

Live at
Cadogan Hall
Beethoven
Symphonies
2 & 8
ORR/Gardiner



Ludwig van Beethoven

1770-1827

31:16 **Symphony No.2 in D major, Op.36**

- 1 11:10 Adagio molto – Allegro con brio
- 2 10:03 Larghetto
- 3 4:09 Scherzo: Allegro
- 4 5:53 Allegro molto

24:42 **Symphony No.8 in F major, Op.93**

- 5 8:34 Allegro vivace e con brio
- 6 3:49 Allegretto scherzando
- 7 5:24 Tempo di Menuetto
- 8 6:55 Allegro vivace

Orchestre Révolutionnaire et Romantique
John Eliot Gardiner

Beethoven

Symphonies 2 & 8

According to tradition the true Beethoven, the fullest expression of his Promethean romantic-heroic nature, is to be found in his odd-numbered symphonies – always excepting the relatively conservative Symphony No. 1. As for the even-numbered symphonies, if not quite *divertissements*, these show the composer relaxing his characteristically fierce concentration, taking a step back in order to leap forward in his next Heaven-storming symphonic statement. Against that we have Beethoven's own reaction when he was told that the Eighth Symphony had been received less well than the Seventh when the two were performed together: 'That's because it's harder to bring off convincingly!' For Sir John Eliot Gardiner, the Eighth and Second Symphonies – the two 'ugly ducklings' as he puts it – are favourites, which is one reason why they have been chosen for a recording that celebrates the twenty-fifth anniversary of the Orchestre Révolutionnaire et Romantique, and the twenty years since Gardiner and the orchestra first recorded them for DG/Archiv.

The Second Symphony is probably Gardiner's favourite of all the Beethoven symphonies. However, he insists, it is best when performed without any searching for 'pre-echoes' of its successor, the *Eroica*. The slow introduction Gardiner compares to the opening of a Mozart serenade, though with 'a sudden moment of eruptive

energy'; the *Allegro con brio* that follows 'takes *The Marriage of Figaro* to an almost psychedelic level'; and *Figaro* remains in the background in the finale, though only Beethoven could have conceived the springboard leap that launches the first theme. This indebtedness to Mozart, potentially obscured if the Symphony is interpreted as a kind of extended up-beat to the *Eroica*, becomes much clearer in a spirited performance on instruments like those available at the beginning of the nineteenth century.

The Second Symphony's life-affirming energy is all the more remarkable when one considers when it was composed. Around the time Beethoven was probably finishing the score, in the summer of 1802, he wrote his famous *Heiligenstadt Testament*. This strange but intensely moving document, somewhere between a will and a suicide note, has something of the quality of Hamlet's famous 'To be, or not to be' soliloquy. Addressed to his brothers, but apparently never sent, it reveals the composer struggling to come to terms with encroaching deafness and the sense of profound isolation that can come with it. He tells us that despair brought him close to ending his life. 'The only thing that held me back was my art... it seemed to me impossible to leave the world until I had produced all the works that I felt the urge to compose.'

Did this mood come upon him suddenly, or was it growing within him while he was composing his Second Symphony? If the latter, then the contrast with the symphony's prevailing emotional character is striking. Yes, there are moments when one senses struggle and turmoil –

especially in the first movement's thrilling coda where, as Gardiner says, Beethoven's repeated *fortissimo* and *sforzando* markings shout out a determination to draw more power and range from the orchestra of his day than had ever been achieved before. But overall it is the life force that triumphs: a vital energy that can be romantically tender, as in the *Larghetto* second movement, or ferociously determined, as in parts of the outer movements, yet which ultimately expresses itself in uproarious laughter. Instead of looking for echoes of Beethoven's alleged state of mind at the time he worked on the Second Symphony, it might be better to read it as a demonstration of how 'the urge to compose' Beethoven describes in the *Heiligenstadt Testament* gave him the determination to go on living.

Though the broad outlines of the Second Symphony are similar to those of the First, in expressive range and formal daring it surpasses the earlier work. The slow introduction is significantly longer, and much richer in drama: the bright major-key opening soon turns to the darker minor side, its orchestral writing by turns nervous and stormy. The *Allegro con brio* that emerges from this swings between exuberant forward movement and displays of tigerish humour. Beethoven's use of silences and sudden dislocations in texture would have been startling even to connoisseur listeners at the premiere on 5 April 1803. The following *Larghetto* is the first of Beethoven's great symphonic slow movements: Berlioz described it as 'a delineation of innocent happiness hardly clouded by a few melancholy accents' and it left a deep imprint on Beethoven's younger

contemporary Schubert, who echoed it in several of his larger-scale works. Here perhaps – especially in the lovely opening theme – we sense something of the love of the open countryside Beethoven was to celebrate in his Sixth Symphony, the *Pastoral*.

After this the Scherzo is full of intense, quick-fire dynamic contrast – in the central Trio almost as much as in the outer dance sections. For Gardiner, the challenge for the players is to think in swinging one-bar phrases while keeping their ears open for 'voices other than their own' so as to form an unbroken line. In the allegedly 'lighter' symphonies, like 2, 4 and 8, one is sometimes more acutely aware of Beethoven's mastery of chamber music, and of his admiration for the ensemble writing in Mozart's comic operas. It is the final *Allegro molto* that appears to have caused the greatest perplexity and discomfort to its first audiences. One early reviewer found it 'colossal', 'tumultuous' and 'untamed' – fair enough, one might say, except that this was not intended as a compliment. The wide downward leap in the brusque opening motif would have been unsettling enough, but this is only the beginning. The momentum of this movement seems unstoppable, yet towards the end Beethoven delights in hurling musical spanners into his own works – sudden jolting pauses, extreme dynamic contrasts, crescendos that seem to promise an ending only to come to a dead stop all over again. The real ending has an almost superhuman exuberance unprecedented in symphonic music. In Classical era symphonies the first movement was usually the weightiest, but here the coda of

the finale caps the whole work, as though everything had been leading up to it. After this there could be no turning back to the relative safety of the First Symphony: from now on Beethoven's audiences must keep pace with him.

The physical and emotional pain expressed in the *Heiligenstadt Testament* were not confined to that testing period. Almost throughout his adult life Beethoven was tormented by physical complaints: some easily explicable, others more mysterious. By 1811, his health had fallen to such a low ebb that the Viennese physician Giovanni Malfatti urged him to visit the Bohemian spa-town of Teplitz, famous for its 'cure'. Beethoven returned to Vienna with plans for two new symphonies. Almost immediately he began work on a symphony in A major (No.7), meanwhile making notes for 'a second symphony in D minor', which materialised twelve years later as the choral Ninth. And as soon as he had finished No.7, in May 1812, he began work on its successor, the Eighth – every bit as buoyant and energetic as the Seventh, but with a new spirit of wit and playfulness.

On first inspection, the Eighth Symphony seems the slightest of the nine. And while its neighbours the Seventh and Ninth take thrilling risks with classical formal conventions – ultimately transcending them altogether in the finale of the Ninth Symphony – the middle two movements of the Eighth look back affectionately to the spirit and techniques of Beethoven's teacher Joseph Haydn. There is no lyrical or dramatic probing of depths in the second movement (it is hardly a 'slow' movement at all), and the third is no

muscular Beethovenian scherzo, rather a charmingly archaic minuet. But appearances are deceptive. Beethoven's irrepressibly adventurous spirit can be seen at work in page after page of the score; it is simply the scale that is reduced, the thought and expression more concentrated. The more one gets to know the Eighth Symphony, the more one understands Beethoven's angry defensiveness when audiences failed to appreciate it.

