

BEETHOVEN

Symphonies Nos. 1 & 3


PentaTone
classics



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

Royal Flemish Philharmonic
Philippe Herreweghe

Ludwig van Beethoven

(1770 – 1827)

Symphony No.1 in C, Op.21

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Adagio molto – Allegro con brio | 9. 00 |
| 2 | Andante cantabile con moto | 6. 49 |
| 3 | Menuetto – Trio (Allegro molto e vivace) | 3. 33 |
| 4 | Finale (Adagio – Allegro molto e vivace) | 5. 44 |

Symphony No.3 in E flat, Op.55 “Eroica”

- | | | |
|---|-------------------------------|--------|
| 5 | Allegro con brio | 16. 18 |
| 6 | Marcia funebre (Adagio assai) | 13. 59 |
| 7 | Scherzo (Allegro vivace) | 5. 54 |
| 8 | Finale (Allegro molto) | 11. 09 |

Royal Flemish Philharmonic

conducted by: **Philippe Herreweghe**

Total playing-time: 72. 55

Biographien auf Deutsch und Französisch
finden Sie auf unserer Webseite.

Pour les versions allemande et française des biographies,
veuillez consulter notre site.
www.pentatonemusic.com



For a certain part of the orchestral repertoire so-called 'authentic' or 'historical' instruments might seem essential in order to achieve a truly convincing performance. This is not the case for Beethoven. Though orchestrated with a genius sense of economy, the power that emanates from this symphonies is not chiefly linked with sonority. Of course every driven and conscientious musician only stands to benefit from experimenting with the 'right' instruments. Using a natural horn can only enrich the inner hearing capacities of a 'modern' horn player.

It is precisely our experience with historical instruments that allows us to also work with a 'modern' orchestra such as deFilharmonie on vibrato control, articulation and even rhythmicity in a stylistically well-considered context. We consider it important to work idiomatically with nature trumpets (Egger) and Baroque kettle drums with a modern tuning system (Kolberg).

Philippe Herreweghe

The fruits of megalomania

It is all too easy to forget that when Ludwig van Beethoven presented his early symphonies to the Viennese public at the beginning of the 19th century, the genre there had already lost much of its allure. But the facts speak for themselves: by around 1795, well-known symphonic composers such as Haydn, Gyrowetz and Vanhal had relegated the symphony to oblivion and were concentrating on other artistic projects. And it seemed the new generation of Viennese composers were not the least bit interested in mastering this genre. The reason for this waning popularity was the slow erosion of court culture. Although every 18th-century Austrian court had employed its own orchestra, such excesses were being pruned vigorously in the aftermath of the Enlightenment. Furthermore, the Viennese concert society no longer operated regularly at the end of the 18th century, so public symphonic concerts were not being organised. Anyone preferring financial security to artistic integrity was therefore better advised to write operas, this being pretty much the saf-

est choice for composers in those days, despite the fluctuating taste of the average Viennese music lover. After all, a commercially successful opera did a great deal more for one's fame than a solidly constructed string quartet or an innovative symphonic work. This explains Beethoven's repeated (but unsuccessful) attempts -- right up to 1807 -- to persuade the directors of various city theatres to give him a job as an opera composer.

Even before this period, however, the symphony was not really uppermost in Beethoven's mind; he showed conspicuously little interest in the genre when he went to Vienna in 1792 to take composition lessons from Haydn. At that time, Haydn was planning his second journey to London, a city in which various concert societies vied with each other to put on public concerts featuring symphonic works. Even so, Beethoven seemed to be totally oblivious of Haydn's symphonic plans (which were to result in the superb London symphonies). Later, when Beethoven was trying to build up his career as a pianist, the symphony still did not occupy a prominent place in his compositional

agenda, and that is why the ideas he put on paper in 1795 for a symphony in C major remained as sketches.

