

Chan 7042(5)



CHANDOS

BEETHOVEN

SYMPHONIES
I-IO

CITY OF
BIRMINGHAM
SYMPHONY
ORCHESTRA

WALTER WELLER

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

COMPACT DISC 1

TT 77:37

Symphony No. 1, Op. 21

24:45

in C major · C-Dur · ut majeur

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 1 | I Adagio molto – Allegro con brio | 9:07 |
| 2 | II Andante cantabile con moto | 5:58 |
| 3 | III Menuetto: Allegro molto e vivace | 3:38 |
| 4 | IV Adagio – Allegro molto e vivace | 5:55 |

Symphony No. 3, Op. 55

51:46

in E flat major · Es-Dur · mi bémol majeur

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 5 | I Allegro con brio | 18:50 |
| 6 | II Marcia funebre: Adagio assai | 14:57 |
| 7 | III Scherzo: Allegro vivace | 5:57 |
| 8 | IV Finale: Allegro molto | 12:00 |

COMPACT DISC 2

TT 68:21

Symphony No. 2, Op. 36

34:57

in D major · D-Dur · ré majeur

- | | | |
|---|-----------------------------------|-------|
| 1 | I Adagio molto – Allegro con brio | 12:46 |
| 2 | II Larghetto | 11:52 |
| 3 | III Scherzo: Allegro | 3:37 |
| 4 | IV Allegro molto | 6:35 |

	Symphony No. 5, Op. 67	33:16
	in C minor · c-Moll · ut mineur	
5	I Allegro con brio	8:23
6	II Andante con moto	10:17
7	III Allegro	5:26
8	IV Allegro	9:04
	COMPACT DISC 3	TT 78:07
	Symphony No. 6, Op. 68 <i>Pastorale</i>	40:53
	in F major · F-Dur · fa majeur	
1	I Awakening of happy feelings upon arrival in the country Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande; Eveil de sentiments joyeux à l'arrivée à la campagne Allegro ma non troppo	9:35
2	II Scene by the brook – Szene am Bach; Au bord du ruisseau Andante molto mosso	12:41
3	III Merry gathering of the peasants – Lustiges Zusammensein der Landleute; Joyeuse réunion des paysans Allegro	5:13
4	IV Thunderstorm – Gewitter – Sturm; Orage, tempête Allegro	3:31
5	V Shepherd's song: Happy and grateful feelings after the storm Hirtengesang: Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm; Chanson de berger: Sentiments de bonheur et de reconnaissance après l'orage Allegretto	9:33

	Symphony No. 7, Op. 92	37:00
	in A major · A-Dur · la majeur	
6	I Poco sostenuto – Vivace	12:41
7	II Allegretto	9:12
8	III Presto	8:02
9	IV Allegro con brio	7:06
	COMPACT DISC 4	TT 77:28
	Symphony No. 4, Op. 60	34:24
	in B flat major · B-Dur · si bémol majeur	
1	I Adagio – Allegro vivace	11:44
2	II Allegro	9:49
3	III Allegro vivace	5:47
4	IV Allegro ma non troppo	7:00
	Symphony No. 8, Op. 93	26:58
	in F major · F-Dur · fa majeur	
5	I Allegro vivace e con brio	10:14
6	II Allegretto scherzando	4:18
7	III Tempo di menuetto	4:46
8	IV Allegro vivace	7:35
	Symphony No. 10 (First movement) realized and completed by Barry Cooper vervollständigt von Barry Cooper réalisé et complété par Barry Cooper	
9	Andante – allegro – andante	15:51

COMPACT DISC 5

TT 66:13

Symphony No. 9, Op. 125

in D minor · d-Moll · ré mineur

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I Allegro ma non troppo, un poco maestoso | 15:51 |
| 2 | II Molto vivace | 10:27 |
| 3 | III Adagio molto e cantabile | 14:50 |
| 4 | IV Presto – Presto 'O Freude, nicht diese Töne!' – | 6:40 |
| 5 | Allegro assai | 18:16 |

Final Chorus from Schiller's 'Ode to Joy'
Schlußchor über Schiller Ode "An die Freude"
Chœur final extrait de l'"Ode à la Joie" de Schiller

Josephine Barstow soprano

Linda Finnie mezzo-soprano

David Rendall tenor

John Tomlinson bass

City of Birmingham Symphony Orchestra Chorus

Chorus Master Simon Halsey

Language Coach Geraldine Frank

City of Birmingham Symphony Orchestra

Leader Felix Kok

Walter Weller

Ludwig van Beethoven: Symphonies

Symphony No. 1, Op. 21

After Beethoven arrived in Vienna in 1792 to study with Haydn he quickly acquired fame as a pianist and extemporizer. It was natural that most of his earlier opus numbers should involve the piano in some way. Yet his Op. 1 piano trios and Op. 2 sonatas adopted the four-movement plan usually reserved for the quartet and the symphony, as though to compensate for his reluctance to compete with Haydn in these two forms. He prepared himself by writing string trios and piano concertos, and sketched and abandoned a symphony. Significantly, the year 1800 was the turning-point; the Op. 18 string quartets were ready, and the First Symphony was performed at a benefit concert in the Burgtheater. Comments were made about the prominence of the wind band, notable at the start and in the trio of the third movement, and the general robustness of scoring and wilful use of dynamics removed it from the direct shadows of Haydn or Mozart.

However, it still owed debts to the language of comic opera: Tovey described its style as of the Comedy of Manners, and as a viola

player in the orchestra at Bonn the young Beethoven knew his Mozart operas well. But the humour of the symphony is thoroughly Beethovenian: in the misleading opening, out of the key, in the enlivening of the steps of the minuet into a headlong scherzo while retaining the old title, and in the gradual emergence of a simple scale in solemn recitative at the start of the finale. The finale theme itself seemed the only probable inheritance from the earlier abandoned symphony.

The year 1800 also produced the Septet, which rapidly became a popular favourite, and the Piano Sonata Op. 22, a work of regular Classical proportions and fairly neutral moods, especially in the light of the storm and stress of the earlier *Pathétique* and the intensely personal pathos of the slow movement of the D major Sonata Op. 10 No. 3. It was a time of consolidation, and a symphony above all was public music. He was not yet ready to share the full force of his emotions and imagination with the world at large, as happened with the *Eroica* of four years later. Yet there is plenty of intellectual

delight behind the cheerful facade of the First Symphony. The first movement, having settled its key, makes great play with the three-note figure of its *Allegro*, carrying it home in triumph in the coda. The *Andante*, nearest to Mozart in its grace and charm, is almost the minuet that the third movement decidedly is not, though it begins in a fugal manner and adds a new countersubject on the reprise. An admired piece of scoring comes at the end of its exposition where fluttering triplets on violins and flute and chords in cross-rhythm are accompanied by quietly insistent drum-taps. But Beethoven's use of the drums was to be resourceful and imaginative in all his later symphonies, not to mention the Violin Concerto and the *Emperor*.

Did Beethoven conceive the third movement as a minuet before speeding up its steps? The rapid speed of harmonic movement suggests this, and the sketchbooks show that the volatile scherzos in the *Eroica* and the *Spring* Sonata for violin had steadier origins. In contrast, the trio section in the First Symphony is amusingly static, drawing all the more attention to the swirling violin figures punctuating the wind phrases. Tovey, with his unique blend of wit and wisdom, wrote that the opening of the finale was like letting

'a cat from a bag' and he might have gone on to call the eventual theme kittenish, a term he applied to some of Haydn's playful tunes. Scales abound in this movement, working in contrary motion in the development, and since they begin on an upbeat they impart continuing vitality to the music, even accompanying the new childlike march that appears towards the end.

Symphony No. 2, Op. 36

The autumn of 1802 found Beethoven in the depths of despair. It was over a year since he had written to his friends Wegeler and Amenda about the deterioration in his hearing. Now, from his country retreat at Heiligenstadt, he addressed the tragically eloquent Testament to his two brothers, full of suicidal thoughts but containing the vital phrase 'it was only my art that held me back'. The document was never sent. Love of art and will power triumphed over depression, and a renewed creative energy opened up new horizons of expression in the *Eroica*, *Fidelio* and the other great works of the middle period. It would be naive to express surprise that such a radiant work as the Second Symphony should have been completed during the Heiligenstadt crisis. A composer writes music out of his whole

experience of life, as Deryck Cooke maintained in his book *The Language of Music*, and the work had been conceived well before that time. In a sketchbook of 1801 known as 'Landsberg 7' there are lengthy drafts for the finale, and it seems that the project was set aside for the ballet *Prometheus* which was first performed on 28 March that year. As usual the sketches are revealing not only in the shaping of detail but in the overall architecture of the music. A lengthy draft does not necessarily reflect the composer's underlying intention, but it appears that Beethoven considered a plan for an outsize rondo with four episodes and compressed it at a later stage.

The symphony's slow introduction, unlike that in the First Symphony, begins with a firm announcement of the home key but is far more extended and wide ranging. Musical detectives will note a distant presage of the first movement of the Ninth Symphony at the strong unison climax in D minor and in due course feel a kinship in the trios of the scherzos of these two vastly separated works. The association of keys and ideas is always fascinating. It may seem far-fetched to refer back to Mozart's *Prague* Symphony in D, which also has an impressive introduction with a strong D minor element and begins

its *Allegro* with a low-lying theme beneath the surface of the music, but this was the tradition Beethoven respected and turned to his own purpose. Even the idea of throwing the climax of a movement into an extended coda was not, as is sometimes said, a Beethovenian invention – think of the finale of the *Jupiter*! – though in the first movement of the Second he created a staggering effect by abandoning theme for harmony in grand ascending sequences, resolving in a cadence of Handelian breadth, a composer he admired above all.

Beethoven removed the resplendent trumpets and drums from the *Larghetto* but gave the horns a spectacular moment at the close of the secondary themes. Elsewhere the music is for the glory of the strings, clarinets and bassoons. To describe its surpassing melodic beauty as Schubertian is to foresee Schubert's debt to Beethoven: in this case the influence on the slow movement of his *Grand Duo* for piano duet seems unmistakable. It is a commonplace to remark that the *Scherzo* begins by throwing the simplest one-bar tag around the orchestra. But such is the case: everything depends on antiphony and dynamics. In the trio the hint of the Ninth Symphony is enhanced by its later bassoon counterpoint, but the key change at the

double bar is striking enough for one to relate it to similar moves in the coda of the *Finale*. Much of the *Finale*'s vitality derives from its explosive opening and the two-note figure that sets it off, and the lead-backs through multiple repetitions of this figure were formal expansions that Beethoven adopted in other works, as in the finale of the E minor *Rasumovsky* Quartet. In the symphony the 'gesture' is poised on dominant-seventh harmony until its brilliant resolution in the closing bars. Saving the most stable version of a theme for the end was a feature of that large-scale musical thought that was soon to yield such overwhelming results in the first movement of the *Eroica*.

Symphony No. 3, Op. 55 *Eroica*

The *Eroica* remains one of the greatest landmarks in the history of music. When we reflect that it was completed little over a year after the Second Symphony its vast expansion in form and content and its architectural certainty seem staggering. Beethoven's scornful deletion of its dedication to Napoleon is well known, but his attitude to his fallen hero was to fluctuate. There may have been expediency in this too: the cancellation of a projected visit to Paris and the promise of a monetary

reward from his Viennese patron Prince Lobkowitz who eventually received the dedication and in whose palace the work was first played in December 1804. Schindler's story that the idea of a heroic symphony for Bonaparte was suggested to Beethoven in 1798 by General Bernadotte, minister of the French directory in Vienna, has been discredited. The actual achievement of the *Eroica* is inevitably related to the supreme renewal of artistic energy that followed the suicidal depression over his deafness at Heiligenstadt in 1802. Early sketches for the symphony followed his work on the Op. 31 piano sonatas and the *Prometheus* Variations of that year, but the main gestation of the work is preserved in a subsequent sketchbook of 1803–04, made famous through the researches of Gustav Nottebohm over a century ago and giving remarkable insight into Beethoven's working methods. The gradual emergence of significant themes from fragmentary jottings justifies Carlyle's remark about the 'transcendent capacity' of genius; even the straightforward opening chords were distilled from more complex gestures.

Yet it is easy to understand the perplexity and even the hostility that greeted the *Eroica* in some quarters. The man who shouted

from the gallery 'I'll give another *kreutzer* if only the thing will stop' had after all been confronted with a symphony twice as long as usual, not to mention its violent contrasts, vehement reiterations and cross-accents, and its passages of themeless, almost timeless suspense. Even Beethoven's pupil Ferdinand Ries was misled by the 'false' horn entry halfway through the first movement and was reprimanded for saying that the player had come in wrongly. The moment in question was the reprise of the first subject, an arpeggio theme well suited to the natural horn and full of infinite resource in Beethoven's hands. Its likeness to Mozart's youthful overture *Bastien und Bastienne* has been noted, but so has Beethoven's ability to imbue such basic material with untold strength and significance. Much has been made of the 'new' E minor theme that emerges from the shattering climax of the development section: analysts have sought to relate it to the rising triad of the first subject, though Beethoven provided a more obvious unifying factor in the accompanying syncopations. Sonata form on such an epic scale demanded a coda of unusual proportions, with room enough to recall the 'new theme' before carrying the first subject home as a triumphant round. Such a grand

peroration to a first movement had no symphonic precedent, though the ending of Mozart's *Jupiter* had pointed the way to Beethoven's climactic codas.

Some naive observers have queried Beethoven's placing of the Funeral March second, as though to kill off his hero early, but a symphony is not a biography. As he explained with the programme of the *Pastorale* Symphony, he was expressing feelings rather than depicting events. Viewed objectively, the march is a rondo in very slow tempo, but the scoring of the theme for low-lying strings, with rumbling basses suggesting muffled drums, sets a tragic mood from the start, enhanced by a counterstatement in the most plaintive register of a solo oboe. The theme's afterthoughts are spacious, thus delaying the first episode, which brings the consolation of C major but produces triumphant cadences of a military nature. It is the second episode, however, that provides the emotional climax, a double fugue that breaks in soon after the return of the march; and the disintegration of the latter in the coda is an imaginative stroke foreshowing the most subjective moments in the *Arioso* of the Op. 110 Piano Sonata and the *Cavatina* of the Op. 130 Quartet.

The sketches show that the *scherzo* was

planned as a moderate-paced minuet before Beethoven speeded up its steps and lightened its harmonic movement. As if affected by the profound pathos of the Funeral March it runs half its course in a subdued *pianissimo* before affirming its home key with a sudden blaze from the full orchestra. The overwhelming effect of Beethoven's *tutti* was still achieved with the standard Classical forces apart from the third horn that enabled the trio of the *Scherzo* to live up to its name for once.

For the *Finale* Beethoven returned to a theme from his ballet-music to *Prometheus* that he had also exploited in the piano Variations and Fugue Op. 35. The *Eroica* inherited many of that work's features: the treatment of the bass as a subject in its own right before the arrival of the theme, its potential for fugal treatment, and the grand final apotheosis. But to describe the symphony's finale as an amalgam of variations and fugue is far too cursory. Its adventures are organized in an arch-form leading to and away from a central episode in which a new and self-contained theme in dotted rhythm appears over the original bass. There are fugal sections on either side, and in fact the movement's richness derives from a wide range of textures and treatments, most of them offshoots from the simple binary

theme and its bass. Its most sublime moment comes after the climax of the second fugato when the wind offer the *Prometheus* subject *poco andante* in a more expressive harmonization. This elevated manner, far removed from its origins in the ballet or as a *contredanse*, epitomizes the grander and deeper emotions of the symphony as a whole. When the poet Christoph Kuffner asked Beethoven to name his favourite among the symphonies he replied 'the *Eroica*', though the year was 1817 and the Ninth had yet to come.

Symphony No. 4, Op. 60

It is generally agreed that Beethoven's even-numbered symphonies are more relaxed than their neighbours, but Schumann's view of the Fourth as 'a slender Greek maiden between two Norse warriors' was a very restricted one, apt for the lyric grace of the slow movement themes maybe, perhaps for the trio of the scherzo, but hardly for the masculine energy that abounds elsewhere. Yet after the colossal time-scale of the *Eroica* the Fourth must have struck its first audiences in March 1807 as a return to Mozartian proportions. Its dedication to Count Oppersdorf, who admired the Second Symphony, may have some bearing on this; Beethoven seemed to

accept his commission for a new symphony with enthusiasm, working on it in the autumn of 1806 and setting aside his fairly advanced sketches for the vastly different Fifth. The absence of surviving sketches for the Fourth need not imply that he wrote it with more spontaneous ease than usual, though its character may suggest this; in all probability the relevant sketchbook was lost after the posthumous auction of his effects. Some cross-influences from the Fifth may be noticed in the falling thirds of the introduction and the darkness that precedes the brilliant launching of the first *Allegro vivace*, comparable with the mysterious transition between the Fifth's scherzo and finale. Weber scorned the introduction for its sparseness of material, impervious to the wondrous exploration of distant keys that led Tovey to write of its 'sky-dome vastness'. In this context the sudden blaze of B flat harmony has the alarming effect of a sunrise at midnight, and once under way the movement pursues its course with immense vitality and confidence, incorporating a rustic canon for clarinet and bassoon in the second subject and rounding off its exposition with a syncopated figure that had been touched on earlier. The development, however, is entirely concerned with the first subject, to which it

adds an inspired melodic counterpoint in a variety of keys before settling in remote regions that recall something of the mystery of the introduction. Beethoven's resourceful use of the drum here was a stroke of genius. A sharp and B flat being notes of the same pitch and thus encouraging a magic return through the alchemy known as 'enharmonic modulation'.

In the slow movement, doubtless admired by Schumann, the lyrical warmth of the music is offset by an introductory rhythmic pattern that flares up from time to time. It was typical of Beethoven to hint at the latent strength underlying the outward tenderness, but the figure itself seems affected by the music's radiant warmth, turned to poetry in the high reaches of a bassoon and to a subdued murmur from the timpani in the closing bars.

The scherzo is the first in the symphonies to bring round its trio section a second time, and third statement of the scherzo itself is accordingly abridged. This expansion of form was followed in several middle-period works including the Sixth and Seventh Symphonies and was apparently planned for the first performance of the Fifth too. In the Fourth there is great play with cross-rhythms and answering unison phrases, while the

steadier tempo of the trio allows for more lyrical exchanges between glimpses of the past, as in the Mozartian 'Alberti bass' treatment of the clarinet and the Haydnish surprise ending. Its main topic is the opening semiquaver subject and its tendency to build up sequences in perpetual motion; it taxes the bassoon in the recapitulation and the basses in the coda and is eventually handed round at half-speed before being whisked away. The brusque treatment of dynamics should temper any lingering notions about the slightness of the 'even numbers'.

Symphony No. 5, Op. 67

'Thus Fate knocks at the door!' Beethoven's supposed remark to Schindler has been inseparably linked with the opening of the Fifth Symphony – or were those momentous first bars, as Czerny maintained, actually inspired by the notes of the yellow-hammer? The listener may prefer to take Hans Keller's more objective view of them as 'this is what it is all about'. Yet the overtones persist, helped by the storm-and-stress associations of C minor and the resplendent triumph of the major-key finale. 'I will seize Fate by the throat' Beethoven had written about his deafness, and after the crisis of the

Heiligenstadt Testament his musical triumphs of the *Eroica* Symphony and the *Waldstein* Sonata were followed by sketches for the Fifth. The work was interrupted and not completed for four years, the first performance being given at a marathon concert in December 1808 that also included the *Pastorale* Symphony, the Fourth Piano Concerto, parts of the Mass in C and the *Choral Fantasy*. Perhaps the inordinate length of the programme was responsible for the deletion of the full *da capo* in the scherzo, about which scholars still argue. But the third movement, apart from its *fugato* trio, is unlike the scherzos of the other symphonies in being through-composed without the usual repeats. Its drama lies in the alternation of mysterious questionings (cellos and basses) and bold resolution (horns). Over the finale of his very last quarter he was to write the formula 'Must it be? It must be!' but this philosophy seemed to underline so many of his musical gestures. In E.M. Forster's *Howards End* the Romantically-inclined Helen found panic and emptiness in the third movement of the Fifth and splendour and heroism with the entry of the trombones in the finale, while young Tibby, profoundly versed in counterpoint, implored the company to look out for 'the transitional passage on the drum'. As Forster

so aptly put it, the Fifth Symphony satisfies 'all sorts and conditions'.