The first movement is a taut symphonic allegro, beginning with a sharply memorable theme that bursts straight onto the scene. For John Eliot Gardiner it is like 'flinging open a door and finding that there's a riotous party going on inside'. This quickly builds to an emphatic climax, then dissolves just as quickly into the impish second theme. The return of the first theme (marked *fff*: 'fortississimo', a very rare marking in Beethoven's time) is superbly engineered, as is the triumphant summing up in the coda, again marked *fff* – yet the movement ends in a delicious *pianissimo*. The first theme, long left open-ended, at last comes to a natural close. This is a typically Beethovenian device, but in the symphonies at least it is rarely achieved with such deft, playful delight.

Alas, musicologists have squashed the idea that the second movement was composed as a double-edged tribute to the inventor of the metronome, Johann Nepomuk Mälzel. According to legend, the main theme was derived from a humorous canon Beethoven wrote mocking Mälzel's gadget, to the words 'Ta-ta-ta-ta... lieber Mälzel'. However pleasing it might be to think that the movement's rapid growling *fortissimo* string figures represent Beethoven's mounting fury at the metro-

nome-like chugging of the repeated woodwind chords, both the story and the canon turn out to be an invention of a different kind by Beethoven's far-from-reliable biographer Anton Schindler. Yet even without the story it is tremendous, subversive fun. And as Gardiner points out, it is possible to be *too* metronomic here – always a danger if Schindler's story is taken too seriously.

The humour is real enough, however, and one can sense Beethoven's delight in paradox in following a not-quite 'slow' movement marked 'scherzando' with, instead of the expected scherzo, a stately *Tempo di Menuetto* which, according to the leading Beethoven biographer and commentator Barry Cooper, 'seems to mock eighteenth-century convention.' The trio, on the other hand, with its bucolic horns and clarinets and comically labouring 'soli' cello accompaniment, is clearly a parody of the *Ländler*, the courtly minuet's Austrian country cousin, with its characteristic heavy down beat. There are ingenious cross-rhythms too: Beethoven's autograph score shows that at least one of these was a last-minute inspiration.

The real *tour de force* of the Eighth Symphony is its finale. A whispering violin theme alternates rapid triplets and duplets, suddenly interrupted by a massive unison C sharp. In many a more traditional-style performance the distinction between these two kinds of rhythm is blurred but, as Gardiner rightly says, one of the most exciting features of the Orchestre Révolutionnaire et Romantique's playing here is the way the lighter bows allow the triplets to 'speak at close to metronome speed'. As to its form, the finale

of the Eighth Symphony is so novel that even some eminent commentators have been unable to agree as to what, in textbook terms, it is. For Lewis Lockwood, the form is 'more or less that of a sonata form but with two codas'; for Donald Francis Tovey there is only one coda, but it is 'a coda that is nearly as long as the whole body of the movement'; for Robert Simpson the finale 'is at once a simple rondo and a very elaborate true sonata movement; there are two developments and two recapitulations.' Listening to the first theme in this performance, it is possible to imagine Beethoven chuckling quietly at the scholarly confusion he has caused.

In the end it is up to the listener to decide how to make sense of this remarkable structure. But clearly the climactic point comes after the unison C sharp that disrupted the first theme returns with a vengeance, about two thirds of the way through this movement, its insistence provoking a surprise twist to F *sharp* minor – only to be jerked back violently into the home F major with the assistance of the trumpets and drums. Having re-established the home key for good, Beethoven goes on to revel in the pure sound of the tonic major third, *sforzando* at first, then passed around the wind sections *pianissimo* – another inspiration that seems to have struck Beethoven at the last minute. This kind of tussle over the home key is close to what happens in the final stages of the Seventh Symphony, only here there's an unmistakable fiery twinkle in the eye.

Stephen Johnson, 2014

Performing Beethoven with the ORR

Robin Michael *principal cello*

One of the defining aspects of a project with John Eliot and the ORR is always the total immersion in the musical language of a composer, the attempt to approach the music as though the ink had just dried on the manuscript. For the last three tours that composer has been Beethoven, and this is the first time John Eliot and the orchestra have revisited the symphonies since their trail-blazing recordings in the nineties. Those recordings were before my time in the orchestra (I had at that point just graduated from short trousers to being a student at the Royal Academy of Music in London), so it has been a thrilling experience to be part of the reappraisal and continued discovery of these rich, fertile masterpieces.

Our most recent tour paired the Second and Eighth Symphonies. Both these works are infused with a Haydnesque classical elegance, but whilst the Second retains an almost carefree air, the Eighth is a taut, highly distilled organism that explodes into life from the off. Both are often programmed alongside their more famous 'odd number' symphonic counterparts, allowing for disingenuous comparison, but showcasing them together for this project highlighted just how extraordinary they are. The compositional craft in both works shows a composer at the peak of his powers and the sheer exuberance and vigour of both symphonies is breathtaking.

An ORR rehearsal is often like a laboratory, a place for ideas to be tested and put under the microscope. Even when the Monteverdi Choir are not involved their presence is felt, and when we started the rehearsals for Symphonies 2 and 8 it was little under a year since the epic *Missa Solemnis* and Ninth Symphony tour of the previous autumn. Having experienced these two late masterpieces with John Eliot, and his insistence on constantly relating the text and pronunciation of the choir to the orchestra's own articulation and phrasing, it was fascinating to see just how much 'spoken' rhetoric there is in the two symphonies and how intrinsically linked these works are.

So what of the demands on the performers in this music? Beethoven challenges every facet of one's musical ability and makeup. Any weakness is ruthlessly exposed! Extremes of sound production, articulation and gesture are required. The sheer physicality of the music, its visceral struggle, is unrelenting. Is it any surprise that Paganini spent his spare time practising the violin parts of Beethoven quartets and when he toured, would gather together the top local musicians to read through these great works?

There is something about taking a programme like this on tour that goes far beyond what can be achieved in a one-off performance, no matter how many rehearsals there might be. The collective sense of freedom that evolved as the concerts progressed was exhilarating and John Eliot's constant striving to delve deeper into these works, allied with his own uncompromising high standards and the orchestra's desire to fulfil them, made for a potent match.

There were many highlights along the way. Switzerland, where we were touring, excels at Riesling, Toblerone – and concert halls. So to have acoustics like those of the Tonhalle in Zurich only enhanced the experience. As the bass line, we (the cello section) get to have the most fun. Whether it's providing inflection for the wonderful 'prayer-like' slow movement of the Second Symphony or supplying the boisterous accompaniment to the exchanges of the horn and clarinet in the trio of the Eighth (gloriously played by Anneke Scott and Tim Lines), to be in the driving seat for these symphonies is a constant thrill. Likewise, to be surrounded by such wonderful individual and collective playing from one's colleagues is a real privilege. This was yet another special and memorable project and I'm glad that this recording provides more than just a memory of it.

