

BEETHOVEN

Symphonies Nos. 2 & 6

PentaTone
classics



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

Royal Flemish Philharmonic
Philippe Herreweghe

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Symphony No. 2 in D, Op. 36

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 1 | Adagio molto – Allegro con brio | 11.45 |
| 2 | Larghetto | 9.49 |
| 3 | Scherzo (Allegro) | 3.42 |
| 4 | Allegro molto | 6.20 |

Symphony No. 6 in F, Op. 68 "Pastoral"

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | Allegro, ma non troppo
(Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande) | 10.35 |
| 6 | Andante molto mosso (Szene am Bach) | 12.25 |
| 7 | Allegro (Lustiges Zusammensein der Landleute) | 4.58 |
| 8 | Allegro (Gewitter, Sturm) | 3.45 |
| 9 | Allegretto (Hirtengesang: frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm) | 9.12 |

Royal Flemish Philharmonic conducted by: Philippe Herreweghe

Total playing time: 72.59

Recording venue: deSingel, Antwerp, Belgium (2/2009)

Recording producer: Andreas Neubronner

Editor: Andreas Neubronner

Balance engineer: Andreas Ruge

Recording: TRITONUS Musikproduktion GmbH

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 these 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 trumpet can only enrich the inner hearing capacities of a 'modern' trumpet 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

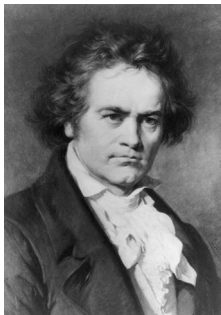


important to work idiomatically with natural trumpets (Egger) and Baroque kettle drums with a modern tuning system (Kolberg).

Philippe Herreweghe

Naturally Beethoven

“All human activities toss around him like mechanism, he alone begets independently in himself the unexpected, the uncreated”



The overblown language his contemporaries tended to use to describe him, turned Ludwig van Beethoven – during his lifetime already – into one of the most enigmatic artists ever to have lived. After his death, innumerable others – at times consciously, yet often subconsciously – would nourish the ‘Beethoven myth’ with equally admiring phrases, songs of praise and interpretations. In particular, Richard Wagner’s statement with regard to the ‘favourable’ influence of Beethoven’s deafness on his creative urge was seen as a safe-conduct to read into Beethoven’s life an artistically justified story of suffering. Surrounding all fiction, there is a smattering of truth. Uncertainty with

regard to his religious beliefs, the drama of the loss of his ‘immortal beloved’, the painful battle for the custody of his nephew Karl, thoughts of suicide, problems with composing, hearing disorders and financial worries: Beethoven went through all of this. In other words, it did not take long for people to come up with the romantic myth of the unworldly grumbler, who used his personal agony as a creative stimulus.

However, it is very much the question whether this tragic picture actually concurs with reality. After all, the Beethoven myth still remains a seductive, perhaps *overly* seductive cover story. A treacherous one, too, as forming such an image can highly influence the manner in which we listen to his music. Take a look, for instance, at the works by Beethoven that we can enumerate. The mere mention of his name immediately brings to mind his Symphonies Nos. 3, 5 and 9, as well as the *Pathétique* and the *Appassionata* Sonatas, *Fidelio*, and perhaps the incidental music to *Egmont*. Major works, certainly, but they quickly make one forget that not all music written by Beethoven is automatically based on dramatics or melodrama. However, we can ask ourselves whether the fabrications surrounding Beethoven’s life do not also form part of his story. Although the many tales told about

the composer say more about our sense of feeling for heroism and drama than about the composer himself, at the end of the day the collective imagination also has a right to exist. Thus, according to the eminent musicologist Carl Dahlhaus, the Beethoven myth is separated from his factual biography by “a gap that is more than just the simple difference between true and false.”