After the vast time-scale of the *Eroica* the first movement of the Fifth thrives on its concision and economy, its longest paragraphs deriving from the opening motive and the related horn-call that announces the second subject, yet its stupendous effect was achieved with the standard Classical orchestra, extra instruments being reserved for the finale. 'Are they giants whom we hear scraping and blowing?' asked the conductor Weingartner, as Beethoven restored the minor key in a coda of unprecedented power. In the midst of such an elemental drama the brief oboe cadenza following the reprise had sounded a note of touching pathos, the outcome of a new melodic thread woven into the previous bars.

For the *Andante*, Beethoven evolved a plan of variations and afterthoughts that was to have a sublime sequel in the *Adagio* of the Ninth. The theme first appeared in the sketches as a *tempo di menuetto* with mundane sequences, but was eloquently reshaped with a martial counterpart involving a move from A flat to C major, the symphony's eventual key of salvation. But such awareness between movements was a feature of the mature Classical style. After

one complete variation, a second breaks off for a freer treatment of the theme, highlighting the wind-players but leaving the emotional climax for the strings with an inspired variant in the coda.

On the subject of scoring, the arrival of the trombones in the finale was a landmark, their use normally confined to opera and church music, Beethoven also added a piccolo and contrabassoon, creating a grandeur of sonority all the more telling after the ghostly reprise of the previous movement, one reason for this need to refer back before the finale's own recapitulation. In view of the prolonged affirmation of C major at the end it is hard to imagine the Fifth Symphony with a minor-key finale, though Beethoven had noted and rejected such an idea, a tribute to his admiration for Mozart's C minor Piano Concerto. His work on *Fidelio* intervened, and over sketches of the third *Rasumovsky* Quartet he wrote the significant words 'Let your deafness no longer be a secret.' Both have jubilant C major finales and key-associations were strong.

Symphony No. 6, Op. 68 *Pastorale*

Beethoven was in the habit of spending part of his summer months in the country,

finding relaxation and inspiration in the peaceful contemplation of nature, taking sketchbooks on his walks, noting down ideas in pencil and elaborating on them when he returned home. The 'Eroica' sketchbook of 1803–04 contained at least two harbingers of the *Pastorale* Symphony: a rustic dance that played its part in the peasants' merrymaking and a sketch in twelve-eight time labelled 'the murmuring of the brook' with the comment 'the larger the stream, the deeper the note'. Elsewhere we find a rumbling of double basses suggesting 'thunder', but when he began detailed work on the symphony in 1808 he expressed his reservations about programme music: 'Every kind of painting loses by being carried too far in instrumental music... anyone who has the faintest idea of rural life will have no need to descriptive titles.' Labels for the movements were retained but with the warning 'more an expression of feeling than tone-painting'. The influence of folksong has been detected in the opening theme and the middle episode of the finale, but as with the Russian tunes in his first two *Rasumovsky* quartets it is in the treatment rather than the ideas themselves that the composer shows himself: a pause in the fourth bar invites contemplation of the very first phrase, every fragment of which

blossoms as the movement unfolds. The *Pastorale* Symphony, said Tovey, 'has the enormous strength of someone who knows how to relax'. This shows in its birdlike repetitions, its leisurely harmonic movement and its rustic drone-bass themes. Sir George Grove drew a more picturesque comparison with nature itself; 'When the sameness of fields, woods and streams can become distasteful, then will the *Pastorale* Symphony weary its hearers.'

Yet the intellect is satisfied too; in the key-scheme of the first movement, with each climax opening up new vistas, and the transparent scoring of the 'Scene by the brook', worlds apart from Beethoven's titanic use of the orchestra in the Fifth Symphony, completed in the same year. Here the coda introduces its celebrated bird-calls, identified in the score as nightingale, quail and cuckoo, yet these two brief cadenzas are musically relevant rather than realistically avian; both the nightingale and the cuckoo take their inspiration from the opening bars of the movement. Those in search of a more definite 'programme' will note the rustic-band parody in the scherzo with its amusingly primitive bassoon part, and the realism of the storm that breaks in on the merrymaking, helped by the addition of two

trombones and piccolo and the adoption of a theme from the purely musical storm of the *Appassionata* Sonata.

The art of transition that preceded the triumphant finale of the Fifth Symphony is now practised in reverse as the storm subsides for a more serene restoration of the major key, but the painstaking evolution of the 'Shepherd's song', which flows so naturally, can be followed in the sketches. Beethoven preserved his trombones for sonority but made the ultimate climax an intimate one, an 'ideal' version of the rondo-theme given quietly to the strings. The relaxed confidence of the *Pastorale* was shared by other middle-period works, the Violin Concerto and the Fourth Piano Concerto, a complement to the heroic manner of the Fifth and the *Eroica*. In fact, the sheer range of Beethoven's music may baffle the music-lover into wonderment; rustic elements and drone-basses even found their way into the late quartets. 'It is something to belong to the same race of beings as Beethoven' wrote Samuel Langford after listening to the profounder Thanksgiving of the Op. 132 Quartet, but the same sentiments could apply to much earlier works. The extra-musical associations of the *Pastorale* led to over-zealous interpretations with scenery and dancing

during the Romantic period, and Walt Disney's *Fantasia* ensured it a popularity beyond the concert hall, but Beethoven's proviso should be heeded; as an 'expression of feeling' the music is self-sufficient.

Symphony No. 7, Op. 92

The division of Beethoven's creative life into the customary three periods may be thought arbitrary and 'simplistic' but is at least helpful in the quick location of events. In this case, the Seventh and Eighth symphonies represent the final triumph of his middle period, unless we carry it forward to include the revision of *Fidelio* in 1814, the year of the Congress of Vienna. Both symphonies were completed in 1812, which also produced the most subtle and restrained of his violin sonatas, Op. 96 in G, thus underlining the difference between public and private music. Thereafter came a lull in creation and a depression undoubtedly related to his domestic and emotional problems as well as his increasing deafness. In view of this the Seventh Symphony seems all the more overwhelming in its exuberance and vitality. Wagner called it the 'Apotheosis of the Dance', and Tovey, while ridiculing the idea of any 'programme' behind the music, wrote of the 'Bacchic fury' of its

finale. Attempts to dance a ballet to the symphony were in fact foredoomed; clipping the wings of the listener's imagination and restricting the universal view of the greatest 'absolute music', whether its unbounded rhythmic energy or the more intellectual splendour of its architecture. All the movements thrive on terse reiterated figures. Even the *Allegretto* is hardly the expected 'slow movement'; its march-like tread derived in fact from a sketch possible intended for the third *Rasumovsky* quartet six years earlier.

As though to compensate for the irrepressible dactylic rhythm of the first *Vivace*, Beethoven began the Seventh Symphony with a majestic introduction, almost a sonata-movement in itself and one in which the keys of C major and F major play an important part. This, consciously or subconsciously, was long-term planning, predicting salient tonal moves in all the remaining movements. A more obvious feature is the pattern of rising scales that measures itself against that in turn generates the dotted rhythm of the *Vivace* itself. Such economy, logic and drama are as apparent to the layman as to the tutored analyst; they are the hallmarks of the great symphonist, and in Beethoven's case the outcome of long

mental toil, as we know from his sketches. Logic and drama also led him to suspend the pervasive dotted rhythm of the *Vivace* in a famous *crescendo* passage near the end, thus saving energy for its resumption in the closing bars.

The *Allegretto*, marvellously framed between two wind chords, has a uniquely haunting quality that is enhanced by a flowing counterpoint first heard in violas and cellos. Its success was immediate and it was encored at the first performance in December 1813. Variations play a large part in the movement but are chiefly concerned with scoring and accompaniment figures, the theme and its companion remaining virtually unchanged. Nevertheless its obsession with A minor and major called for a dramatic break with tradition when it came to the third movement, scherzos (and minuits) normally being in the symphony's home-key. Beethoven moved to F major, though the gravitational pull of A major had an abruptly humorous effect in the very first paragraph. The immense vigour of the scherzo is twice offset by a trio-section in a steadier tempo, a contrast that used to be exaggerated through its supposed derivation from a Pilgrims' Hymn, though this is hardly warranted by the marking *assai meno presto*. The idea of a

doubly rotating scherzo and trio had already been followed in the Fourth Symphony and the *Pastoral* and was even planned at the first performance of the Fifth.

As for the finale, it remains one of the most excitingly energetic symphonic movements ever written. Even the opening call to attention, simple enough on paper, acquires the significance of a motif before long. In view of the general abandon of the music, Beethoven apparently felt the need for a minor-key contrast in the second group of themes and noted this in his sketches before the detail emerged: 'first to F sharp minor, then C sharp minor' – and so it turned out. Beethoven often made such verbal reminders, and his sketchbooks are a reminder to us of Carlyle's description of genius as 'the transcendent capacity of taking trouble'. The main subject of the finale sounds spontaneous enough but needed refining from the awkwardly angular idea that he first wrote down. Perhaps it is no longer necessary to remind listeners of the endless resource he found in its eventual violin figures?

Symphony No. 8, Op. 93

When working at his Seventh Symphony Beethoven made a note in his sketchbook

about 'a further symphony in D minor': a long-term prophecy of the Ninth maybe, for the Eighth was certainly not in that or any other minor key. The jubilant character of its outer movements seemed to carry over some of the surplus energy of the Seventh, though, being on a more compact scale, it appeared to bewilder and even to disappoint its first audiences. 'Because it is so much better' said the composer, a disarming half-truth indicating that he had broken new ground in his apparent reversion to a Mozartian time-scale. In fact the Eighth was completed in 1812 within a few months of the Seventh. It was a turbulent year for Beethoven. In the summer he visited Teplitz in search of a cure for his deafness and wrote the passionate enigmatic letters to the anonymous Immortal Beloved, following this with a journey to Linz in a vain attempt to break up an affair between his brother Johann and his housekeeper Thérèse. Yet he managed to complete the scoring of the Eighth Symphony in Linz. His art seemed to transcend worldly problems, though the following year found him exhausted, depressed and unproductive. The remaining work of 1812 was the intimate Violin Sonata, Op. 96, but in the orchestral field the Seventh and Eighth symphonies may be

regarded as the crowning achievement of his middle period.

The Eighth opens with a terse self-contained theme and an initial motif that provides the mainstay of the development and coda and is humorously thrown away at the close. It is in the equally concise secondary themes with their abrupt changes of texture that Beethoven seems to show a new manner, though the shadow of the Fifth Symphony may be sensed in the hammering rhythm that rounds off the exposition with all the vigour implied by the extreme tempo-marking. The two middle movements have no precedent in the symphonies, though an earlier piano sonata, Op. 31 No. 3, had offered something similar; instead of a slow movement an *Allegretto scherzando* in two-four time, followed by a leisurely minuet in place of the expected Beethovenian scherzo. The former derives its humour from the mechanical chording of the wind, and it is hardly accidental that Beethoven adopted the movement's main subject in a vocal canon caricaturing Maelzel's metronome. Having disposed of the scherzo elements in the *Allegretto* he emphasized the deliberate steps of the minuet in two preliminary bars. There may be an element of parody here, too, yet there is no sense of pastiche in Beethoven's

long-flowing violin theme, later taken over by the bassoon. It was the scoring of the trio with its pair of horns and lively cello accompaniment that was so much admired by Stravinsky, who returned to Beethoven in his later years and described the whole symphony as 'fresh and delightful'.

The lightly-scored opening of the finale is deceptive, carrying within it the seeds of an outsize sonata-rondo with episodes and developments of unsuspected power. The sudden out-of-key C sharp unison that soon disrupts the proceedings gives a dramatic foretaste, like a knock at the door that only gains admittance much later in the movement, a sublimely drastic example of Beethoven's humour. When it eventually succeeds in changing the key of the continuation the situation is 'corrected' by the delayed entry of the brass and timpani, a case of instrumental limitations producing their own drama. Associations of Fate with such gestures, popular with the Romantics and familiar enough from the Fifth Symphony, are hardly relevant to the Eighth. Despite Beethoven's personal privations it radiates a mood of optimism and intellectual well-being, and any notion of the symphony as 'little' is belied by the prolonged affirmation of F major at the close.

Symphony No. 9, Op. 125 'Choral'

One test of a great work is its power to satisfy from many angles, and for all the revolutionary aspect and impact of the Ninth Symphony it still owes its strength to Classical conceptions of form. Its spirit is, however, inextricably linked with extra-musical influences – the French Revolution, the dignity of the individual, the sufferings and hopes of mankind including Beethoven's own – yet in the simplest musical terms it also represents the greatest triumph of the major key over the minor. When working at the Seventh and Eighth symphonies Beethoven had made a note about 'a further symphony in D minor' though the idea did not come to fruition for a dozen years. The desire to set Schiller's *Ode to Joy* dated back to his much earlier days in Bonn, and the bringing together of the two projects – a symphony with a choral finale – was a late decision. As with other last-period works there are places where the medium quivers under the weight of thought and emotion, where the deaf composer seemed to fight against, or reach beyond, instrumental and vocal limitation. At the moment of recapitulation in the first movement he hurls thunderbolts into the orchestra, and towards the end of the finale the solo voices are

wafted to heaven in terms of florid string-quartet writing. Yet few nowadays adopt the occasional rescoring suggested by conductors of the past. The limitations so often contain the strength and become the mother of invention. In the scherzo, for example, the decision to tune the drums in octaves on the minor third of the chord influenced the whole course of the movement.

The first movement of the Ninth, arguably Beethoven's greatest in sonata form, sets forth the problems (the word 'despairs' appears in the sketches) that he sought to resolve with Schiller's aid in the finale. Despite its many imitators, the opening remains unique: the quiet bare-fifth tremolo on the dominant of the key, with a two-note fragment based on its notes quickly gathering momentum and breaking into the first subject proper – how many later works found inspiration here and how few, if any, came near its drama and economy? Yet Beethoven immediately repeats this process, veering from D minor to B flat major – the eventual 'second group' key – which is forthwith denied vehemently until the music suddenly yields to a change of scene. And what 'second group' compares with this one for richness and continuity, for its mixture of consolation and mystery, or for the resolute

way it gathers strength for its closing fanfare on the chord of B flat? But the rhythm of the fanfare contains that of the opening two-note figure; a solitary step recalls it and launches the development. Words may be powerless to describe, but they may at least draw attention to the new dramas that all evolve from the previous material, to the ironic use of the tonic major, to the pathos that hovers over the return of the second group, and to the size and scale of the coda with its unremitting minor-key ending.

Yet in this same D minor the scherzo follows, with its octave-tuned drums to the forefront. The introductory bars, surely the most electrifying start to any scherzo, were a late thought, whereas the succeeding *fugato* was sketched and resketched over half a dozen years. This fugal treatment is also, in another sense, introductory, for once the whole orchestra has become involved harmonic emphasis takes over. It goes without saying that no symphonic scherzo can compete with the drive, size and economy of the Ninth's: setting aside the D major trio as a haven apart, the scherzo itself is a large-scale sonata movement. Three features must be mentioned; the complete domination of the opening rhythm, the unique harmonic flavour caused by the

unusual orientation of the second subject (C major) and the change from four- to three-bar phrasing in the development. At the end the trio makes as if to return, but Beethoven cuts it short, for the energy of the whole, physical and mental, could have propelled it into eternity.

There were dramatic reasons for placing the *Adagio* after the scherzo and before the opening clamour of the finale, though the sketches reveal changes of mind here, too. In the movement itself the themes appeared to Beethoven in reverse order, the second one – note again its eventual key, D major – being sketched as a 'beginning', the actual opening at a later stage. Both were preserved, and the principle of variations and episodes established; yet late in the movement two arresting fanfares disturb the tranquillity, the second probing deep unexpected regions before resolving into further variants. Tenderness in Beethoven's case does not imply a lack of strength and awareness, including awareness of inexplicable mysteries.

Having rejected ideas for an instrumental finale, Beethoven faced the problem of justifying the intrusion of the human voice. His plan to revive and reject themes from the previous movements in vocal recitative was also modified. First, instruments must be

tried and found wanting. The cellos and basses come near to words and their acclamation of the 'Joy' motive can hardly be misunderstood. Yet perhaps it might? Who but Beethoven would have dared to allow the finale to develop so far as a purely orchestral movement and then to intervene, return to the start and replace the cello-and-bass recitatives with the brief summing-up from a solo baritone: 'O Friends, not these sounds!?' This flash-back has been criticized as a miscalculation, but the drama of spontaneously reversing a decision is not alien to an art that spreads itself across time. In Beethoven's case it brings art still closer to life, for we share his problems and his triumphs as we listen to him. One of the triumphs was the creation of a theme, through countless rewritings, of a fundamental simplicity and appeal. It had already grown from a hushed unison to a jubilant acclaim in the orchestra alone; now, aligned with Schiller's words, it reached an overwhelming climax at 'And the Cherub stands before God'.

But the finale of the Ninth is, to quote Schiller, 'all-embracing'. The great unexpected chord on the word 'God' in fact opens the door to the most secular version of the theme imaginable ('Just as gladly as His

sons', with tenor solo), inspiring the orchestra to a double-fugue in its six-eight rhythm. When the tempo changes for the new theme (G major, with trombones) that literally 'embraces the millions' a profound feeling of awe descends at the mention of the Creator ('Do you prostrate yourself'). The alternation of awe and jubilation persists to the closing bars of the final Bacchanale, and awe may also strike the listener today at the manifestation of mind and spirit revealed in the Ninth Symphony. At its first performance in 1824 Beethoven, his deafness beyond repair and unaware that the work was over, was turned round by one of the singers to witness the applause he could no longer hear.

Symphony No. 10 (First movement)

realized and completed by Barry Cooper

Before Beethoven had completed his Ninth Symphony in 1824 he had already started jotting down ideas for a Tenth (a similar overlap had occurred in his Fifth and Sixth Symphonies). He worked on this new symphony sporadically from 1822 onwards, with the latest known sketches dating from October 1825, but at the time of his death in March 1827 only the first movement had been worked on in any detail. His friend

Karl Holz later reported having heard him play it on the piano, and gave a brief description: a gentle introduction in E flat major followed by a powerful *Allegro* in C minor. But even this movement was evidently far from being completely written down, and there are no clear indications of what was to follow in later movements.

Like most of Beethoven's sketches for other works, those for the Tenth Symphony are scattered in several different sketch manuscripts (four main ones plus a number of subsidiary ones have so far been identified). As usual they are unlabelled and almost illegible to anyone not well acquainted with Beethoven's idiosyncratic handwriting. Consequently, it was not until the 1980s that any of them were identified with any certainty, and in the meantime rumours about the Tenth Symphony, started mainly by Holz and Anton Schindler, had fuelled speculation that there might be a complete manuscript hidden away somewhere or alternatively that the symphony had never been begun and that the rumours were without foundation.