Beethoven

Symphonien 2 & 8

Beethovens promethische, romantisch-heroische Natur komme, so heißt es, am deutlichsten in seinen ‚ungeraden‘ Symphonien zum Ausdruck – wobei die relativ konservative Symphonie Nr. 1 stets ausgenommen wird. Seine geradzahligen Symphonien hingegen zeigten, auch wenn sie nicht gerade Divertissements seien, wie der Komponist seine typisch angestrenzte Konzentration löse, eine Schritt zurückgehe, um mit einem großen Sprung auszuholen zu seiner nächsten himmelsstürmerischen symphonischen Äußerung. Dagegen steht Beethovens eigene Erklärung, als ihm gesagt wurde, seine Achte sei bei der gemeinsamen Aufführung mit der Siebten beim Publikum weniger gut angekommen: ‚Weil sie viel besser ist!‘ Für Sir John Eliot Gardiner sind die Achte und die Zweite Symphonie – die beiden ‚hässlichen Entlein‘, wie er sie nennt – die Favoriten, und das war ein Grund, sie für eine Einspielung auszuwählen, die den fünfundzwanzigsten Jahrestag des Orchestre Révolutionnaire et Romantique und die zwanzig Jahre feiert, seit Gardiner und dieses Orchester sie zum ersten Mal für DG/Archiv einspielten.

Die Zweite Symphonie liebt Gardiner von allen Beethoven-Symphonien wohl am meisten. Allerdings, betont er, sollte sie aufgeführt werden, ohne dass irgendwelche ‚Vorechos‘ ihrer Nachfolgerin, der *Eroica*, gesucht würden. Die langsame Einleitung vergleicht Gardiner mit der

Eröffnung einer Mozart-Serenade, aber mit einem ‚plötzlichen Ausbruch eruptiver Energie‘; das sich anschließende *Allegro con brio* ‚hebt Figaros Hochzeit auf eine fast psychedelische Ebene‘; und *Figaro* ist auch im Finale im Hintergrund vorhanden, wenngleich nur Beethoven den überwältigenden Sprung, mit dem das erste Thema einsetzt, ersonnen haben konnte. Diese Anklänge an Mozart, möglicherweise verschattet, wenn die Symphonie als eine Art ausgedehnter Auftakt zur *Eroica* interpretiert wird, kommt sehr viel deutlicher zum Ausdruck in einer temperamentvollen Aufführung auf Instrumenten, wie sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts zur Verfügung standen.

Die lebensbejahende Energie der Zweiten Symphonie wird umso deutlicher, wenn man berücksichtigt, wann sie komponiert wurde. Ungefähr um die Zeit, als Beethoven vermutlich die Partitur beendete, im Sommer 1802, schrieb er sein berühmtes *Heiligenstädter Testament*. Dieses merkwürdige, doch äußerst bewegende Dokument, irgendwo angesiedelt zwischen einem letzten Willen und einem Abschiedsbrief, ähnelt ein wenig Hamlets ‚Sein oder Nichtsein‘-Monolog. An seine Brüder gerichtet, doch offenbar nie abgeschickt, offenbart es den inneren Kampf des Komponisten, seine fortschreitende Ertaubung und das Gefühl tiefer Isolation zu bewältigen, die mit ihr einhergehen kann. Er teilt uns mit, dass er in seiner Verzweiflung sein Leben fast selbst beendet hätte. ‚... nur sie die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte.‘

Überkam ihn diese Stimmung plötzlich, oder wuchs sie in ihm, während er seine Zweite Symphonie komponierte? Sollte Letzteres zutreffen, so ist der Gegensatz zu dem vorherrschenden emotionalen Charakter der Symphonie beachtlich. Ja, es gibt Augenblicke, wenn Kampf und Aufruhr zu spüren sind – vor allem in der aufwühlenden Coda des ersten Satzes, wo, wie Gardiner sagt, wiederholte *fortissimo*- und *sforzando*-Anweisungen Beethovens Entschlossenheit herausschreien, dem Orchester seiner Tage mehr Kraft und Tragweite zu entringen, als je zuvor erreicht wurden. Doch insgesamt ist es die Lebenskraft, die triumphiert: eine Lebensenergie, die romantisch zart sein kann, wie im zweiten Satz *Larghetto*, oder wild entschlossen, wie in Teilen der Ecksätze, sich letztendlich jedoch in schallendem Gelächter äußert. Statt Echos aufzuspüren von Beethovens mutmaßlicher Verfassung zu jener Zeit, als er an der Zweiten Symphonie arbeitete, sollte man sie besser als Demonstration verstehen, wie ihm sein Drang zu komponieren, den er im *Heiligenstädter Testament* schildert, die Entschlossenheit gab, weiterzuleben.

Obwohl die Zweite Symphonie in ihren Grundzügen der Ersten ähnelt, übertrifft sie doch in ihrem Ausdrucksspektrum und ihrer formalen Kühnheit das frühere Werk. Die langsame Einleitung ist deutlich länger und reicher an Dramatik: Die helle Dur-Eröffnung wendet sich bald dem dunkleren Moll zu, der Orchestersatz ist abwechselnd nervös und stürmisch. Das *Allegro con brio*, das sich daraus erhebt, pendelt zwischen ausgelassener Vorwärtsbewegung und der Demon-

stration tigerhafter Stimmung. Beethovens Verwendung von Pausen und plötzliche Verlagerungen in der Textur dürften auch für Kenner unter den Hörern der Uraufführung am 5. April 1803 verblüffend gewesen sein. Das folgende *Larghetto* ist der erste der großen langsamen symphonischen Sätzen Beethovens. Berlioz bezeichnete es als ‚eine Schilderung unschuldigen Glücks, das von den wenigen melancholischen Akzenten kaum getrübt wird‘, und es hinterließ einen tiefen Eindruck auf Beethovens jüngeren Zeitgenossen Schubert, der es in einigen seiner breiter angelegten Werke wiederhallen ließ. Hier spüren wir vielleicht etwas – vor allem in dem wunderschönen Eröffnungsthema – von Beethovens Liebe zur freien Natur, die er in seiner Sechsten Symphonie, der *Pastorale*, feiern würde.

Danach ist das Scherzo voller heftig aufflammender dynamischer Kontraste – im zentralen Trio begegnen fast ebenso viele wie in den äußeren tänzerischen Abschnitten. Für Gardiner besteht die Aufgabe für die Spieler darin, in schwingenden eintaktigen Phrasen zu denken, während sie ihre Ohren offen halten für ‚andere Stimmen als ihre eigenen‘, um eine ununterbrochene Linie zu schaffen. In den angeblich ‚leichteren‘ Symphonien wie der Zweiten, Vierten und Achten wird man sich zuweilen Beethovens Meisterschaft in der Kammermusik und seiner Bewunderung für den Ensemblesatz in Mozarts komischen Opern deutlicher bewusst. Das abschließende *Allegro molto* scheint bei seinem ersten Publikum die größte Ratlosigkeit, das größte Unbehagen hervorgerufen zu haben.