It would be going too far to claim that Beethoven had, up to the age of 30, absolutely no interest in the genre. In addition to the above mentioned social and cultural factors, there were obviously artistic reasons for Beethoven's relatively late development in this direction. Of course, a stylistic purist such as Beethoven would understandably feel a certain artistic diffidence when having to compare his symphonic works with those of Haydn and Mozart. More importantly, however, Beethoven was engaged in an aesthetic exercise of the mind. It so happens that the trend set by Haydn and Mozart was one of increasing autonomy. Although it had been customary in the past to deliver symphonies in related groups, the future lay in the creation of symphonies that were unrelated to each other. The ambitious tone found in Haydn's last London symphonies meant they had already left the group feeling behind. Mozart's last three symphonies also showed a move in the direction of symphonic emancipa-

tion, so it was just a case of waiting for someone of a radical nature to come along -- someone who was enough of a megalomaniac to produce the first totally independent symphony. And Beethoven was certainly a megalomaniac. When that abnormally tense opening chord in his First Symphony sounded on 2 April 1800, the musical history of the nineteenth century really had begun.

Beethoven's Symphony No. 1 in C is thus much more than the result of his first foray into this genre. The moment of creation is in itself a reason for viewing this symphony as a symbol of a new era in which bourgeois taste was demanding an example of 'Einzelwerke'. More or less the first romantic orchestral work, this symphony throws up a number of problems in the musical structure, and then aims to 'solve' them in the subsequent movements. Thus, the first thing that one notices is the thematic relationship: the main theme in the Allegro con brio contains an interval of four notes that expands into an octave, providing thematic material for the other movements. Another point of interest is Beethoven's revision of

the classical symphonic form. For example, he marks the Menuetto with *Allegro molto e vivace* which has the effect of replacing the rather dance-like minuet with the more virulent *brio* of a scherzo. The Finale deviates from the norm too; not a rondo, but a true sonata that provides precisely the weight Beethoven intended for this symphony. However, we certainly do not have to wait until the finale to hear something of genius. The slow introduction already demonstrates that a skilful narrator is at work: after two harmonically unexpected chord changes, the music starts 'searching' for the opening melody. This slow introduction is therefore not a sound aperitif *à la Haydn*; it is an essential part of the musical process. And then there is the instrumentation: this also serves to distance Beethoven from his predecessors. For one thing, the wind players have a much more creative role and for another, the instrumental timbres are unusually striking.

Five years later, Beethoven's plea for symphonic emancipation resulted in a first success, the Symphony No. 3 in E flat, opus 55, the 'Eroica'. This *monstre sacré* of the early romantic

orchestral literature is not easy to place in time: before the official premiere in 1805 there had already been a whole series of tryout concerts in which Beethoven permitted a number of corrections and alterations to be made. The reason for holding these "workshop concerts" was of course the heroic nature of the Eroica; this Third Symphony is justifiably regarded as an epic composition. The examples used to prove this are well-known. The *Allegro con brio* fans out delightfully, giving rise to: the ever-present main theme, an equivocal subsidiary melody, the sudden appearance of a new theme halfway through the movement, an out-of-step rhythm, a misleading recapitulation of the opening theme and an ambitious coda. In contrast to all this grandeur, the funeral march that follows is introverted and serene but it nevertheless manages to undermine our expectations: once by launching into an expressive fugato and a second time by catching the dirge completely unawares as the major key is introduced. Already announced in the First Symphony, the driving scherzo of the third movement mainly makes use of dynamic surprises: after

91 introverted bars, a sudden fortissimo appears from nowhere. Finally, the fourth movement; this is still puzzling musicologists as it defies all the conventional definitions of form, being much more like a series of playful variations – an exceptional way to crown this heroic symphony. And that is why Beethoven's Eroica has reached its status of immortality because, despite the heroic origins of this symphony (as is well known, it was dedicated to Napoleon in a fit of adoration), Beethoven does not make the mistake of producing pure pomposity. There are of course moments of ceremonial glory and serious pathos but there are also vivid, moving, playful and even humoresque passages, all of which contribute to this symphony's complexity. It is precisely this interplay of diverse mood changes, meticulously tuned to each other, that makes Beethoven's Third Symphony the *locus classicus* for every orchestral composition -- even today.

Tom Janssens

English: Davies Translations Etcetera

Philippe Herreweghe

Musical Director

Philippe Herreweghe was born in Ghent and combined his university studies (medicine and psychiatry) with piano studies at the Conservatory. Herreweghe made his mark as a specialist in the areas of Renaissance and Baroque Music with the Collegium Vocale Gent, La Chapelle Royale and later with the Ensemble Vocal Européen, all of which he founded himself. Since 1991 he has devoted himself to performing Romantic music with the Orchestre des Champs-Élysées, using original instruments. From 1982 to 2001 he was in charge of the festival, Les Académies Musicales de Saintes, as artistic director. From 2008 he will be principal guest conductor of the Radio Kamer Filharmonie, Hilversum. In September 1998, Philippe Herreweghe became musical director of the Royal Flemish Philharmonic, concentrating on effective and fresh readings of the (pre) Romantic repertoire with this modern orchestra.