Now, however, we are a little clearer and over fifty sketches are known, although many questions remain unanswered and it is possible that more sketches may yet be

discovered. All the sketches are very fragmentary, with none containing more than about thirty bars of continuous music, but to someone familiar with Beethoven's normal sketching methods they do give a clear idea of the sort of movement he had in mind. Moreover, they contain some very good material. It therefore seems very well worth while to try and make them available for performance by filling them out into a performing version, rather than leaving them in archives where they can be of use only to a few specialists. After all, the sketches represent sound rather than shapes on paper, and they cannot be fully assessed until they have been heard – and preferably heard in an appropriate orchestral setting.

The movement is very different from any of Beethoven's other symphonies and consists of an *Andante* with prominent woodwind (as indicated in the sketches) a stormy *Allegro* in Beethoven's characteristic key of C minor, and a varied reprise of the *Andante*. Another movement with a somewhat similar form is the first in the piano sonata Op. 27 No. 1 (1801), while the theme of the *Andante* recalls the slow movement of the *Pathétique* Sonata (1799). Beethoven therefore seems to have been taking a retrospective stance here, just as in his last quartet (Op. 135) he looks

back at the Classical period and in the finale of the Ninth Symphony he looks back at his *Choral Fantasia* of 1808.

The present writer had already studied Beethoven's sketches for numerous other works, in connection with his book *Beethoven and the Creative Process* (Oxford University Press), and therefore felt he was in a better position than most scholars to attempt a completion of the first movement, even though the task at first seemed impossibly daunting. Altogether there are around two hundred and fifty bars of sketches for the first movement. Some duplicate or contradict each other, leaving less than two hundred usable, but many of these can be used more than once, by means of repetitions and reprises such as occur in all Beethoven's symphonies (for example, a theme sketched for the exposition will recur in the recapitulation). The sketches thereby provide us with well over three hundred bars, while the remaining two hundred bars or so (out of five hundred and thirty-one) have had to be adapted from the same basic themes by various means (e.g. by transposition and sequence), and developed in the way Beethoven normally did. Thus all the basic thematic material is Beethoven's,

but appropriate harmony has had to be added in places where it is missing, the movement has had to be orchestrated in Beethoven's style (with the aid of only a few clues in the sketches), and linking passages based on Beethoven's themes have been inserted where necessary.

The result is obviously not exactly what Beethoven would have written, and in certain places in particular he would probably have been more imaginative. It also sounds more typical of middle-period than late Beethoven, although this may be due to the close connections with the early piano sonatas mentioned above. Nevertheless, it does provide at least a rough impression of the movement he had in mind at the time of the sketches and is certainly far closer to Beethoven's Tenth Symphony than anything previously heard. It is therefore likely to be found extremely interesting by anyone wanting to know what he planned for the symphony that was to have followed the Ninth; moreover it can also be appreciated as a piece of music, in a way that the fragmentary sketches on their own could never be.

© Barry Cooper

Ludwig van Beethoven: Sinfonien

Sinfonie Nr. 1, op. 21

Beethoven kam 1792 nach Wien, um bei Haydn Unterricht zu nehmen, machte sich aber rasch selbst einen Namen als Pianist und virtuoser Improvisator, daher finden sich unter seinen frühen Werken überwiegend Klavierkompositionen. Aber schon seine Klaviertrios op. 1 und die Sonaten op. 2 orientieren sich an der viersätzigen Struktur, die gewöhnlich dem Streichquartett und der Sinfonie vorbehalten war. Er bereitete sich mit diesen Stücken auf die große Gattung vor und skizzierte schon damals eine Sinfonie, die er jedoch verwarf. Das Jahr 1800 brachte den Wendepunkt: Die Streichquartette op. 18 waren fertig, und die 1. Sinfonie erlebte bei einem Benefizkonzert im Burgtheater ihre Uraufführung. Die Zeitgenossen verwiesen auf die hervorstechenden Holzbläser (namentlich am Anfang und im Trio des 3. Satzes) und die robuste Instrumentierung mit den willkürlich anmutenden dynamischen Nuancen, die sich schon beträchtlich vom Vorbild Haydns oder Mozarts entfernten. Man findet jedoch noch

die Tonsprache der komischen Oper, und als ehemaliger Bratschist des Bonner Theaters war Beethoven mit Mozarts Bühnenwerken durchaus vertraut. Der Humor der Sinfonie trägt jedoch seine eigenen Züge: in der tonal verwirrenden Einleitung, in der Steigerung des Menuetts zum Scherzo (trotz des alten Titels) und in der Entwicklung des feierlichen Rezitativs am Anfang des Finales zu einer schlichten Tonleiter. Das Thema des Finales ist wahrscheinlich die einzige Übernahme aus dem ersten Versuch des Komponisten mit der sinfonischen Gattung.

Im Jahr 1800 entstanden außerdem noch das schnell populäre Septett und die Klaviersonate op. 22, ein im Vergleich zum "Sturm und Drang" der *Pathétique* oder zum leidenschaftlichen langsamen Satz der D-Dur-Sonate op. 10 Nr. 3 klassisch gebändigtes und eher neutrales Werk. Noch war Beethoven nicht bereit, seine gewaltigen Empfindungen und seine üppige Phantasie mit der Welt zu teilen, wie er es vier Jahre später mit der *Eroica* tat; er befand sich in einer Periode der inneren Konsolidierung. Die Erst Sinfonie ist jedoch voll von

reizvollen Details, und hinter der fröhlichen Fassade findet man eine erstaunliche Tiefe des Gefühls. Nachdem die Tonart sich etabliert hat, wirkt das *Allegro* mit seinem Dreitonmotiv wahre Wunder und führt es in der Coda zum Triumph. Das in seiner Anmut und seinem Zauber Mozart nahestehende *Andante* ist beinahe ein Menuett, sehr im Gegensatz zum so bezeichneten 3. Satz, aber es beginnt fugal und erhält in der Reprise ein neues Gegen Thema. Am Ende der Exposition ist die Instrumentierung besonders bewunderswert: Triolen der Violinen und Flöte werden mit Akkorden im Gegenrhythmus verbunden und von ebenso nachdrücklichen wie leisen Paukenschlägen begleitet. Auch später zeichneten sich Beethovens Werke nicht zuletzt durch den sprechenden Einsatz der Pauken aus, etwa das Violinkonzert oder das 5. Klavierkonzert.

Wollte Beethoven den 3. Satz ursprünglich ganz als Menuett anlegen, bevor er auf den Gedanken verfiel, das Tempo zu beschleunigen? Das wird durch die harmonische Entwicklung nahegelegt, und die Skizzen des Komponisten zeigen, daß auch die lebhaften Scherzo-Sätze der *Eroica* und der *Frühlingssonate* zunächst viel

gemessener gedacht waren. Im Gegensatz dazu ist der Trioteil in der ersten Sinfonie eher statisch und lenkt die Aufmerksamkeit auf die wirbelnden Streicherfiguren, mit denen die Holzbläserphrasen bedacht werden. Das Finale bestätigt die fröhliche Grundstimmung des Werks. Tonleitern spielen eine bedeutende Rolle, namentlich in den Gegenbewegungen der Durchführung, und mit ihren Auftakten geben sie der Musik ihre unwiderstehliche Vitalität. Sie dienen am Ende sogar der Begleitung des neu auftauchenden Themas, einer kindlichen Marschmelodie.

Sinfonie Nr. 2, op. 36

Im Herbst 1802 befand Beethoven sich in einem Zustand tiefster Verzweiflung. Vor gut einem Jahr hatte er seinen Freunden Wegeler und Amenda anvertraut, daß sich sein Gehör fortwährend verschlechterte, und aus Heiligenstadt schrieb er an seine Brüder sein erschütterndes "Testament", in dem er sein Elend, seine Vereinsamung und seine Isolation beklagt. "Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück" von seinen Selbstmordabsichten, erklärte er. Das Bekenntnis wurde niemals abgeschickt. Die Kunst und der gewaltige Wille des Komponisten triumphierten über alle

Widrigkeiten, und eine erneute schöpferische Energie eroberte sich neue Welten in der *Eroica*, im *Fidelio* und in anderen Werken der mittleren Periode. Man sollte sich nicht wundern, daß aus der Heiligenstädter Zeit ausgerechnet ein so heiteres Werk wie die 2. Sinfonie erwuchs. Ein Komponist schöpft aus der umfassenden Erfahrung seines Lebens, und die Zweite war bereits vor der seelischen Krise konzipiert worden. In einem Skizzenheft aus dem Jahre 1801 finden sich längere Entwürfe für das Finale, und das Projekt wurde offenbar zugunsten des am 28. März dieses Jahres uraufgeführten Balletts *Prometheus* unterbrochen. Die Skizzen erlauben nicht nur Einblick in Details, sondern auch in den Gesamtplan des Werkes. Eine lange Skizze gibt zwar nicht unbedingt Aufschluß über die Absicht des Komponisten, aber es scheint, daß Beethoven sich ursprünglich mit dem Gedanken an ein großes Rondo mit vier Zwischensätzen trug, das er erst später reduzierte.

Die langsame Introduction beginnt ganz im Gegensatz zur Einleitung zur Ersten mit der Bestimmung der Grundtonart, aber sie ist breiter und reichhaltiger als ihr Vorläufer. Musikalische Detektive werden eine Vorausdeutung des Kopfsatzes der 9. Sinfonie

finden (im kraftvollen Unisono-Höhepunkt in d-Moll), und auch die Trios dieser beiden so unterschiedlichen Werke weisen Gemeinsamkeiten auf. Die Querverbindungen von Tonarten und Motiven sind immer wieder faszinierend. Es mag weit hergeholt erscheinen, aber auch Mozarts *Prager* Sinfonie in D-Dur hat eine eindrucksvolle Introduction mit einem ausgeprägten d-Moll-Element, und auch dort beginnt das *Allegro* mit einem tiefen Thema, das sozusagen unter der Oberfläche der Musik erwächst. Beethoven respektierte zwar diese Tradition, wandelte sie aber zugleich nach seinen eigenen Vorstellungen ab. Die Idee, den Höhepunkt eines Satzes in eine erweiterte Coda zu verlegen, ist jedoch kein Beethovenscher Einfall, wie oft behauptet wird – man denke nur an das Finale der *Jupiter*-Sinfonie. Im Kopfsatz der Zweiten schuf Beethoven jedoch einen wahrhaft verblüffenden Effekt, indem er das Thema zugunsten der Harmonik vernachlässigt und gewaltige aufsteigende Sequenzen in einer Kadenz von Händelscher Grandiosität auflöst.

Beethoven strich die glanzvollen Trompeten und Pauken aus dem *Larghetto*, gab aber den Hörnern einen eindringlichen Moment am Ende des Seitenthemas. An

anderer Stelle tun sich die Streicher hervor, aber auch die Klarinetten und Fagotte erhalten dankbare Aufgaben. Die Musik als Schubertisch zu bezeichnen würde chronologisch vorwegnehmen, daß Schubert in Beethovens Schuld steht (der langsame Satz hat beispielsweise in dessen *Grand Duo für Klavier* unverkennbar seine Spuren hinterlassen). Man hat oft darauf verwiesen, daß das *Scherzo* nichts anderes tut, als ein denkbar schlichtes, nur einen Takt langes Motiv im Orchester herumzureichen; tatsächlich bezieht dieser Satz seine Wirkungen ausschließlich aus der geschickten Antiphonie und der Dynamik. Die Vorahnung der Neunten wird im Trio durch den Kontrapunkt des Fagotts noch unterstrichen, und die plötzliche Modulation verweist auf ähnliche Kunstgriffe in der Coda des Finales. Der Schlußsatz bezieht seine Vitalität aus dem explosiven Zweiton-Motiv des Anfangs (die zahlreichen Wiederholungen dieser Wendung sind formale Erweiterungen, die Beethoven auch in anderen Werken anwendete, etwa im Finale des *Rasumowsky*-Quartetts in e-Moll. In der Sinfonie beruht diese Geste auf einer Dominantseptimharmonik bis hin zur brillanten Auflösung in den letzten Takten.

Die bestimmteste Ausführung eines Themas erst am Schluß vorzustellen, war ein Kennzeichen des Strukturdenkens, das bald darauf im Kopfsatz der *Eroica* so überwältigende Wirkungen zeitigen sollte.

Sinfonie Nr. 3, op. 55 *Eroica*

Die *Eroica* ist einer der großen Marksteine in der Geschichte der Musik. Angesichts der Tatsache, daß sie nur knapp ein Jahr nach der 2. Sinfonie entstand, sind die gewaltigen Dimensionen von Form und Gehalt und die Souveränität ihrer erhabenen Architektur geradezu unbegreiflich. Man kennt die Geschichte von Beethovens zorniger Streichung des Namens des ursprünglichen Widmungsträgers Napoleon. Seine Haltung seinem gefallenen Helden gegenüber war allerdings schwankend. Auch andere Erwägungen mögen für seine Handlungsweise mitbestimmend gewesen sein: die Absage eines geplanten Paris-Besuchs und das Versprechen einer unmittelbaren Belohnung durch seinen Wiener Mäzen, den Fürsten Lobkowitz, der schließlich Widmungsträger der Sinfonie wurde, und in dessen Palais im Dezember 1804 die Uraufführung stattfand. Schindler berichtete, der General Bernadotte habe dem Komponisten 1798 den Gedanken an eine

Bonaparte gewidmete "heroische" Sinfonie eingegeben, aber diese Darstellung ist unglaublich. Die *Eroica* ist in erster Linie der Triumph schöpferischer Energie über die Depressionen der Heiligenstädter Periode. Erste Skizzen entstanden 1802 nach den Klaviersonaten op. 31 und den *Prometheus*-Variationen, aber der größte Teil der Vorarbeiten wurde in den Jahren 1803/04 geleistet, und aus dieser Zeit ist ein *Eroica*-Skizzenheft erhalten geblieben, das Gustav Nottebohm vor mehr als einem Jahrhundert eingehend untersucht hat, und dem wir wesentliche Erkenntnisse über Beethovens Arbeitsweise verdanken. Wichtige Themen und selbst einfache Motive entstanden nicht spontan, sondern als Ergebnis langer, sorgfältiger Detailarbeit.

Die *Eroica* stieß zunächst auf Unverständnis und sogar Ablehnung. Man kann die Verblüfften und Verstörten Zeitgenossen heute durchaus verstehen: Die Sinfonie war doppelt so lang wie die üblichen Vertreter dieses Genres, voll von frappierenden Kontrasten, heftigen Gefühlsausbrüchen und Gegenrhythmen, und die Spannung über lange Etappen hinweg muß schier unerträglich gewesen sein. Selbst Beethovens Schüler Ferdinand Ries mißverstand den "falschen" Horneinsatz

in der Mitte des Kopfsatzes und beschuldigte den Spieler eines verfrühten Einsatzes. Dies ist die Reprise des Hauptthemas, ein Arpeggiothema, das sich bestens für Naturhorn eignete, und das Beethoven mit schier unerschöpflicher Phantasie verarbeitete. Man hat auf seine Ähnlichkeit mit einem Motiv aus Mozarts frühem Singspiel *Bastien und Bastienne* hingewiesen, aber Beethovens Persönlichkeit hat den Grundstoff entscheidend verwandelt. Viel Aufhebens wurde von dem "neuen" c-Moll-Thema gemacht, das aus dem erschütternden Höhepunkt der Durchführung erwächst; Analytiker wollten es unbedingt auf den aufsteigenden Dreiklang des Hauptthemas beziehen, aber Beethoven gibt in den Begleitsynkopen ein besseres Mittel zur Vereinheitlichung. Eine Sonatenform von diesen Ausmaßen verlangte eine entsprechend breit angelegte Coda, die auch das "neue" Thema berücksichtigen konnte, bevor es sich dem Triumph des Hauptthemas zuwandte; Beethovens Abschluß für diesen Kopfsatz hat in der Musikgeschichte kein Vorbild, wenn man vom Abschluß des Finales der *Jupiter*-Sinfonie einmal absieht.

Naive Zuhörer haben Beethovens Entscheidung in Frage gestellt, den

Trauermarsch an die zweite Stelle zu setzen und den Helden sozusagen gleich nach dem Kopfsatz zu begraben. Die Sinfonie ist jedoch keine musikalische Biographie; Beethoven wollte hier, wie später auch in der *Pastorale*, Gefühle ausdrücken, nicht konkrete Gegenstände und Ereignisse. Objektiv betrachtet ist der Trauermarsch ein Rondo in sehr langsamem Tempo, wobei der Orchestersatz für das Thema (tiefe Streicher mit dumpfen Wirbeln der Bässe) von Anfang an eine tragische Stimmung schafft, die durch das Gegenthema im klagenden Register der Oboe noch verstärkt wird. Das Thema regt zahlreiche Nachfolger an und verzögert den ersten Zwischensatz, der ein trostreiches C-Dur und triumphierende, militärisch anmutende Kadenz bringt. Der zweite Zwischensatz stellt den emotionalen Höhepunkt dar, eine Doppelfuge, die bald nach der Rückkehr des Marschthemas einsetzt; die Auflösung dieser Struktur in die Coda ist ein überwältigender Einfall, der bereits die höchst subjektiven Momente im *Arioso* der Klaviersonate op. 110 oder in der *Cavatina* des Streichquartetts op. 130 vorwegnimmt.

Die Skizzen zeigen, daß das *Scherzo* als verhaltenes Menuett gedacht war, bevor Beethoven sich zu einer Aufhellung und

Beschleunigung des Pulsschlages entschloß. Wie unter dem Eindruck des Trauermarsches steht dieser Satz in der ersten Hälfte in einem scheuen *Pianissimo*, bevor sich die Grundtonart in einem plötzlichen Aufschwung des ganzen Orchesters ausrufen läßt. Die überwältigende Wirkung von Beethovens Tutti wird hier noch immer mit den Mitteln der üblichen klassischen Orchesterbesetzung erzielt, erweitert nur durch das 3. Horn, das im Trio die Bezeichnung dieses Satzes rechtfertigt.

Für das *Finale* griff Beethoven auf sein *Prometheus*-Ballett zurück, mit einem Thema, das er auch in den Variationen und Fuge für Klavier op. 35 verwendet hatte. Die *Eroica* erbt mehrere Kennzeichen dieses Werkes: die Behandlung der Baßstimme als Thema vor der Vorstellung des eigentlichen Sujets, das Potential für eine fugale Verarbeitung und die grandiose abschließende Apotheose; man darf das *Finale* jedoch deshalb nicht als willkürliche Mischung aus Variationensatz und Fuge ansehen; die Struktur ist klug durchdacht und in einem bogenförmigen Aufbau angelegt, der zu einem Mittelteil hinleitet und dort ein neues Thema im punktierten Rhythmus über dem ursprünglichen Baß

findet. Auch der anschließende Teil enthält fugale Abschnitte, und der Reichtum des Satzes wird aus einer ganzen Reihe von Kunstgriffen und Strukturelementen bezogen. Besonders eindrucksvoll ist der Höhepunkt des zweiten Fugatos, als die Holzbläser das *Prometheus*-Thema *poco andante* in einer ausdrucksvolleren Harmonisierung vorstellen. An dieser Stelle ist das Thema weit von seinen Ursprüngen im Contredanse entfernt und wird auf eine ungeahnte Ebene erhöht. Als der Dichter Christoph Kuffner den Komponisten einmal nach seiner Liebessinfonie fragte, nannte Beethoven die *Eroica*, das war im Jahre 1817, als die Neunte noch nicht geschrieben war.