Ein früher Kritiker fand es ‚gewaltig‘, ‚turbulent‘ und ‚ungezähmt‘ – schön und gut, könnte man sagen, bloß dass dies nicht als Kompliment gemeint war. Der große Abwärtssprung in dem schroffen Eingangsmotiv wäre schon beunruhigend genug, aber das ist erst der Anfang. Die Wucht dieses Satzes scheint unaufhaltsam, doch gegen Ende vergnügt sich Beethoven damit, seinem eigenen Werk musikalischen Sand ins Getriebe zu streuen – unvermittelt holpernde Pausen, extreme dynamische Kontraste, Crescendi, die ein Ende versprechen, nur um immer wieder abzubrechen. Der wirkliche Abschluss hat einen fast übermenschlichen Überschwang, wie er in der symphonischen Musik beispiellos war. In Symphonien der Klassik war der Kopfsatz gewöhnlich der gewichtigste, doch hier krönt die Coda das ganze Werk, so als hätte alles zu ihr hingeführt. Danach konnte es kein Zurück mehr geben zu der relativen Sicherheit der Ersten Symphonie: Von jetzt an musste Beethovens Publikum mit ihm Schritt halten.

Die körperlichen und seelischen Schmerzen, die im *Heiligenstädter Testament* Ausdruck fanden, beschränkten sich nicht auf diese Testphase. Fast sein ganzes Erwachsenenleben lang hatte Beethoven unter körperlichen Beschwerden zu leiden: manche leicht erklärbar, andere eher rätselhaft. 1811 hatte seine gesundheitliche Verfassung einen solchen Tiefpunkt erreicht, dass der Wiener Arzt Giovanni Malfatti ihn drängte, das berühmte böhmische Kurbad Teplitz aufzusuchen. Beethoven kehrte mit Plänen für zwei neue Symphonien nach Wien zurück. Fast sofort

begann er mit der Arbeit an einer Symphonie in A-dur (Nr. 7) und machte sich zwischendurch Notizen zu einer ‚zweiten Symphonie in d-moll‘, die zwölf Jahre später als Neunte mit Schlusschor Gestalt annehmen würde. Und kaum hatte er Nr. 7 abgeschlossen, im Mai 1812, wandte er sich ihrer Nachfolgerin zu, der Achten – die ebenso schwungvoll und energisch ist wie die Siebente, doch mit einem neuen Geist, heiter und verspielt.

Auf den ersten Blick erscheint die Achte Symphonie als die leichtgewichtige der neun. Und während ihre Nachbarinnen, die Siebente und die Neunte, im Hinblick auf die Konventionen der klassischen Form erregende Risiken eingehen – um im Finale der Neunten Symphonie schließlich völlig über sie hinauszuwachsen –, wenden die beiden mittleren Sätze der Achten den Blick liebevoll zurück zu dem Geist und den Techniken von Beethovens Lehrer Joseph Haydn. Da werden im zweiten Satz keine lyrischen oder dramatischen Tiefen erkundet (das ist im Grunde überhaupt kein ‚langsamer‘ Satz), und der dritte ist kein muskulöses Beethoven‘ches Scherzo, eher ein auf charmante Weise altertümliches Menuett. Doch der Schein trügt. Beethovens unbezähmbare Abenteuerlust ist hier Seite um Seite in der Partitur zu finden; es ist nicht einfach der Maßstab, der reduziert, Gedanken und Ausdruck, die konzentriert würden. Je besser man die Achte Symphonie kennenlernt, umso besser versteht man Beethovens wütende Abwehr, als das Publikum ihr keine Wertschätzung entgegenbrachte.

Der erste Satz ist ein straffes symphonisches Allegro, beginnend mit einem scharf umrissenen

einprägsamen Thema, das unvermittelt hereinplatzt. Für John Eliot Gardiner ist es, ‚als risse man eine Tür auf und stelle fest, dass drinnen eine lärmende Party im Gang ist‘. Das erweitert sich bald zu einem emphatischen Höhepunkt und löst sich dann genauso schnell wieder auf in das schelmische zweite Thema. Die Wiederkehr des ersten Themas (mit der Dynamikanweisung *fff*: ‚fortississimo‘, zu Beethovens Zeit äußerst selten) ist großartig angelegt, ebenso die triumphale Zusammenfassung in der Coda, wieder *fff* – doch der Satz verklingt in einem wunderschönen *pianissimo*. Das erste Thema, lange unfertig gelassen, kommt schließlich zu einem natürlichen Abschluss. Das ist ein für Beethoven typischer Kunstgriff, doch zumindest in den Symphonien gelingt er selten mit so gewandter, spielerischer Freude.

Ach, leider haben Musikwissenschaftler die Idee ad acta gelegt, der zweite Satz sei als zweischneidige Huldigung an den Erfinder des Metronoms, Johann Nepomuk Mälzel, komponiert worden. Der Legende zufolge stammte das Hauptthema aus einem Spaßkanon, den Beethoven geschrieben habe, um Mälzels Gerät mit den Worten ‚Ta-ta-ta-ta ... lieber Mälzel‘ zu bespötteln. Wie schön es auch wäre, sich die flinken, knurrenden, *fortissimo* zu spielenden Streicherfiguren als Beethovens aufsteigenden Zorn über das metronomartige Tuckern der wiederholten Holzbläserakkorde vorzustellen, Geschichte wie auch Kanon erwiesen sich als Erfindung einer anderen Art von Beethovens bei weitem nicht zuverlässigen Biographen Anton Schindler. Doch auch ohne diese Geschichte

ist es ein großartiger, subversiver Spaß. Und wie Gardiner ausführt, kann man hier durchaus *zu* metronomisch sein – immer eine Gefahr, wenn Schindlers Geschichte zu ernst genommen wird.

Der Humor ist jedoch real genug, und man kann Beethovens geradezu paradoxe Freude spüren, auf einen nicht gerade ‚langsamen‘ Satz mit der Tempovorzeichnung ‚scherzando‘ anstatt des erwarteten Scherzos eine würdevolles ‚Tempo di Menuetto‘ folgen zu lassen, mit dem sich der Komponist, wie der führende Beethoven-Biograph und -Kommentator Barry Cooper meint, ‚über die Konvention des 18. Jahrhunderts lustig zu machen scheint‘. Das Trio hingegen, mit seinen bukolischen Hörnern und Klarinetten und der sich komisch mühenden ‚Solo‘-Begleitung der Celli, ist deutlich eine Parodie auf den Ländler, den österreichischen Vetter des höfischen Menuetts mit seinem charakteristischen schweren Grunds Schlag. Es gibt auch ausgeklügelte Gegenrhythmen: Beethovens autographe Partitur zeigt, das ihm mindestens einer davon in allerletzter Minute eingefallen ist.

Die wahre Glanzleistung der Achten Symphonie ist ihr Finale. Ein flüsterndes Violinthema bringt schnelle Triolen und Duolen im Wechsel, plötzlich unterbrochen von einem mächtigen Unisono in Cis. In manch einer traditionellen Aufführung wird der Unterschied zwischen diesen beiden Rhythmusarten verwischt, doch eines der aufregendsten Merkmale des Spiels des Orchestre Révolutionnaire et Romantique ist hier, wie Gardiner zu Recht sagt, wie die leichteren Streicher die Triolen ‚nahezu in der Geschwindigkeit des Metronoms sprechen‘ lassen. Hinsicht-

lich der Form ist das Finale der Achten Symphonie so neuartig, dass selbst herausragende Kommentatoren sich nicht einigen konnten, was es, dem Lehrbuch nach, eigentlich ist. Für Lewis Lockwood ist die Form ‚mehr oder weniger eine Sonatenform, aber mit zwei Codas‘; für Donald Francis Tovey ist nur eine Coda vorhanden, aber ‚eine Coda, die fast genauso lang ist wie der Satz überhaupt‘; für Robert Simpson ist das Finale ‚ein einfaches Rondo und ein sehr sorgfältig angelegter Sonatensatz gleichzeitig; es gibt zwei Durchführungen und zwei Reprisen‘. Wenn wir das erste Thema in dieser Aufführung hören, können wir uns vorstellen, wie Beethoven kicherte über die Verwirrung, die er unter den Wissenschaftlern angerichtet hatte.

