

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

SYMPHONY NO. 8 IN B MINOR, D. 759 "UNFINISHED"
(»Unvollendet« / « Inachevée »)

(h-moll / en si mineur)

- | | | |
|---|----------------------|-------|
| 1 | I. Allegro moderato | 11'02 |
| 2 | II. Andante con moto | 13'58 |

New York Philharmonic
BRUNO WALTER

Recorded at St. George Hotel, Brooklyn, NY, on March 3, 1958.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

SYMPHONY NO. 5 IN C MINOR, OP. 67
(c-moll / en ut mineur)

- | | | |
|---|-----------------------|-------|
| 3 | I. Allegro con brio | 6'25 |
| 4 | II. Andante con moto | 10'50 |
| 5 | III. Scherzo: Allegro | 5'47 |
| 6 | IV. Finale: Allegro | 9'32 |

Columbia Symphony Orchestra
BRUNO WALTER

Recorded at American Legion Hall, Hollywood, CA, on January 27 & 30, 1958.

Total Time 57'45

Consists of previously released material.

Original Producer: John McClure
Produced for SACD by Louise de la Fuente & Dixon Van Winkle.
Engineered for SACD by Dixon Van Winkle.
DSD Authoring Engineers: Nozomi Kawakatsu & Keiji Kakizaki

Front cover from original U.S. LP release.
Cover Photo: Louis Renault / Photo Researchers

© 1999 Sony Music Entertainment Inc.
Originally released 1959, 1961 Sony Music Entertainment Inc.

This Super Audio CD was manufactured to meet critical quality standards. If you believe the disc has a manufacturing defect, please call our Quality Management Department at 1-800-255-7514. New Jersey residents should call 609-722-8224.



"SUPER AUDIO CD," SACD, "Direct Stream Digital," DSD and their logos are trademarks of Sony Corporation.

www.sonymusic.com
www.sonymusic.com/sacd

SCHUBERT:

SYMPHONY NO. 8

IN B MINOR, D. 759

"UNFINISHED"

The "Unfinished" Symphony exists in two manuscript versions, a piano sketch and an orchestral score worked up from that sketch. The sketch, according to Maurice J.E. Brown, consists of the two familiar opening movements and a nearly completed scherzo. It is dated October 1822. On the 30th of that same month, Schubert began to score the incomplete sketch, laying out the first two movements with a new and uncanny feeling for dark and yet phosphorescent instrumentation. The scherzo, not quite complete in the sketch, is a mere page-long fragment in the orchestral version. In neither manuscript is there a hint of a finale. Sometime in November 1822 Schubert ceased working on the symphony and apparently never went back to it in the half dozen years of life remaining to him.

Several inferences – merely inferences – may be drawn from this evidence: (1) that the symphony is indeed incomplete and was not intended as a precedent-breaking two-movement work; (2) that Schubert, having tried and failed to finish the scherzo not once but twice, felt some deep-seated and probably instinctive revulsion toward it; (3) that it would be dangerous to postulate that Schubert ever intended to finish the work. The romantic – and attractive – idea that Schubert saw the first two movements as complete and not to be extended does not hit the mark. Rather, he saw these movements as terribly and irrevocably incomplete: two sombre fragments needing the scherzo-and-finale of

ideal experience and meeting – silence. The scherzo theme itself, as quoted by Tovey, is an excellent one; Schubert need not have been ashamed of it. But it would not adhere. To perform this scherzo with the symphony, or to add a trumped-up finale out of the *Rosamunde* music – which was done, *mirabile dictu*, at a Crystal Palace Concert in 1881 – is to treat this great work with insufferable affront.

The story of the discovery of the “Unfinished” has often been told. Schubert sent the orchestral manuscript, including the fragment of scherzo, to Anselm Hüttenbrenner, as a gesture of gratitude for being elected, on Hüttenbrenner’s recommendation, to a provincial music society. Hüttenbrenner, a composer himself and bitter at Schubert’s posthumous fame and his own neglect, would not let the manuscript out of his hands for many years. It was not until the Viennese conductor Johann Herbeck bribed him with the promise of a performance of one of his own overtures that Hüttenbrenner gave up his treasure. The two movements were heard first in Vienna on December 17, 1865, long after all the earlier Romantics – Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin – were in their graves.

