weiß der Hörer nach wenigen, durch Fermaten abgesetzten Takten, woran er ist, bei dieser nicht. Fast kann man sagen: Beethoven weiß es selbst nicht, macht jedenfalls genau das zu Musik. Nachdem er kurz zuvor die im Streichquartett gewagteste Introdution geschrieben hat – Musik, welche die vorab drängende Erwartung einer Hauptsache artikuliert, die sie selbst nicht ist –, geschieht Gleiches in der Sinfonie.

„Mir graut's vor jedem Anfang“, hat er einmal bekannt. Mit einem unisonen, im ersten Takt „pp“ gesetzten „B“ scheint er sich vorzubehalten, wohin die Reise gehen soll, betont das Risiko der Ausfahrt ins Ungewisse – und landet sogleich im Abseits: Als erste vollstimmige Harmonie erklingt nicht *B*, sondern *Ges-Dur*. Danach tastet die Musik zögernd voran, um wieder bei den in Terzen hängenden Schlieren vom Beginn anzukommen. Ein geradehin „unerlaubter“ Fortgang schließt an: Nach den sechs Takten gelingt, wie zuvor, die Auflösung ins *f*nicht – die Harmonie bleibt liegen, so daß das ebenfalls analoge Vortasten einen Halbton höher wiederholt werden muß, tonartlich noch weiter im Abseits.

Die detaillierte Beschreibung ist nötig, weil hier ein für die Sinfonie insgesamt gültiges Grundmuster vorliegt – über generell typische, jähe Umlenkungen scheinbar sicherer Erwartungen hinaus gibt Beethoven eine Richtung vor: Nicht einfach *B-Dur* ist die Grundtonart, sondern ein unter Spannung zu *Ges* (enharmonisch: *Fis*) gesetztes *B-Dur*. Überdies wiederholt er die Problematik des Anfangens anhand des Hauptthemas im Allegro vivace: Er „hat“ es nicht gleich, muß Anlauf nehmen; und dies – der Anlauf fast die Sache selbst – bleibt thematisch: im Zulauf auf die Wiederholung der Exposition („Klammer 2“) bestätigt er's „ff“, in dem zur Reprise „pp“. Wie um für solche Irritationen Abbitte zu leisten, präsentiert er eine zweite thematische Prägung vorschriftsmäßig auf der Dominante *F*, jedoch – abermals Irritation! - gleich anschließend eine prägnantere Dringlichkeit.

Im Adagio kontrastiert er nicht nur groß ausgezogene Kantilene mit kleingliedriger Begleitung. Die letztere ist so wichtig, daß man besser von zwei zusammengezwungenen Takt- bzw. Verlaufsarten spricht: gegen 1/8. Daß sich beide, vom Miteinander alsbald ins Nacheinander verschoben, kontrastierend behaupten müssen, verschafft ihnen besondere Eindringlichkeit: Dem 1/8-Takt, wo er den Gesang „ff“ zudröhnt, der Kantilene, wo sie das Feld behauptet, u.a. in einem Nachsatz, den Brahms unwiderstehlich fand: er zitiert ihn im Adagio seines ersten Klavierkonzertes. Als „unversöhnte“ Partner konsequent, schließen sie den Satz nicht gemeinsam, sondern nacheinander, jeder für sich.

Auch auf's Scherzo geht Beethoven nicht als einem vorab gesicherten Verlauf zu, er reißt es in einer hemiolischen Brechung an, die er mehrmals wiederholt, im Mittelteil verarbeitet – auch hier also gegen den Strich gebürstete Musik. Dafür entschädigt die schöne, orchestral ausgefaltete Simplizität im Trio; der essentiell dreistimmige Beginn erinnert an die Herkunft der Benennung.

„Allegro ma non troppo“, dem Finale überschrieben, widerspricht der zehn Jahre später festgelegten, knapp spielbaren Metronom-Angabe Halbe = 80. Lassen sich der zu virtuoser Rasselei zugespitzte „heitere Kehraus“, die rasche Folge kontrastierender Passagen, ein nochmals fast regelfromm platziertes zweites Thema, das fast überforderte Solo-Fagott einer das Werk insgesamt grundierenden Jean-Paulschen Ironie – „das umgekehrte Erhabene“ – zurechnen? So deutlich mit *H* – erst harmonisch, dann „ff“ unisono in der Durchführung – nochmals der tonale Gegenpol betont ist, so deutlich vor Schluß der Blick auf Haydn und dessen geistvolle Beendigungen: einmal darf das Thema Ton für Ton durchbuchstabiert werden, einmal darf die Musik sich vor dem Rausschmeißer der letzten Takte Zeit nehmen.