Letzten Endes ist es die Sache des Hörers, wie er diese bemerkenswerte Struktur auffasst. Aber der Höhepunkt kommt eindeutig nach dem Cis-Unisono, das die Wiederkehr des ersten Themas ungefähr nach zwei Dritteln des zurückgelegten Weges rachevoll unterbricht, bis seine Beharrlichkeit eine überraschende Wende nach fis-moll provoziert – nur um mit Hilfe der Trompeten und Trommeln heftig zurückgestoßen zu werden in die Grundtonart F-dur. Nachdem diese endgültig wieder etabliert ist, ergeht sich Beethoven im reinen Klang der großen Terz der Tonika, zunächst *sforzando*, dann *pianissimo* herumgereicht unter den einzelnen Bläsergruppen – eine weitere Idee, die Beethoven in allerletzter Minute gekommen sein dürfte. Diese Art Gerangel um die Grundtonart ähnelt sehr dem, was in den letzten Phasen der Siebenten Symphonie geschieht, nur hier mit

einem unverkennbar glühenden Funkeln in den Augen.

Stephen Johnson, 2014

Beethoven mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique

Robin Michael *Erstes Cello*

Einer der entscheidenden Aspekte bei einem Projekt mit John Eliot und dem ORR ist stets das vollständige Eintauchen in die musikalische Landschaft eines Komponisten, das Bemühen, sich der Musik in einer Weise zu nähern, als sei die Tinte auf dem Manuskript gerade erst trocken geworden. Bei den letzten drei Konzertreisen war dieser Komponist Beethoven, und jetzt widmen sich John Eliot und das Orchester wieder den Symphonien, zum ersten Mal seit ihren bahnbrechenden Einspielungen in den neunziger Jahren. Jene Symphonien wurden vor meiner Zeit im Orchester aufgenommen (ich war damals gerade den kurzen Hosen entwachsen und studierte an der Royal Academy of Music in London), so dass es ein spannendes Erlebnis ist, an der erneuten Würdigung und ständigen Wiederentdeckung dieser reichen und erfolgreichen Meisterwerke teilzuhaben.

Auf unserer jüngsten Tournee waren die Zweite und die Achte Symphonie gekoppelt. Diese beiden Werke sind von einer Haydn'schen klassischen Eleganz erfüllt, doch während die Zweite eine fast unbeschwerte Stimmung beibehält, ist die Achte ein straffer, hochgradig

komprimierter Organismus, der von Anfang an in Fahrt kommt. Beide stehen häufig zusammen mit ihren berühmteren ‚ungeraden‘ symphonischen Pendants auf dem Programm, was zu unlauteren Vergleichen animiert, doch wenn wir sie in diesem Projekt gemeinsam präsentieren, zeigt das, wie außergewöhnlich sie im Grunde sind. Das kompositorische Geschick lässt in beiden Werken einen Komponisten erkennen, der Spitzenleistungen bietet, und der schiere Überschwang, die Kraft und Vitalität beider Werke sind atemberaubend.

Eine Probe mit dem ORR ist oft wie Arbeit in einem Labor, eine Gelegenheit, Ideen auszuprobieren und sie unter dem Mikroskop zu betrachten. Auch wenn der Monteverdi Choir nicht beteiligt ist, lässt sich seine Gegenwart spüren, und als wir mit den Proben zur Zweiten und Achten begannen, war noch nicht einmal ein Jahr vergangen seit der gewaltigen Tournee mit der *Missa Solemnis* und der Neunten Symphonie im Herbst zuvor. Nachdem wir diese beiden späten Meisterwerke mit John Eliot erlebt hatten, wie er darauf beharrte, dass wir ständig Text und Aussprache des Chors auf die eigene Artikulation und Phrasierung des Orchesters bezogen, war es faszinierend zu sehen, wie viel ‚gesprochene‘ Rhetorik in den beiden Symphonien vorhanden ist und wie eng diese Werke miteinander verknüpft sind.

Was sind also die Anforderungen an die Ausführenden in dieser Musik? Beethoven fördert alle Facetten der eigenen musikalischen Fähigkeit und Verfassung zutage. Jede Schwäche wird gnadenlos bloßgestellt! Extreme

der Klangerzeugung, Artikulation und Gestik sind gefordert. Allein schon die Körperlichkeit der Musik, ihr innerer Kampf sind unerbittlich. Ist es da ein Wunder, dass Paganini seine Freizeit damit verbrachte, die Violinparts von Beethovens Quartetten zu üben, und, wenn er auf Konzertreise war, die größten Musiker vor Ort zusammenrief, um mit ihnen diese großen Werke durchzugehen?

Es ist nicht so ganz unproblematisch, mit einem Programm wie diesem auf Tournee zu gehen, wenn es so weit hinausgeht über das, was in einer einmaligen Aufführung erreicht werden kann, gleichgültig, wie viele Proben es auch gegeben haben mag. Das gemeinsame Gefühl der Freiheit, das sich im Laufe des Konzerts einstellte, war erhebend, und John Eliots ständiges Bemühen, immer tiefer einzutauchen in diese Werke, dazu seine eigenen kompromisslosen hohen Ansprüche und das Bestreben des Orchesters, sie zu erfüllen, sorgten für ein gelungenes Zusammenwirken.

Es gab unterwegs viele Höhepunkte. Die Schweiz, wo wir auf Tournee waren, zeichnet sich aus durch ihren Riesling, Toblerone – und ihre Konzertsäle. Wenn man also eine Akustik wie in der Züricher Tonhalle hat, macht es das Erlebnis noch großartiger. Als Basslinie bekommen wir (die Cellogruppe) den größten Spaß. Ob es darum geht, den Tonfall für den wunderschönen ‚gebetsartigen‘ langsamen Satz der Zweiten Symphonie oder die unbändige Begleitung zu den (von Anneke Scott und Tim Lines großartig gespielten) Dialogen zwischen Horn und Klarinette im Trio der Achten zu liefern, in diesen

Symphonien die Zügel in der Hand zu halten, ist ein ständiger Nervenkitzel. Und es ist ein wahres Privileg, von dem wunderbaren (Zusammen-)Spiel der Kollegen umgeben zu sein. Dies hier war ein weiteres besonderes und unvergessliches Projekt, und ich freue mich, dass die Einspielung mehr bietet als nur eine Erinnerung daran.