Sinfonie Nr. 4, op. 60

Es wird allgemein anerkannt, daß Beethovens Sinfonien mit geraden Ziffern entspannter und heiterer sind als ihre Nachbarn, aber Schumanns Auffassung der Vierten als "schlanke griechische Maid zwischen zwei nordischen Kriegern" war vielleicht eine etwas einseitige Einschätzung, angemessen nur der lyrischen Anmut des langsamen Satzes oder dem Trio des Scherzos, aber kaum der herrischen Energie so vieler anderer Passagen. Nach dem

Erlebnis der *Eroica* muß die Vierte jedoch auf die Zeitgenossen des Jahres 1807 wie eine Rückkehr zu den Prinzipien Mozarts gewirkt haben. Die Widmung an den Grafen Oppersdorf, einen Bewunderer der 2. Sinfonie, erklärt vielleicht diese stilistische Rückentwicklung. Beethoven nahm den Auftrag für eine neue Sinfonie voller Begeisterung an und verbrachte den Herbst des Jahres 1806 mit dieser Arbeit, wobei er die Ausarbeitung der so ganz andersartigen Entwürfe zur Fünften zurückstellte. Daß für die Vierte keine Skizzen erhalten sind, heißt nicht, daß er dieses Werk spontaner und leichter schrieb als die anderen, auch wenn der Charakter der Musik diese Annahme nahelegen könnte; das dazugehörige Skizzenheft ging wahrscheinlich bei der Nachlaßversteigerung verloren. Einflüsse der Fünften finden sich in den absterigenden Terzen der Introduction und in der Dunkelheit, aus der das brillante *Allegro vivace* hervorbricht, vergleichbar mit der geheimnisvollen Überleitung des Scherzos zum Finale der c-Moll-Sinfonie. Weber tadelte die Kargheit der Introduction, ohne daß er die wundervolle Ausnutzung entfernter Tonarten bemerkte. In diesem Zusammenhang wirkt der plötzliche Glanz

des B-Dur wie ein Sonnenaufgang um Mitternacht, und als der Satz erst einmal seinen Anlauf genommen hat, verfolgt die Musik ihre Ziele mit zwingender Schlüssigkeit und selbstbewußter Vitalität. Ein ländlich wirkender Kanon für Klarinette und Fagott wird im Seitenthema aufgenommen, und die Exposition wird durch eine synkopierte Wendung abgerundet, die schon vorher angedeutet worden war. Die Durchführung beschäftigt sich dagegen ganz mit dem Hauptthema, das einen phantasievollen melodischen Kontrapunkt erhält und sich schließlich nach verschiedenen tonalen Abstechern in abgelegenen harmonischen Regionen niederläßt, die an die weiten Dimensionen der Introduction erinnern. Beethovens Behandlung der Pauken ist genial: Ais und B sind die gleichen Noten, die hier durch enharmonische Modulationen verblüffende Wirkungen erzielen.

Im langsamen Satz, den Schumann sicher besonders bewunderte, kontrastiert die lyrische Wärme der Musik mit einem in der Einleitung vorgestellten rhythmischen Muster, das von Zeit wiederkehrt. Es ist typisch für Beethoven, daß er die latente Kraft andeutet, die unter der zarten Oberfläche schlummert; die rhythmische

Figur ist jedoch von der poetischen Innigkeit des Satzes beeinflusst, die ihren eindringlichsten Ausdruck im hohen Register eines Fagotts findet und in einem leisen Murmeln der Pauken in den Schlußakten erstirbt.

Das Scherzo ist der erste Vertreter dieser Gattung in Beethovens Sinfonien, indem das Trio zweimal gespielt wird, und der dritte Durchlauf des Scherzoteils ist entsprechend verkürzt. Diese formale Erweiterung findet sich in mehreren Werken der mittleren Periode des Komponisten, etwa in der 6. und 7. Sinfonien, und war auch für den entsprechenden Satz der Fünften ursprünglich geplant. Im Scherzo der Vierten fallen die Gegenrhythmen und einander antwortenden Unisono-Phrasen auf, während das beständige Tempo des Trioteils eher lyrische Dialoge zwischen Streichern und Holzbläsern ermöglicht. Das Finale ist ein außerordentlich extrovertierter Satz mit Rückblicken auf Kunstgriffe der Vergangenheit, etwa der an Mozart erinnernde "Alberti-Baß" der Klarinette und der überraschende Haydn'sche Abschluß. Das Hauptthema ist die einleitende Sechzehntelfigur mit ihrer Neigung zu Sequenzen in schier unermüdlicher Bewegung; es stellt in der Reprise hohe

Ansprüche an das Fagott und in der Coda an die Bässe, und schließlich wird es im halben Tempo durch das Orchester gereicht, bevor es seine Aufgabe erfüllt hat. Die energische Dynamik allein stellt schon die These von den "entspannten" geradzahligen Sinfonien in Frage.

Sinfonie Nr. 5, op. 67

"So klopft das Schicksal an die Pforte", soll Beethoven über den Beginn der 5. Sinfonie Schindler gegenüber geäußert haben, oder waren diese bedeutsamen Anfangstakte einfach durch den Ruf der Goldammer inspiriert, wie Czerny behauptet hat? Die außermusikalischen Assoziationen des Motivs lassen sich wohl nicht aus der Welt schaffen, und Beethoven selbst hat zu diesem Interpretationsansatz beigetragen. "Ich will das Schicksal an der Gurgel packen", hatte er in seinem Heiligenstädter Testament geschrieben und unmittelbar nach der *Eroica* und der *Waldstein*-Sonate Entwürfe zur Fünften niedergeschrieben. Die Arbeit wurde unterbrochen und das Werk erst vier Jahre später fertiggestellt; die Uraufführung fand bei einem Marathon-Konzert im Dezember 1808 statt, bei dem auch die *Pastorale*, das 4. Klavierkonzert, Teile der C-Dur-Messe und die *Chorfantasie*

erstmalig gespielt wurden. Die außerordentliche Länge dieses Programms führte vielleicht zu der Entscheidung, die zusätzliche Wiederholung im Scherzo zu streichen, über die sich die Forscher heute noch streiten. Der 3. Satz unterscheidet sich aber auch sonst von den Scherzi der anderen Sinfonien. Die dramatische Spannung findet sich in den geheimnisvollen Fragen der Celli und Bässe und der kühnen Auflösung der Hörner.

Nach der *Eroica* wirkt der Kopfsatz der Fünften sparsam und konzentriert; der längste Abschnitt basiert auf dem Anfangsmotiv und dem damit verwandten Hornruf, mit dem das Seitenthema vorgestellt wird. Die überwältigenden Klangwirkungen dieses Satzes werden erstaunlicherweise mit den Mitteln des üblichen klassischen Orchesters erzielt, denn die zusätzlichen Instrumente sind dem Finale vorbehalten. Weingartner glaubte, Giganten spielen zu hören, namentlich in der Rückkehr zum Moll in der ergreifenden Coda. Die kurze Oboenkadenz inmitten dieses Dramas der Elemente gibt der Musik einen Moment bewegender Innigkeit, die Folge eines neu in das Gewebe eingesponnenen melodischen Fadens.

Für das *Andante* schuf Beethoven ein Variationengefüge, das später im *Adagio* der Neunten einen Nachfolger finden sollte. Das Thema findet sich in den Skizzen zunächst als *tempo di menuetto*, wurde aber später neu gefaßt und erhielt ein martiales Gegen Thema mit einer Entwicklung von As-nach C-Dur, der triumphierenden Schlußtonart der Sinfonie (diese Vorausdeutungen auf spätere Sätze waren ein vertrautes Kennzeichen der Musik der Klassik). Nach einer vollständigen Variation wird eine zweite unterbrochen, um einer freieren Behandlung des Themas in den Holzbläsern zu weichen, aber der Höhepunkt ist den Streichern mit einer phantasievollen Variante in der Coda überlassen.

Der Einsatz der Posaunen im Finale ist ein Markstein in der Geschichte der Instrumentationskunst, da diese Bläser bis dahin der Oper und der geistlichen Musik vorbehalten waren. Beethoven fügte Pikkolo und Kontrafagott hinzu, um die üppige Klangfülle nach der geisterhaften Reprise des vorausgehenden Satzes noch überwältigender zu gestalten. Angesichts des anhaltenden C-Dur-Triumphs der Fünften kann man sich kaum vorstellen, daß der Komponist vorübergehend ein Finale in Moll in Erwägung gezogen hatte, eine Reverenz vor

Mozarts zweitem Klavierkonzert in dieser Tonart. Dazwischen arbeitete er am *Fidelio*, und während der Komposition des 3. *Rasumowsky*-Quartetts beschloß er, seine fortschreitende Ertaubung nicht länger vor der Welt geheimzuhalten. Diese beiden Werke enden ebenfalls in jubelndem C-Dur und zeichnen sich durch tonale Querverbindungen der Sätze untereinander aus.

Sinfonie Nr. 6, op. 68 *Pastorale*

Beethoven verbrachte gewöhnlich einen Teil der Sommermonate auf dem Land, wo er in der friedlichen Idylle der Natur Entspannung und neue Inspiration fand. Er nahm seine Skizzenbücher auf seine Spaziergänge mit, schrieb seine Eingebungen auf und arbeitete sie nach seiner Rückkehr aus. Das *Eroica*-Skizzenheft (1803/04) enthält mindestens zwei Vorläufer der *Pastorale*, einen ländlichen Tanz, der sich im "Lustigen Zusammensein der Landleute" wiederfindet, und ein Motiv im 12/8-Takt mit der Bezeichnung "Murmeln des Baches" und dem Vermerk "Je größer der Bach, desto tiefer den Ton". An anderer Stelle stößt man auf "Donnergrollen" von Kontrabässen, aber als Beethoven 1808 mit der Komposition begann, distanzierte er sich von allzu konkreter Tonmalerei; "Jede

Malerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliert. [...] Wer auch nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viel Überschriften selbst denken, was der Autor will." Er behielt die Titel für die einzelnen Sätze bei, verwies aber darauf, daß es sich bei der Sinfonie um "mehr Empfindung als Tongemälde" handele.

Im Einleitungsthema hat man Volksliedeinflüsse festgestellt, ebenso wie im mittleren Zwischensatz des Finales, aber genau wie bei den russischen Themen in den ersten beiden *Rasumowsky*-Quartetten geht es hier weniger um die Melodien selbst als um ihre Verarbeitung. Eine Pause im 4. Takt veranlaßt den Hörer, sich auf die erste Phrase zu besinnen, und jedes Fragment erblüht für sich, während sich das Thema entwickelt. Die *Pastorale* ist ein ungemein entspanntes Werk, und die heitere Gelassenheit des Komponisten spiegelt sich in den vielfach wiederholten Vogelrufen, in der gemächlichen harmonischen Bewegung und in den ländlichderben Bordunbässen.

Neben programmatischer Anschaulichkeit hat die Sechste aber auch dem musikalischen Analytiker viel zu bieten: das Tonartenschema des Kopfsatzes beispielsweise, mit seinen immer wieder verblüffenden

Höhepunkten, und die transparente Instrumentierung der "Szene am Bach", die von der titanischen Größe der Fünften so weit entfernt liegt und doch im selben Jahr entstand. Die Coda führt die berühmten Vogelrufe ein, die in der Partitur als Nachtigall, Wachtel und Kuckuck identifiziert werden, aber diese kurzen Kadenz sind nicht nur realistisch-programmatisch, sondern auch musikalisch-strukturell motiviert, denn Nachtigall und Kuckuck sind durch die Anfangstakte dieses Satzes angeregt. Wer lieber Konkret-Anschauliches aufspürt, wird an der Parodie einer ländlichen Kapelle im Scherzo mit ihrem heiter-primitiven Fagottpart oder am malerischen Gewitter seine Freude haben, daß das "Lustige Zusammensein der Landleute" unterbrocht, unterstützt von zwei Posaunen und Piccolo und einem Thema aus dem rein musikalischen Gewitter der *Appassionata*.

Der Kunstgriff des Übergangs zum Finale der 5. Sinfonie wird hier umgekehrt angewendet, denn "Gewitter" und "Sturm" werden besänftigt und weichen einer ruhigeren Rückkehr nach Dur. Die geschickte Herausbildung des so natürlich fließenden "Hirtengesangs" läßt sich in den Skizzen verfolgen. Beethoven brauchte die Posaunen

für die äußerste Klangfülle, aber der letzte Höhepunkt der Sinfonie ist eher verhalten und kammermusikalisch-intim, die "ideale" Fassung des Rondothemas, die den Streichern übergeben wird. Die entspannte Selbstsicherheit der *Pastorale* kennzeichnet auch andere Werke der mittleren Periode, das Violinkonzert und das 4. Klavierkonzert etwa, weitere Gegenstücke zur "heroischen" Manier der 3. und 5. Sinfonien. Die Ausdrucksbreite des Beethovenschen Oeuvres verblüfft immer wieder, denn die rustikalen Elemente und die Bordunbässe fanden sogar Eingang in die späten Streichquartette.

Die außermusikalischen Assoziationen der *Pastorale* haben zu grotesken Auswüchsen der Interpretation geführt, vor allem bei den Romantikern und in jüngster Zeit zu der volkstümlichen Ausgestaltung in Walt Disneys *Fantasia*; es ist daher gut, sich Beethovens Mahnung in Erinnerung zu rufen, die Sechste sei "keine Malerei, sondern worin die Empfindungen ausgedrückt sind, welche der Genuß des Landes im Menschen hervorbringt".

Sinfonie Nr. 7, op. 92

Die Unterteilung von Beethovens schöpferischem Leben in die frühe, mittlere

und späte Periode mag als Vereinfachung erscheinen, ist aber hilfreich für die Orientierung. Die 7. und 8. Sinfonien stellen den Höhepunkt seiner mittleren Periode dar, wenn wir diese Epoche nicht noch weiter ausdehnen und die Neufassung des *Fidelio* mit einbeziehen wollen, die 1814, im Jahr des Wiener Kongresses, zur Uraufführung gelangte. Die beiden Sinfonien wurden 1812 fertiggestellt, wie auch die herrliche Violinsonate op. 96 in G-Dur. Es folgte eine erschöpfte Pause, eine Periode der Depressionen, die auf häusliche und emotionale Probleme zurückzuführen sind, u.a. auf die beinahe vollständige Ertaubung Beethovens. In diesem Zusammenhang ist der freudige Überschwang der 7. Sinfonie umso erstaunlicher. Wagner nannte sie die Apotheose des Tanzes, und auch wenn man ein konkretes Programm ablehnt, drängt sich die Assoziation bacchantischer Raserei unweigerlich auf. Alle vier Sätze bauen auf knappen, mehrfach wiederholten Themen auf, und selbst das *Allegretto* ist keineswegs der erwartete "langsame Satz" (sein Marschschritt geht auf eine vielleicht sechs Jahre zuvor schon für das 3. *Rasumowsky*-Quartett gedachte Skizze zurück).

Wie um den unverwundlichen daktylischen

Rhythmus des ersten *Vivace* aufzuwiegen, begann Beethoven die Siebente mit einer majestätischen Introduktion, die beinahe selbst einen Sonatensatz bildet, und in der C- und F-Dur wesentliche Rollen spielen und bereits einen Großteil der folgenden Sinfonie bedingen und festlegen. Ein Motiv aufsteigender Tonleitern kontrastiert mit den langen Noten des Anfangs und weicht einer Figur wiederholter Noten, aus denen der punktierte Rhythmus des *Vivace* erwächst. Diese sparsame Logik und die dramatische Verdichtung sind selbst für den musikalischen Laien eingängig, sie sind Merkmale des bedeutenden Sinfonikers und im Falle Beethovens die Frucht jahrelanger Arbeit und Übung, wie wir aus seinen zahlreichen Skizzen und Entwürfen erkennen können. Im Interesse von zwingender Logik und dramatischer Dichte ließ er auch den punktierten Rhythmus des *Vivaces* in einer berühmten *Crescendo*-Passage gegen Schluß fallen, um die Energie bei der Wiederaufnahme in den letzten Takten zu verdoppeln.

Das von zwei Bläserakkorden umrahmte *Allegretto* ist ungemein eindringlich und zeichnet sich durch einen fließenden Kontrapunkt aus, der zuerst in den Bratschen und Celli erklingt. Der Satz

mußte bei der Uraufführung im Dezember 1813 wiederholt werden. Variationen spielen darin eine besondere Rolle, aber die auffälligsten Merkmale sind die Instrumentierung und die Begleitfiguren, denn das Thema und sein Begleiter bleiben weitgehend unverändert. Das Vorherrschen von a-Moll und A-Dur verlangte einen dramatischen Bruch mit der Tradition im 3. Satz, da Scherzi und Menuette gewöhnlich in der Grundtonart einer Sinfonie standen. Beethoven wählte F-Dur, wobei aber die Schwerkraft von A-Dur in den Anfangstakten eine amüsante Wirkung erzielt. Die Kraft des Scherzos wird zweimal mit einem gemäßigteren Trio kontrastiert, aus dessen Ursprung in einem Wallfahrtslied man jedoch nicht allzu viele Folgerungen schließen sollte, denn die Abschnitte tragen immerhin die Vortragsbezeichnung *assai meno presto*.

Das Finale ist einer der erregendsten und hinreißendsten Sätze im ganzen sinfonischen Repertoire. Schon der denkbar schlichte Anfang ist von hoher struktureller Bedeutung. Angesichts der ungezügelter Freude der Musik sah Beethoven sich offenbar verpflichtet, einen Moll-Kontrast in der zweiten Themengruppe zu schaffen, den er schon in seinen Skizzen vermerkte ("zuerst

fis-Moll, dann cis-Moll"). Das Hauptthema des Finales klingt wie eine spontane Eingebung, ist aber das Ergebnis einer längeren Läuterung und Verfeinerung mehrerer Entwicklungsstufen, die auf eine recht ungefüge erste Skizze zurückgehen. Auf die geradezu unerschöpfliche Phantasie und Energie, die der Komponist in den Violinfiguren freisetzt, braucht man nicht erst ausdrücklich hinzuweisen.

Sinfonie Nr. 8, op. 93

Schon während der Arbeit an der Siebenten notiert Beethoven Entwürfe zu einer Sinfonie in d-Moll – vielleicht eine frühe Vorahnung der Neunten, denn die Achte war von Anfang an als Dur-Sinfonie konzipiert. Der jubelnd-freudige Charakter der Ecksätze scheint noch von der überschäumenden Energie der Siebenten gespeist, in seiner gedrängten Form stieß das Werk aber bei den Zeitgenossen auf Unverständnis. Es entstand 1812, nur wenige Monate nach seinem Vorläufer, in einem für Beethoven ungemein turbulenten Jahr. Im Sommer suchte er in Teplitz Heilung für seine Taubheit und schrieb leidenschaftliche Briefe an eine nie identifizierte Angebetete, dann ging er nach Linz, um (vergeblich) zu versuchen, die

Affäre seines Bruders mit dessen Haushälterin Thérèse zu beenden. Dort vollendete er auch die Orchestrierung seiner 8. Sinfonie. Er schien in seiner Musik seine irdischen Probleme zu vergessen, aber das folgende Jahr fand ihn in tiefer Depression und unfähig zu schöpferischer Arbeit.

