



BEETHOVEN SYMPHONIES

MINNESOTA ORCHESTRA
OSMO VÄNSKÄ

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770-1827)

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 |

TT: 65'46

HELENA JUNTUNEN *soprano* · KATARINA KARNÉUS *mezzo-soprano*

DANIEL NORMAN *tenor* · NEAL DAVIES *bass-baritone*

MINNESOTA CHORALE (Kathy Saltzman Romey *artistic director*)

MINNESOTA ORCHESTRA (Jorja Fleezanis *leader*)

OSMO VÄNSKÄ *conductor*

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 *tremolo* 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 key-

note, 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 premiere 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 2006
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 most recent being Sibelius – ‘Spirit of Nature’ [BIS-CD-1565].

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 has previously appeared in a recording of Brett Dean's *Winter Songs* with the Berlin Philharmonic Wind Quintet [BIS-CD-1332].

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 performances at the Aspen Music Festival, the 2000 America Cantata III Festival in Caracas, Venezuela, premiering John Tavener's *Ikon of Eros* with the Minnesota Orchestra in 2003 and commissioning and premiering the choral-theatre work *Adventures of the Black Dot* (2005). Led by Kathy Saltzman Romey since 1995, the Chorale is dedicated to community partnership and education. Romey, the Chorale's fifth artistic director and 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 at the University of Minnesota.

The **Minnesota Orchestra**, founded in 1903 as the Minneapolis Symphony Orchestra, is recognized as one of America's leading symphony orchestras. Led by music director Osmo Vänskä since 2003, the orchestra has enjoyed a long lineage of celebrated music directors: Eiji Oue (1995-2002), Edo de Waart (1986-95), Sir Neville Marriner (1979-86), Stanisław Skrowaczewski (1960-79), Antal Doráti (1949-60), Dimitri Mitropoulos (1937-49), Eugene Ormandy (1931-36), Henri Verbrugghen (1923-31) and Emil Oberhoffer (1903-22).

The Minnesota Orchestra's radio history began in 1923 with a national broadcast under guest conductor Bruno Walter and continues today with a broadcast series produced by Minnesota Public Radio and carried on nearly 150 stations across the United States. Historic recordings of the orchestra, which date back to 1924, include releases for RCA Victor, Columbia, Mercury 'Living Presence' and Vox Records. *Minnesota Orchestra at 100: A Collection*

of Recordings and Broadcasts, released in 2003, is a 12-CD compilation that chronicles nearly 80 years of the ensemble's recording and broadcasting accomplishments.

The orchestra offers over 150 concerts each year, with nearly 400,000 attending, and reaches more than 85,000 students annually through its education and outreach programmes. With a long history of commissioning and performing new music, the orchestra continues to nourish a strong commitment to contemporary composers. The Minnesota Orchestra makes its home at acoustically-brilliant Orchestra Hall in downtown Minneapolis.

Praised for his intense, dynamic performances, his compelling, innovative interpretations of the standard, contemporary and Nordic repertoires and the close rapport he establishes with the orchestral musicians he leads, **Osmo Vänskä** is the Minnesota Orchestra's tenth music director as well as principal conductor of the Lahti Symphony Orchestra in Finland. 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 featured 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; the first releases in his Beethoven symphony cycle with the Minnesota Orchestra have already 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 in 2004, the Sibelius Medal in 2005 and the Finlandia Foundation Arts and Letters Award in 2006.

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 Eclesiastique – 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, wo 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 es mußte keine laute sein, 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 unterbrochen 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 um-

fänglicher 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 ange-

fertigt 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 2006*

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, zuletzt etwa bei Sibelius – „Spirit of Nature“ [BIS-CD-1565].

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. Gleichmaßen 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 Höhepunkten seiner Tätigkeit zählen Auftritte beim Aspen Music Festival, dem America Cantat III Festival 2000 in Caracas (Venezuela), die Uraufführung von John Taveners *Ikon of Eros* mit dem Minnesota Orchestra 2003 und die Uraufführung der szenischen Chorkomposition *Adventures of the Black Dot* (2005). Der seit 1995 von Kathy Saltzman Romey geleitete Chor setzt mit seiner Education-Arbeit markante pädagogische Akzente im städtischen Um-

feld. 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. Daneben leitet die anerkannte Pädagogin und Dozentin die Choraktivitäten der University of Minnesota.