Meanwhile, the naive desire to read into the art the most personal and deepest stirrings of the artist’s soul appears to have achieved a disturbing degree of perfection in the literature surrounding Beethoven. By far the best-known evidence of the superfluousness of such speculation is the truth behind the creation of the *Symphony No. 2*. As is common knowledge, Beethoven’s anguish became most perceptible in October 1802, when he wrote the so-called *Heiligenstadt Testament*, by far the most famous ‘ego’ document of the then 31-year-old composer. In this ‘testament’ – more like a grotesque suicide note to his family, friends and the world at large – Beethoven wore his heart on his sleeve: desperation oozes through the words. In between the lines of this plea for understanding and affection, we can read not only his existential doubts, but also the panicky desperation of a musician who realizes that he is losing

his hearing. However, it is doubtful that such legible anguish can also be heard in Beethoven’s music. Even though he was planning, at the time, an oratorio about the suffering and lonely Christ (*Christus am Ölberge*), the works that he actually created leading up to this period truly did not rank among Beethoven’s blackest compositions. Take, for instance, his *Symphony No. 2*. The remarkably light-hearted character of this composition, completed in April 1802, contrasts sharply with the mournful undertone that was to dominate his *Testament* half a year later. The ambiguously progressive opening bars, the elegance of the introductory movement, which gradually dissolves into Mozartian operatic drama, the surprising melodies in the *Larghetto* (which Beethoven would later echo in the slow movement of his *Symphony No. 9*), the clever way in which the strings and the winds alternate *forte* and *piano* passages in the *Scherzo*, the opulent conclusion of the *Finale*, which gives an ingenious twist to the spirited preceding *brio*: all these are elements that would defy any autobiographical reading. Despite all distraught *tristesse* or ‘testament-like’ lamentations, this is definitely music that stands firmly on its own two feet. Contemporary critics justly assessed this symphony as ‘new-fashioned’

or even 'far-fetched'. Anyone comparing this to Beethoven's first symphony would notice an excess of compositional audacity, daring, and sophistication. But tragedy? No way.

Beethoven's Symphony No. 6 is another work to escape the tragedy-soaked Beethoven myth, as does the Symphony No. 2, placing the tormented artist in a less emotionally charged – in this case, one could fairly say 'more natural' – light. Incidentally, he completed the sketches for this blissfully rippling composition quite soon after writing his Symphony No. 2. In 1803 already, Beethoven jotted down a few cursory melodic fragments in his notebook for his Symphony No. 3, the *Eroica*, which later turned up in his *Pastoral* Symphony. Only a few years later – in 1807 – did Beethoven actually elaborate his sketches to create what would become one of his most high-profile symphonies. As is known, the sixth of this composer's nine symphonies is not an abstract work of little substance, for Beethoven adorned his work with descriptive titles and a programme explanation based on the joys of pastoral life. In the first movement, Beethoven portrays the beatific feelings evoked by the countryside. To this end, he employs the sound of the bagpipe and bird imitations evoking the idyllic mood and rustic effects. He uses a constantly recur-

ring melody that imitates the babbling of a brook in the second movement, and in the third movement he presents a number of country dances. The cheerful village party is interrupted in the fourth movement by a storm. After the storm dies down during the fifth and last movement, the mood changes into one of pantheistic serenity. The Symphony No. 6 is one of the few works in which Beethoven outlines an immediately recognizable, extra-musical content, by means of all these musical illustrations. Thus he endorses the eighteenth-century semiotic code of the 'sinfonia caratteristica': a 'characteristic' or 'illustrative' symphonic work, the embedded significance of which is immediately recognizable. It was a special gesture for Beethoven – whose instrumental works in general are considered to be of an unrecognizable, ambiguous or metaphysical character – to prostrate himself by means of such easily accessible symbolic language.

The discussion of whether music should or should not portray, or give voice to something was also held in Beethoven's day. His own attitude towards narrative or descriptive music (programme music) was rather ambiguous: according to his pupil Ferdinand Ries, Beethoven enjoyed inventing numerous little stories to accompany his music, but he just as frequently sneered at

composers who ‘pinned’ a subject matter to their music. We may assume that Beethoven – as always, searching for the limits of the musically acceptable – was carrying out some sort of experiment by adding images to his Symphony No. 6. In other words, he was trying to discover whether – and in which way – the symphonic genre would allow for illustrative, evocative programmes. However, as he himself stated, he kept to his resolution of ‘expressing feelings rather than depicting scenes’. Thus, Beethoven was not interested in composing a ‘soundtrack’; what he wanted was to transfer his quasi-religious feelings and love for nature in its purity. Moreover, he wished to grant the listener the freedom of choice with his descriptive titles of rushing brooks, dancing peasants and stormy thunderclouds. “You have to leave it up to the listener to envisage situations. Anyone who has any idea of life in the country can easily imagine what I am composing here.” The listener and his imagination: just for this once, they are allowed to go their own way, without any restraint...