Both movements are similar in tempo, as they are in feeling. Both are in a wandering, questing motion, expressed in the first as *Allegro moderato* and in the second as *Andante con moto*. The most important of the first movement’s themes, the famous descending bass motif heard at the outset, is not technically the first subject, but rather a kind of motto. The first subject proper flutters amidst *tremolando* strings and woodwinds like leaves in a mythic forest. The great cello song of the second subject is reached quickly, by the simplest of transitional devices. Without waiting for the development section, Schubert immediately begins to disclose the various faces, some of them disturbing, of this melody. When the development comes, it is given over almost entirely to an examination of the tragic issue raised by the opening motto theme: key succeeds to key, struggle to struggle, a chill hoar frost stiffens the air. And then the magic woods again, *tremolando* strings buoying up the song of oboe and clarinet. The terse coda, ending with four grim chords, is at once beautiful and terrible.

In the warm comfort of E major, plucked string basses, horns and bassoons herald the arrival of the first theme of the *Andante*, given out by the upper strings. But every theme in this work has its several aspects “of comfort and despair,” and the innocent pizzicato descending scale soon becomes an angry giant sending his defiance through the entire string section and the lowest trombone. A changing of musical chemistry – and the second theme (is it lamentation or pastoral serenity, with its echoings from oboe to flute to oboe?) is heard, first sounding in the clarinet. This, too, undergoes many changes, its innocent shape suffering *forte* distortions that completely alter its character. But despite these upheavals the movement wins through to a serene coda.

David Johnson

*Original notes from the LP MS 6506,
released in 1963.*

BEETHOVEN: SYMPHONY NO. 5 IN C MINOR, OP. 67

In his autobiography, *Theme and Variations*, Bruno Walter gives an account of the books and authors that exercised the greatest effect on his mind as a boy. “Among the biographies of musicians included in my reading matter,” he remembers, “I was most deeply moved by the life of Beethoven, his Titanic character, his growing deafness, his disdain of the aristocracy and society, the destruction of his dedication of his *Eroica*, the Heiligenstadt Testament, and other facts.... But the biographies always recorded in addition to the artistic triumphs the contrast between inward blessedness and outward distress.”

Beethoven responded to this “outward distress” with two major devices, two means of making the world a place in which he could live. On the one hand he set out to see the beauty of the world – most particularly in nature, for which he had the early Romantic artist’s close feeling of identification. On the other, there was the response of rage, of defiance, of fighting through and winning out over the petty, restrictive elements of life, political, social and material. Both these means of salvation found expression in Beethoven’s works; just as the Sixth Symphony embodies the first in its clearest form, so the Fifth embodies the response of rage and defiance – and victory.

This great C Minor/C Major Symphony was completed, after some eight years of off-again, on-again work, in 1808 at Heiligenstadt, Beethoven’s favorite country sanctuary near Vienna. Its meaning has been the subject of much writing. Without attempting to pin it down to one or two words, we can perhaps best see it in a description of the course of its career from conception to completion, as imagined by Louis Biancolli: “Some experiences or group of experiences had shaken Beethoven profoundly....His deafness was steadily growing worse. In the Heiligenstadt Will he reviewed his ‘blighted hopes’ and in his wretchedness shrieked to high heaven for one more day of ‘pure joy.’ Thoughts of suicide and early death probably assailed him. Then themes began to filter through his mind, colored by these thoughts and seizures of grief, until the plan of a great moral drama took shape. He would fight destiny to victory, he resolved, and achieve reconciliation with the world. Around this decision musical and emotional patterns slowly formed. With the musician and the man so closely coordinated in thought and feeling, the process of shifting from emotional to artistic plans was complete and true. After stern and uncompromising scrutiny of each detail, the struggle finally took finished form as the C Minor Symphony.... Beethoven’s great symphony was thus a monument to an ordeal....”