Beethoven

Symphonies n° 2 & 8

Selon la tradition, c'est dans ses Symphonies aux numéros impairs – toujours en laissant de côté la Symphonie n°1, relativement conservatrice – que l'on trouve le véritable Beethoven et l'expression la plus accomplie de sa nature prométhéenne, à la fois romantique et héroïque. Quant aux Symphonies portant des numéros pairs, bien que n'étant pas à proprement parler des *divertissements*, elles nous montrent le compositeur relâchant l'extrême concentration qui le caractérise, prenant du recul pour mieux rebondir au moment de se lancer, comme à l'assaut du ciel, dans un nouveau projet symphonique d'envergure. Nous disposons également à cet égard de la propre réaction de Beethoven lorsqu'on lui fit savoir que l'accueil réservé à sa Huitième Symphonie avait été moins bon que pour la Septième quand l'une et l'autre avaient été données en même temps : « C'est qu'elle est plus difficile à restituer de manière convaincante ! » Les Deuxième et Huitième Symphonies – les deux « vilains petits canards » selon lui – sont parmi les favorites de Sir John Eliot Gardiner, et c'est l'une des raisons pour lesquelles elles ont été choisies pour cet enregistrement célébrant le vingt-cinquième anniversaire de l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique et les vingt années écoulées depuis leur première gravure par Gardiner et l'Orchestre pour DG/Archiv.

De toutes les Symphonies de Beethoven, sans doute la Deuxième est-elle celle que Gardiner préfère. Il insiste cependant sur le fait qu'elle est d'autant mieux réussie que l'on renonce à y trouver un quelconque « préécho » de la suivante, l'*Eroica*. Gardiner en compare l'introduction lente à l'ouverture d'une sérénade de Mozart, bien qu'avec « un soudain moment d'éruptive énergie » ; l'*Allegro con brio* qui s'ensuit « hisse *Les noces de Figaro* à un niveau quasi psychédélique », tandis que *Figaro* demeure à l'arrière-plan du finale, même si seul Beethoven aurait pu concevoir le tremplin qui lance le premier thème. Cette dette envers Mozart, potentiellement masquée dès lors que la Symphonie est interprétée telle une anticipation développée de l'*Eroica*, devient beaucoup plus claire dans une restitution pleine d'entrain sur des instruments semblables à ceux en usage au début du XIX^e siècle.

L'énergie célébrant la vie de la Deuxième Symphonie est encore plus remarquable si l'on tient compte du moment de sa composition. L'époque vers laquelle Beethoven acheva probablement la partition, durant l'été 1802, est aussi celle où il écrivit son fameux « Testament de Heiligenstadt ». Ce document étrange et intensément émouvant, entre dernières volontés et note laissée par un candidat au suicide, a quelque chose du fameux monologue de Hamlet « être ou ne pas être ». Adressé à ses frères mais apparemment jamais envoyé, il montre le compositeur en lutte avec une surdité envahissante à laquelle il devra pourtant se résoudre et au sentiment de profond isolement pouvant aller

de pair. Il nous confie que le désespoir l'a presque mené au bord du suicide. « C'est l'art, et lui seul, qui m'a retenu. Il me paraissait impossible de quitter le monde avant d'avoir donné tout ce que je sentais germer en moi ».

Cet état d'esprit lui est-il venu soudainement ou bien s'est-il développé en lui pendant qu'il composait sa Deuxième Symphonie ? S'il y eut concomitance, alors le contraste avec le caractère émotionnel dominant de la Symphonie n'en est que plus frappant. Il y a certes des moments où lutte et tourmente se font sentir – en particulier dans la formidable coda du premier mouvement où, pour citer Gardiner, les indications *fortissimo* et *sforzando* réitérées de Beethoven proclament avec véhémence sa détermination à tirer de l'orchestre de son temps plus de puissance et d'ampleur qu'on ne l'avait jamais fait auparavant. Mais c'est avant tout la force vive qui triomphe : une énergie vitale qui peut être d'une sensibilité toute romantique, comme dans le deuxième mouvement, *Larghetto*, ou furieusement déterminée, dans certaines sections des mouvements extérieurs, jusqu'à finalement se manifester à travers un rire tumultueux. Plutôt que de chercher des échos de l'état d'esprit présumé de Beethoven lorsqu'il travaillait à la Deuxième Symphonie, sans doute vaut-il mieux la lire telle une démonstration de comment, selon la propre formule de Beethoven dans son « Testament de Heiligenstadt », ce qu'il sentait germer en lui renforça sa détermination à continuer de vivre.

Bien que reprenant les lignes générales de la Première, la Deuxième Symphonie surpasse

néanmoins l'œuvre antérieure en termes d'ampleur de l'expression et d'audace formelle. L'introduction lente est significativement plus longue, et beaucoup plus riche dramatiquement : très vite la lumineuse introduction en tonalité majeure bascule vers un mode mineur plus sombre, l'écriture orchestrale se révélant par endroits nerveuse et tourmentée. L'*Allegro con brio* qui en émerge oscille entre mouvement exubérant allant de l'avant et mise en œuvre d'un humour mordant. Sans doute le recours de Beethoven aux silences et les soudaines dislocations de texture ne pouvaient-elles, lors de la première audition, le 5 avril 1803, que surprendre même les auditeurs les plus avertis. Le *Larghetto* qui fait suite est le premier des grands mouvements lents symphoniques de Beethoven : décrit par Berlioz telle « la peinture ravissante d'un bonheur innocent à peine assombri par quelques rares accents de mélancolie », il devait profondément marquer le jeune contemporain de Beethoven qu'était Schubert, lequel s'en fit l'écho dans plusieurs de ses œuvres de grande envergure. Ici peut-être – notamment dans le délicieux thème d'introduction – transparait de manière sensible cet amour pour la campagne que Beethoven devait célébrer dans sa Sixième Symphonie, la « Pastorale ».

Après quoi le Scherzo fait entendre quantité de contrastes dynamiques aussi intenses que soudains – et dans la section médiane du Trio presque autant que dans les sections extérieures placées sous le signe de la danse. Selon Gardiner, le défi pour les instrumentistes est de

penser en phrases dynamiques d'une mesure tout en gardant les oreilles ouvertes aux « voix autres que les leurs », de manière à tracer une ligne ininterrompue. Il arrive dans les Symphonies soi-disant « plus légères », telles les n°2, 4 et 8, que l'on perçoit avec un surcroît d'acuité la maîtrise de Beethoven en matière de musique de chambre, également son admiration pour l'écriture de Mozart dans les « ensembles » de ses opéras comiques. C'est l'*Allegro molto* final qui, semble-t-il, suscita chez les premiers auditeurs le plus de perplexité et d'inconfort. L'un des premiers commentateurs le trouva « colossal », « tumultueux » et « indompté » – ce qui sonne plutôt bien, à ceci près que ce n'était pas censé être un compliment. L'ample saut descendant du brusque motif d'introduction dut paraître bien déconcertant, et ce n'est là que le début. Rien ne semble pouvoir arrêter l'élan de ce mouvement, même si vers la fin Beethoven aime à lancer violemment des bâtons (musicaux) dans les roues de ses propres œuvres – pauses soudaines en forme de soubresauts, contrastes dynamiques extrêmes, crescendos qui ne parviennent pas à tenir leurs promesses et sont à tout moment brutalement entravés. La véritable fin témoigne d'une exubérance presque sur-humaine, sans précédent dans la musique symphonique. Dans les symphonies de l'ère classique, le premier mouvement était généralement le plus imposant, mais ici la coda du finale coiffe l'œuvre tout entière, comme si tout n'avait fait que conduire jusqu'à elle. Il ne pouvait plus dès lors y avoir de retour vers la relative sécurité de la Première Symphonie : aux auditeurs

de Beethoven, désormais, de suivre le même rythme que lui.