Tom Janssens

English translation: Fiona J. Stroker-Gale

Philippe Herreweghe

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

A modern and stylistically flexible symphony orchestra, the Royal Flemish Philharmonic demonstrates an artistic flair which allows for a variety of styles – from classical to contemporary – in a historically authentic manner. Jaap van Zweden, who has been appointed Chief Conductor, is responsible for the orchestra's main repertoire. Drawing on his vast orchestral experience, and as former concertmaster of the Royal Concertgebouw Orchestra, he contributes to the unique character of the Royal Flemish Philharmonic. He works in close co-operation with Principal Conductor Philippe Herreweghe, who makes use of his specific background in his readings of (pre)Romantic music. Martyn Brabbins is Principal Guest Conductor.

Thanks to its own series of concerts in large venues, the Royal Flemish Philharmonic occupies a unique position in Flanders. The orchestra has earned itself a recurring spot on the annual programmes of the Queen Elisabeth Hall and deSingel in Antwerp, the Centre for Fine Arts in Brussels, de Bijloke Muziekcentrum in Ghent and the Bruges Concertgebouw. Alongside its regular concerts, the Philharmonic attaches great value to developing educational projects, such as the successful KIDconcerts and

the educational 'OORcolleges', where the orchestra guides children 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 Amsterdam Concertgebouw, the Suntory Hall and the Bunka Kaikan Hall in Tokyo, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the Philharmonie of Cologne and Munich, the Alte Oper in Frankfurt, the Palace of Art in Budapest and the National Grand Theatre of Peking. International concert tours through various European countries and Japan are a constant item on the yearly calendar. The orchestra can also be heard locally at a variety of cultural institutions and centres scattered all over Flanders.

The Royal Flemish Philharmonic is frequently broadcast on its 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 is broadcasted in high definition across all of Europe. Several of the orchestra's CDs received acclaim by the professional press, including the recent recordings of Beethoven symphonies conducted by Philippe Herreweghe on the PentaTone label. With Jaap van Zweden as Chief Conductor, the Royal Flemish Philharmonic recently released Shostakovich's Fifth Symphony on the Naïve label.



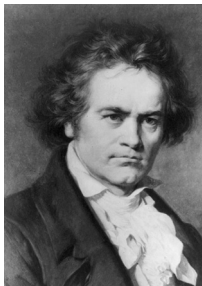
Für einen bestimmten Teil des Orchesterrepertoires scheinen die sogenannten ‚authentischen‘ oder ‚historischen‘ Instrumente wesentlich für eine überzeugende Ausführung zu sein. Bei Beethoven ist dies anders. Beethovens Sinfonien wurden mit einem genialen Sinn für Ökonomie orchestriert, aber dennoch ist 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 der Naturtrompete

das Klangvorstellungsvermögen eines ‚modernen‘ Trompetisten 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

Beethoven, natürlich

„Das ganze menschliche Treiben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder, er allein erzeugt frei aus sich das Ungeahnte, Unerschaffne [...]“



Die gespreizte, beinahe geschwollene Sprache, in der seine Zeitgenossen ihn beschrieben (hier Bettina von Arnim in einem Brief an Goethe), machte aus Beethoven bereits zu seinen Lebzeiten einen der rätselhaftesten Komponisten überhaupt. Nach seinem Tod sollte der „Beethoven-Mythos“ ab und zu bewusst, in den meisten Fällen aber unbewusst durch bewundernde Phrasen, Lobgesänge und Interpretationen weitere Nahrung erhalten. Vor allem Richard Wagners Äußerung über den positiven Einfluss von Beethovens Taubheit auf dessen Schaffensdrang schien ein Freibrief, das Leben des Komponisten als eine künstlerisch motivierte Leidensgeschichte zu

deuten. Hinter jeder Fiktion verbirgt sich freilich ein Körnchen Wahrheit. Zweifel am eigenen Glauben, das Drama um die verlorene „unsterbliche Geliebte“, der schmerzvolle Streit um die Vormundschaft für seinen Neffen Karl, Selbstmordgedanken, kompositorische Probleme, Hörschaden und Geldsorgen: Beethoven machte viel durch. Der romantische Mythos vom weltfremden Nörgler, der sein Seelenleid als kreativen Stimulus nutzte, war schnell konstruiert.