Die Achte beginnt mit einem knappen Thema und einem Motiv, das später die Durchführung und Coda beherrscht und am Schluß mit einer humorvollen Geste weggeworfen wird. Nicht minder knapp sind die Seitenthemen mit ihren abrupten Klangwechseln; hier deutet sich Beethovens neuer Stil an, während in den hämmernden Rhythmen, mit der die Exposition mit ihren extremen Tempovorzeichnungen abgerundet wird, noch die 5. Sinfonie nachklingt. Die beiden mittleren Sätze sind beispiellos in Beethovens Sinfonien, aber ein Vorläufer findet sich in der Klaviersonate op. 31 Nr. 3: Anstelle des langsamen Satzes folgt ein *Allegretto scherzando* im 2/4-Takt, dann ein gemächliches Menuett statt des erwarteten Beethovenschen Scherzos. Letzteres bezieht seinen Humor aus den mechanischen Akkorden der Holzbläser, und es ist kein Zufall, daß Beethoven das Hauptthema für einen Kanon verwendete, in dem er Mälzels

Metronom verspottete. Die Scherzoelemente finden im *Allegretto* Raum, dann wird in zwei einleitenden Takten der gespreizte Schritt des Menuetts betont. Auch hier könnte man Elemente einer Parodie finden, aber dem widerspricht das breit strömende Violinthema, das später vom Fagott übernommen wird. Die Orchestrierung des Trios mit den beiden Hörnern und der lebhaften Cello-Begleitung machte Eindruck auf Strawinsky, der in seinen späten Jahren gerne auf Beethoven zurückgriff und die Achte als "frisch und entzückend" bezeichnete.

Der transparent instrumentierte Beginn des Finales ist trügerisch, denn er enthält die Keime zu einem großformatigen Sonatenrondo mit ungemein kraftvollen Zwischensätzen und Durchführungsteilen. Das unerwartet ausbrechende Unisono-Cis gibt der Musik ein dramatisches Gepräge, aber diese Andeutung wird erst später aufgenommen und verwirklicht, ein treffliches Beispiel für Beethovens Humor. Als die neue Tonart sich schließlich etabliert hat, wird diese Situation "korrigiert" durch den verspäteten Einsatz von Pauken und Blechbläsern. Assoziationen mit dem "Schicksal", wie sie die Romantiker liebten und bei der Fünften ausgiebig anbrachten,

sind in der Achten gänzlich fehl am Platz. Ungeachtet der persönlichen Lage ihres Komponisten drückt die Sinfonie strahlenden Optimismus aus, am deutlichsten in der anhaltend glanzvollen Bestätigung des abschließenden F-Dur.

Sinfonie Nr. 9, op. 125

Wahrhaft bedeutende Kunstwerke halten auch den widersprüchlichsten Interpretationsansätzen stand und zeigen sich ergiebig. Trotz aller ihrer revolutionären Aspekte ist die 9. Sinfonie noch weitgehend den klassischen Formvorstellungen verpflichtet, aber ihr Gehalt verbindet sie mit außermusikalischen Elementen – mit dem Gedankengut der Französischen Revolution, der Würde des Individuums, dem Leiden der Unterdrückten, dem Aufstreben des Bürgertums, all den Leiden und Hoffnungen der Menschheit und Beethovens eigenen. Schlicht musikalisch gefaßt, stellt sie einen Triumph von Dur über Moll dar. Beethovens Entscheidung, Schillers Ode "An die Freude" zu vertonen, geht bis auf seine frühen Jahre in Bonn zurück, und die Verbindung dieses Projekts mit dem Plan einer neuen Sinfonie war ein sehr später Entschluß. Wie viele andere Werke der späten Periode erbebt auch dieses

manchmal unter dem Gewicht der Gedanken und Gefühle, die der taube Komponist zum Ausdruck bringen wollte, oft an den Grenzen vokaler und instrumentaler Möglichkeiten. Bei der Reprise des Kopfsatzes wird das Orchester von Donnerschlägen erschüttert, und gegen Ende des Finales scheinen die Solostimmen in einem luftigen Quartett zum Himmel aufzusteigen. Heute machen nur noch wenige Dirigenten von den Uminstrumentierungsvorschlägen Gebrauch, die im vergangenen Jahrhundert üblich waren. Die Grenzsprengungen des Werkes sind gerade eine seiner Stärken und bedingen auch oft die musikalische Struktur, etwa die in Oktaven auf der kleinen Terz gestimmten Pauken im Scherzo.

Der Kopfsatz, vielleicht Beethovens großartigster Sonatensatz, präsentiert die Probleme, die der Komponist im Finale mit Hilfe von Schillers Dichtung lösen wollte. Der Anfang ist einzigartig, ein karges Quintentremolo in der Dominante mit einem zusehends anwachsenden thematischen Fragment, das sich rasch zum Hauptthema steigert – unzählige spätere Werke fanden hier ihre Anregung, ohne jemals die sparsame und dennoch überwältigende dramatische Wirkung

Beethovens zu erzielen. Der verblüffende Vorgang wird wiederholt und geht von d-Moll nach B-Dur, der Tonart der zweiten Themengruppe, die sich durch außerordentlichen Reichtum, eine Mischung aus tröstlicher Sanftheit und geheimnisvoller Ahnung sowie durch unermüdliche Kraft auszeichnet, die bis hin zu den letzten Fanfaren des B-Dur-Akkords nicht nachläßt. Der Rhythmus der Fanfare enthält den des einleitenden Themenfragments, das mit einem einzigen Schritt wieder aufgenommen wird und die Reprise einleitet. Man kann auf die unzähligen wunderbaren Details nicht einmal annähernd hinweisen, etwa auf die ironische Verwendung der Durtonika, die eindringliche Rückkehr der zweiten Themengruppe und die Coda mit ihrem erbarmungslosen Abschluß in Moll.

Auch das Scherzo steht in d-Moll. Seine verblüffenden Anfangstakte waren ein später Einfall, während das anschließende Fugato schon mehr als sechs Jahre zuvor skizziert worden war. Auch dieser fugale Abschnitt ist eigentlich eine Art von Introduktion, denn wenn das ganze Orchester in den musikalischen Ablauf eingegriffen hat, bestimmt die Harmonik den Fortgang. Kein anderes sinfonisches Scherzo kann sich mit diesem Abschnitt messen: Es ist eigentlich

ein großformatiger Sonatensatz, wenn man vom D-Dur-Trio einmal absieht. Drei Kennzeichen sollten betont werden: die vorherrschende Rolle des anfänglichen Rhythmus, die ungewöhnliche Harmonik des Seitenthemas (C-Dur) und der Wechsel von zwei- zu dreitaktigen Phrasen in der Durchführung. Am Ende des Trios scheint Beethoven das Scherzo wiederholen zu wollen, kürzt es aber ab, da seine Energie es sonst in alle Ewigkeit weiter antreiben würde.

Die Platzierung des *Adagios* nach dem Scherzo hat ihre dramaturgische Berechtigung, aber Beethovens Skizzen zeigen, daß er sich zunächst mit anderen Gedanken trug. Die Themen waren ursprünglich in einer umgekehrten Reihenfolge gedacht, aber das heutige erste erhielt eine zusehends größere Bedeutung für die Variationen und Zwischensätze. Die ruhige Schönheit der Musik wird zweimal gestört: Sanftheit und Zärtlichkeit schließt bei Beethoven Energie und Kraftentfaltung oder das Wissen um tiefe Geheimnisse nicht aus.

Nachdem er ein rein instrumentales Finale verworfen hatte, mußte Beethoven den Einsatz der menschlichen Stimme im letzten Satz rechtfertigen. Er modifizierte auch seinen Plan, Themen aus den voraufgegangenen Sätzen in gesungenen

Rezitativen wieder aufzunehmen. Zunächst einmal mußten die Instrumente an ihre Grenzen geführt werden. Celli und Bässe nähern sich einer Textartikulation, und ihr "Freude"-Ruf ist recht unmißverständlich. Beethoven entschloß sich mit erstaunlicher Kühnheit, den Schlußsatz zunächst rein instrumental anzulegen, um dann zum Anfang zurückzukehren und die Rezitative der dunklen Streicher mit dem kurzen Ruf des Solo-Baritons zu ersetzen: "O Freunde, nicht diese Töne!" Das Hauptthema des Finales ist das Ergebnis zahlloser Überarbeitungen und Varianten; es entwickelt sich aus einem atemlos-leisen Unisono zum Jubel des Orchesters, und in Verbindung mit Schillers Text erreicht es seinen Höhepunkt in dem Vers "und der Cherub steht vor Gott".

Der unerwartete Akkord auf dem Wort "Gott" bereitet den Weg für eine durchaus weltliche Ausführung des Themas in dem Abschnitt "Froh, wie seine Sonnen fliegen" mit Tenor-Solo, gefolgt von einer Doppelfuge des Orchesters im 6/8-Takt. Als sich das Tempo für das neue Thema verändert (G-Dur, mit Posaunen), wird der Chor beim Gedanken an die Allmacht des Schöpfers von tonloser Ehrfurcht ergriffen. Bis zum bacchantischen Absdlus wird der

Hörer zwischen staunendem Respekt und Ekstase hin- und hergerissen. Bei der Uraufführung im Jahre 1824 mußte sich der inzwischen vollständig taube Komponist von einem der Solisten darauf hinweisen lassen, daß das Werk vorüber war; er nahm daraufhin den Applaus entgegen, den er nicht mehr hören konnte.

Sinfonie Nr. 10 (1. Satz) vervollständigt von Barry Cooper

Noch vor Vollendung der Neunten im Jahre 1824 begann Beethoven bereits mit der Skizzierung einer weiteren Sinfonie, ähnlich wie seinerzeit bei der Fertigstellung der Fünften und den ersten Entwürfen zur Sechstens. Ab 1822 arbeitete er sporadisch an diesem Projekt, und seine spätesten erhaltenen Skizzen stammen aus dem Oktober 1825, aber bis zu seinem Tod im März 1827 hatte er nur den Kopfsatz weitgehend festlegen können. Sein Freund Karl Holz berichtete später, er habe ihn diesen Satz auf dem Klavier vorspielen hören; er beschrieb das Stück als eine sanfte Introduktion in Es-Dur, gefolgt von einem kraftvollen *Allegro* in c-Moll. Aber auch dieser Satz war noch keineswegs fertig, und es gibt keinerlei Anhaltspunkte für die geplanten folgenden Sätze.

Wie die meisten Skizzen Beethovens sind auch die Entwürfe zur 10. Sinfonie in verschiedenen Heften verstreut; vier Haupt- und einige Nebenquellen konnten bisher identifiziert werden. Sie sind nicht als solche ausgewiesen und nur für Fachleute lesbar, die mit Beethovens eigenwilliger Handschrift vertraut sind, daher konnten erst in den 1980er Jahren bestimmte Skizzen mit Sicherheit der neuen Sinfonie zugeordnet werden. In der Zwischenzeit hatten sich die schon von Holz und Anton Schindler in Umlauf gebrachten Gerüchte von Beethovens Zehnter verdichtet, und man erwartete entweder die Auffindung eines vollständigen Manuskripts oder die Enthüllung, daß überhaupt keine Entwürfe zu diesem Werk vorhanden waren.

Heute ist die Situation klarer geworden, und wir haben mehr als 50 Skizzen ausfindig gemacht, wobei allerdings noch viele Fragen offen bleiben und weitere Entwürfe sicher noch zutage treten werden. Alle sind fragmentarisch mit maximal 30 Taktendurchgehender Musik, aber wenn man mit Beethovens Kompositionstechnik vertraut ist, kann man daraus einen guten Eindruck gewinnen, wie er sich den Ablauf des Satzes vorgestellt hatte. Daher war es den Versuch wert, das Material für eine Aufführung

zugänglich zu machen, statt sie in Archiven einigen wenigen Spezialisten vorzubehalten. Die Skizzen stellen immerhin Klangvorlagen dar, keine abstrakten Formen auf Papier, und man kann sie nur dann wirklich würdigen, wenn man sie gehört hat, vorzugsweise im Kontext eines Orchesters.

Der Satz unterscheidet sich beträchtlich von den Kopfsätzen der anderen Beethovenschen Sinfonien: Er beginnt mit einem *Andante* mit auffälligen Rollen für die Holzbläser (in den Skizzen so vorge-schrieben) und wird fortgesetzt mit einem stürmischen *Allegro* in Beethovens charakteristischer Tonart c-Moll, gefolgt von einer variierten Reprise des *Andante*-Teils. Ein Satz mit einer ähnlichen Form ist der Kopfsatz der Klaviersonate op. 27 Nr. 1 aus dem Jahre 1801, und das Thema des *Andantes* erinnert an den langsamen Satz der *Pathétique* von 1799. Beethoven scheint hier einen retrospektiven Ansatz verfolgt zu haben, ähnlich wie in seinem letzten Streichquartett (op. 135), das auf die Musik der Klassik zurückblickt, und im Finale der Neunten, das auf die Chorfantasie zurückgreift.

Nach einer ausgiebigen Untersuchung anderer Beethovenscher Skizzen im Zusammenhang mit meinem Buch *Beethoven*

and the Creative Process fühlte ich mich in der Lage, eine Vervollständigung dieses Satzes in Angriff zu nehmen, nachdem der Gedanke mich zuvor eingeschüchtert hatte. Etwa 250 Takte lagen vor, einige davon widersprüchlich oder doppelt, so daß etwa 200 übrig blieben, von denen aber mehrere wiederholt werden konnten (etwa das Thema der Exposition in der Reprise). Somit kam ich auf mehr als 300 Takte, und weitere 200 (von insgesamt 531) mußten durch verschiedene Techniken (Transpositionen, Sequenzierungen usw.) im Beethovenschen Stil entwickelt werden. Das Grundmaterial ist also das Eigentum des Komponisten, aber die Harmonisierungen mußten hinzugefügt werden; für eine stilgerechte Instrumentierung gab es Hinweise in den Skizzen, und Übergangspassagen mußten Beethoven nachempfunden und hinzukomponiert werden.

Das Ergebnis ist natürlich nicht das, zu dem Beethoven selbst gekommen wäre, und an einigen Stellen wäre er zweifellos mit freierer Phantasie zu Werke gegangen. Es klingt auch mehr nach den Werken der mittleren als der späten Periode, aber das mag durch die Ähnlichkeiten mit den oben genannten Klaviersonaten zu erklären sein. Nichtsdestoweniger gibt der Satz aber einen allgemeinen Eindruck von den Plänen, mit

und er ist sicher den Absichten des Komponisten näher als alle früheren Versuche. Wer sich je die Frage gestellt hat, was für eine Sinfonie Beethoven nach der Neunten geplant hatte, wird diesen Versuch

sicher interessant finden, und im gegensatz zu den fragmentarischen Skizzen kann man das Ergebnis auch als in sich geschlossenes Musikstück genießen.

© Barry Cooper

Ludwig van Beethoven: Symphonies

Symphonie no 1, op. 21

Beethoven arriva à Vienne en 1791 pour prendre des cours auprès de Haydn, et il se forgea rapidement une belle réputation de pianiste et d'improvisateur. Il était donc naturel que le piano figurât d'une manière ou d'une autre dans la plupart de ses premiers numéros d'opus. Pourtant, ses Trios pour piano, op. 1 et ses Sonates, op. 2 adoptent la structure en quatre mouvements généralement réservée au quatuor et à la symphonie comme pour compenser la répugnance du jeune homme à rivaliser avec son professeur dans ces deux formes. Il s'entraîna à la composition en écrivant des trios pour cordes et des concertos pour piano, et ébaucha puis abandonna une symphonie. L'année 1800 marqua un tournant dans le début de sa carrière: les Quatuors à cordes, op. 18 étaient prêts et la Première symphonie fut interprétée dans le cadre d'un concert donné au Burgtheater et dont le produit devait aller à une œuvre charitable. On commenta la prééminence des vents, remarquable au tout début de l'œuvre et dans le trio du troisième mouvement. Par la robustesse générale de son orchestration et

l'emploi délibéré de la dynamique, cette symphonie s'écarte de la zone d'influence directe de Haydn ou de Mozart; pourtant, elle doit beaucoup au langage de l'opéra-comique, et Tovey décrit son style comme étant celui de la comédie de mœurs (en tant qu'altiste dans l'orchestre de Bonn, Beethoven connaissait bien les opéras de Mozart). Mais son humour est purement beethovénien dans le début trompeur, qui opte pour un ton différent de la tonique, dans l'animation des pas du menuet, qui se transforme en un fougueux scherzo sans pour autant changer de titre, et dans la transformation progressive d'une simple gamme en un récitatif solennel au début du Finale. Le thème de ce mouvement semble être le seul élément probablement emprunté à la symphonie abandonnée.

En 1800, Beethoven écrivit également le Septuor, op. 20, qui devint rapidement populaire, et la Sonate pour piano, op. 22, une œuvre aux proportions classiques régulières et d'atmosphère assez neutre, surtout par rapport à la Sonate *Pathétique* tendue et tumultueuse écrite quelque temps

auparavant et au mouvement lent pathétique et intensément personnel de la Sonate en ré majeur, op. 10 no 3. Le compositeur était alors décidé à s'assagir, d'autant plus qu'une symphonie étant avant tout une œuvre publique, il convenait de ne pas choquer l'auditoire. En outre, il n'était pas encore prêt à partager la somme de ses émotions et de son imagination avec le monde entier, comme il allait le faire quatre ans plus tard avec la Symphonie *Héroïque*. Mais derrière la façade riante de la Première symphonie se cache pourtant une multitude de délices intellectuels. Après avoir présenté sa tonalité, le premier mouvement fait grand cas de la figure de trois notes de son *Allegro*, qu'il ramène triomphalement dans la tonique dans la coda. L'*Andante*, qui rappelle Mozart par son charme et sa grâce, représente en quelque sorte le menuet que le troisième mouvement renonce à être bien qu'il commence d'une manière fuguée et ajoute à la reprise un nouveau contre-sujet. Un passage d'orchestration très admiré achève cette exposition, où les triolets voletants des violons et de la flûte ainsi que des accords au rythme croisé sont accompagnés par des roulements de timbales doucement insistants. Le compositeur allait d'ailleurs utiliser les timbales de manière ingénieuse dans toutes ses

symphonies, sans parler du Concerto pour violon et de l'*Empereur*.

Beethoven donna-t-il effectivement au troisième mouvement la forme d'un menuet avant d'en accélérer le pas? La rapidité du mouvement harmonique tend à le montrer, et les livres d'ébauches indiquent que les scherzos pétillants de l'*Héroïque* et de la Sonate *Le printemps* pour violon avaient une origine conventionnelle. Par contre, le trio est étrangement statique et attire d'autant plus l'attention sur les figures de violon tourbillonnantes qui ponctuent les phrases des vents. Tovey écrit, avec son mélange unique d'esprit et de sagesse, que le début du Finale ressemblait au "chat qui s'échappe du sac dans lequel il était enfermé", et il aurait fort bien pu appliquer au thème de ce mouvement le qualificatif de "mutin", qu'il employa pour décrire certains des airs enjoués de Haydn. Les gammes abondent dans ce mouvement, se déplacent en sens opposé dans le développement et, puisqu'ils commencent sur un levé, communiquent à la musique une vitalité constante, allant jusqu'à accompagner la nouvelle marche enfantine de la fin.

Symphonie no 2, op. 36

Le désespoir s'empara du compositeur à l'automne 1802: plus d'un an s'était écoulé

depuis qu'il avait écrit à ses amis Wegeler et Amenda au sujet de ses troubles auditifs, et là, dans le village d'Heiligenstadt, il rédigea à l'intention de ses deux frères un Testament tragiquement éloquent, rempli de pensées suicidaires mais renfermant aussi une phrase vitale: "c'est mon art et lui seul qui me retint". Mais il n'envoya jamais ce document. L'amour de l'art et la volonté triomphèrent de la dépression, et une source créatrice toute nouvelle préside à la naissance de l'*Héroïque*, de *Fidelio* et des autres grandes œuvres de la période intermédiaire. On aurait tort d'être surpris par le fait qu'une œuvre aussi radieuse que la Deuxième symphonie ait vu le jour pendant une période de crise aussi profonde. Chaque compositeur puise les éléments d'une œuvre dans la somme de son existence, et Beethoven songea à cette symphonie bien avant la crise de Heiligenstadt. Dans un livre d'ébauches de 1801, le "Landsberg 7", figurent de longues esquisses du Finale, et il semble que le projet ait été mis de côté lorsque le compositeur s'intéressa au ballet *Les créatures de Prométhée*, qui fut interprété pour la première fois le 28 mars de cette année. Comme d'habitude, les ébauches sont très révélatrices en ce qui concerne l'élaboration des détails mais aussi l'architecture générale de la musique. Une longue esquisse ne reflète pas

nécessairement les intentions cachées du compositeur, mais il semble dans ce cas que Beethoven ait d'abord songé à un rondo de grandes dimensions comprenant quatre épisodes et qu'il l'ait réduit par la suite.