Herreweghe has performed as a guest conductor with, amongst others, the Orchestra of the Age of

Enlightenment, the Concerto Köln, the Gewandhausorchester Leipzig and the Koninklijk Concertgebouworkest. His most significant recordings include Bach's vocal masterpieces (such as the *St. Matthew Passion* and *St. John Passion*, the *B Minor Mass* and the *Christmas Oratorio*), an anthology of French 'Grands Motets', requiem masses by Mozart, Fauré and Brahms, oratorios by Mendelssohn and Schoenberg's *Pierrot Lunaire*. With his Royal Flemish Philharmonic Philippe Herreweghe prepares a complete recording of Beethoven's symphonies.

In recognition of his artistic vision, Philippe Herreweghe received the award for Musical Personality of the Year 1990 from the European musical press. Philippe Herreweghe was appointed Cultural Ambassador of Flanders in 1993, along with the Collegium Vocale Gent. A year later he became an Officer of the Belgian Order of Arts and Letters and in 1997 he received an honorary doctorate from the Catholic University of Louvain. France made him a Chevalier de la Légion d'Honneur in 2003.

Royal Flemish Philharmonic

Under the leadership of Philippe Herreweghe the Royal Flemish Philharmonic has evolved into a modern, stylistically flexible symphony orchestra. This ensemble has gained an artistic suppleness that permits it to interpret a variety of styles – from Classical to Modern – in a historically authentic manner. Given his particular background, Principal Conductor Philippe Herreweghe devotes himself to the (pre)Romantic repertoire. He works in close co-operation with Jaap van Zweden who is the orchestra's Chief Conductor since 2008-2009.

Thanks to its own series of concerts in large halls, the Royal Flemish Philharmonic occupies a unique position in Flanders. The orchestra counts the Queen Elisabeth Hall and deSingel in Antwerp, the Centre for Fine Arts in Brussels, de Bijloke in Ghent and the Bruges Concertgebouw as regular podia. Alongside its regular concerts, the Philharmonic attaches great value to developing educational projects, such as the successful KIDconcerts and the pedagogical 'OORcolleges', where the orchestra guides chil-

dren and youngsters through the symphonic tonal universe. In collaboration with the publisher, Lannoo, the Philharmonic is currently developing a series of audio books with original orchestral narration for children. The orchestra is also developing a variety of social projects, offering people from a diversity of cultures and with different social backgrounds the opportunity to get acquainted with the symphony orchestra from close quarters.

The Royal Flemish Philharmonic has also been a guest of some major foreign concert halls: the Musikverein and Konzerthaus in Vienna, the Festspielhaus in Salzburg, the Royal Festival Hall in London, the Amsterdam Concertgebouw, the Suntory Hall in Tokyo, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the Munich Philharmonie, the Alte Oper in Frankfurt and the Auditorio Nacional de Música in Madrid. International concert tours through various European countries and Japan are a constant item on the yearly calendar. The orchestra can also be heard locally as well as on the great stages at home and abroad. Thus the orchestra makes its appearance at a variety of cultural institutions and cen-

tres scattered all over Flanders.

The Royal Flemish Philharmonic is frequently broadcast on radio, via media partner, Radio Klara, and on television. The Philharmonic recently concluded a long-term contract with the digital television broadcaster, EURO1080, through which a range of concerts will be broadcast in high definition across all of Europe. A number of the orchestra's CD recordings have been lauded amongst the professional press, such as the recent recording of Luc Brewaeys' orchestration of Claude Debussy's *Préludes* (awarded the KLARA-Muziekprijs for best international CD). The orchestra recorded the CD, *Dangerous liaison* with orchestral works by jazz composer, Bert Joris with Daniele Callegari and the Brussels Jazz Orchestra. Principal Conductor, Philippe Herreweghe also prepares a complete recording of Beethoven's symphonies, which is released on the internationally renowned label PentaTone.



