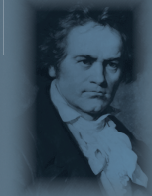


BEETHOVEN

Symphonies Nos. 5 & 8



Royal Flemish Philharmonic
Philippe Herreweghe



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Symphony No.5 in C minor, Op.67

1	Allegro con brio	6. 44
2	Andante con moto	8. 29
3	Allegro	4. 35
4	Allegro	10. 23

Symphony No.8 in F, Op.93

5	Allegro vivace e con brio	8. 32
6	Allegretto scherzando	3. 48
7	Tempo di menuetto	4. 20
8	Allegro vivace	7. 00

Royal Flemish Philharmonic

conducted by: **Philippe Herreweghe**

Total playing-time: 54. 16

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 the Royal Flemish Philharmonic 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

Past forms and standards

Mention the name Beethoven, and the word symphony immediately springs to mind. Justly so, for if there is one standard by which romantic orchestral music is judged, it is the nine-part symphonic oeuvre of this Viennese German. The aesthetic impact can be largely explained by the man's instrumental train of thought. The introduction of his symphonies to the Viennese public at the beginning of the 19th century heralded the birth of a golden age for instrumental music. However, the credit should not just go to Beethoven, according to author, composer and professional dreamer E.T.A. Hoffmann back in 1809: "Nowadays, instrumental music has reached a height that would have been unimaginable not so very long ago. Furthermore, the symphony has become, especially thanks to the *schwung* bestowed upon it by Haydn and Mozart, the highest category in instrumental music – as it were, 'the opera' of the instruments." Indeed, these gentlemen had experimented quite a bit with the genre, before Beethoven eventually tried his

luck. Thus he hardly needed to fiddle with the orchestral scoring, and he remained faithful – with one exception – to the prevalent division of the symphony in four movements.

Nevertheless, it was Beethoven who put the 'opera of the instruments' on the agenda of the Romantic composers. Was that because he expanded the duration of the symphony? Perhaps. Because he attuned the separate movements of the symphony to one another, by means of coordinating total structures? Certainly. However, it was mainly his instrumental eloquence which allowed the symphony to fit in with the musical ideas of the day. To quote Hoffmann once again: "When we talk about music as an independent art, then we can only be referring to instrumental music. This music, which spurns any help from or fusion with another art form, expresses the true essence of art, which is comprehensible only to itself. Instrumental music is the most romantic of all arts – one could almost say, just 'purely' romantic." The supremacy of instrumental music without further content, over illustrative, vocal music: behold, an *idée reçue* which was to dominate

the entire Romantic era. This idea can be found in the philosophical systems of Hegel and Schopenhauer, it turns up in Wagner's theories regarding the theatre, it infects the progressive thinking of Liszt and co., and was rewritten by Hanslick in his scribbles on absolute music. And as a reaction to which music did Hoffmann launch his notorious thoughts? Correct, the music was by Beethoven. It was precisely his symphonic works which emphasized the exclusivity and drama of instrumental music without further content.

Number five in Beethoven's symphonic catalogue is his best and most well-known example of this feature. Thanks to the successful manner in which the composer moulds both form and content to his will, this overwhelming Symphony No.5 (1808) has become an unapproachable status symbol. As far as the technical form is concerned, the Symphony No.5 is a powerful response to the Classical tradition. Thus although the first movement (*Allegro con brio*) provides the suggestion of a sonata form, this impression is continuously rebutted. By giving free space to the virulent first motif, the second theme is drowned in

thematic impetuosity. And the gigantic coda of this movement is anything but conventional: just as in his Symphony No.3, *Eroica*, Beethoven does not use the coda to conclude the movement, but as a podium on which he is able once again to process the thematic material in an ingenious manner. In contrast, the *Andante con moto* is a compound of a variations sequence with the sonata form. The ensuing *Allegro* is not in the least like a dancing scherzo, it is much more a procrastinating preparation for the triumphant finale, which in its turn cannot be pinned down to any classical form analysis.

Of course, such sagacity with regard to technical form remains at the service of the tone of the content, which has made this Symphony No. 5 so unusually popular. In the first place, the expansive phrasing by means of which Beethoven links the various movements: when the ingenious final bars of the scherzo suddenly divert from C minor to C major, and thus launch the resounding finale, it becomes clear that one has arrived at the luminous end of a previously darkly coloured journey. The frankly weird

and wonderful effect that Beethoven brings about by means of this auditive journey permits the listener to link all kinds of socio-political, humanitarian or philanthropic ideas to the listening experience. But in the separate movements, too, the instrumental drama gives cause for metaphysical listening pleasure. For instance, the short, melancholy oboe solo which suddenly appears in the first movement, the threatening undertones which besiege the second movement, the tentative and disorienting design of the third movement, or the revolutionary intoxication of the finale.