Ob sich dieses tragische Bild mit der Realität deckte, muss man hinterfragen. Der „Beethoven-Mythos“ eignet sich ja hervorragend als Titel-Geschichte; als eine Geschichte, die immer noch verführerisch, allzu verführerisch ist. Und tückisch dazu, schließlich ist es nur ein kleiner Schriftzug von dem Bild, das man sich macht, hin zur Höreinstellung. Welche Werke aus seiner Feder fallen uns denn ein, wenn wir an Beethoven denken? Die Dritte, Fünfte und Neunte Symphonie, die *Pathétique* und die *Appassionata*, der *Fidelio* und vielleicht noch die Bühnenmusik zu *Egmont*. Bedeutende Werke, ganz zweifellos, aber sie lassen schnell vergessen, dass nicht alle Werke Beethovens automatisch von Dramatik oder Pathos zehren. Man sollte sich vielleicht einmal fragen, ob all die Erfindungen rundum die Person Beethoven nicht auch Teil sei-

ner Geschichte sind. Wenn auch die vielen Anekdoten über Beethoven mehr über unser Gefühl für Heldentum und Drama als über den Komponisten selbst aussagen, so hat die kollektive Vorstellungskraft doch schließlich auch ihre Daseinsberechtigung. Der Beethoven-Mythos und die wahren biographischen Fakten, so behauptet es der große Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus, werden durch *„eine Kluft [getrennt], die mehr ist als nur der einfache Unterschied zwischen wahr und falsch.“*

Der naive Wunsch, im Kunstwerk die persönlichen Regungen des Komponisten herauslesen zu können, scheint in der Beethoven-Literatur einen wirklich beunruhigenden Grad an Perfektion erreicht zu haben. Den weitaus bekanntesten Beweis, dass derartige Spekulationen überflüssig sind, lässt sich an der Entstehung der Zweiten Symphonie ablesen. Wie jeder weiß, wurde das „Heiligenstädter Testament“ aus dem Jahre 1802 sichtbarer Ausdruck von Beethovens Seelenschmerz – und das berühmteste Selbstzeugnis des damals 31jährigen Komponisten. In diesem „Testament“ – einem geradezu grotesken Abschiedsbrief an Familie, Freunde und die Welt – trägt Beethoven das Herz auf der Zunge und die Verzweiflung zwischen den Lippen. Zwischen den Zeilen dieser

flehentlichen Bitte um Verständnis und Zuneigung kann man nicht nur die existenziellen Selbstzweifel Beethovens erkennen, sondern auch die geradezu panische Hilflosigkeit eines Musikers, der begreift, dass er sein Gehör verlieren wird. Ob man diese hier zu Papier gebrachte Seelenpein nun auch in Beethovens Musik hören kann, bleibt zu bezweifeln. Wenn er auch in dieser Zeit ein Oratorium über den leidenden und einsamen Jesus plante (*Christus am Ölberge*), so zählen die zu dieser Zeit komponierten Werke bei weitem nicht zu den düstersten Kreationen Beethovens. Man betrachte etwa die Zweite Symphonie. Der auffallend unbeschwerte Charakter dieser im April 1802 vollendeten Symphonie steht in deutlichem Kontrast zum trübsinnigen Unterton des ein halbes Jahr später geschriebenen „Heiligenstädter Testaments“. Die mehrdeutig voranschreitende Eröffnung, die graduell in Mozartsche Operndramatik umkippende Eleganz des Kopfsatzes, die wunderlichen Melodien aus dem Larghetto (die im langsamen Satz der Neunten Symphonie erneut anklingen sollten), die schlaue Manier, nach der erst die Streicher, dann wieder die Bläser im Scherzo forte- und piano-Abschnitte spielen oder der luxuriöse Schluss des Finales, das dem lebhaften Brio davor eine geniale Wendung gibt: diese

Elemente entziehen sich allesamt einer biographisch motivierten Interpretation. Aller ratlosen Tristesse oder testamentarischen Stoßseufzer zum Trotz – diese Musik steht für sich. Zu recht bewerteten die Kritiker der ersten Stunde diese Symphonie als „*neumodisch*“ oder sogar „*weit hergeholt*“. Wer sie mit Beethovens erstem symphonischem Gattungsbeitrag vergleicht, spürt ein Übermaß an kompositorischer Tollkühnheit, Wagnis und Spitzfindigkeit. Aber Tragik? Nein.