Für einen bestimmten Teil des Orchesterrepertoires scheinen die so genannten ‚authentischen‘ oder ‚historischen‘ Instrumente wesentlich für eine überzeugende Ausführung zu sein. Bei Beethoven ist dies anders. Beethovens Sinfonien wurden mit einem genialen Sinn für Ökonomie orchestriert, aber dennoch ist die Kraft, die davon ausgeht, nicht hauptsächlich an Klangfarbe gebunden. Selbstverständlich kann es jedem engagierten und gewissenhaften Musiker nur zugute kommen, auch hier mit den ‚richtigen‘ Instrumenten zu experimentieren. So kann der

Umgang mit dem Naturhorn das Klangvorstellungsvermögen eines ‚modernen‘ Hornisten nur bereichern. Gerade durch unsere Erfahrung mit historischen Instrumenten können wir mit einem ‚modernen‘ Orchester wie der Philharmonie an Vibratobeherrschung, Artikulation und sogar Rhythmik in einem stilistisch vertretbaren Rahmen arbeiten. Allerdings fanden wir es wichtig, idiomatisch mit Naturtrompeten (Egger) und Barockpauken mit einem modernen Stimmsystem (Kolberg) umzugehen.

Philippe Herreweghe

Die Frucht des Größenwahns

Als Beethoven zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Wiener Öffentlichkeit seine ersten Symphonien vorstellte, hatte die Gattung dort bereits viel von ihrer Anziehungskraft verloren. Diese Tatsache sollte man bei einer Betrachtung der Beethovenschen Symphonien nicht aus den Augen verlieren. Notorische Symphoniker wie Haydn, Gyrowetz oder Vanhal hatten die Symphonie um das Jahr 1795 praktisch ad acta gelegt und sich stattdessen auf andere künstlerische Projekte konzentriert. Auch die nachkommende Generation der Wiener Komponisten schien alles andere als bereit, sich der Gattung ernsthaft zu widmen. Ein Grund für die schwindende Popularität der Symphonie war die langsam aber sicher wegbrechende höfische Kultur. Während im 18. Jahrhundert noch nahezu jeder österreichische Hof über ein eigenes Orchester verfügte, wurde im Zuge der Aufklärung ein radikaler Schnitt gemacht. Darüber hinaus gab es gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Wien keinen einzigen regulären Konzertverein, der öffentliche symphonische Konzerte anbot. Wer als

Komponist unter diesen Umständen die finanzielle Sicherheit über die künstlerische Integrität erhob, war also mehr oder weniger gezwungen, Opern zu schreiben. Obwohl man sich am ständig wechselnden Geschmack des Durchschnittswieners orientieren musste, war das Komponieren von Opern eine sichere Geldquelle. Ja, eine finanziell erfolgreiche Oper trug in weit größerem Maße zum künstlerischen Ruhm bei als ein solides Streichquartett oder eine innovative Symphonie. Das erklärt, warum Beethoven bis zum Jahr 1807 bei den Leitern der Stadttheater erfolglos nach einem Posten als Opernkomponist strebte.

Aber auch davor spielte die Symphonie in Beethovens musikalischen Gedankenspielen nur eine untergeordnete Rolle. Bis er im Jahr 1792 nach Wien zog, um dort Komposition bei Joseph Haydn zu studieren, zeigte er erstaunlich wenig Interesse an der Gattung. Gleichwohl plante Haydn damals seine zweite Reise nach London. Dort setzten sich mehrere konkurrierende Konzertveranstalter für öffentliche symphonische Konzerte ein. Haydns Symphoniepläne, die schließlich zu seinen grandiosen „Londoner

Symphonien“ führten, tangierten Beethoven augenscheinlich kaum. Auch als er seine pianistische Karriere ausbaute, stand die Symphonie mit Sicherheit nicht an erster Stelle seiner kompositorischen Agenda. Und so wurden die Skizzen für eine C-Dur-Symphonie aus dem Jahr 1795 nicht weiter fortgeführt.