La douleur physique et émotionnelle révélée dans le « Testament de Heiligenstadt » ne se limita pas à cette période d'épreuves. Beethoven fut tourmenté par la souffrance physique presque tout au long de sa vie d'adulte : parfois aisément explicable, parfois plus mystérieuse. Vers 1811, sa santé s'était tellement détériorée que le médecin viennois Giovanni Malfatti l'enjoignit de faire un séjour dans la ville thermale de Teplitz, en Bohême, dont les cures étaient réputées. Beethoven rentra à Vienne avec en projet deux nouvelles symphonies. Il se mit presque aussitôt à travailler sur une symphonie en *la* majeur (future n°7) tout en prenant des notes pour une « deuxième symphonie en *ré* mineur », laquelle ne se concrétisa que douze ans plus tard, devenant la Neuvième Symphonie « avec chœur ». À peine la Septième était-elle achevée (mai 1812) qu'il entreprit la suivante, la Huitième – tout aussi pleine d'entrain et d'énergie que la Septième, mais sous une forme renouvelée en termes d'esprit et de gaieté.

À premier examen, la Huitième Symphonie semble la plus légère des neuf. Et tandis que ses voisines, les Septième et Neuvième, prennent des risques stupéfiants sur le plan de la forme classique et de ses conventions – pour en définitive les transcender complètement dans le finale de la Neuvième Symphonie –, les deux mouvements intermédiaires de la Huitième regardent affectueusement en arrière, vers l'esprit et les techniques du professeur de Beethoven, Joseph Haydn. Nulle quête lyrique ou dramatique des

profondeurs dans le deuxième mouvement (qui n'a d'ailleurs presque rien d'un mouvement « lent »), cependant que le troisième n'évoque pas un puissant scherzo *alla* Beethoven mais plutôt un menuet délicieusement archaïque. Les apparences sont toutefois trompeuses. On peut en effet voir ouvertement à l'œuvre dans cette partition, page après page, l'esprit irrésistiblement aventureux de Beethoven ; c'est simplement l'échelle qui est ici réduite, la pensée et l'expression plus concentrées. Plus on connaît la Huitième Symphonie et mieux on comprend la fureur d'un Beethoven sur la défensive envers un public s'étant montré incapable de l'apprécier.

Le premier mouvement est un allegro symphonique tendu, avec d'emblée, comme propulsé sur scène, un thème que l'on ne saurait oublier. Pour John Eliot Gardiner, c'est comme « ouvrir brusquement une porte et découvrir qu'à l'intérieur une fête bat son plein ». Il s'ensuit très vite un vigoureux sommet d'intensité, lequel s'efface tout aussi vite devant l'espiègle deuxième thème. Le retour du premier thème (noté *fff* : *fortississimo*, indication très rare à l'époque de Beethoven) est superbement agencé, tout comme la triomphante récapitulation dans la coda, de nouveau indiquée *fff* – quand bien même le mouvement se referme sur un délicieux *pianissimo*. Le premier thème, longtemps resté sans résolution, s'impose alors telle une conclusion naturelle. S'il s'agit là d'un procédé typiquement beethovénien, il n'est toutefois que rarement, du moins dans les Symphonies, mené à bien avec autant d'adresse et de plaisir enjoué.

Malheureusement, les musicologues ont réduit à néant l'idée selon laquelle le deuxième mouvement avait été composé tel un hommage à double tranchant à l'inventeur du métronome, Johann Nepomuk Mälzel. Selon la légende, le thème principal provenait d'un canon facétieux écrit par Beethoven, pour se moquer du gadget de Mälzel, sur les paroles « *Ta-ta-ta-ta... lieber Mälzel !* ». Aussi plaisante soit l'idée faisant du rapide grondement *fortissimo* des figures de cordes de ce mouvement la représentation de la fureur croissante de Beethoven devant le tic-tac, façon métronome, des accords répétés des vents, tant l'histoire que le canon ne sont en fait qu'une invention d'un autre genre du biographe on ne peut moins fiable de Beethoven, Anton Schindler. Même privée de l'anecdote, la musique n'en dénote pas moins un humour considérable, subversif. Et comme Gardiner le fait remarquer, il est ici permis de se montrer *trop* métronomique – toujours un danger lorsque l'histoire de Schindler est prise trop au sérieux.

L'humour est bien réel, cependant, et l'on peut deviner la délectation de Beethoven à manier le paradoxe consistant à faire suivre un mouvement pas tout à fait « lent » indiqué « *scherzando* » non pas du scherzo que l'on attendrait mais d'un majestueux « *Tempo di Menuetto* » qui selon Barry Cooper, principal biographe et commentateur anglophone de Beethoven, « semble se moquer des conventions du XVIII^e siècle ». Le trio, quant à lui, avec ses cors et clarinettes bucoliques et son accompagnement comiquement insistant des violoncelles « *solli* », est clairement une parodie de *Ländler*,

cousin autrichien et campagnard du menuet de cour, avec son caractéristique premier temps pesamment accentué. On y trouve également d'ingénieux « rythmes croisés » : la partition autographe de Beethoven montre qu'au moins l'un d'entre eux fut une inspiration de dernière minute.

Le véritable *tour de force* de la Huitième Symphonie est son finale. Le murmure d'un thème aux violons alterne avec de rapides triolets et duolets, soudainement interrompus par un massif unisson d'*ut* dièse. Dans bien des interprétations stylistiquement plus traditionnelles, la distinction entre ces deux sortes de rythmes est estompée, alors que l'une des caractéristiques de jeu parmi les plus stimulantes de l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique, ainsi que Gardiner à juste titre le souligne, tient à la manière dont les archets plus légers permettent aux triolets de « parler pratiquement à la vitesse du métronome ». Sur le plan formel, le finale de la Huitième Symphonie est si novateur que même certains éminents commentateurs ont été incapables de se mettre d'accord sur ce dont, en terminologie traditionnelle, il s'agit. Pour Lewis Lockwood, la coupe répond « plus ou moins à celle d'une forme sonate mais avec deux codas » ; pour Donald Francis Tovey, il n'y a qu'une coda, mais c'est « une coda qui est presque aussi longue que le corps même du mouvement » ; pour Robert Simpson, le finale « est à la fois un simple rondo et un vrai mouvement, très élaboré, de forme sonate ; on y trouve deux développements et deux réexpositions ». À l'écoute du premier thème de la présente

interprétation, on peut imaginer Beethoven en train de rire tranquillement devant la confusion ainsi causée parmi les érudits.