Auch Beethovens Sechste Symphonie entzieht sich dem tragiktrunkenen Beethoven-Mythos und rückt den gequälten Künstler in ein weniger überladenes, in diesem Fall könnte man ruhig sagen, in ein „natürlicheres“ Licht. Die Skizzen zu dieser plätschernden Komposition entstanden übrigens in zeitlicher Nähe zur Zweiten Symphonie. Schon im Jahr 1803 notierte Beethoven in seinem Skizzenbuch zur Dritten Symphonie, der *Eroica*, einige flüchtige Melodiefetzen, die in der *Pastorale* auftauchen sollten. Erst 1807 arbeitete Beethoven dann die Skizzen aus – zu jener Symphonie, die in aller Munde war. Denn wie man weiß, ist die Sechste keine abstrakte, inhaltsleere Symphonie, sondern schmückte Beethoven dieses Werk mit beschreibenden Titeln und einer Programmatik

aus, die im Kopfsatz das „Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande“ zum Ausgangspunkt hat. Dabei bedient er sich auch Dudelsackklängen und Vogelimitationen, welche die idyllische Atmosphäre und die ländliche Wirkung hervorgerufen. Der zweite Satz „Szene am Bach“ ahmt mithilfe einer ständig wiederkehrenden Melodie das Plätschern eines Baches nach. Und im dritten Satz „Lustiges Zusammensein der Landleute“ führt Beethoven Bauerntänze auf. Das fröhliche Dorffest wird im vierten Satz von „Gewitter. Sturm“ unterbrochen. Wenn sich der Sturm im fünften und letzten Satz gelegt hat, bricht sich im „Hirtengesang“ eine Atmosphäre pantheistischer Seelenruhe Bahn.

Mit all ihren musikalischen Bildern ist die Sechste Symphonie eines der wenigen Werke Beethovens, in denen der Komponist einen unmittelbar wiederzuerkennenden, außermusikalischen Inhalt vorschreibt. Dadurch unterschreibt er den im 18. Jahrhundert gängigen semiotischen Code der „Sinfonia caratteristica“. Dabei handelt es sich um ein „charakteristisches“ oder „illustratives“ symphonisches Werk, dessen Bedeutung sofort deutlich wird. Ein derartiger Kniefall vor einer öffentlich bekannten Symbolsprache war für Beethoven, dessen Instrumentalwerken sonst durchgehend

und gerne ein nicht klar erkennbarer, doppeldeutiger oder metaphysischer Charakter angedichtet wurde, eine besondere Geste.

Die Diskussion, ob Musik in der Lage ist, eine Idee darzustellen oder in Klänge zu verwandeln, wurde schon zu Beethovens Lebzeiten geführt. Seine persönliche Haltung zur Programmmusik war doppelbödig: nach Aussage seines Schülers Ferdinand Ries ersann Beethoven gerne und häufig Geschichten zur Musik, äußerte sich aber im gleichen Atemzug abschätzig über Komponisten, die ihrer Musik einen Inhalt überstülpten. Man kann annehmen, dass Beethoven, der stets auf der Suche nach den Grenzen des musikalisch noch Tragbaren war, seine Sechste Symphonie als eine Art Experiment betrachtete – in Richtung Programmatik. Mit anderen Worten untersuchte er, ob und wenn ja in welche Richtung die Symphonik empfänglich war für illustrative, bildhafte Programme. Dabei hielt er sich in der Sechsten Symphonie nach seinen eigenen Worten daran, *„mehr Empfindung als Ausdruck der Malerei“* auszudrücken. Beethoven wollte also keinen Film-Soundtrack komponieren, sondern vielmehr seine religiös geprägte Naturverbundenheit in die Musik übertra-



gen. Mit seinen beschreibenden Titeln über strömende Bächlein, tanzende Bauern und stürmische Gewitterwolken wollte er außerdem dem Hörer eine gewisse Freiheit geben: *„Man überlässt es dem Zuhörer, die Situationen auszufinden. – Wer auch nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viele Überschriften selbst denken, was der Autor will.“* Der Hörer und seine Vorstellung also: dieses eine Mal soll er sich zügellos ausleben können.