Die Behauptung, Beethoven habe bis zu seinem 30. Lebensjahr überhaupt kein Interesse an der Gattung Symphonie gehabt, würde allerdings zu weit führen. Neben den genannten soziokulturellen Faktoren spielten letztendlich auch künstlerische Überlegungen eine Rolle bei Beethovens relativ später Auseinandersetzung mit der Symphonie. Eine gewisse Scheu vor dem Vergleich mit dem symphonischen Werk eines Haydn und Mozart war einem Stilpuristen wie Beethoven nicht fremd. Aber in erster Linie bewegten ihn ästhetische Gedankenspiele. Der von Mozart und Haydn gesetzte Trend in der Symphonie führte zu einer allmählichen Selbstständigkeit der Werke. Wurden die Symphonien bis jetzt noch in Werkgruppen geliefert, so lag die Zukunft in der Erschaffung einer

Symphonie als absolutem Einzelwerk. Der ambitionierte Ton von Haydns „Londoner Symphonien“ hatte den Gruppengedanken längst hinter sich gelassen und auch Mozart unternahm mit seinen drei letzten Symphonien einen großen Schritt hin zur symphonischen Mündigkeit. Eigentlich wartete man nur auf den Einen, der ein wenig radikaler, ein wenig größerenwahnsinniger war, und eine Symphonie schrieb, die nur für sich stehen konnte. Beethoven war dieser Größenwahnsinnige. Als am 2. April 1800 der ungewöhnlich spannungsgeladene Einleitungsakkord seiner Ersten Symphonie erklang, war das zugleich der musikhistorische Startschuss zum 19. Jahrhundert.

Beethovens Symphonie Nr. 1 C-Dur ist also weit mehr als nur das Ergebnis seiner ersten Auseinandersetzung mit der Gattung. Schon durch den Zeitpunkt ihrer Entstehung ist sie Symbol für eine neue Ära, in der die bürgerliche Ästhetik die Suche nach exemplarischen „Einzelwerken“ auf die Spitze trieb. Diese Symphonie ist prinzipiell das erste romantische Orchesterwerk. Eine Komposition, die in ihrem Verlauf strukturelle Probleme

aufwirft und auf unterschiedlichen Wegen nach Lösungen strebt. In dieser Hinsicht ist vor allem die thematische Verwandtschaft zu nennen: der sich zur Oktave ausdehnende Quartsprung des Hauptthemas aus dem Allegro con brio liefert das Material für die Themen der weiteren Sätze. Auch Beethovens individuelle Deutung der klassischen Symphonieform fällt auf. So charakterisiert er das Menuetto beispielsweise als ein Allegro molto e vivace. Dadurch wird das irgendwie gemäßigte Plätschern des Menuetts gegen das virulente Brio eines Scherzos eingetauscht. Auch das Finale folgt formal nicht der Regel: Kein Rondo, sondern ein Sonatensatz verleiht dem Satz jenes Gewicht, das Beethoven der ganzen Symphonie mitgeben wollte. Und doch muss der Hörer nicht bis zum Finale warten, um geniale Einfälle zu erleben. Bereits die langsame Einleitung der Symphonie zeigt, dass hier ein kunstvoller Erzähler das Wort ergreift: Nach zwei harmonisch unerwarteten Akkordwechseln sucht sich die Musik ihren Weg zur Anfangsmelodie. Die langsame Einleitung ist somit nicht wie bei Haydn noch ein Appetithappen für die

Hörer, sondern wesentlicher Teil des musikalischen Prozesses. Auch bei der Instrumentierung geht Beethoven über seine Vorgänger hinaus. So schreibt er den Bläsern weitaus bedeutendere Aufgaben hinzu. Die Klangfarben sind enorm variiert.

Fünf Jahre später sollte Beethovens Plädoyer für die symphonische Mündigkeit mit seiner Symphonie Nr.3 Es-Dur op. 55, der „Eroica“, einen ersten Höhepunkt erreichen. Dieses „monstre sacré“ der frühromantischen Orchesterliteratur ist nicht leicht zu datieren: der Uraufführung im Jahr 1805 gingen einige Probekonzerte voraus, die es Beethoven erlaubten, noch Korrekturen und Anpassungen vorzunehmen. Wenn man den „heroischen“ Entwurf der „Eroica“ betrachtet, waren diese „Workshop-Konzerte“ nicht so unverständlich. Beethovens Dritte wird zu Recht wegen ihrer epischen Kraft gerühmt: Im herrlichen schwärmerischen Allegro con brio finden sich das allgegenwärtige Hauptthema, das zweigliedrige Seitenthema, ein urplötzlich auftauchendes neues Thema, der außer Tritt geratene Rhythmus, die trügerische Wiederholung des Anfangsmaterials und die ausgedehnte