„So sprengt [...] die Idylle sich selber, mit ihren eigenen Triebkräften“ – dies wäre ein mögliches Motto zur Vierten, wurde jedoch – von Adorno – zur **Achten Sinfonie** formuliert. Mehr noch und anders als in der Vierten winkt Beethoven mehrmals formbezogen mit dem Zaunpfahl, gibt sich so verständlich, daß man dem nicht traut – Simplizität und Raffinement neben- und übereinander. „Viel verkannt, weil viel zu vordergründig verstanden“ hat Harry Goldschmidt sie genannt. Wenn man sie dank konsequent durchgehaltener Doppelbödigkeit für die am schwersten verstehbare hält, hätte man Beethoven auf seiner Seite: „eben viel besser“ nicht nur als die Siebte, erst recht als die damals noch heftiger akklamierte Programmorgie „Wellingtons Sieg bei Vittoria“.

Beide Sinfonien sind 1812/13 nebeneinander entstanden, wie zuvor die Fünfte und Sechste und wie diese kontrastierend aufeinander bezogen. Beethoven wußte offenbar voraus, daß die eine gut, die andere weniger gut ankommen würde; auch seinerzeit war's nicht leicht, alle Finessen aufzuspüren, an denen er seine Freude hatte.

Sie beginnen mit dem ersten Takt: Zum ersten Mal in einer Sinfonie weder Introduktion noch für sich stehende Vortakte! Beethoven stürzt in die Musik hinein, als sei sie bereits im Gang gewesen, exponiert nicht nur ein Thema, sondern einen Grundzug des Ganzen: Unrast, Ungeduld. Das bestätigen die extrem raschen Tempo-Angaben der Ecksätze. Im ersten Satz geraten sie in Konflikt mit dem ersten Tutti, das sich lärmend in einer Konstellation festrennt, über eine „falsche“ Harmonie nicht hinauskommt, jäh innehält. Dreist reißt Beethoven das Steuer herum – zum abermals falschen D-Dur und einem zweiten Thema, das die Oktav des Ausgangstones erreichen will, dazu mehrere Anläufe braucht, um die Höhe in sequenzierenden Wiederholungen gleich wieder aufzugeben. Danach präsentiert er das Thema im „fälligen“ C-Dur.

Im Folgenden erweist er sich unerschöpflich in Manövern, übliche Erwartungen erst zu bestärken, dann ihnen ein Schnippchen zu schlagen. Fast müssen wir bedauern, daß wir dank mehrmaligen Hörens vorauswissen, wie es weitergeht, kaum noch bei jähem Umbrüchen von „f“ in „p“ oder umgekehrt, Kontraktionen des 3/4- zum 2/4-Takt stutzen, bei dezidiert gegenrhythmischen Figurationen, dramatisch inszeniertem Kontrapunkt in der Durchführung, nachdem die Musik zuvor in dreimal 12 verlaufsgleichen Takten auf ruhigere Bahnen gekommen schien.

Was Wunder, daß Beethoven zunächst nicht wußte, wie er schließen könne! – einen bereits notierten, durch Tuttischläge bekräftigten Schluß verwarf er, als stünde der einem ständig mit Ambivalenzen kokettierenden Satz nicht zu. Am Ende entschied er für ein Diminuendo und ein „pp“-Zitat der Anfangstakte – als Hinweis, diese Musik sei nicht beendbar, eigentlich müsse sie wieder von vorn beginnen?

Die Vexierspiele setzen sich im kleinschrittig trippelnden Allegretto scherzando fort, worin Beethoven – direkter als Haydn in der Sinfonie „Die Uhr“ – tickende Mechanik persifliert. Erst später hat er den Bezug in einem Spottkanon auf Mälzel, den Erfinder des Metronoms, offengelegt. Dieses übrigens war ihm durchaus willkommen, da er die Zeit der normierten „*tempi ordinari*“ zuende gehen sah. Gegen das gleichmäßige Ticken der Bläser mobilisiert er irritierend Unregelmäßiges: Zu Beginn kommt der thematische Nachsatz einen halben Takt „zu spät“, danach zerplückt er den 2/4- bzw. 4/8-Takt in nicht notierte 3/8- und 5/16-Takte; zweimal nach gassenhauerischen Viertaktern, auch an den Satzschluß setzt er „*ff*“ repetierte 64stel, als wolle er Pfähle einrammen.

Zum Menuett muß die Musik, durch Sforzati beschwert, zwei Takte lang Luft holen; danach ginge es altväterisch zu, gäbe es nicht jäh eingeblendete 2/4-Takte und „falsche“ Bläserereinsätze. Dies kompensiert das Trio durch ausladende Melodiosität, dominiert durch zwei Hornisten, denen sich anfangs fast nur das Solocello zugesellt, als wolle Beethoven auch hier auf den Ursinn von „Trio“ zurück.