Das **Minnesota Orchestra** – 1903 als Minneapolis Symphony Orchestra gegründet – gilt als eines der führenden amerikanischen Orchester. Seit 2003 unter der Leitung von Osmo Vänskä, kann es auf eine lange Reihe gefeierter musikalischer Leiter blicken: Eiji Oue (1995-2002), Edo de Waart (1986-95), Sir Neville Marriner (1979-86), Stanisław Skrowaczewski (1960-79), Antal Doráti (1949-60), Dimitri Mitropoulos (1937-49), Eugene Ormandy (1931-36), Henri Verbrugghen (1923-31) und Emil Oberhoffer (1903-22).

Die Rundfunkgeschichte des Minnesota Orchestra begann 1923 mit der landesweiten Übertragung eines Konzerts unter dem Gastdirigenten Bruno Walter und wird noch heute mit einer eigenen Reihe fortgesetzt, die vom Minnesota Public Radio produziert und von rund 150 Radiostationen in den USA übernommen wird. 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. Die 2003 veröffentlichte CD-Chronik *Minnesota Orchestra at 100: A Collection of Recordings and Broadcasts* dokumentiert auf 12 CDs fast 80 Jahre Schallplatten- und Rundfunkgeschichte.

Das Orchester gibt jährlich über 150 Konzerte mit fast 400.000 Besuchern; mit seinen Education- und Outreach-Programmen erreicht es jährlich mehr als 85.000 Schüler. Ein besonderes Anliegen ist dem Orchester der Einsatz für die neue Musik mit Auftragswerken und Uraufführungen. Das Minnesota Orches-

tra residiert in der akustisch brillanten Orchestra Hall in der Innenstadt von Minneapolis.

Gerühmt für seine intensiven, kraftvollen Aufführungen, seine zwingenden, innovativen Interpretationen des traditionellen, zeitgenössischen und skandinavischen Repertoires sowie für die engen Beziehungen, die er unter den Musikern seiner Orchester aufbaut, ist **Osmo Vänskä** der zehnte Musikalische Leiter des Minnesota Orchestra und Chefdirigent des Lahti Symphony Orchestra in Finnland. 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 für BIS erhalten beste Kritiken; die ersten Folgen seiner Gesamteinspielung der Symphonien Beethovens mit dem Minnesota Orchestra haben die Kunde von der außergewöhnlichen Dynamik dieser musikalischen Partnerschaft in alle Welt getragen. Unterdessen ist Vänskä international ein äußerst gefragter Gastdirigent bei den 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 (2004), die Sibelius-Medaille (2005) und der Finlandia Foundation Arts and Letters Award (2006).

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 philharmono-

nique 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 de visite personnelle). L'œuvre sortit comme une fusion extraordinaire d'idées différentes de périodes différentes 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 grande forme 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 une reprise 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 commencer 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 2006

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 dont le plus récent offre de la musique de Sibelius – « Spirit of Nature » [BIS-CD-1565].

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. Des sommets ont été atteints au festival de musique d'Aspen, au festival America Cantat III en 2000 à Caracas au Vénézuéla, à la création d'*Ikon of Eros* de John Tavener avec l'Orchestre du Minnesota en 2003 et à la commande et création de l'œuvre théâtre-chorale *Adventures of the Black Dot* (2005). 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 conseillère de renom, Romey est directrice des activités chorales à l'université du Minnesota.

Fondé en 1903 sous le nom d'Orchestre symphonique de Minneapolis, l'**Orchestre du Minnesota** est reconnu comme l'un des meilleurs orchestres symphoniques des Etats-Unis. Sous la baguette de son directeur musical Osmo

Vänskä depuis 2003, l'orchestre a profité d'une lignée de directeurs musicaux célèbres : Eiji Oue (1995-2002), Edo de Waart (1986-95), sir Neville Marriner (1979-86), Stanisław Skrowaczewski (1960-79), Antal Doráti (1949-60), Dimitri Mitropoulos (1937-49), Eugene Ormandy (1931-36), Henri Verbrugghen (1923-31) et Emil Oberhoffer (1903-22).