Coda. Dieser Größe gegenüber steht die zurückgezogene Heiterkeit des anschließenden *Marcia funebre*, der auf zweierlei Art die Hörerwartungen unterminiert: Erstens lanciert er ein ausdrucksstarkes Fugato und zweitens wird der Trauermarsch durch die Wendung nach Dur völlig überrumpelt. Der stampfende dritte Satz weist vor allem dynamische Überraschungen auf: nach 91 Takten überwiegender Stille bricht sich plötzlich ein fortissimo Bahn. Und über den vierten Satz zerbrechen sich die Musikwissenschaftler noch immer den Kopf. Dieses Finale folgt keiner Form und ähnelt noch am ehesten einem Variationensatz, dessen verspieltes Flair diese „heroische“ Symphonie auf originelle Weise krönt. Zugleich auch der Grund, warum Beethovens „Eroica“ unsterblich ist. Denn trotz des heldenhaften Gestus des Werkes (anfangs hatte Beethoven sie in einem Anfall von unkritischer Bewunderung Napoleon gewidmet) tappt Beethoven nicht in Falle, jetzt pompös oder gar hochtrabend zu werden. Die „Eroica“ weist tatsächlich Momente würdevoller Ehre und ernsthaften Pathos auf, zeigt aber gleichzeitige klare, ergreifende, heitere

und selbst humorvolle Passagen, die zur Komplexität dieses Werkes beitragen. Dieses Zusammenspiel diverser, genau aufeinander abgestimmter Gemütszustände macht Beethovens Dritte Symphonie zum „locus classicus“ jeder Orchesterkomposition. Bis zum heutigen Tag.

*Tom Janssens
Aus dem Niederländischen von
Franz Steiger*



Pour une partie du répertoire orchestral, il semble essentiel de jouer sur des instruments dits 'authentiques' ou 'historiques' pour obtenir une interprétation vraiment convaincante. Les symphonies de Beethoven constituent une exception à la règle. Malgré le sens génial de l'économie dont témoignent ses orchestrations, la puissance qu'elles dégagent n'est cependant pas principalement liée au timbre. Chaque musicien passionné et consciencieux a bien sûr avantage à essayer les instruments 'appropriés'. Jouer sur un cor naturel ne peut en effet qu'enrichir l'imagination sonore

d'un corniste 'moderne'. De plus, c'est précisément notre expérience des instruments historiques qui nous permet avec un orchestre moderne comme de l'Orchestre philharmonique de travailler à la maîtrise des vibratos, à l'articulation, voire même à la rythmicité dans un cadre purement stylistique. Cependant, il nous paraît important de travailler de manière idiomatique avec des trompettes naturelles (Egger) et des timbales baroques à système vocal moderne (Kolberg).

Philippe Herreweghe

Le fruit de la mégalomanie

On aurait peut-être tendance à l'oublier, mais lorsqu'au début du 19e siècle, Ludwig van Beethoven présenta ses premières symphonies au public viennois, le genre avait déjà perdu beaucoup de son attrait dans la capitale autrichienne. Il suffit de se rappeler que vers 1795, des symphonistes renommés tels que Haydn, Gyrowetz ou Vanhal avaient fait retomber la symphonie dans l'oubli et se concentraient sur de nouveaux projets artistiques. La nouvelle génération de compositeurs viennois ne semblait elle non plus en aucune façon disposée à reprendre le flambeau. Cette chute de popularité était due à l'effritement progressif de la culture de cour. Si au 18e siècle, chaque cour d'Autriche avait à son service son propre (petit) orchestre, après le Siècle des lumières, on mit bon ordre à ces excès. Par ailleurs, à la fin du 18e siècle, il n'existait pas à Vienne d'association officielle chargée de l'organisation de concerts et permettant donc des représentations symphoniques publiques. Qui préférait la sécurité financière à l'intégrité

artistique, n'avait donc plus qu'à écrire des opéras. Bien que ceci fût dépendant du goût changeant et tendancieux du Viennois moyen, la composition d'opéras était pour un compositeur pratiquement le choix le plus sûr. Un opéra ayant du succès commerciale-ment parlant faisait davantage pour la célébrité de son auteur qu'un quatuor à cordes solidement charpenté ou une œuvre symphonique innovante. C'est pourquoi jusqu'en 1807, Beethoven quémanda sans succès un poste de compositeur d'opéras auprès des directeurs de théâtres municipaux.