*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 une trompette natu-

rel ne peut en effet qu'enrichir l'imagination sonore d'un trompettiste '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

Beethoven, naturellement

« Autour de lui, toute activité humaine est purement mécanique. Il est le seul à créer indépendamment, intérieurement, l'inattendu, l'inespéré. »

Les termes ronflants dont ses contemporains le paraient, firent de Ludwig van Beethoven, de son vivant déjà, l'un des artistes les plus énigmatiques. Après sa mort, beaucoup d'autres allaient encore – plus ou moins consciemment – étoffer le « mythe Beethoven » avec force expressions d'ad-

miration, louanges et interprétations. Les paroles de Richard Wagner, notamment, sur l'influence « bénéfique » de la surdité de Beethoven sur ses pulsions créatrices, s'avèrent un sauf-conduit pour lire la vie de Beethoven telle l'histoire, acceptable du point de vue artistique, d'une souffrance. Mais toutes les histoires ont un fond de vérité. Les indécisions religieuses, le drame de son « amour éternel » perdu, le combat douloureux pour la garde de son neveu Karl, les idées de suicide, les problèmes de composition, la surdité et les difficultés financières : tout ceci, Beethoven le vécut.

En d'autres termes, le mythe romantique de l'atrabilaire étranger à ce monde qui usait de sa détresse en guise de stimulus créatif, fut rapidement créé.

Reste à savoir, toutefois, si cette image tragique est bien conforme à la réalité. Le mythe de Beethoven est en effet une histoire sensationnelle. Elle l'est même un peu trop. Elle est également insidieuse car entre la réputation d'un compositeur et la façon dont on écoute ses œuvres, le pas est vite franchi. Essayez par exemple de citer quelques unes de ses œuvres. On associe rapidement le nom de Beethoven à la *Troisième*, la *Cinquième* et la *Neuvième Symphonie*, à la *Pathétique* et à l'*Appassionata*, à *Fidelio* et peut-être bien à la musique de scène qu'il écrivit pour *Egmont*. De grandes œuvres, c'est certain, mais qui font aisément oublier que toute la musique de Beethoven ne fut pas automatiquement nourrie de drame ni de pathos. On peut toutefois se demander si le nuage de fiction qui l'entoure ne fait pas intégralement partie de son histoire. Même si les nombreuses histoires à son sujet en disent davantage sur notre sens de l'héroïsme et de la tragédie que sur le compositeur lui-même, la force collective de l'imagination a finalement, elle aussi, son droit à l'existence. Selon l'éminent musicologue Carl Dahlhaus, « un abîme plus

large que la simple différence entre le vrai et le faux » sépare le mythe de Beethoven de sa véritable biographie.

Dans la littérature beethovenienne, le désir naif de pouvoir lire dans une œuvre les sentiments personnels de l'artiste semble aujourd'hui avoir atteint un inquiétant degré de perfection. La naissance de la *Deuxième Symphonie* constitue de loin la preuve la plus flagrante du caractère superflu de ce genre de spéculations. Comme on le sait, la détresse de Beethoven prit sa forme la plus concrète avec le *Heiligenstädter Testament*, de loin le plus célèbre document égocentriste du compositeur, qui était alors âgé de trente et un ans. Dans ce « testament » – où plutôt la lettre d'adieu grotesque d'un suicidaire à sa famille, à ses amis et au monde – Beethoven s'exprime franchement, le désespoir aux lèvres. À travers les lignes de cette supplique demandant compréhension et tendresse transparaisent non seulement des doutes existentiels, mais aussi le désespoir d'un musicien qui se rend compte avec effroi que son ouïe baisse. Peut-on entendre autant d'affliction dans la musique de Beethoven ? On peut en douter. Même s'il prévoyait à cette période un oratorio sur la souffrance et la solitude du Christ (*Christus am Ölberge*), les œuvres qu'il composa alors ne comptent certaine-

ment pas parmi ses plus sombres. Prenez par exemple la *Deuxième Symphonie*. Le caractère remarquablement insouciant de cette composition achevée en avril 1802 contraste violemment avec la mélancolie sous-jacente qui dominerait six mois plus tard dans son *Testament*. Les premières mesures qui montent avec ambiguïté, l'élégance de l'ouverture basculant graduellement dans un drame opératique à la Mozart, les curieuses mélodies du *Larghetto* (qui trouveront leur écho dans le mouvement lent de la *Neuvième Symphonie*), la façon astucieuse dont les cordes puis les vents doivent jouer en intermittence les passages *forte* et *piano* dans le *Scherzo*, ou bien encore la luxueuse conclusion du *Finale*, induisant l'ingénieux tournant du brio animé précédent : autant d'éléments qui échappent à chaque lecture autobiographique. En dépit de toute tristesse désespérée ou soupir testamentaire, il s'agit d'une musique qui se suffit à elle-même. C'est à juste titre que les critiques de la première heure jugèrent cette symphonie « moderne » ou même « trop recherchée ». L'auditeur la comparant à la *Première Symphonie* de Beethoven percevra un excès de témérité, de bravoure et d'ingéniosité compositionnelle. Mais du tragique ? Non.