L'histoire radiophonique de l'Orchestre du Minnesota commença en 1923 avec une diffusion nationale mettant en vedette le chef invité Bruno Walter et elle continue aujourd'hui avec une série de programmes réalisés par la Minnesota Public Radio et rediffusés sur près de 150 stations dans tous les États-Unis. Des enregistrements historiques de l'orchestre, remontant à 1924, incluent des disques pour RCA Victor, Columbia, Mercury « Living Presence » et Vox Records. « Minnesota Orchestra at 100: A Collection of Recordings and Broadcasts » est une compilation de 12 disques compacts sortis en 2003 faisant la chronique de près de 80 ans des réussites enregistrées de l'ensemble.

L'orchestre présente plus de 150 concerts par année pour près de 400,000 auditeurs. Il rejoint plus de 85,000 étudiants chaque année grâce à ses programmes éducatifs et à ses matinées. Avec une longue histoire de commandes et d'exécutions de musique nouvelle, l'orchestre continue de nourrir un engagement soutenu envers les compositeurs contemporains. Avec son acoustique brillante, l'Orchestra Hall au centre-ville de Minneapolis est le siège permanent de l'Orchestre du Minnesota.

Chaudement applaudi pour ses exécutions intenses et dynamiques, ses interprétations irrésistibles et innovatrices des répertoires standard, contemporain et nordique ainsi que pour le rapport étroit qu'il établit avec les musiciens des orchestres qu'il dirige, **Osmo Vänskä** est le dixième directeur musical de l'orchestre du Minnesota ainsi que le chef principal de l'Orchestre symphonique

que de Lahti en Finlande. Il entreprit sa carrière musicale comme clarinettiste, occupant le poste de premier clarinettiste 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 enregistrements sur étiquette BIS continuent d'attirer les acheteurs ; les premières sorties de son cycle des symphonies de Beethoven avec l'Orchestre du Minnesota ont déjà diffusé l'exceptionnel dynamisme de sa collaboration musicale dans le monde entier. 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, la médaille Sibelius en 2005 et le prix de la fondation Finlandia des Arts et Lettres en 2006. Il fut nommé Chef de l'année par *Musical America* en 2004.

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)

‘This is one of the finest performances of the Funeral March ever recorded. It has everything – fabulous playing, an ideal tempo..., and most importantly, rhythm.’ *ClassicsToday.com*

‘I choose my words carefully when I say this is the best recording of Beethoven symphonies since Carlos Kleiber’s with the Vienna Philharmonic a generation ago.’ *Financial Times*

‘It’s obvious from the first bars of the *Eroica* that this is something special... these are great interpretations and a true 21st-century take on the music.’ *Classic FM Magazine*



BEETHOVEN · SYMPHONIES NOS. 3 & 8
MINNESOTA ORCHESTRA · OSMO VÄNSKÄ

BIS-SACD-1516

IN THE SAME SERIES: BEETHOVEN · SYMPHONIES NOS. 4 & 5 · BIS-SACD-1416

Awarded top marks by the websites *Klassik Heute*, *Classics Today* and *Classics Today France*. Editor's Choice in *Gramophone*, Orchestral CD of the Month in *BBC Music Magazine* and Disc of the Month in *Classic FM Magazine*.

The music on this Hybrid SACD 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

Recorded in January 2006 at Orchestra Hall, Minneapolis, Minnesota, USA

Recording producer: Robert Suff

Sound engineer: Ingo Petry

Technical engineer: Thore Brinkmann

Digital editing: Matthias Spitzbarth, Fabian Frank

Mix/mastering: Ingo Petry, Matthias Spitzbarth

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

SACD authoring: Bastiaan Kuijt

Executive producers: Robert von Bahr, Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Barry Cooper 2006

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © Juan Hitters

Back cover photograph of the Minnesota Orchestra: © Ann Marsden

Other photographs: © Greg Helgeson (Osmo Vänskä); © 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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1616 © & ® 2006, BIS Records AB, Åkersberga.