Pourtant, plus tôt également, la symphonie avait été présente en marge de son cadre de pensée artistique. Lorsqu'il partit pour Vienne, en 1792, pour suivre les leçons de composition de Haydn, Beethoven faisait preuve d'un remarquable manque d'intérêt pour ce genre. Haydn continuait quant à lui à préparer son voyage à Londres, une ville où diverses associations organisaient, avec plus d'enthousiasme les unes que les autres, des concerts « symphoniques » publics. Les plans symphoniques de Haydn (qui résultèrent dans sa grandi-

ose série « symphonies londoniennes ») échappèrent totalement à Beethoven. Même lorsqu'il tenta de développer sa carrière de pianiste, la symphonie ne figura nullement en tête de son agenda de composition. C'est ainsi que les premiers jets d'une symphonie en Ut majeur, couchés sur papier en 1795, demeurèrent sans suite.

Prétendre que Beethoven se désintéressa totalement du genre jusqu'à l'âge de 30 ans irait cependant trop loin. Outre les facteurs socioculturels déjà invoqués, des considérations artistiques jouèrent, bien entendu, également un rôle dans le fait que les débuts symphoniques de Beethoven furent relativement tardifs. Bien entendu, l'hésitation artistique à se mesurer à l'œuvre symphonique de Haydn et de Mozart, n'était certainement pas étrangère à un puriste du style tel que Beethoven. Mais c'est surtout un exercice esthétique de pensée qui occupait Beethoven. Haydn et Mozart dirigèrent en effet la symphonie vers une autonomie progressive : s'il était auparavant habituel de les livrer par séries, l'avenir était à présent à une symphonie totalement indépendante. Le ton ambitieux

de la dernière « symphonie londonienne » de Haydn se distinguait déjà du reste du groupe et Mozart également, avec ses trois dernières symphonies, s'essayait en direction de l'émancipation symphonique. Il ne restait donc plus qu'à attendre qu'un compositeur ait l'aplomb de faire preuve de juste un tout petit peu plus de mégalomanie et fournisse ainsi la première symphonie totalement indépendante. Et Beethoven était mégalomane. Le 2 avril 1800, l'accord d'ouverture - gorgé d'une tension singulière - de sa Première symphonie, sonna le début de l'histoire de la musique du 19^e siècle.

La Symphonie No 1 en Ut de Beethoven est donc bien davantage que le résultat de son premier essai en la matière. Ne serait-ce qu'en raison de la date de sa création, elle est un symbole d'une ère nouvelle, où l'esthétique bourgeoise force la demande d'« Einzelwerke » exemplaire. Cette symphonie peut pratiquement être considérée comme la première œuvre orchestrale romantique : une composition posant ses propres problèmes sur le plan de la structure musicale, dont elle cherche la « solution » à travers

les différents mouvements. On note tout d'abord l'analogie thématique, le saut de quarte du thème principal de l'Allegro con brio, allant jusqu'à une octave, fournissant du matériel aux thèmes des autres mouvements. La révision de la structure classique de la symphonie est elle aussi remarquable. Dans le Menuet, par exemple, assorti par Beethoven de l'indication Allegro molto e vivace, le clapotement quelque peu modéré du menuet est échangé pour le brio virulent d'un scherzo. Le Finale s'écarte lui aussi de la norme : il n'est pas question de rondo, mais d'une forme sonate à part entière, déterminant l'importance que Beethoven désire conférer à cette symphonie. Mais les ingénieuses trouvailles se font entendre bien avant le Finale. Dès l'introduction lente, l'auditoire sait qu'il a affaire à un compositeur expérimenté. Après deux changements d'accords harmoniquement inattendus, la musique « cherche » sa voie vers la mélodie d'ouverture. L'introduction lente n'est donc pas un apéritif auditatif dans le style de Haydn, mais fait véritablement partie du processus musical. Beethoven se distancie également de ses prédécesseurs dans

l'instrumentation. On note ainsi la part créative beaucoup plus ample réservée aux cuivres et les couleurs tonales changeantes.