Im Finale scheint er den ersten Satz übertrumpfen, überholen zu wollen, ohne ihn einzuholen. Dort erschien das zweite Thema eine kleine Terz unter der Grundtonart, hier das entsprechende Couplet eine kleine Terz drüber. Mit dem ersten Thema bzw. „Ritornell“ schließt Beethoven an dasjenige im zweiten Satz an, wohl auch – als hommage würde es zur Ästhetik dieser Musik passen – an's Allegro-Thema in Haydns Sinfonie Nr. 88. Zudem wimmelt es in der qua Anweisung dahinjagenden Musik (Ganze = 84) an jähem Umschlägen, sei's zum Piano im Couplet, das sich aussingen will und nicht darf, sei's zum Fortissimo mit dem unisonen, mehrmals fremd und grob hineinfahrenden *cis*. Zugleich (welch vertracktes Beieinander von Rondo und Sonate, als müsse die Beendigung des von Betriebsgeheimnissen strotzenden Verlaufs erzwungen werden!) setzt Beethoven sich nochmals dem Verdacht simpler Übereindeutigkeit aus – in einer überlangen, das finale „*Quod erat demonstrandum*“ ironisierenden Folge von Schlußschlägen.

Wie nahe kommt das Werk eines 42jährigen der lachenden Weisheit großer Alter – dem auf Selbstporträts grinsenden Rembrandt, dem „*Tutto nel mondo è burla*“ des späten Verdi!

PETER GÜLKE

2019-2022 RELEASES



Leonore (1805 version)
Zürcher Sing-Akademie
& Freiburger Barockorchester
René Jacobs, conducting

Missa Solemnis
RIAS Kammerchor
Freiburger Barockorchester
René Jacobs, conducting

The Complete Piano Concertos

Vol. 1: nos. 2 & 5 'Emperor'

Vol. 2: no. 4 & Overtures

Vol. 3: nos. 1 & 3

Kristian Bezuidenhout, fortepiano
Freiburger Barockorchester
Pablo Heras-Casado

Piano Concertos

nos. 4 (new edition)

& '6' (transcr. of Violin Concerto)
Gianluca Cascioli, modern piano
Ensemble Resonanz, Riccardo Minasi

Triple Concerto

Trio in D major (Symphony no. 2 op. 36)

Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano
Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

Symphonies nos. 1 & 2

With **C. P. E. BACH, Symphonies**
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 3 'Eroica'

With **MÉHUL, 'Les Amazones' Overture**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphony no. 5

With **GOSSEC, Symphonie à 17 parties**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphony no. 6 'Pastoral'

With **KNECHT, Le Portrait musical de la Nature ou Grande Symphonie**
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 7

Die Geschöpfe des Prometheus op. 43 (Ballet)
Freiburger Barockorchester, Gottfried von der Goltz

Symphony no. 9 'An die Freude'

Choral Fantasy for piano*, choir & orch.
Kristian Bezuidenhout, fortepiano*
Freiburger Barockorchester | Zürcher Sing-Akademie
Pablo Heras-Casado, conducting

'Ein neuer Weg'

Piano Sonatas Opp. 31 nos. 1, 2 'The Tempest' & 3
Variations in F op. 34 / 'Eroica' Variations op. 35
Andreas Staier, fortepiano

Piano Sonatas

Vol. 1: Opp. 101, 109 & 111

Vol. 2: Opp. 27/2, 31/2 & 57
Nikolai Lugansky, piano

Bagatelles Opp. 33, 119 & 126

Fantasia op. 77 & Rondo a capriccio op. 129
Paul Lewis, piano

The Complete String Quartets

Vol. 1: 'Inventions' (nos. 1, 3, 4, 7, 12 & 16)

Vol. 2: 'Revelations' (nos. 2, 8, 9, 10, 15)

Vol. 3: 'Apotheosis' (nos. 5, 6, 11, 13, 14 & Große Fuge)
Cuarteto Casals

Two Cello Sonatas op. 5

Raphaël Pidoux, cello
Tanguy de Williencourt, fortepiano
STRADIVARI, in partnership with PHILHARMONIE DE PARIS

Cello Sonatas op. 102 & Bagatelles

Roel Dieltiens, cello
Andreas Staier, fortepiano

BOX SETS

2019-2021 REISSUES

Complete Piano Sonatas & Concertos

Diabelli Variations

Paul Lewis, piano
BBC Symphony Orchestra
Jiří Bělohlávek, conducting

Chamber Duos & Trios

Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano

Complete Symphonies

transcribed for piano by FRANZ LISZT

Michel Dalberto, Jean-Claude Pennetier, Alain Planès,
Paul Badura-Skoda, Jean-Louis Haguenaer,
Georges Pludermacher

ALREADY AVAILABLE

Ludwig van Beethoven • Akademie für Alte Musik Berlin



Symphonies nos. 1 & 2
C.P.E. BACH **Symphonies**
Wq 175 & 183/4
CD HMM 902420



Symphony no. 6 "Pastoral"
J.H. KNECHT
Le Portrait musical de la Nature
CD HMM 902425



harmonia mundi, la **B**outique en ligne

Latest news, new releases & online store are on:

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés, la boutique sont sur :

www.harmoniamundi.com

Recording kindly sponsored by



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

BTHVN
2020

harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Enregistrement : avril-mai 2021, Teldex Studio Berlin (Allemagne)

Réalisation : Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustrations : Ludwig van Beethoven, gravure de William Holl le Jeune, photo Bridgeman Images

Caspar David Friedrich, *Brouillard dans la vallée de l'Elbe*, 1821, akg-images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
www.akamus.de