C'est en définitive l'auditeur qui devra décider de comment donner un sens à cette remarquable structure. Le point culminant se situe clairement après l'unisson d'*ut* dièse venu perturber, telle une vengeance, les réapparitions du premier thème, aux deux tiers environ du déroulement du mouvement, jusqu'à ce que son insistance en *vi*enne à provoquer un basculement inattendu vers *fa* dièse mineur – pour n'en être que mieux et violemment renvoyé au ton principal de *fa* majeur à grand renfort de trompettes et timbales. Ayant ainsi rétabli pour de bon la tonalité de base, Beethoven poursuit en s'abandonnant avec délectation à la sonorité pure de la tierce majeure de la tonique, d'abord *sforzando* puis transmise aux pupitres des vents *pianissimo* – autre inspiration semblant être venue à Beethoven au tout dernier moment. Cette sorte d'empoignade autour du ton principal rappelle ce qui survient dans les ultimes péripéties de la Septième Symphonie, avec ici toutefois au coin de l'œil une évidente et taquine étincelle de feu.

Stephen Johnson, 2014

Interpréter Beethoven avec l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique

Robin Michael *premier violoncelle*

L'un des aspects constitutifs de tout projet de John Eliot Gardiner avec l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique est l'immersion complète dans le langage musical d'un compositeur, également cette tentative d'approcher la musique comme si l'encre venait juste de sécher sur le manuscrit. Lors de nos trois dernières tournées, ce compositeur a été Beethoven – c'était la première fois que John Eliot et l'Orchestre revisitaient les Symphonies depuis leurs enregistrements pionniers des années 1990. Ces gravures sont antérieures à mon entrée dans l'Orchestre (à l'époque, jeune étudiant, je venais tout juste de passer des culottes courtes aux bancs de la Royal Academy of Music de Londres), de sorte que ce fut pour moi une expérience exaltante que de prendre part à la réévaluation et à la poursuite de la découverte de ces chefs-d'œuvre riches et féconds.

Notre dernière tournée en date associait les Deuxième et Huitième Symphonies. Ces deux œuvres respirent une élégance toute classique façon Haydn, mais tandis que la Deuxième conserve une certaine humeur insouciant, la Huitième est un organisme tendu et d'une

extrême densité qui d'emblée fait irruption dans la vie. L'une et l'autre sont souvent programmées au côté de leurs équivalents symphoniques, plus célèbres, « à numéros impairs », ouvrant ainsi la voie à une comparaison défavorable, alors que les faire entendre l'une après l'autre, comme ici même, permet véritablement de souligner ce qu'elles ont d'extraordinaire. L'habileté compositionnelle montre dans l'une et l'autre un compositeur à l'apogée de ses moyens, cependant que l'exubérance et l'énergie de ces deux Symphonies sont à couper le souffle.

Une répétition de l'ORR est souvent comme un laboratoire, un lieu où tester les idées et les scruter au microscope. Même quand le Monteverdi Choir n'est pas de la partie, sa présence se fait sentir – nous avons commencé les répétitions des Symphonies n°2 et 8 un an à peine après la tournée épique, à l'automne précédent, consacrée à la *Missa Solemnis* et à la Neuvième Symphonie. Après avoir partagé l'aventure de ces deux chefs-d'œuvre tardifs au côté de John Eliot, lui-même insistant sur la constante nécessité de relier le texte et la prononciation du chœur à l'articulation et au phrasé propres à l'orchestre, réaliser combien il y a de rhétorique « parlée » dans ces deux Symphonies et à quel point ces œuvres sont intrinsèquement liées fut tout simplement fascinant.

Que dire des exigences de cette musique envers les instrumentistes ? Beethoven stimule la moindre parcelle d'habileté et de tempérament musical. Toute faiblesse est impitoyablement exposée ! Et en matière de production sonore, d'articulation et de gestuelle, on passe là d'un

extrême à l'autre. Le caractère purement physique de la musique, la lutte qui viscéralement s'y joue, sont sans répit. Nulle surprise à ce que Paganini ait consacré son temps libre à travailler les parties de violon des Quatuors de Beethoven et que, lors de ses tournées, il ait réuni les meilleurs musiciens de l'endroit afin d'explorer ces œuvres majeures.

Il y a dans le fait de donner un tel programme en tournée quelque chose qui dépasse de beaucoup ce que l'on peut atteindre en une seule et même exécution, quel que soit le nombre de répétitions ! Le sentiment collectif de liberté grandissant au fur et à mesure des concerts était enivrant, et les efforts inlassablement prodigués par John Eliot pour sans cesse approfondir ces œuvres, auxquels répondaient ses propres critères élevés et sans compromis ainsi que le désir de l'Orchestre de les satisfaire, tout portait à une confrontation au sommet.

Il y eut en chemin de nombreux temps forts. La Suisse, où nous étions en tournée, excelle côté riesling, Toblerone – et salles de concert. Aussi l'acoustique d'un lieu comme la Tonhalle de Zurich ne pouvait-elle que rehausser l'expérience. Nous qui sommes (le pupitre des violoncelles) en charge de la ligne de basse, en retirons le plus grand plaisir. Qu'il s'agisse d'assurer l'inflexion que requiert le merveilleux mouvement lent de la Deuxième Symphonie, presque une « prière », ou de fournir l'accompagnement animé qui sous-tend les échanges entre cor et clarinette dans le trio de la Huitième (superbement joués par Anneke Scott et Tim Lines), se retrouver sur le siège du conducteur

pour ces Symphonies procure un frisson de chaque instant. De même, être enveloppé du jeu individuel et collectif si merveilleux de nos collègues est un réel privilège. Ce fut de nouveau un projet unique et inoubliable, et je suis heureux que cet enregistrement en fournisse bien plus qu'un simple souvenir.

Orchestre Révolutionnaire et Romantique

Violins

Peter Hanson *leader*
Marcus Barcham-Stevens
Iona Davies
Kati Debretzeni
Emily Dupere
Madeleine Easton
Nancy Elan
Jenny Godson
Martin Gwilym Jones
Catherine Martin

Roy Mowatt
Miranda Playfair
Joanne Quigley
Rachel Rowntree
Jayne Spencer
Claire Sterling
Fiona Stevens
Catherine van der Geest
Anne Schumann
Henrietta Wayne
Håkan Wikström
Hildburg Williams

Violas

Judith Busbridge
Mark Braithwaite
Lisa Cochrane
Stella Mahrenholz
Catherine Musker
Chris Pitsillides
Sophie Renshaw
Oliver Wilson

Cellos

Robin Michael
Ruth Alford
Lucille Perrin
Filipe Quaresma
Olaf Reimers
Catherine Rimer

Double Bass

Valerie Botwright
Elizabeth Bradley
Cecelia Bruggemeyer
Marcus van Horn

Flutes

Marten Root
Neil McLaren

Oboes

Michael Niesemann
Josep Domenech

Clarinets

Timothy Lines
Fiona Mitchell

Bassoons

Philip Turbett
Györgyi Farkas

Horns

Anneke Scott
Joe Walters

Trumpets

Neil Brough
Robert Vanryne

Timpani

Robert Kendall

Recorded live on 30 November
2013 at Cadogan Hall, London

Sound engineer: Mike Hatch
(Floating Earth Ltd)

Assistants: George Pierson,
Robin Hawkins

Executive producer:

Isabella de Sabata

Edition: Bärenreiter

Design: Untitled

Photo p.2: Chris Christodoulou

Translations: Gudrun Meier,
Michel Roubinet

© 2014 The copyright in this
sound recording is owned by
Monteverdi Productions Ltd
© 2014 Monteverdi Productions Ltd
Level 9
25 Cabot Square
Canary Wharf
London E14 4QA