Three Gs and an E-flat, perhaps the most famous four-note phrase in symphonic music, open the work. Klaus George Roy remarks about this “potent one-celled organism, which could grow and multiply with enormous force and logic. Tovey wittily warns against the

common assumption ‘that the whole first movement is built up of the initial figure of four notes’. Of course, that kind of structure would have been fatally dull. These notes, rather, grow hands and feet while they continue to course through the bloodstream of the developing musical organism.” At any rate, what we have here is an example of symphonic logic *par excellence*.

The second movement, an Andante con moto, is usually identified as variation form. John Burke qualifies this: “It is not so much a theme with variations as free thoughts upon segments of a theme with certain earmarks and recurrences of the variation form hovering in the background.” The effect, after the mighty first movement, is consoling and placating.

The Scherzo third movement contains a certain threat. Biancolli calls it “the musical embodiment of the terror that walketh by night.” As this ghostly procession passes and the nightmarish feeling begins to wane, through the extraordinary transition passage at the end of the movement, we enter the glory of the finale. Certainly one of the most affirmative, all-conquering, triumphant moments in all our music, in point of sheer technical mastery it is also a triumph for its maker. Artistic victory is his and he displays the dead body of his mortal enemy by bringing back the corpse of the bridge passage. Musically this innovation in form is a stroke of undeniable creative genius, solid rebuttal in the faces of those who were ready to denounce the movement “as vulgar and blatant,” Burke reports, “merely because they had settled back for a rondo and found something else instead.” Beethoven, in surviving and surmounting his personal ills, had conquered in his music. Burke concludes: “The Symphony, which in all parts overrode disputation, did so nowhere more tumultuously, more unanswerably, than in the final coda.”

Charles Burr
*Original notes from the LP MS 6506,
released in 1963.*

SCHUBERT:

SYMPHONIE NR. 8

H-MOLL, D 759

»UNVOLLLENDETE«

Schuberts »Unvollendete« existiert in zwei Manuskriptfassungen: einer Klavierskizze und einer Orchesterpartitur, die auf der Grundlage jener Skizze entstand. Nach Maurice J.E. Brown besteht die Skizze aus den beiden bekannten Eröffnungssätzen und einem nahezu fertiggestellten Scherzo. Sie ist auf den Oktober 1822 datiert. Am 30. Oktober begann Schubert mit der Übertragung der unvollständigen Skizze in eine Partitur; dabei legte er die ersten beiden Sätze mit einem neuen, geradezu unheimlichen Gefühl für dunkle und zugleich geheimnisvoll leuchtende Instrumentierung an. Vom Scherzo, das als Skizze fast vollständig war, blieb in der Orchesterfassung lediglich ein Fragment von der Länge einer Seite. In keinem der beiden Manuskripte gibt es auch nur eine Andeutung eines Finales. Irgendwann im November 1822 stellte Schubert die Arbeit an der Symphonie ein, und anscheinend hat er sich in den sechs Jahren, die er noch zu leben hatte, nie wieder damit befaßt.

Aus diesem Sachverhalt können verschiedene Schlußfolgerungen gezogen werden, bei denen es sich wohlgerne lediglich um Vermutungen handelt: erstens daß die Symphonie tatsächlich unvollständig ist und nicht als zweisätziges Werk gedacht war (für das es keinen Präzedenzfall gab); zweitens daß Schubert, nachdem er zweimal erfolglos versucht hatte, das Scherzo zu vollenden, eine tief verwurzelte und vermutlich instinktive