In his Symphony No.8 (1814) too, Beethoven links his (humorous) power of imagination to a sophisticated knowledge of the form. Whereas the Symphony No.5 possesses virile gravity in abundance, this symphony glories in an overdose of appealing charm. Nevertheless, the Symphony No.8 – which, as a rule, is considered to be the “weakling” in the symphonic oeuvre of Beethoven – is no anachronistic *faux pas*, rather it is an unusually clever reading of the genre. As a result, this musical essay in generosity sacrifices form to musical excess. For

the first time in his career, for example, Beethoven presents two corner movements which do without a (slow) intro, and kick off immediately with the main melody. In the opening section, the first and second melodies almost directly switch over to passage work, which – surprisingly – introduces new material. This creates the impression that, unusually, not two but three or perhaps even four thematic groups are challenging one another – and this completely does away with the formal tension of the sonata form. In the finale, too, Beethoven demonstrates his most generous side: in the midst of all the scintillating gusto, the composer introduces a third, contrasting idea (a ceremonious chorale). In the apparently naive *Allegretto scherzando*, Beethoven adds a special sophistication to the composition, by staging a (for the listener, well-nigh imperceptible) rhythmical stunt, in which the rhythmical pivots are placed at right angles to the prescribed measure. An uproarious climax in this symphony is undoubtedly formed by the third movement (*Tempo di menuetto*). Instead of the usual scherzo of the day, Beethoven composes a

Classical minuet which – if listened to correctly – can be interpreted as a grotesque and nefarious persiflage of eighteenth-century gallantry. The ridiculously exaggerated accents, the naive trumpet motifs, the banal themes, the winds which enter too early at one or two points: these are both subtle and unambiguous hints indicating that the Classical symphony now truly belonged to the past. But also that the future of the symphony was guaranteed in the hands of this composer...

Tom Janssens

English translation: Fiona J. Stroker-Gale

Royal Flemish Philharmonic

Under the leadership of its musical director, 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, Philippe Herreweghe devotes himself to the (pre)Romantic repertoire. He works in close co-operation with Jaap van Zweden who will replace Daniele Callegari in 2008-2009 as the orchestra's chief conductor.

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 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 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 centres 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. Music Director, Philippe Herreweghe has also prepared a complete recording of Beethoven's symphonies. The first CD (with the Fourth and Seventh symphony) is already available. This series is to be released on the Dutch label, Pentatone in the framework of a new agreement between the orchestra and this international label.

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.



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 die Königliche Philharmonie von Flandern 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

Form und Norm adé!

Wer Beethoven sagt, meint eigentlich Symphonie. Und das zurecht, denn wenn es einen Standard für romantische Orchestermusik gibt, dann ist es das neunteilige symphonische Œuvre dieses Wiener Deutschen. Die ästhetische Wirkung lässt sich überwiegend aus seinem instrumental geprägten Denken heraus erläutern. Als der Komponist zu Beginn des 19. Jahrhunderts seine Symphonien dem Wiener Publikum vorstellte, bedeutete das ja den Beginn eines goldenen Zeitalters der Instrumentalmusik. Dem Schriftsteller, Komponist und Berufsfantast E.T.A. Hoffmann war durchaus bewusst, dass das nicht ausschließlich Beethovens Verdienst war und er schrieb im Jahre 1809: *„Die Instrumentalmusik ist jetzt zu einer Höhe gestiegen, von der man vor nicht gar zu langer Zeit wohl noch keinen Begriff hatte; dass ferner die Sinfonie insonderheit durch den Schwung, den Haydn und Mozart ihr gaben, das Höchste in der Instrumentalmusik – gleichsam die Oper der Instrumente – geworden ist.“* Und tatsächlich hatten die genannten Herren die Gattung

bereits massiv vorangetrieben, bevor sich Beethoven daran wagte. An der Orchesterbesetzung musste er somit kaum noch etwas ändern und mit einer Ausnahme blieb er auch der viersätziigen Form der Symphonie treu.