L'introduction lente s'ouvre sur une présentation ferme de la tonique ce qui n'est pas le cas de la Première symphonie, et elle est également beaucoup plus longue et variée. Certains auditeurs devineront peut-être un présage distant du premier mouvement de la Neuvième symphonie dans le puissant apogée à l'unisson en ré mineur puis une certaine parenté entre les trios des scherzos de ces deux œuvres profondément différentes. Les associations de tons et d'idées sont toujours fascinantes, et il peut sembler hors de propos de se référer, au sujet de cette œuvre, à la symphonie en ré *Prague* de Mozart, qui possède elle aussi une introduction impressionnante renfermant un puissant élément en ré mineur et dont l'*Allegro* s'ouvre également sur un thème grave en-dessous de la surface de la musique. Pourtant, c'était là une tradition que Beethoven respectait et mettait au service de ses idées. Même le fait de placer l'apogée d'un mouvement dans une longue coda n'était pas, comme on l'a dit parfois, une invention beethovenienne – il suffit pour cela de songer au finale de la Symphonie *Jupiter* –

bien que le compositeur ait obtenu un effet extraordinaire dans le premier mouvement de la Deuxième symphonie en abandonnant le thème au profit de l'harmonie dans des séquences ascendantes solennelles qui se résolvent dans une cadence dont l'ampleur rappelle Haendel, compositeur qu'il admirait plus que tout autre.

Beethoven retira les trompettes et les timbales resplendissantes du *Larghetto* mais accorda aux cors un passage spectaculaire à la fin des thèmes secondaires. Ailleurs, la musique chante la gloire des cordes, des clarinettes et des bassons. Qualifier sa beauté harmonique sans parcourir de "schubertienne" revient à prévoir la dette de Schubert envers Beethoven; dans ce cas, l'influence de ce mouvement sur le mouvement lent de son *Grand duo* pour deux pianos semble indubitable. Ce serait une banalité de dire que le *Scherzo* s'ouvre en communiquant à l'orchestre un très simple cliché d'une mesure, mais c'est pourtant le cas: tout ici dépend du dialogue et de la dynamique. Dans le trio, l'annonce de la Neuvième symphonie est renforcée, un peu plus tard, par le contrepoint du basson, mais le changement de ton au signe de reprise surprend assez pour qu'on le compare à des procédés similaires dans la coda du *Finale*. Ce mouvement tire une bonne

partie de sa vitalité de son début explosif et de la figure de deux notes qui marque son point de départ; les retours en arrière par de multiples répétitions de cette figure étaient des expansions formelles, que Beethoven adopta dans d'autres œuvres, le *Finale* du Quatuor, *Razoumovsky* en mi mineur par exemple. Dans la symphonie, ce procédé est placé en équilibre sur une harmonie de septième dominante jusqu'à sa brillante résolution dans les dernières mesures. Réserver pour la fin la version la plus stable d'un thème était l'une des caractéristiques de ce vaste esprit musical qui n'allait pas tarder à produire des réalisations époustouflantes dans le premier mouvement de la Symphonie *Héroïque*.

Symphonie no 3, op. 55 *Héroïque*

La Symphonie *Héroïque* est l'un des plus beaux fleurons de l'histoire de la musique. L'ampleur de sa forme et de son contenu ainsi que son assurance architecturale paraissent d'autant plus stupéfiantes qu'elle fut achevée à peine plus d'un an après la Deuxième symphonie. On sait que le compositeur supprima avec mépris la dédicace initiale à Napoléon, mais son attitude à l'égard de son héros déchu allait changer; il est possible qu'il ait voulu faire preuve d'opportunisme après l'annulation d'une visite à Paris et la promesse

d'une récompense financière émanant de son protecteur viennois le prince Lobkowitz, qui devint finalement le bénéficiaire de cette Troisième symphonie et dans le palais duquel elle fut créée en décembre 1804. L'hypothèse de Schindler selon laquelle le général Bernadotte, ministre du directoire français à Vienne, aurait suggéré en 1798 au compositeur d'écrire une symphonie héroïque pour Bonaparte est aujourd'hui controversée. La composition de l'*Héroïque* est indubitablement liée au suprême renouveau d'énergie artistique suivant la période de dépression que traversa Beethoven en 1802 après avoir constaté l'aggravation de ses troubles auditifs. Le compositeur entreprit les ébauches après avoir écrit les Sonates pour piano, op. 31 et les *Variations sur Prométhée* de cette année-là, mais la majeure partie du travail préparatoire est conservée dans un autre livre d'ébauches, de Nottbohm, il y a plus d'un siècle, et qui donnent un aperçu remarquable des méthodes de travail de Beethoven. L'apparition progressive de thèmes significatifs à partir de notes fragmentaires justifie la remarque de Carlyle concernant la "transcendance" du génie: même les accords très simples du début sont issus d'idées plus complexes.

Pourtant, on n'aura guère de mal à

comprendre que cette œuvre ait pu être accueillie avec perplexité, voire hostilité, dans certains milieux. Après tout, l'homme qui s'écria, du dernier balcon, "Je donnerai bien volontiers un autre *kreutzer* pourvu qu'on arrête ça!" avait été confronté à une symphonie deux fois plus longue que d'habitude, remplie de contrastes violents, de répétitions véhémentes, d'accents croisés et de passages sans thème, au suspense pour ainsi dire éternel. Ferdinand Ries lui-même, élève du compositeur, fut induit en erreur par la "fausse" entrée du cor à mi-chemin du premier mouvement et se fit réprimander pour avoir remarqué que le corniste était apparu au mauvais moment. Le moment en question est la reprise du premier sujet, thème en arpèges convenant très bien au cor naturel et rempli de richesses infinies. Sa similitude avec l'ouverture juvénile du *Bastien et Bastienne* de Mozart n'est pas passée inaperçue, non plus d'ailleurs que la capacité de Beethoven à enrichir ce matériau fort simple d'une puissance et d'une signification indicibles. On a fait grand cas du "nouveau" thème en mi mineur qui se dégage de l'apogée bouleversant du développement: les spécialistes ont essayé de le rapprocher de la triade ascendante du premier sujet bien que Beethoven ait fait des syncopes

d'accompagnement un élément unificateur plus évident. Ce traitement d'ampleur quasi-épique de la forme sonate nécessitait la présence d'une coda aux proportions inhabituelles qui permettrait de rappeler le "nouveau thème" avant de ramener le premier sujet dans la tonique sous la forme d'un canon triomphant. Personne, jusque-là, n'avait fait déboucher un premier mouvement symphonique sur une péroraison aussi solennelle, même si, dans sa Symphonie *Jupiter*, Mozart avait montré la voie à Beethoven.

Certains observateurs naïfs ont critiqué le fait que le compositeur ait donné à sa Marche funèbre la deuxième place, comme pour tuer son héros de bonne heure. Mais une symphonie n'est pas une biographie, et comme il l'expliqua à propos du programme de la Symphonie *Pastorale*, Beethoven exprimait des sentiments plutôt qu'il ne décrivait des événements. Vue de manière objective, la marche est un rondo très lent, mais le thème, pour cordes inférieures et basses grondantes suggérant des timbales assourdies, introduit d'emblée une atmosphère tragique rehaussée par un contre-sujet confié au registre le plus plaintif d'un hautbois solo. Les associations diverses du thème sont largement développées et retardent par

conséquent le premier épisode, qui amène le réconfort d'un ut majeur mais produit aussi des cadences triomphantes d'aspect militaire. Toutefois, c'est le deuxième épisode qui renferme l'apogée émotionnel du mouvement, une fugue double qui intervient peu après le retour de la marche; et la désintégration de cette dernière dans la coda est un procédé imaginaire annonçant les passages les plus subjectifs de l'*Arioso* de la Sonate pour piano, op. 110 et de la *Cavatine* du Quatuor, op. 130.

Les ébauches montrent que Beethoven conçut d'abord le *Scherzo* comme un menuet au pas modéré avant de l'accélérer et d'alléger son mouvement harmonique. Cet *Allegro vivace* donne d'abord l'impression d'être affecté par le pathétique profond de la Marche funèbre; sa première moitié est un faible *pianissimo* puis la seconde affirme sa tonique par un flamboiement soudain de la totalité de l'orchestre. A cette époque, les *tutti* de Beethoven produisaient encore leurs effets spectaculaires avec les instruments formant l'orchestre traditionnel classique, avec l'adjonction toutefois d'un troisième cor, qui permet pour une fois au trio du *Scherzo* de justifier sa dénomination.

Beethoven utilisa pour le *Finale* un thème de la musique du ballet *Les créatures de*

Prométhée, qu'il avait déjà exploitée dans les Variations et fugue pour piano, op. 35. L'*Héroïque* hérita de nombreuses caractéristiques de cette œuvre, dont le traitement de la basse comme sujet de plein droit avant l'apothéose solennelle. Mais ce Finale n'est pas uniquement un amalgame de variations et de fugues; son parcours s'organise sous la forme d'une voûte dont la clé est un épisode central dans lequel un thème nouveau et indépendant au rythme pointé apparaît au-dessus de la basse d'origine. Il est encadré par des sections fuguées et, en réalité, tire sa richesse d'une vaste gamme de textures et de traitements dont la plupart sont des ramifications du thème binaire simple et de sa basse. L'instant le plus sublime du *Finale* intervient après l'apogée du deuxième fugato lorsque les vents énoncent le sujet de *Prométhée poco andante* dans une harmonisation expressive. Cet annoblissement du sujet, qui n'a plus grand chose de commun avec le ballet ou la contredanse de ses origines, illustre la solennité et la profondeur des sentiments de la symphonie tout entière. Lorsque le poète Christoph Kuffner demanda au compositeur de nommer celle de ses symphonies qu'il préférerait, Beethoven répondit l'*Héroïque*; on était alors en 1817 et la Neuvième n'avait pas encore vu le jour.

Symphonie no 4, op. 60

On affirme généralement que les symphonies aux numéros pairs de Beethoven sont plus détendues que leurs voisines, mais la remarque de Schumann, qui voyait dans la Quatrième "une mince jeune fille grecque entre deux guerriers nordiques", ne se justifie guère; et si elle convient, tout au plus, à la grâce lyrique des thèmes au mouvement lent, ou encore au trio du scherzo, elle ne dit rien de l'énergie masculine qui abonde dans le reste de l'œuvre. Après la taille gigantesque de l'*Héroïque*, la Quatrième dut frapper ses premiers auditeurs, en mars 1807, par son retour à des proportions mozartiennes. Il est possible que sa dédicace au comte Oppersdorf, qui admirait la Deuxième symphonie, ait joué un certain rôle à cet égard: Beethoven semble avoir accepté avec enthousiasme la commande d'une nouvelle symphonie et se mit au travail durant l'automne 1806 alors que les ébauches de la Cinquième, totalement différentes, étaient déjà bien avancées. L'absence d'ébauches de la Quatrième ne signifie pas nécessairement qu'elle ait été écrite avec une aisance plus spontanée que les autres symphonies, même si son caractère semble l'indiquer. Le livre d'ébauches en question aura sans doute disparu après la vente aux enchères posthume des biens du compositeur.

Certains traits de la Cinquième symphonie sont perceptibles dans les tierces descendantes de l'introduction et dans l'obscurité qui précède la brillante arrivée du premier *Allegro vivace* et rappelle la mystérieuse transition entre le scherzo et le finale de la Cinquième. Weber dénigra l'introduction en raison de l'économie de son matériau et demeura indifférent à la merveilleuse exploration de tons distants qui incita Tovey à parler de "l'immensité de sa voûte céleste". Dans ce contexte, la flambée soudaine de l'harmonie en si bémol produit l'effet stupéfiant d'un lever de soleil à minuit, et une fois l'élan pris, le mouvement poursuit sa course avec une vitalité et une confiance immenses, incorporant dans le deuxième sujet un canon rustique pour clarinette et basson et parachevant l'exposition par une figure syncopée qui avait déjà été amorcée. Pourtant, le développement ne traite que du premier sujet, auquel il ajoute un contrepoint mélodique inspiré dans une série de tons avant de s'installer dans des régions lointaines qui rappellent dans une certaine mesure le mystère de l'introduction. L'utilisation des timbales à cet endroit est un trait de génie du compositeur, la dièse et si bémol étant des notes de même hauteur et encourageant donc un retour magique par le procédé alchimique de la "modulation enharmonique".

Dans le mouvement, que Schumann admira sans aucun doute, le lyrisme chaleureux de la musique est contrebalancé par une figure rythmique d'introduction qui s'embrace de temps à autre. Beethoven avait coutume de faire sentir la force latente que cachait une tendresse extérieure, mais la figure elle-même semble affectée par la chaleur radieuse de la musique, qui se transforme en poésie dans le registre supérieur d'un basson et en un murmure voilé des timbales dans les dernières mesures.

Le scherzo est le premier de toutes les symphonies à faire réparaître son trio une seconde fois, la troisième mention du scherzo proprement dit étant alors abrégée. Beethoven reprit cette expansion de la forme dans plusieurs œuvres de sa période intermédiaire, dont les Sixième et Septième symphonies, et projeta, semble-t-il, de la faire figurer également dans la Cinquième à l'occasion de sa première. La Quatrième utilise abondamment les rythmes croisés et les réponses à l'unisson alors que le tempo plus régulier du trio encourage les échanges lyriques des vents et des cordes.

Le finale est quant à lui un mouvement extraverti renfermant de nombreux rappels du passé, comme par exemple dans le traitement mozartien ("basse Alberti") de la clarinette et

la conclusion inattendue à la manière de Haydn. Il se préoccupe essentiellement du premier sujet en doubles croches et a tendance à construire des séquences en perpétuelle évolution: il met à l'épreuve le basson dans la réexposition et les basses dans la coda, et il est finalement confié à chacun des instruments (sa vitesse étant réduite de moitié) avant d'être chassé soudainement. Le traitement brusque de la dynamique devrait suffire à écarter les doutes éventuels concernant la fragilité des "numéros pairs".

Symphonie no 5, op. 67

"C'est ainsi que le destin frappe à la porte!" La remarque que Beethoven aurait faite à Schindler est désormais inséparablement liée au début de la Cinquième symphonie... à moins que ces premières mesures spectaculaires n'aient été inspirées, comme l'affirmait Czerny, par le chant du bruant jaune? L'auditeur préférera peut-être adopter le point de vue plus objectif d'Hans Kellers selon lequel ces mesures sont "tout ce dont il s'agit". Pourtant, les connotations persistent, renforcées par le ton d'un mineur, symbole de tension et de tumulte, et par le triomphe resplendissant du finale en majeur. "Je saisisrai le destin à la gorge", avait écrit le compositeur à propos de sa surdité, et ce fut après la crise

du Testament de Heiligenstadt puis les triomphes musicaux de la Symphonie l'*Héroïque* et de la Sonate *Waldstein* qu'il ébaucha la Cinquième symphonie. Mais cette œuvre fut ensuite interrompue pour n'être achevée que quatre ans plus tard; sa création eut lieu lors d'un concert gigantesque donné en décembre 1808 et au programme duquel figurèrent également la Symphonie *Pastorale*, le Quatrième concerto pour piano, certaines parties de la Messe en ut et la *Fantaisie chorale*. Il est possible que la longueur excessive du programme ait été responsable de la suppression du *da capo* entier du scherzo sur laquelle les spécialistes continuent d'argumenter. Mais en dépit de son trio *fugato*, le troisième mouvement ne ressemble à aucun des scherzos des autres symphonies en ce sens qu'il est dépourvu des répétitions habituelles. Son intérêt réside dans l'alternance de questions mystérieuses (violoncelles et basses) et de résolutions hardies (cors). Beethoven inscrit au-dessus du finale de son tout dernier quatuor la formule: "Le faut-il? Il le faut!", philosophie qui semblait inhérente à bon nombre de ses procédés musicaux. Dans l'ouvrage d'E.M. Foster intitulé *Howards End*, la romantique Hélène ne voit que vide et affolement dans le troisième mouvement de la Cinquième symphonie puis splendeur et

héroïsme dans l'arrivée des trombones dans le finale, alors que le jeune Tibby, profondément versé dans le contrepoint, implore les personnes présentes de prêter une attention toute particulière au "passage de transition des timbales". Comme l'auteur sut si bien le dire, cette œuvre convient "à tous et à toutes".

Après le déploiement de richesses de l'*Héroïque*, le premier mouvement de la Cinquième tire un grand parti de sa concision et de son économie, ses paragraphes les plus longs découlant du premier motif et de l'appel du cor qui lui est apparenté et qui annonce le second sujet. Pourtant, le compositeur crée un effet prodigieux en utilisant uniquement les instruments de l'orchestre classique, auquel il n'en ajoute d'autres que dans le finale, "S'agit-il de géants que nous entendons souffler et traîner les pieds?" demanda le chef d'orchestre Weingartner à propos du passage où Beethoven réintroduisit le ton mineur dans une coda d'une puissance sans précédent. Au sein d'un drame aussi titanesque, la brève cadence de hautbois suivant la reprise avait introduit une note pathétique et touchante qui était le résultat d'un nouveau fil mélodique tissé dans les mesures précédentes.

Pour l'*Andante*, Beethoven élaborait un plan fait de variations et de variantes qui devaient avoir de sublimes répercussions dans l'*Adagio*

de la Neuvième symphonie. Le thème apparaît d'abord, dans les ébauches, sous la forme d'un *tempo di minueto* aux séquences banales, mais il fut brillamment transformé pour inclure un équivalent martial renfermant un passage de la bémol en ut majeur, qui est finalement le ton rédempteur de la symphonie. Mais une telle correspondance entre les mouvements était l'une des caractéristiques du style classique le plus mûr. Après une variation complète, une deuxième s'interrompt pour laisser la place à un traitement plus libre du thème, qui donne le beau rôle aux vents mais fait finalement appel aux cordes pour l'apogée émotionnel de l'œuvre avec une variante inspirée dans la coda.

En ce qui concerne l'orchestration, la présence des trombones dans le finale était une innovation car ces instruments n'intervenaient généralement que dans les opéras et la musique sacrée. Beethoven ajouta aussi un piccolo et un contrebasson, créant une sonorité d'une grande noblesse et particulièrement éloquente après la reprise fantomatique du mouvement précédent, nécessaire retour en arrière avant le réexposition proprement dite du finale. Étant donnée la longue affirmation du ton d'un majeur vers la fin, il est difficile d'imaginer que la Cinquième symphonie puisse s'achever sur un finale en mineur, bien que le

compositeur ait noté puis rejeté cette idée, qui était une manière d'hommage au Concerto pour piano en ut mineur de Mozart, œuvre qu'il admirait beaucoup. Puis Beethoven s'intéressa à la composition de *Fidelio* et il écrivit en tête du troisième Quatuor *Razoumovsky* cette phrase significative: "Que ta surdité cesse d'être un secret." Et ces deux œuvres possèdent des finales en ut majeur jubilants et de fortes associations de tonalités.