Abneigung dagegen verspürte; drittens daß es gefährlich wäre zu behaupten, Schubert habe jemals vorgehabt, das Werk zu vollenden. Die romantische – und interessante – Vorstellung, daß Schubert die ersten beiden Sätze als vollständig und keiner Erweiterung bedürftig angesehen habe, ist nicht haltbar. Vielmehr waren diese Sätze in seinen Augen auf schreckliche und unabänderliche Weise unvollständig: zwei düstere Fragmente, denen Scherzo und Finale zum idealen Gesamteindruck fehlen – statt dessen tritt Stille ein. Das Thema des Scherzos, wie Tovey es zitiert, ist ausgezeichnet; Schubert hätte sich seiner nicht zu schämen brauchen. Aber es wollte einfach nicht passen. Dieses Scherzo zusammen mit der Symphonie aufzuführen oder ein aus den Fingern gesogenes Finale aus der *Rosamunde*-Musik daran anzuhängen – wie es 1881 *mirabile dictu* bei einem Konzert im Londoner Crystal Palace geschah –, bedeutet eine unerträgliche Verunstaltung dieses großen Werkes.

Die Geschichte der Entdeckung der »Unvollendeten« ist oft erzählt worden. Schubert hatte das Orchestermanuskript zusammen mit dem Scherzo-Fragment an Anselm Hüttenbrenner geschickt, und zwar als Dank dafür, daß er auf dessen Empfehlung hin in einen regionalen Musikverein aufgenommen worden war. Hüttenbrenner, der selbst auch komponierte und über seine eigene Erfolglosigkeit und Schuberts posthumen Ruhm verbittert war, gab das Manuskript viele Jahre lang nicht aus der Hand. Erst als der Wiener Dirigent Johann Herbeck ihn mit dem Versprechen einer Aufführung einer seiner eigenen Ouvertüren köderte, trennte sich Hüttenbrenner von seinem Schatz. Die beiden Sätze wurden am 17. Dezember 1865 in Wien zum ersten Mal zu Gehör gebracht. Zu diesem Zeitpunkt waren die frühen Romantiker – Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin – schon lange nicht mehr am Leben.

Beide Sätze sind sich sowohl im Tempo als auch in der Stimmung sehr ähnlich. Beide sind charakterisiert durch eine umherschweifende, suchende Grundbewegung, die im ersten Satz mit Allegro moderato und im zweiten Satz mit Andante con moto bezeichnet wird. Das wichtigste Thema des ersten Satzes, das berühmte absteigende Baßmotiv, das gleich am Anfang der Symphonie erscheint, ist – technisch gesehen – nicht das erste Thema, 9

sondern eher eine Art Motto. Das im eigentlichen Sinne erste Thema bewegt sich inmitten von tremolierenden Streichern und Holzbläsern wie Blätter in einem Zauberwald. Die großartige Cellomelodie des zweiten Themas wird mit Hilfe einer äußerst einfachen Überleitung schnell erreicht. Unmittelbar danach enthüllt Schubert, ohne auf die Durchführung zu warten, die verschiedenen Gesichter dieser Melodie, von denen einige durchaus beunruhigend sind. Wenn die Durchführung beginnt, widmet sie sich fast ausschließlich einer eingehenden Beschäftigung mit dem tragischen Aspekt, wie er vom eröffnenden Motto-Thema artikuliert wurde: Tonart folgt auf Tonart, eine Auseinandersetzung jagt die nächste, ein eisiger Frost läßt die Luft erstarren. Und dann wieder die magischen Holzbläser – über tremolierenden Streichern singen Oboe und Klarinette ihr Lied. Die kurze Coda, die in vier grimmigen Akkorden ausklingt, ist schön und schrecklich zugleich.

In warmer E-Dur-Behaglichkeit kündigen gezupfte Streicherbässe, Hörner und Fagotte das erste Thema im Andante-Satz an; vorgestellt wird es von den höheren Streichern. Doch in diesem Werk hat jedes Thema seine eigenen vielfältigen Aspekte »von Trost und Verzweiflung«, und die unschuldige, absteigende Pizzicato-Tonleiter verwandelt sich bald in einen zornigen Riesen, der all seinen Grimm durch die gesamten Streicher bis in die tiefste Posaune schickt. Die musikalische Chemie verändert sich, und das zweite Thema erscheint – zunächst in der Klarinette. Aber handelt es sich hier (mit den gegenseitigen Echos von Oboe und Flöte) um Klage oder um pastorale Heiterkeit? Auch dieses Thema verwandelt sich, seine unschuldige Gestalt wird Forte-Umformungen unterzogen, die seinen Charakter völlig verändern. Diesem Aufruhr zum Trotz findet der Satz in einer heiteren Coda zu triumphierendem Ausklang.