Und doch war es Beethoven, der die „Oper der Instrumente“ schließlich auf die kompositorische Agenda der Romantik setzte. Weil er die zeitliche Dimension der Werke ausdehnte? Vielleicht. Weil er die einzelnen Sätze durch großformale Strukturen einander näherbrachte? Ganz gewiss. Aber in erster Linie war es seine instrumentale Ausdrucksintensität, die die Symphonie an aktuelle Musikströmungen heranrückte. Hier ist noch einmal E.T.A. Hoffmann: *„Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede is, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer anderen Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, - fast möchte man sagen, allein rein romantisch.“* Die Vorherrschaft der

absoluten, instrumentalen Musik über die eher illustrative vokale Musik – hier zeigt sich schon eine idée reçue, die schließlich die gesamte Romantik prägen sollte. Man findet diese in den philosophischen Gedankengebäuden eines Hegel und Schopenhauer wieder, sie taucht in der Theorie des Musiktheaters bei Richard Wagner auf, sie infiziert das Fortschrittsdenken von Liszt und Co. und wird bei Hanslick schließlich neu gefasst. Und welche Musik löste Hoffmanns berühmten Satz aus? Richtig, Beethovens. Gerade sein symphonisches Werk unterstreicht die Exklusivität und Dramatik der absoluten, instrumentalen Musik.

Das beste und bekannteste Beispiel hierfür ist die Nummer 5 in Beethovens symphonischem Katalog. Die Art und Weise, in der Beethoven hier Form und Inhalt nach Belieben beherrscht, führte dazu, dass diese überwältigende Fünfte Symphonie (1808) eine Aura der Unerreichbarkeit umgab. Formal ist die Fünfte eine kraftvolle Replik auf die klassische Tradition. So suggeriert der Kopfsatz (*Allegro con brio*) zwar einen Sonatensatz, und doch wird

dieser Eindruck durchweg entkräftet. Durch die Freiheiten des kraftvollen Kopfmotivs geht das Seitenthema in dessen thematischem Ungestüm schlicht unter. Auch die gigantische Coda dieses Satzes ist alles andere als konventionell: genau wie in seiner Dritten Symphonie Eroica betrachtete Beethoven den Satzteil nicht einfach nur als Satzschluss, sondern als Schauplatz kunstvoller thematischer Arbeit. Das *Andante con moto* steht formal zwischen Variationenreihe und Sonatenform. Das anschließende *Allegro* ist am allerwenigsten ein tänzerisches Scherzo, vielmehr eine zaudernde Vorbereitung des triumphierenden Finales, das sich jeder klassischen Formanalyse erfolgreich entzieht.

Eine derart reichhaltige formale Klugheit steht letztendlich im Dienst der inhaltlichen Spannkraft, die zur Popularität der Fünften so enorm viel beitrug. Zuallererst ist der große Bogen zu nennen, den Beethoven über die Sätze legt: wenn die genialen letzten Takte des Scherzo plötzlich von c-moll nach C-Dur umkippen und so das durchschlagende Finale einsetzt wird deutlich, dass hier das

leuchtende Ende einer vormals düster gefärbten Reise erreicht wurde. Die rundum eigenartige und wunderbare Wirkung, die Beethoven hier erzielt, lässt es durchaus zu, sozialpolitische, humanitäre oder gar philanthropische Gedanken beim Hören zu entfalten. Aber auch die instrumentale Dramatik der anderen Sätze kann zu metaphysischem Hörgenuss führen. Man denke etwa an das kurze, melancholische Oboensolo, die plötzlich im ersten Satz auftaucht, an die bedrohlichen Untertöne, die dem zweiten Satz zusetzen, an den abtastenden und desorientierenden Entwurf des dritten Satzes oder an den revolutionären Rausch des Finales.

Auch in seiner Achten Symphonie (1814) verbindet Beethoven seine (humoristische) Einbildungskraft mit einer ausgeklügelten Kenntnis der Form. Wo die Fünfte allerdings ihre virile Ernsthaftigkeit zur Schau stellt, strahlt die Achte stolz eine Überdosis einnehmenden Charmes aus. Und doch ist die Achte, die nahezu einmütig als „Schwächling“ in Beethovens symphonischem Œuvre beurteilt wird, kein anachronistischer Fauxpas, sondern eine durchaus gekonnte