Le plaidoyer de Beethoven pour l'émancipation symphonique atteindrait un premier sommet cinq ans plus tard, avec sa Symphonie No3 en Mi bémol, opus 55, « l'Héroïque ». Il est difficile de placer une date sur ce véritable « monstre sacré » de la littérature orchestrale du début du romantisme : un série de concerts d'essai précédèrent en effet la première officielle, en 1805, qui permirent à Beethoven diverses corrections et modifications. Compte tenu de « l'héroïsme » qu'il désirait conférer à l'œuvre, l'utilité de ces « concerts ateliers » est d'ailleurs aisément compréhensible. Et c'est à juste titre que cette symphonie est célèbre de par sa composition épique. Les exemples sont connus. On citera par exemple, dans l'Allegro con brio délicieusement déployé, l'omniprésence de la mélodie principale, le thème secondaire en deux parties, l'irruption soudaine d'un nouveau thème à la moitié du mouvement, la rythmicité déviante, la répétition trompeuse du matériel d'ouverture et la très ample

coda. À toute cette grandeur vient ensuite s'opposer la sérénité discrète de la Marche funèbre qui sape par deux fois les attentes : la première en lançant un éloquent fugato et la seconde en prenant le « funèbre » de court avec le mode majeur. Le bouillonnant troisième mouvement (le Scherzo déjà promis dans la Symphonie No 1) s'articule principalement autour de surprises dynamiques. Après la quiétude des 91 premières mesures, un fortissimo sort du néant. Quant au quatrième et dernier mouvement, il n'en finit par d'intriguer les musicologues. Ce Finale échappe en effet à toute forme connue, ressemblant davantage à une série de variations, dont le charme ludique couronne la composition avec originalité. C'est également ce qui confère à la Symphonie No3 de Beethoven un statut d'immortalité. Car malgré son étiquette « héroïque » (comme on le sait, dans un accès d'adoration, il la dédia à l'origine à Napoléon), Beethoven ne tombe pas dans l'emphase pompeuse. L'Héroïque offre il est vrai quelques moments de gloire majestueuse et de pathétisme grave, mais aussi des passages clairs, émouvants, sémillants et même

humoristiques, qui contribuent à la complexité de cette œuvre. C'est justement cette conjonction de sautes d'humeur à la fois diverses, sûres et parfaitement harmonisées les unes avec les autres, qui fait jusqu'à ce jour de la Symphonie No 3 de Beethoven, la référence par excellence de toute composition orchestrale.

Tom Janssens

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret



PentaTone
classics

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 313



SUPER
AUDIO CD

S
U
P
E
R

A
U
D
I
O

C
D

Stereo
Multi-ch



PTC 5186 313



PTC 5186 313

BEETHOVEN

Symphony No.1 in C, Op.21

- | | |
|---|-------|
| 1 Adagio molto – Allegro con brio | 9. 00 |
| 2 Andante cantabile con moto | 6. 49 |
| 3 Menuetto – Trio (Allegro molto e vivace) | 3. 33 |
| 4 Finale (Adagio – Allegro molto e vivace) | 5. 44 |

Symphony No.3 in E flat, Op.55 "Eroica"

- | | |
|--|--------|
| 5 Allegro con brio | 16. 18 |
| 6 Marcia funebre (Adagio assai) | 13. 59 |
| 7 Scherzo (Allegro vivace) | 5. 54 |
| 8 Finale (Allegro molto) | 11. 09 |

Royal Flemish Philharmonic conducted by: Philippe Herreweghe

Total timing: 72. 55
 Recording producer & editing: Andreas Neubronner
 Balance engineer: Markus Heiland
 Recording: TRITONUS Musikproduktion
 Recording date: June 26-29, 2007
 Recording location: Concertgebouw, Brugge, Belgium
 Photography: Luc Roemendael, Miel Pieters and Geert Riem
 Design: Netherlads

DDD

Stereo
Multi-ch

This SA-CD
 can also be played
 on a regular cd player
 though only in stereo



© & © 2008 PentaTone Music b.v. Printed in Germany
 "SA-CD" and "DSD" are registered trademarks

Beethoven – Symphonies 1 & 3 – Royal Flemish Philharmonic

Beethoven – Symphonies 1 & 3

PentaTone classics 5186 313


www.pentatonemusic.com

PentaTone classics 5186 313

Beethoven – Symphonies 1 & 3 – Royal Flemish Philharmonic