David Johnson
Plattenhüllentext von der LP MS 6506,
veröffentlicht 1963.
Übersetzung: Arnim Mennecke

BEETHOVEN: SYMPHONIE NR. 5 C-MOLL, OP. 67

In seiner Autobiographie *Thema und Variationen* erzählt Bruno Walter von den Büchern und Schriftstellern, die auf ihn als Jungen den stärksten Einfluß ausübten. »In meine Lektüre hatte ich die Biographien von Musikern aufgenommen«, erinnert er sich, »und unter diesen war es wieder Beethoven, dessen titanisches Wesen, dessen Ertaubung, dessen Stolz gegen Adel und Gesellschaft, Vernichtung der Widmung der Eroica, Heiligenstädter Testament usw. am mächtigsten mein Herz bewegten.... Aber die Biographien ... berichteten immer neben den künstlerischen Triumphen den Gegensatz zwischen innerer Begnadung und äußerer Bedrängnis.«

Beethoven reagierte auf diese »äußere Bedrängnis« mit zwei grundlegenden Verhaltensweisen, die ihm halfen, sich die Welt so einzurichten, daß er darin leben konnte. Einerseits versuchte er, die Schönheit der Welt zu sehen – vor allem in der Natur, mit der er sich nach der Art der frühen romantischen Künstler innig verbunden fühlte. Andererseits gab es aber auch seine Art, zornig, trotzig und kämpferisch zu reagieren, um über die kleinlichen und restriktiven Seiten des politischen, sozialen und materiellen Lebens zu siegen. Beide Wege zur Erlösung fanden Ausdruck in Beethovens Werken; so wie die Sechste Symphonie die Verwirklichung des ersten in seiner reinsten Form darstellt, so verkörpert die Fünfte Symphonie die zornige und trotzig Reaktion – und den Sieg.

Diese großartige Symphonie in c-moll/C-Dur wurde nach etwas mehr als acht Jahren häufig unterbrochener Arbeit 1808 in Heiligenstadt, Beethovens ländlichem

Lieblingszufluchtsort in der Nähe von Wien, vollendet. Ihre Entstehungsgeschichte ist Gegenstand vieler Untersuchungen gewesen, und ohne ihre Bedeutung in ein oder zwei Worten zusammenfassen zu wollen, können wir sie vielleicht doch am besten erkennen, wenn wir die Beschreibung ihrer Entstehung von den ersten Plänen bis zur Fertigstellung betrachten, wie sie sich Louis Biancolli vorgestellt hat: »Einige Erfahrungen oder Zusammenballungen von Erlebnissen hatten Beethoven zutiefst erschüttert. ... Seine Taubheit wurde ständig schlimmer. Im Heiligenstädter Testament zählt er seine zerstörten Hoffnungen auf, und in seinem Elend flehte er den gütigen Himmel um nur einen Tag reiner Freude an. Vermutlich trug er sich mit Gedanken an Selbstmord und frühen Tod. Dann kamen ihm Themen in den Sinn, die von solchen Gedanken und Kummeranfällen gefärbt waren, und schließlich nahm der Plan zu einem großen moralischen Drama Gestalt an. Er beschloß, gegen das Schicksal zu kämpfen und zu siegen und sich mit der Welt zu versöhnen. Daraus erwuchsen allmählich musikalische und emotionale Strukturen. Da der Musiker und der Mensch in Gedanken und Gefühlen so eng aufeinander bezogen waren, gelang die Umsetzung von emotionalem Erleben zu künstlerischen Plänen so vollständig und wahrhaftig. Nach strenger und kompromißloser Überprüfung jedes einzelnen Details mündete der Kampf schließlich in die vollendete Gestalt der c-moll-Symphonie.... Folglich ist Beethovens großartige Symphonie das Denkmal einer schweren Prüfung.«