Lesart der Gattung. Dieser musikalische Essay in Großzügigkeit opfert als Folge die Form für musikalische Maßlosigkeit. Erstmals präsentiert Beethoven hier zwei Ecksätze, die ohne langsame Einleitung funktionieren und stattdessen gleich mit der Hauptmelodie einsetzen. Im Kopfsatz gehen Haupt- und Seitenmelodie nahezu sofort in Passagenwerk über, dass – überraschend – neues Material vorstellt. Dadurch entsteht der Eindruck, dass nicht wie normalerweise zwei, sondern eher drei oder vier thematische Gruppen in Konflikt miteinander treten. Die Folge: die formale Spannung des Sonatensatzes wird beseitigt. Auch im Finale zeigt sich Beethoven von seiner großzügigsten Seite: Inmitten all des funkelnden Geschmacks führt der Komponist eine dritte, kontrastierende Idee ein in einen würdevollen Choral. Im anscheinend naiven *Allegretto scherzando* treibt Beethoven die kompositorische Raffinesse auf die Spitze, indem er einen (für den Hörer quasi kaum wahrnehmbaren) rhythmischen Kunstgriff einführt, bei dem die rhythmischen Fixpunkte zum vorgeschriebenen Metrum quer stehen.

Humoristischer Höhepunkt dieser Symphonie ist zweifellos der dritte Satz (*Tempo di menuetto*). Anstelle des hier gebräuchlichen Scherzos komponiert Beethoven ein klassizistisches Menuett, das mit der richtigen Einstellung als Persiflage auf die Galanterie im 18. Jahrhundert gehört werden kann. Die lächerlich übertriebenen Akzente, die einfältigen Trompetenmotive, die banale Thematik, die mehrmals zu früh ein-

setzenden Holzbläser – alles sind subtile und doppeldeutige Hinweise auf das Ende der klassischen Symphonie. Aber auch Hinweise darauf, dass mit Beethoven die Zukunft der Symphonie gesichert war.

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 la Philharmonie Royale de Flandre 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

Au-delà de la forme et de la norme

Qui dit Beethoven pense symphonie. À juste titre d'ailleurs, car s'il est une norme à laquelle la musique orchestrale romantique peut-être mesurée, c'est bien l'œuvre symphonique en neuf volets de ce compositeur viennois. Cet impact esthétique peut en grande partie être expliqué à partir du cadre de pensée instrumental de ce dernier. Lorsqu'il présenta ses symphonies au public viennois, au début du 19^e siècle, la musique instrumentale entra dans un véritable âge d'or. Le mérite n'en revient pas uniquement à Beethoven, comme le constatait dès 1809 l'auteur, compositeur et mythomane professionnel E.T.A. Hoffmann : « La musique instrumentale a aujourd'hui atteint des sommets, auxquels nul n'aurait pu songer il y a encore très peu de temps. Ajoutons que la symphonie appartient à la première catégorie de musique instrumentale, en raison notamment du *schwung* (l'essor) que lui donnèrent Haydn et Mozart – il s'agit véritablement de l'opéra pour instruments. » Les compositeurs précités

s'étaient en effet tous deux donné bien du mal pour le genre avant même que Beethoven ne s'y essaie. Ce dernier ne devait d'ailleurs pratiquement rien changer à l'effectif orchestral, et il resta fidèle – à une exception près – à la division en quatre parties, usuelle de la symphonie.

C'est pourtant Beethoven qui plaça « l'opéra pour instruments » à l'agenda compositionnel du romantisme. Est-ce parce qu'il en prolongea la durée ? Peut-être. Ou parce qu'il mit les différents mouvements en harmonie en les reliant par une structure commune totale ? Certainement. Mais c'est surtout son éloquence instrumentale qui fit s'accorder la symphonie au mode de pensée musical actuel. Hoffmann : « Lorsque l'on parle de musique en tant qu'art autonome, il ne peut s'agir que de musique instrumentale. Cette musique, qui refuse toute aide d'un autre art ou amalgame avec ce dernier, exprime le seul art authentique et compréhensible pour lui seul. La musique instrumentale est le plus romantique de tous les arts – on pourrait presque dire tout simplement « purement » romantique. » La suprématie de la musique instrumentale sans contenu

sur la musique vocale illustrative : voyez ici une *idée reçue* qui dominera tout le romantisme. On la retrouve dans les systèmes philosophiques de Hegel et de Schopenhauer, elle resurgit dans les théories théâtrales de Wagner, elle infecte la progression de pensée de Liszt et compagnie, et est reprise par Hanslick dans ses écrits sur la musique absolue. Et à partir de quelle œuvre Hoffmann lança-t-il sa fameuse idée ? Précisément ! Celle de Beethoven, car c'est justement son œuvre symphonique qui souligne l'exclusivité et le dramatisme de la musique instrumentale sans contenu.