Symphonie no 6, op. 68 *Pastorale*

Beethoven avait coutume de passer une partie de l'été à la campagne, où la contemplation paisible de la nature lui permettait de se détendre et lui offrait une source d'inspiration. Il emportait ses carnets d'ébauches lors de ses promenades et notait au crayon des idées qu'il développait une fois de retour chez lui. Le livre d'ébauches de la Symphonie *Héroïque* de 1803/1804 annonce la *Pastorale* de deux manières au moins: par une danse rustique présente dans la "Joyeuse réunion des paysans" et par une ébauche dans une mesure à 12/8 intitulée "le murmure du ruisseau" et accompagnée du commentaire: "plus le ruisseau s'élargit, plus la note devient grave". Ailleurs, un roulement de contrebasses évoque le "tonnerre", mais lorsqu'il entreprit la composition détaillée de la symphonie en

1808, Beethoven exprima des réserves au sujet de la musique à programme: "Toute espèce de peinture souffre d'être trop transposée dans une musique instrumentale... quiconque a une idée, même très vague, de ce qu'est la vie à la campagne n'aura nul besoin de titres descriptifs." Il conserva pourtant les légendes des mouvements mais les accompagna de l'avertissement: "plutôt l'expression d'un sentiment qu'une peinture musicale".

L'influence du chant populaire est perceptible dans le premier thème et dans l'épisode central du finale, mais ici comme dans les airs russes de ses deux premiers Quatuors *Razoumovsky*, c'est dans le traitement des idées plutôt que les idées elles-mêmes que le compositeur montre ce dont il est capable: une pause à la quatrième mesure invite à la contemplation de la première phrase, dont chaque fragment s'épanouit dans la suite du mouvement. Selon Tovey, la Symphonie *Pastorale* "possède l'énorme puissance de quelqu'un qui sait se détendre", comme le montrent effectivement ses répétitions en manière de chant d'oiseau, son mouvement harmonique placide et ses thèmes en bourdon rustiques. Sir George Grove eut recours pour sa part à une heureuse comparaison "Lorsque les champs, les bois et les ruisseaux déplairont par leur monotonie, la Symphonie *Pastorale* fatiguera ses auditeurs."

Pourtant, cette œuvre trouve aussi de quoi satisfaire l'intellect, par exemple dans la gamme de tons du premier mouvement, où chaque apogée ouvre de nouveaux horizons, et dans l'orchestration transparente de la scène "Au bord du ruisseau" totalement opposée à l'emploi titanique que Beethoven fit de l'orchestre dans la Cinquième symphonie, achevée la même année. La coda introduit les célèbres chants d'oiseaux, désignés dans la partition comme étant un rossignol, une caille et un coucou; pourtant, ces deux brèves cadences sont plus intéressantes d'un point de vue musical que réaliste: le rossignol et le coucou s'inspirent des premières mesures du mouvement. Les auditeurs recherchant un "programme" plus défini remarqueront la parodie d'un orchestre rustique dans le scherzo et sa partie de basson curieusement primitive, ainsi que le réalisme de l'orage qui éclate pendant les réjouissances, réalisme renforcé par la présence supplémentaire de deux trombones et d'un piccolo et par l'emprunt d'un thème à l'orage purement musical de la Sonate *Appassionata*.

L'art de la transition précédant le finale triomphant de la Cinquième symphonie est pratiqué en sens inverse au fur et à mesure que l'orage s'apaise et laisse la place à un retour plus serein du ton majeur, mais la genèse

difficile de la Chanson de berger, si naturelle, transparait dans les ébauches. Beethoven conserva les trombones en raison de la sonorité mais fit en sorte que l'ultime apogée soit un apogée intime, une version "idéale" du thème en rondo confié tranquillement aux cordes. La confiance détendue de la *Pastorale* caractérisait d'autres œuvres de la période intermédiaire du compositeur, le Concerto pour violon et le Quatrième concerto pour piano par exemple, et servait de complément à l'héroïsme de la Cinquième et de l'*Héroïque*. En réalité, la diversité de la musique de Beethoven n'a pas fini d'émerveiller les mélomanes: éléments rustiques et bourdons vont jusqu'à s'infiltrer dans les derniers quatuors. Les associations extra-musicales de la *Pastorale* débouchèrent sur des interprétations trop zélées, avec danses et décors, pendant la période romantique, puis sur la *Fantasia* de Walt Disney, qui la fit largement connaître dans d'autres salles que les salles de concert. Pourtant, il y a tout lieu de garder à l'esprit l'avertissement de Beethoven, car la musique se suffit à lui-même en exprimant des sentiments.

Symphonie no 7, op. 92

Diviser l'existence créatrice de Beethoven, comme on a coutume de le faire, en trois

périodes a peut-être quelque chose d'arbitraire et de simpliste, mais permet néanmoins de localiser rapidement tel ou tel événement. La Septième et la Huitième symphonies, en l'occurrence, marquèrent le triomphe final de sa période intermédiaire, à moins que l'on ne décide de repousser cette dernière pour lui faire englober la révision de *Fidelio* en 1814, année du Congrès de Vienne. Les deux symphonies furent achevées en 1812, année qui fut également celle de la plus subtile et de la plus contenue de toutes ses Sonates pour violon, l'opus 96 en sol, soulignant ainsi la différence entre la musique publique et la musique privée. Suivirent une pause et une dépression dûe sans aucun doute à des problèmes personnels et affectifs autant qu'à sa surdité grandissante. Cette période sombre fait donc ressortir plus encore l'exubérance et la vitalité de la Septième symphonie. Wagner vit dans cette œuvre l'apothéose de la danse, et Tovey, tout en ridiculisant l'idée selon laquelle un "programme" se cacherait derrière la musique, parla de la "furie bachique" de son finale. Les tentatives en vue de monter un ballet à partir de la Symphonie furent vouées à l'échec car elles entravaient l'imagination de l'auditeur et restreignaient le champ de vision universel de la plus grande "musique absolue", qu'il s'agisse de son énergie rythmique sans

bornes ou de la splendeur intellectuelle de son architecture. Tous les mouvements tirent magnifiquement parti de figures laconiques réitérées. *L'Allegretto* lui-même ne ressemble guère au "mouvement lent" traditionnel; son rythme en manière de marche est en fait dérivé d'une ébauche qui fut peut-être destinée, six ans auparavant, au troisième Quatuor *Razoumovsky*.

Comme pour créer un contraste avec le rythme dactylique irrésistible du premier *Vivace*, Beethoven ouvre la Septième symphonie par une introduction majestueuse, qui est presque un mouvement de forme sonate, où les tons d'ut majeur et de fa majeur jouent un rôle important. Consciemment ou non, le compositeur préparait déjà le reste de la symphonie en annonçant les principales transitions tonales de tous les autres mouvements. L'une des caractéristiques plus évidentes de ce passage est la succession de gammes ascendantes qui rivalise avec les longues notes des premières mesures pour faire apparaître une figure de notes répétées qui, à son tour, donne naissance au rythme pointé du *Vivace*. L'économie, la logique et le drame de ces pages frapperont aussi bien le profane que l'érudit: ce sont les signes particuliers d'un grand symphoniste et, dans le cas de Beethoven, l'aboutissement d'un long travail

spirituel, comme le montrent les ébauches. La logique et le drame l'incitèrent également à interrompre provisoirement le rythme pointé envahissant du *Vivace* dans un fameux *crescendo* situé près de la fin, de manière à économiser l'énergie nécessaire à sa reprise dans les dernières mesures.

L'*Allegretto*, qui est merveilleusement encadré par deux accords des vents, possède un charme envoûtant unique renforcé par un ample contrepoint d'abord interprété par les altos et les violoncelles. Il recontra un succès immédiat et fut bissé lors de la première, en décembre 1813. Les variations jouent un grand rôle dans ce mouvement mais concernent principalement l'orchestration et les figures d'accompagnement, le thème et son compagnon demeurant pour ainsi dire inchangés. Pourtant, la présence obsédante du la mineur et majeur obligea le compositeur à rompre brutalement avec la tradition dans le troisième mouvement, les scherzos (et les menuets) étant généralement écrits dans la tonique de la symphonie, Beethoven choisit alors le ton de fa majeur, bien que la gravitation du la majeur ait provoqué un effet humoristique inattendu dans le tout premier paragraphe. L'immense vigueur du scherzo est compensée à deux reprises par un trio au tempo plus stable, et ce contraste fut souvent

exagéré en raison de sa dérivation supposée d'un hymne de pèlerins, supposition que semble contredire l'indication *assai meno presto*. L'idée d'un scherzo et d'un trio à double rotation était déjà présente dans la Quatrième symphonie et dans la *Pastorale* et avait même été prévue, comme nous l'avons déjà fait remarquer, lors de la création de la Cinquième.

Le finale demeure quant à lui l'un des mouvements symphoniques les plus énergiques et les plus passionnants jamais écrits. L'appel à l'attention lui-même, fort simple sur la partition, ne tarde pas à acquérir l'importance d'un motif. Etant donné l'abandon général de la musique, Beethoven ressentit le besoin, semble-t-il, d'introduire un contraste en mineur dans le second groupe de thèmes et l'inscrivit dans son livre d'ébauches avant de songer au détail: "d'abord fa dièse mineur puis ut dièse mineur". Beethoven faisait souvent des rappels verbaux de ce type, et ses livres d'ébauches nous rappellent, à leur tour, la remarque de Carlyle, qui définit le génie comme "la capacité transcendante à se donner du mal". Le sujet principal du finale paraît assez spontané mais fut en fait raffiné à partir d'une première idée angulaire et maladroite. Est-il encore besoin de rappeler aux auditeurs les ressources infinies que le

compositeur découvrit dans les dernières figures de violon?

Symphonie no 8, op. 93

Alors qu'il travaillait à la Septième symphonie, Beethoven mentionna dans son livre d'ébauches "une autre symphonie en ré mineur". Faisait-il déjà allusion à la Neuvième? Quoi qu'il en soit, la Huitième n'est ni en ré mineur ni dans aucun autre ton mineur. Ses premier et dernier mouvements, qui débordent de joie, semblent renfermer une partie de l'énergie excédentaire de la Septième, quoique la Huitième, plus compacte que la précédente, semble avoir désorienté et même déçu ses premiers auditeurs. "Parce qu'elle est bien meilleure", affirma le compositeur dans une demi-vérité désarmante indiquant qu'il innovait par son retour apparent à des proportions mozartiennes. En réalité, il acheva la Huitième en 1812, quelques mois après la Septième. Cette année fut pour lui une année agitée: pendant l'été, il se rendit à Teplitz dans l'espoir d'y découvrir un traitement contre sa surdité et écrivit les lettres énigmatiques et passionnées à l'Eternelle Bien-aimée, dont l'identité nous est inconnue, puis il effectua un voyage à Linz pour essayer, mais en vain, de mettre un terme à la liaison de son frère Johann avec sa gouvernante Thérèse. Pourtant

il réussit à achever l'orchestration de la Huitième symphonie dans cette ville. Son art semblait transcender les difficultés de la vie de tous les jours bien que l'année suivante ait été pour lui synonyme d'épuisement, de dépression et de stérilité. La dernière œuvre qu'il écrivit en 1812 fut l'intime Sonate pour violon, op. 96, mais dans le domaine orchestral, la Septième et la Huitième symphonies peuvent être considérées comme le couronnement de sa période intermédiaire.

L'opus 93 s'ouvre sur un thème laconique et indépendant et sur un motif initial qui sert de pilier au développement et à la coda et est finalement mis au rebut avec humour. C'est dans les thèmes secondaires, concis eux aussi et caractérisés par des changements de texture abrupts que Beethoven semble adopter une nouvelle manière, bien que l'ombre de la Cinquième symphonie plane sur le rythme martelé qui parachève l'exposition avec toute la vigueur suggérée par l'indication de tempo extrême. Les deux mouvements centraux ne possèdent aucun équivalent dans les symphonies précédentes; en revanche, une sonate pour piano antérieure, l'opus 31 no 3, offre quelque chose d'approchant puisque le mouvement lent habituel y est remplacé par un *Allegretto scherzando* à 2/4, et le scherzo beethovenien par un menuet

tranquille. *L'Allegretto scherzando* de la symphonie puise son humour dans les accords mécaniques des vents, et ce ne fut sans doute pas par hasard si le compositeur adopta le sujet principal de ce mouvement dans un canon vocal où il prit plaisir à caricaturer le métronome de Maelzel. Après avoir disposé des éléments scherzo dans *L'Allegretto*, il fit ressortir les pas délibérés du Menuet dans deux mesures préliminaires. Peut-être y a-t-il ici aussi un élément de parodie, bien que le thème de violon ample et long, ensuite repris par le basson, demeure étranger au pastiche. Stravinsky, qui reprit goût à la musique de Beethoven dans ses dernières années et qualifia la Huitième symphonie de "fraîche et délicate", admira beaucoup l'orchestration du trio, avec ses deux cors et son accompagnement de violoncelle animé.

Le début du finale, légèrement orchestré, est trompeur car il renferme en réalité les germes d'une sonate en rondo gigantesque aux épisodes et aux développements d'une puissance insoupçonnée. L'unisson soudain dans une tonalité (ut dièse) qui ne tarde pas à bouleverser les choses possède quelque chose de sinistre; il ressemble à un coup frappé à la porte auquel on ne répond que beaucoup plus tard dans ce dernier mouvement et offre un exemple superbement radical de l'humour du

compositeur. Lorsqu'il réussit finalement à changer le ton, la situation est "corrigée" par l'arrivée tardive des cuivres et des timbales, qui illustre de quelle manière des limites instrumentales peuvent produire leur propre drame. Pourtant, on ne saurait voir dans cette œuvre la présence du destin, ce que firent les romantiques mais aussi les différents publics depuis la Cinquième symphonie; en dépit des difficultés personnelles que connaissait alors le compositeur, la Huitième respire l'optimisme et la santé intellectuelle, et l'épithète de "petite", qui lui est parfois accolé, est démenti par l'affirmation prolongée du fa majeur dans les dernières mesures.

Symphonie no 9, op. 125 'Choral'

Une grande œuvre se reconnaît notamment à sa faculté de satisfaire à de nombreux de sa nature et de son impact révolutionnaires, la Neuvième symphonie puise sa force dans les conceptions classiques de la forme. Par son esprit toutefois, elle est inextricablement liée à des influences extra-musicales – la Révolution française, la dignité de l'individu, les souffrances et les espoirs de l'humanité, y compris ceux du compositeur – quoique d'un point de vue strictement musical, elle illustre également le triomphe suprême du majeur sur le mineur. Alors qu'il écrivait les

Septième et Huitième symphonies, Beethoven mentionna dans une note “une autre symphonie en ré mineur”; pourtant la Neuvième symphonie ne vit le jour que douze ans plus tard. Longtemps auparavant, alors qu’il résidait encore à Bonn, Beethoven avait déjà souhaité mettre en musique l’*Ode à la joie* de Schiller, mais la réunion des deux projets – une symphonie pourvue d’un finale avec chœurs – fut le résultat d’une décision tardive. Dans la Neuvième symphonie comme dans d’autres œuvres de la dernière période, le support musical tremble parfois sous le poids de la pensée et de l’émotion, là où le compositeur sourd semblait lutter contre les limites instrumentals et vocales ou encore passer outre. Dans la réexposition du premier mouvement, il déchaîne la foudre dans l’orchestre et, vers la fin du finale, les voix solo sont portées vers les cieux par ce qui ressemble à l’écriture ornée d’un quatuor à cordes. Pourtant, rares sont aujourd’hui les chefs d’orchestre qui adoptent les variantes suggérées par leurs collègues d’autrefois. Bien souvent, la force naît des limites, qui deviennent source d’invention. Dans le Scherzo, par exemple, la décision consistant à accorder les timbales en octaves sur la tierce mineure de l’accord modifia la totalité du mouvement.

Le premier mouvement, qui est sans doute le plus grand mouvement de forme sonate que Beethoven ait jamais composé, expose les problèmes (le mot “désespoir” figure dans les ébauches) que le compositeur s’efforce de résoudre avec l’aide de Schiller dans le finale. En dépit de ses nombreuses imitations le début du mouvement demeure unique par le trémolo tranquille d’une quinte à vide sur la dominante du ton et le fragment de deux notes fondé sur ses notes, qui gagne de l’élan rapidement et amène le premier sujet proprement dit. De nombreuses œuvres trouvèrent là une source d’inspiration mais bien peu – voire aucune – égalèrent son drame et son économie. Pourtant, le compositeur reprend immédiatement ce procédé, passant de ré mineur à si bémol majeur – qui sera le ton du “second groupe” – aussitôt rejeté avec véhémence jusqu’à ce que la musique amène soudainement un tableau différent. Et quel autre “second groupe” rivaliserait avec celui-ci, remarquable par sa richesse et sa continuité, par son mélange de consolation et de mystère ou encore par la manière résolue dont il rassemble ses forces pour la fanfare finale sur l’accord de si bémol? Mais le rythme de la fanfare renferme celui de la figure initiale de deux notes: une transition solitaire la rappelle et amène le développement. Les paroles seront

peut-être impuissantes à décrire ce qui se produit ensuite, mais elles auront au moins le mérite d’attirer l’attention sur les nouveaux drames qui naissent du matériau antérieur, sur l’emploi ironique de la tonique majeur, sur le pathétique marquant le retour du second groupe et sur l’ampleur de la coda et de sa conclusion inlassable en mineur.

Vient ensuite le scherzo, dans le même ton de ré mineur, où les timbales accordées à l’octave occupent une place de premier plan. Les premières mesures, qui forment à coup sûr l’introduction la plus électrisante jamais donnée à un scherzo, furent ajoutées après coup, alors que le *fugato* qui suit fut élaboré et remanié pendant plus d’une demi-douzaine d’années. Ce traitement fugué joue aussi un rôle d’introduction à un autre égard, car une fois que la totalité de l’orchestre est concernée, le traitement harmonique prend la relève. Il va sans dire qu’aucun autre scherzo symphonique ne possède l’énergie, la taille et l’économie de celui-ci; si l’on met de côté le trio en ré majeur, qui forme un univers en soi, le scherzo proprement dit est un mouvement de forme sonate de grande ampleur. Trois éléments doivent être soulignés: la domination totale du rythme initial, le parfum harmonique exceptionnel causé par l’orientation inhabituelle du second sujet (en ut majeur) et

le passage d’un phrasé de quatre à trois mesures dans le développement. Vers la fin, le trio donne l’impression de vouloir revenir, mais Beethoven l’interrompt car la musique était déjà remplie d’une immense énergie, tant physique que morale.

Ce fut pour des raisons dramatiques que le compositeur plaça l’*Adagio* après le scherzo et avant la clameur initiale du finale, quoique les ébauches montrassent également une certaine hésitation à cet égard. Beethoven plaça d’abord les thèmes dans l’ordre inverse, le second – il convient de remarquer là – aussi sa tonalité de ré majeur – étant ébauché comme un “Début”, et le début actuel étant composé à une date ultérieure. Mais les deux thèmes furent conservés, et Beethoven leur ajouta ensuite variations et épisodes, le premier sujet faisant alors l’objet d’une élaboration croissante. Il ne suffirait pas de dire que ces idées sont belles, tendres et sereines; pourtant, vers la fin du mouvement, deux fanfares saisissantes troublent la tranquillité générale, la seconde s’aventurant dans de profondes régions inexplorées avant de se résoudre dans d’autres variantes. Chez Beethoven, la tendresse n’est certainement pas synonyme d’absence de force et de conscience, y compris de la conscience de mystères inexplicables.