Dreimal G und einmal Es: Diese in der gesamten symphonischen Musik vielleicht berühmteste Vier-Ton-Phrase eröffnet das Werk. Klaus George Roy sagt über diesen »potenten einzelligen Organismus«, daß er »mit enormer Kraft und Folgerichtigkeit wachsen und sich vervielfältigen konnte. Tovey warnt klug vor der weit verbreiteten Annahme, daß der gesamte erste Satz auf dieser am Anfang stehenden Figur aus vier Noten aufgebaut ist«. Natürlich wäre ein solcher Aufbau tödlich langweilig. Vielmehr könnte man sagen, daß diesen Noten Hände und Füße wachsen, während sie im Blutkreislauf des sich entwickelnden musikalischen Organismus zirkulieren.« Wie auch immer: Was wir hier vor uns haben, ist ein Beispiel symphonischer Logik *par excellence*.

Der zweite Satz, ein Andante con moto, wird üblicherweise als ein Variationsatz bezeichnet. John Burke bestimmt diese Behauptung näher: »Es handelt sich nicht so sehr um ein Thema mit Variationen, sondern eher um freie Gedanken über Thementeile, wobei bestimmte Merkmale und der Rückgriff auf die Variationsform im Hintergrund schweben.« Der Effekt – nach dem mächtigen ersten Satz – ist tröstend und besänftigend.

Der dritte Satz, ein Scherzo, enthält ein gewisses Maß an Bedrohlichkeit. Biancolli nennt ihn »die musikalische Verkörperung nächtlichen Schreckens«. Wenn diese geisterhafte Prozession vorbeigezogen ist und das alptraumhafte Gefühl beginnt, sich zu verflüchtigen, treten wir am Ende des Satzes durch die außerordentliche Überleitung hindurch in die Pracht des Finalsatzes ein. Dies ist ohne Zweifel einer der im höchsten Maße affirmativen, alles überwindenden, triumphalen Momente in der gesamten Musik, und durch die überragende technische Meisterschaft seiner Ausführung stellt er auch einen Triumph für seinen Schöpfer dar. Beethoven trägt den künstlerischen Sieg davon und führt den Leichnam seines geschlagenen Todfeindes vor, indem er die Überleitung wiederholt. Musikalisch gesehen, ist diese formale Innovation nach Burkes Ansicht unzweifelhaft ein kreativer Geniestreich, eine schlagkräftige Widerlegung aller, die den Satz »als vulgär und dreist bezeichnen, bloß weil sie statt des erwarteten Rondos etwas anderes zu hören bekamen«. In seiner Musik hatte Beethoven sein persönliches Unglück überlebt und überwunden und ging als strahlender Sieger aus dem Kampf hervor. Burke schließt mit folgender Betrachtung: »Die Symphonie machte die Anfeindungen in allen Punkten zunichte, am stürmischsten und am endgültigsten aber tat sie das in der abschließenden Coda.«

Charles Burr
Plattenhüllentext von der LP MS 6506,
veröffentlicht 1963.
Übersetzung: Arnim Mennecke

SCHUBERT :

SYMPHONIE N° 8

EN SI MINEUR, D. 759,

« INACHEVÉE »

La symphonie « Inachevée » existe en deux versions manuscrites : une esquisse au piano et une partition orchestrale tirée de cette esquisse. D'après Maurice J. E. Brown, l'esquisse comprend, outre les deux premiers mouvements qui nous sont bien connus, un scherzo pratiquement terminé. Elle est datée d'octobre 1822. Le 30 du même mois, Schubert s'attaqua à l'orchestration de l'esquisse inachevée, montrant dans les deux premiers mouvements l'intuition, neuve et troublante, d'une instrumentation sombre et pourtant phosphorescente. Le scherzo, qui n'est pas tout à fait terminé dans l'esquisse, tient en une seule page dans la version orchestrale. Aucun des deux manuscrits ne contient la moindre trace d'un finale. Dans le courant du mois de novembre 1822, Schubert cessa de travailler à sa symphonie et n'y revint apparemment plus pendant la demi-douzaine d'années qui lui restait à vivre.