La No 5 du catalogue symphonique de Beethoven en est le meilleur et le plus célèbre exemple. De par la façon particulièrement réussie dont le compositeur dispose de la forme et du contenu, cette surprenante *Cinquième Symphonie (1808)* jouit de l'incontournable statut de symbole. Du point de vue de la forme, la *Cinquième* réplique déjà fortement à la tradition classique. Le premier mouvement (*Allegro con brio*), par exemple, suggère il est vrai une forme sonate mais bat en même temps continuellement cette idée en brèche. En donnant toute la marge

au virulent motif initial, la tête à neuf thèmes disparaît sous l'impétuosité thématique. La gigantesque coda de ce mouvement est elle aussi tout sauf conventionnelle : comme dans sa *Troisième Symphonie*, « *Héroïque* », Beethoven n'utilise pas la coda en conclusion, mais en tant que podium sur lequel il peut, une fois encore, traiter artistiquement le matériel thématique. L'*Andante con moto* est quant à lui entre séries de variations et forme sonate. L'*Allegro* consécutif, qui n'est en aucun cas un scherzo dansant, offre plutôt une préparation temporelle au triomphant finale, dont la forme échappe à son tour à quelque analyse classique.

Tant d'ingéniosité dans la forme sert naturellement l'expansibilité du contenu, qui a rendu cette *Cinquième Symphonie* si populaire. D'abord se trouve le grand arc que tend Beethoven au-dessus des divers mouvements. Lorsque les habiles dernières mesures du scherzo passent soudainement du do mineur au do majeur, introduisant ainsi l'éblouissant finale, il devient clair qu'il s'agit-là du lumineux point de chute d'un trajet jusque-là obscur. L'effet franchement

singulier que Beethoven parvient à produire en suivant ce parcours auditif, permet à l'auditeur d'associer à son expérience toutes sortes d'idées sociopolitiques, humanitaires ou philanthropiques. Mais dans les différents mouvements également, la dramatique instrumentale est pour lui la source d'un véritable plaisir métaphysique : dans le bref et mélancolique solo de hautbois, par exemple, qui surgit soudainement dans le premier mouvement, les nuances menaçantes qui assaillent le deuxième mouvement, la texture tâtonnante et déconcertante du troisième mouvement ou la griserie révolutionnaire du finale.

Dans sa *Huitième Symphonie* (1814) également, Beethoven associe sa fantaisie (humoristique) à une connaissance experte de la forme. Là où la *Cinquième Symphonie* regorge de gravité virile, la *Huitième* est célèbre pour son excès de charme avenant. Toutefois, la *Huitième* – généralement considérée comme le vilain petit canard de l'œuvre symphonique de Beethoven – n'est nullement un *faux pas* anachronique, mais une interprétation particulièrement brillante du genre. Cet essai musical en générosité

sacrifie la forme à la démesure musicale. C'est ainsi que pour la première fois dans sa carrière, par exemple, Beethoven fait entendre un premier et un quatrième mouvements qui se passent d'introduction (lente), mais entament immédiatement la mélodie principale. Dans le mouvement d'ouverture, mélodies principale et secondaires cèdent presque immédiatement la place à des passages chargés d'un nouveau matériel surprenant. L'impression est ainsi donnée que ce ne sont pas les deux groupes thématiques habituels qui se renvoient la balle, mais trois ou quatre – envoyant définitivement au tapis la tension officielle de la forme sonate. Dans le finale également, Beethoven se montre sous son jour le plus généreux : au beau milieu de tout cet étincelant enthousiasme, le compositeur présente une troisième et nouvelle idée contrastante (un choral empesé). Dans l'*Allegretto scherzando* apparemment naïf, Beethoven porte l'ingéniosité compositionnelle à des sommets, exécutant une véritable prouesse rythmique (qui passe quasiment aperçue auprès de l'auditeur), dans lequel les bases rythmiques viennent se trouver à la perpendiculaire de

la cadence prescrite. Une hilarante apogée de cette symphonie est sans aucun doute le troisième mouvement (*Tempo di menuetto*). Au lieu du scherzo – entre temps devenu habituel – Beethoven compose un menuet classique qui – écouté de la façon adéquate – peut être interprété comme un persiflage grotesque de la galanterie du dix-huitième siècle. Accents ridiculement exagérés, motifs niais

joués par des trompettes, thématique banale, bois attaquant ici et là trop tôt : autant d'indications aussi subtiles que sans équivoque qu'à présent, la symphonie classique appartenait bien au passé. Mais aussi, qu'avec ce compositeur, l'avenir de la symphonie était assuré...

Tom Janssens

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret





PentaTone
classics

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 316