Après avoir rejeté l’idée d’un finale

instrumental, Beethoven s'attachait à justifier l'intrusion de la voix humaine. Il modifia également son projet consistant à raviver puis à rejeter certains thèmes des mouvements précédents dans un récitatif vocal. La première chose à faire était d'introduire les instruments et de faire ressortir leurs insuffisances dans le contexte de ce mouvement. Les violoncelles et les basses semblent vouloir parler, et leur acclamation du motif de la "Joie" n'est guère ambiguë. A moins que... Qui d'autre que Beethoven aurait pu permettre à son Finale de se développer si longtemps sous la forme d'un mouvement purement orchestral puis intervenir, remonter au point de départ et remplacer les récitatifs du violoncelle et de la basse par le bref résumé d'un baryton solo: "Amis, cessons nos plaintes!"? Certains ont vu une erreur de calcul dans ce flash-back, mais l'acte consistant à revenir spontanément sur une décision n'est pas étranger à un art dont la durée est l'une des composantes. Chez Beethoven, ce retour en arrière fait de la musique un art encore plus vivant, et nous partageons ses problèmes et ses triomphes tout en écoutant sa musique. L'une des grandes réussites du compositeur fut la création, après d'innombrables remaniements, d'un thème d'une simplicité et d'un charme fondamentaux. Ce thème avait déjà été

transformé, par l'orchestre seul, d'un unisson étouffé en une acclamation débordante de joie, et à présent, sur les paroles de Schiller, il atteint un irrésistible apogée sur ces mots: "et le chérubin se tient face à Dieu".

Mais le finale de la Neuvième symphonie est extraordinairement compréhensif. Le grand accord inattendu sur le mot "Dieu" ouvre en fait la porte à la version la plus profane du thème qu'on puisse imaginer ("Joyeux, tels les soleils", avec ténor solo), inspirant à l'orchestre une double fugue sur son rythme à 6/8. Lorsque le tempo change avec l'arrivée du nouveau thème (sol majeur, avec trombones) qui étreint littéralement des millions d'êtres, un profond sentiment de crainte mêlée de respect apparaît, qui se concrétise lorsque le nom du Créateur est mentionné ("Vous vous prosternez"). L'alternance de crainte et de jubilation persiste jusque dans les dernières mesures de la bacchanale finale, et l'auditeur d'aujourd'hui se trouvera peut-être, lui aussi, saisi de crainte face à la révélation de cette œuvre. Lors de la première, en 1824, l'un des chanteurs invita le compositeur, alors totalement sourd et qui ne s'était pas aperçu que l'interprétation de l'œuvre était achevée, à se retourner pour voir les applaudissements qu'il ne pouvait plus entendre.

Symphonie no 10 (Premier mouvement) réalisé et complété par Barry Cooper

Avant même d'achever sa Neuvième symphonie en 1824, Beethoven avait mis par écrit quelques idées devant servir de point de départ à une Dixième symphonie (il avait fait chevaucher de la même manière la composition des Cinquième et Sixième symphonies). Il travailla à cette nouvelle œuvre de façon sporadique à partir de 1822 (les dernières ébauches connues datent d'octobre 1825), mais à sa mort en 1827, seul le premier mouvement était élaboré en détail. Son ami Karl Holz affirma par la suite l'avoir entendu jouer au piano ce premier mouvement, dont il donna une brève description: une douce introduction en mi bémol majeur suivie d'un puissant *Allegro* en ut mineur. Mais même ce mouvement était loin d'être entièrement rédigé, et rien ne permet de deviner à coup sûr ce que devaient contenir les mouvements suivants.

Comme la plupart des ébauches de Beethoven pour ses autres œuvres, celles de la Dixième symphonie sont éparpillées dans plusieurs manuscrits différents (quatre principaux plus un certain nombre d'autres, de moindre importance, ont été identifiés à ce jour). Comme d'habitude également, ils ne portent aucun titre et sont pour ainsi dire

illisibles pour quiconque n'est pas familiarisé avec l'écriture très personnelle du compositeur. Il fallut donc attendre les années 1980 pour que certains d'entre eux soient identifiés avec certitude, mais entre-temps, des rumeurs propagées avant tout par Holz et Anton Schindler firent croire qu'il existait un manuscrit complet de la Dixième symphonie caché quelque part, et d'autres que cette œuvre n'avait jamais été commencée.

Aujourd'hui pourtant, la lumière commence à se faire sur la Dixième symphonie, dont nous connaissons plus d'une cinquantaine d'ébauches; mais de nombreuses questions demeurent sans réponses et il est fort possible que d'autres ébauches soient découvertes à plus ou moins long terme. Toutes les ébauches sont très fragmentaires et aucune ne renferme plus d'une trentaine de mesures de musique ininterrompue, mais les spécialistes des méthodes d'ébauche habituelles de Beethoven y devineront sans mal la forme définitive que celui-ci voulait donner au mouvement en question. Par ailleurs, elles renferment parfois un matériau de très bonne qualité. Il nous a donc semblé qu'il valait la peine de les faire connaître du grand public en leur donnant la forme d'une version de concert plutôt que de les laisser dans des archives où elles ne peuvent servir qu'à

quelques érudits. Après tout, les ébauches représentent des sons plutôt que des formes sur le papier, et on ne pourra porter sur elles un véritable jugement qu'après les avoir entendues, de préférence dans un contexte orchestral approprié.

Ce mouvement diffère considérablement de n'importe lequel des autres symphonies du compositeur; il comprend un *Andante* où les bois prédominent (comme l'indiquent les ébauches), un *Allegro* tumultueux dans le ton d'ut mineur caractéristique de Beethoven, et une reprise variée de l'*Andante*. Le seul autre mouvement possédant une forme vaguement similaire est le premier de la Sonate pour piano, op. 27 no 1 de 1801, alors que le thème de l'*Andante* rappelle le mouvement lent de la Sonate *Pathétique* de 1799. Le compositeur semble donc avoir jeté un coup d'oeil en arrière, de la même façon qu'il s'était souvenu de la période classique dans son dernier quatuor, l'opus 135, et de sa *Fantaisie chorale* de 1808 dans le finale de la Neuvième symphonie.

L'auteur du présent article avait déjà étudié les ébauches de Beethoven pour de nombreuses autres œuvres dans le cadre de son ouvrage *Beethoven and the Creative Process*, (Oxford University Press) et pensa être mieux à même que la plupart des spécialistes

d'achever le premier mouvement, quoique l'ampleur du projet eût été profondément intimidante. Il existe environ deux cent cinquante mesures d'ébauches pour le premier mouvement, mais certaines se répètent ou se contredisent, si bien que deux cents ou plus sont utilisables; pourtant, bon nombre d'entre elles peuvent être utilisées plus d'une fois par le biais de répétitions et de reprises semblables à celles qui figurent dans toutes les autres symphonies de Beethoven (ainsi, un thème figurant dans l'exposition reparaît dans la réexposition). Les ébauches ont donc fourni plus de trois cents mesures, et les deux cents restantes (sur un total de cinq cent trente et une) ont dû faire l'objet d'une adaptation par différents moyens (transposition et séquence, par exemple) à partir des mêmes thèmes de base et être développées à la manière du compositeur. Tout le matériau thématique de base est donc de Beethoven, mais l'harmonie a dû être ajoutée là où elle faisait défaut, le mouvement a dû être orchestré dans le style du compositeur (avec l'aide de quelques indices seulement figurant dans les ébauches), et des transitions appuyées sur les thèmes originaux ont dû être ajoutées en cas de besoin.

Ce mouvement tel que nous l'entendons n'est bien sûr pas exactement celui que

Beethoven aurait écrit, et en certains endroits notamment, celui-ci aurait sans doute fait preuve de plus d'imagination. En outre, il ressemble plus à une œuvre de la période intermédiaire plutôt que de la période tardive du compositeur, peut-être en raison de ses liens étroits avec les sonates pour piano mentionnées précédemment. Pourtant, il donne une idée approximative du mouvement que le compositeur avait à l'esprit au moment où il en réalisa les ébauches, et il se rapproche

sans doute beaucoup plus de la Dixième symphonie que tout ce que nous avons entendu précédemment. Il sera donc probablement d'un profond intérêt pour toutes les personnes désirant savoir ce que Beethoven voulait mettre dans la symphonie devant faire suite à la Neuvième. Mais il peut aussi être apprécié en tant que tel, à la différence des ébauches fragmentaires.

© Barry Cooper

Ode à la joie

Amis, cessons nos plaintes!
Entonnons des chants plus
plaisants
et plus joyeux.

Joie, belle étincelle divine,
fille de l'Elysée,
Nous entrons. Seigneur, dans ton
sanctuaire l'âme enivrée.

Ta puissance magique réunit
ce que la mode divise strictement:
tous les hommes sont frères
là où se pose ton aile légère.

Si tu as eu le bonheur
de trouver un véritable ami,
si tu possèdes une épouse aimante,
mêle tes chants aux nôtres!

Oui, même si une seule autre âme
sur la terre t'appartient!
Mais si ce n'est pas le cas.
éloigne-toi bien vite en pleurant!

Tous les êtres boivent la joie
au sein de la nature;
tous, bons et méchants,
suivent sa trace dorée.

Ode "An die Freude"

O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern laßt uns angenehmere
anstimmen,
und freudenvollere.

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

Deine Zauber binden wieder,
was die Mode streng geteilt;
alle Menschen werden Brüder
wo dein sanfter Flügel weilt.

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

Ja, wer auch nur eine Seele
sein nennt auf dem Erdenrund!
und wer's nie gekonnt, der stehle
weinend sich aus diesem Bund!

Freunde trinken alle Wesen
an den Brüsten der Natur;
alle Guten, alle Bösen
folgen ihrer Rosenspur.

Ode to Joy

O friends, not these sounds!
Rather let us strike up more
pleasing
and joyful ones!

Joy, lovely divine spark,
Daughter from Elysium,
Drunk with ardour we approach,
O heavenly one, your sanctuary.

Your magic re-unites
What custom sternly separated;
All men shall be brothers
There where your gentle wings tarry.

Whosoever has enjoyed the great
blessing
Of being a friend to a friend,
Whosoever has won a dear wife,
Let him mingle his joy (with ours).

Yes and he too who has one spirit
On the face of the earth to call
his own!
And he who cannot do so, let him
steal
Weeping from this assembly.

All creation drinks joy
From the breasts of nature;
All the good and all the bad
Follows in her rosy path.

Elle nous donna des baisers, le
fruit de la vigne,
et un ami fidèle jusqu'à la mort;
le vers lui-même a connu le désir,
et le chérubin se tient face à Dieu.

Joyeux, tels les soleils qui parcourent
les glorieuses sphères célestes,
poursuivez, frères, votre route,
gaïement, comme un héros
marchant vers la victoire!

Etreignez-vous, millions d'êtres!
Ce baiser pour le monde entier!
Frères, au-dessus de la voûte étoilée
doit régner un tendre Père.

Vous vous prosternez, millions
d'êtres?
Pressens-tu le Créateur, monde?
Cherche-le au-dessus de la voûte
étoilée,
il doit régner au-dessus des étoiles!

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

Froh, wie seine Sonnen fliegen
durch des Himmels prächt'gen Plan,
laufet, Brüder, eure Bahn,
freudig, wie ein Held zum Siegen.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
muß ein lieber Vater wohnen.

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

Friedrich von Schiller

Kisses she gave to us and wine,
And a friend tried in death;
Even to a worm ecstacy is granted,
And the cherub stands before God.

Just as gladly as His suns fly
Through the mighty path of heaven
So, brothers, run your course
Joyfully, like a hero off to victory.

O you millions, let me embrace you.
Let this kiss be for the whole world.
Brothers, above the tent of stars
A loving Father cannot but dwell.

Do you prostrate yourself, millions?
Do you sense your Creator, world?
Seek Him above the tent of stars!
Above the stars he cannot but dwell.

English translation by William Mann

Other releases in the Chandos 7000 Series include:

Béla Bartók

Complete String Quartets
Chilingirian Quartet
CHAN 7013/4 (2-CD set)

Ludwig van Beethoven

Prometheus Overture • Coriolan Overture
Leonora Overture No. 3
Piano Concerto No. 5
John Lill *piano*
City of Birmingham Symphony Orchestra/Walter Weller
CHAN 7028

Claude Debussy

La mer • Nocturnes • Printemps
Prélude à l'après-midi d'un faune
Ulster Orchestra/Yan Pascal Tortelier
CHAN 7015

Claude Debussy

Images • Jeux • Khamma
Ulster Orchestra/Yan Pascal Tortelier
CHAN 7016

Claude Debussy

La boîte à joujoux • Children's Corner • Petite suite
Marche écossaise sur un thème populaire • Danse
Ulster Orchestra/Yan Pascal Tortelier
CHAN 7017

Claude Debussy

Fantaisie • Première rapsodie
Danses • Rapsodie for Alto Saxophone & Orchestra
Sarabande • L'isle joyeuse • La plus que lente
Clair de lune
Ulster Orchestra/Yan Pascal Tortelier
CHAN 7018
(The four Debussy CD's listed above are also available
as a 4-CD boxed set CHAN 7019(4))

Edward Elgar

The Sanguine Fan • Enigma Variations
Froissart Overture
Incidental Music from 'Grania and Diarmid'
London Philharmonic/Bryden Thomson
CHAN 7038

Edvard Grieg

Peer Gynt Suites: Nos 1 & 2
Lyric Suite
Piano Concerto
Margaret Fingerhut *piano*
Ulster Orchestra/Vernon Handley
CHAN 7040

Hamilton Harty

Violin Concerto
Piano Concerto
Malcolm Binns *piano*
Ralph Holmes *violin*
Ulster Orchestra/Bryden Thomson
CHAN 7032

Hamilton Harty

The Children of Lir • Variations on a Dublin Air
The Londonderry Air • Ode to a Nightringle
Heather Harper *soprano*
Ulster Orchestra/Bryden Thomson
CHAN 7033

Hamilton Harty

A Comedy Overture • An Irish Symphony
In Ireland • With the Wild Geese
Ulster Orchestra/Bryden Thomson
CHAN 7034
(The three Harty CD's listed above are also available
as a 3-CD boxed set CHAN 7035(3))

Charles Hubert H. Parry

Symphonic Variations • Concertstück in G minor
From Death to Life • Elegy for Brahms
London Philharmonic/Matthias Bamert
CHAN 7006

Maurice Ravel

Complete Solo Piano Works
Louis Lortie *piano*
CHAN 7004/5 (2-CD set)

Nikolai Rimsky-Korsakov

Symphony No. 1 • Symphony No. 2
Symphony No. 3 • Capriccio espagnol
Russian Easter Overture • Sadko
Piano Concerto in C sharp minor
Geoffrey Tozer *piano*
Bergen Philharmonic Orchestra
Dmitri Kitajenko
CHAN 7029(2) (2-CD set)

Albert Roussel

Symphony No. 3 • Symphony No. 4
Bacchus et Ariane Suite No. 2
Sinfonietta
Detroit Symphony Orchestra/Neeme Järvi
CHAN 7007

Dmitri Shostakovich

Five Ballet Suites • Festive Overture
Suite from 'Katerina Ismailova'
Royal Scottish National Orchestra/Neeme Järvi
CHAN 7001/2 (2-CD set)

Richard Strauss

Eine Alpensinfonie • Tod und Verklärung
Ein Heldenleben • Don Juan
Royal Scottish National Orchestra/Neeme Järvi
CHAN 7009/10 (2-CD set)

Richard Strauss

Symphonia domestica • Till Eulenspiegel
Macbeth • Don Quixote • Also sprach Zarathustra
Royal Scottish National Orchestra/Neeme Järvi
CHAN 7011/2 (2-CD set)

Charles Villiers Stanford

Irish Rhapsodies • Clarinet Concerto in A minor • Concert
Piece for Organ & Orchestra • Oedipus Rex Prelude
Janet Hilton *clarinet*
Lydia Mordkovich *violin*
Raphael Wallfisch *cello*
Gillian Weir *organ*
Ulster Orchestra/Vernon Handley
CHAN 7002/3 (2-CD set)

Brian Kay's Sunday Morning

Shostakovich: Festive Overture • Mozart: Ave Verum
Corpus K618 • Rondo in C for violin and orchestra
Vaughan Williams: Linden Lea • Fantasia on
'Greensleeves' • J. S. Bach: Fantasia and Fugue in C minor
Deliuss: Two Aquarelles • Gillis: Symphony No. 5^{1/2}
Nielsen: Overture to Masquerade • Fauré: Cantique de
Jean Racine • Borodin: Polovtsian Dances
David Nolan *violin*
Huddersfield Choral Society
BBC Philharmonic/Vernon Handley/Brian Kay
CHAN 7025

Elegy: Music for Strings

Mahler: Adagietto from Symphony No. 5 • Eller: Elegia
for Harp and Strings • Barber: Adagio for Strings
Strauss: Metamorphosen • Pärt: Cantus in Memory of
Benjamin Britten
Royal Scottish National Orchestra/Neeme Järvi
CHAN 7039

French Favourites

Ravel: La valse • Bolero • Debussy: La mer
Milhaud: Suite provençale
Detroit Symphony Orchestra/Neeme Järvi
CHAN 7031

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our quarterly review please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details telephone (00 44) (0) 1206 225225 for Chandos Direct.

Producer Brian Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Janet Middlebrook

Editor Ben Connellan

Recording venue Town Hall, Birmingham; 13 June 1988 (Symphony No. 8); 3 July 1988 (Symphony No. 1); 30 August–9 September 1988 (other works)

Back cover Photograph of Walter Weller by Alan Wood

Design Penny Lee

Booklet typeset by Dave Partridge

© 1989 Chandos Records Ltd

© 1996 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU

BEETHOVEN: SYMPHONIES Nos 1, 2, 3, 5

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL 5-disc set CHAN 7042(5)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

COMPACT DISC ONE

1 - 4	Symphony No. 1, Op. 21	24:45
5 - 8	Symphony No. 3, Op. 55 <i>Eroica</i>	51:46
		TT 77:37

COMPACT DISC TWO

1 - 4	Symphony No. 2, Op. 36	34:57
5 - 8	Symphony No. 5, Op. 67	33:16
		TT 68:21

City of Birmingham Symphony Orchestra
Walter Weller

(DDD)

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC 7038

© 1989 Chandos Records Ltd. © 1996 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

CITY OF BIRMINGHAM SYMPHONY ORCHESTRA/WELLER

CHAN 7042(5)

BEETHOVEN: SYMPHONIES Nos 4, 6, 7, 8, 9, 10

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL 5-disc set CHAN 7042(5)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

COMPACT DISC THREE

- | | | |
|-------|---|----------|
| 1 - 5 | Symphony No. 6, Op. 68 <i>Pastorale</i> | 40:53 |
| 6 - 9 | Symphony No. 7, Op. 92 | 37:00 |
| | | TT 78:07 |

COMPACT DISC FOUR

- | | | |
|-------|--|----------|
| 1 - 4 | Symphony No. 4, Op. 60 | 34:24 |
| 5 - 8 | Symphony No. 8, Op. 93 | 26:58 |
| 9 | Symphony No. 10 (First movement)
realized and completed by Barry Cooper | 15:51 |
| | | TT 77:28 |

COMPACT DISC FIVE

- | | | |
|-------|----------------------------------|----------|
| 1 - 5 | Symphony No. 9, Op. 125 'Choral' | TT 66:13 |
|-------|----------------------------------|----------|

Josephine Barstow soprano

Linda Finnie mezzo-soprano

David Rendall tenor

(DDD)

John Tomlinson bass

City of Birmingham Symphony Orchestra Chorus

City of Birmingham Symphony Orchestra

Walter Weller

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC 7038

© 1989 Chandos Records Ltd. © 1996 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

SOLOISTS/CBSO CHORUS/CBSO/WELLER

CHAN 7042(5)