La *Sixième Symphonie* échappe elle aussi au mythe de Beethoven ivre de tragé-

die et, tout comme la *Deuxième Symphonie*, elle présente l'artiste tourmenté sous un jour moins difficile ou disons franchement, dans ce cas, « plus naturel ». Le premier jet de cette composition sinuant béatement fut écrit peu de temps après la *Deuxième Symphonie*. Dès 1803, Beethoven nota dans le carnet où il esquissait la *Troisième Symphonie* « *Héroïque* » quelques traits mélodiques que l'on retrouvera plus tard dans sa *Symphonie Pastorale*. Ce n'est que plusieurs années plus tard, en 1807, que Beethoven retravailla son brouillon pour en faire ce qui devrait devenir l'une de ses symphonies les plus remarquables. Car comme on le sait, la sixième des neuf symphonies du maître n'est ni abstraite ni vide. Beethoven la para de titres descriptifs et d'une explication programmatique, prenant les délices de la vie rurale ou pastorale pour point de départ. Dans le premier mouvement, Beethoven décrit les sentiments bienheureux qu'inspire la campagne. À ces fins, il se sert entre autres de sons de cornemuse et d'imitations de chants d'oiseaux suggérant une atmosphère idyllique et rurale. Le deuxième mouvement figure le clapotis d'un ruisseau grâce à une mélodie revenant sans cesse, tandis que dans le troisième mouvement, Beethoven nous fait entendre des danses paysannes. Dans le quatrième mouvement,

la joyeuse fête de village est interrompue par l'orage. Lorsque la tempête se calme, dans le cinquième et dernier mouvement, l'atmosphère change brusquement, se transformant en une sérénité panthéiste.

Avec toutes ces illustrations musicales, la *Sixième Symphonie* est l'une des rares œuvres dans lesquelles Beethoven impose un contenu extramusical directement reconnaissable. Il souscrit ainsi au code sémiotique du dix-huitième siècle de la « *sinfonia caratteristica* » : une œuvre symphonique « caractéristique » ou « illustrative » dont la signification est immédiatement reconnaissable. Pour Beethoven – qui conférait habituellement et de préférence à ses œuvres instrumentales un caractère méconnaissable, ambigu ou métaphysique – une telle révérence à un langage symbolique accessible au public était un geste remarquable.

En effet, de son temps également, savoir si la musique pouvait dépeindre ou décrire à l'aide de sons, était un sujet de discussion. Beethoven avait pour sa part un comportement relativement double par rapport à la musique narrative ou descriptive (la musique programmatique) : selon son élève Ferdinand Ries, il se plaisait à imaginer quantité d'histoires pour sa musique, mais raillait tout aussi souvent les compo-

siteurs qui collaient un contenu sur leurs créations. On peut admettre que dans sa *Sixième Symphonie*, toujours à la recherche des limites du musicalement acceptable, Beethoven employa un langage imagé plutôt à titre d'expérience. En d'autres termes, il cherchait à savoir si le genre symphonique convenait à des programmes illustratifs et imagés, et le moyen d'y parvenir. En outre, selon ses propres termes, il s'en tenait à sa résolution de « plutôt exprimer des émotions que de peindre des tableaux ». Le dessein de Beethoven n'était donc pas de composer une musique filmique, mais de transmettre ses sentiments et son amour quasi-religieux pour la nature inaltérée. De surcroît, avec ses titres descriptifs de cours d'eau sinuant à travers champs, de paysans qui dansent et de nuées orageuses, il désirait laisser toute liberté à l'auditeur. « Il faut laisser l'auditeur imaginer des situations. Tous ceux qui ont quelque idée de la vie à la campagne pourront facilement se figurer ce que j'ai voulu composer ». L'auditeur et son imagination : pour cette seule fois, il est autorisé à la laisser parler sans restriction...

Tom Janssens

Traduction française :

Brigitte Zwerwer-Berret



PentaTone
classics

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 314