Plusieurs inférences – simples inférences – peuvent être tirées de ces faits avérés, à savoir que (1) la symphonie est bel et bien inachevée et qu'elle ne fut pas conçue comme une œuvre en deux mouvements rompant avec la tradition établie ; (2) que Schubert, ayant essayé sans succès, non pas à une seule mais à deux reprises, de terminer le scherzo, finit par nourrir à son égard une révolusion profonde et probablement instinctive ;

(3) qu'il serait dangereux de postuler que Schubert eut jamais l'intention de terminer sa symphonie. L'idée romantique – et attrayante –, selon laquelle Schubert aurait considéré les deux premiers mouvements comme formant un tout et ne réclamant aucune suite, n'a pas de sens. Il semblerait plutôt qu'il ait considéré ces deux mouvements comme terriblement et irrévocablement incomplets : deux sombres fragments requérant les scherzo-et-finale de l'expérience idéale et rencontrant... le silence. En soi, le thème du scherzo, tel qu'il apparaît chez Tovey, est excellent : rien dont Schubert pût avoir honte. Mais il ne tenait pas. Jouer ce scherzo avec la symphonie, ou tirer de *Rosamunde* un finale inventé de toute pièce – comme ce fut le cas, *mirabile dictu*, lors d'un concert au Crystal Palace en 1881 – revient à faire à ce chef-d'œuvre un affront insupportable.

L'histoire de la découverte de l'« Inachevée » a souvent été racontée. Schubert envoya le manuscrit de la partition orchestrale, fragment de scherzo compris, à Anselm Hüttenbrenner pour le remercier d'avoir été élu, sur sa recommandation, membre d'une société de musique provinciale. Lui-même compositeur, Hüttenbrenner, rendu amer par la célébrité posthume de Schubert et par le manque d'intérêt pour ses propres œuvres, refusa pendant de longues années de se séparer du manuscrit. Seule la promesse du chef d'orchestre viennois Johann Herbeck de jouer l'une de ses propres ouvertures finit par le circonvenir et le convaincre de se dessaisir de son trésor. La première audition de ces deux mouvements eut lieu à Vienne le 17 décembre 1865, alors que toute la première génération romantique – Schubert, Schumann, Mendelssohn et Chopin – était depuis longtemps dans la tombe.

Les deux mouvements se ressemblent tant par le tempo que par la sensibilité. Tous deux adoptent l'allure d'une quête, d'une errance, exprimée dans le premier mouvement par un Allegro moderato, et dans le deuxième par un Andante con moto. Le plus important des thèmes du premier mouvement, le célèbre motif descendant à la contrebasse entendu dès les premières notes, n'est pas, techniquement parlant, le premier sujet, mais plutôt une sorte de devise. Le premier sujet proprement dit s'élève de manière hésitante sur fond de *tremolando* des cordes et des bois, telle la frondaïson d'une forêt mythique.

Un procédé de transition des plus simples amène très vite au deuxième sujet constitué d'une magnifique mélodie au violoncelle. Sans attendre le développement, Schubert commence immédiatement à dévoiler les diverses facettes – parfois dérangeantes – de cette mélodie. Lorsque survient le développement, il est presque entièrement consacré à l'examen du sujet tragique soulevé par le premier thème en forme de devise : une tonalité succède à l'autre, un combat à l'autre, l'atmosphère semble rigidifiée par un givre glacé. Puis de nouveau la magie des bois, le *tremolando* des cordes soutenant la mélodie du hautbois et de la clarinette. L'austère coda, s'achevant sur quatre accords sévères, est tout à la fois magnifique et terrible.

Dans le cadre confortable et chaleureux de *mi* majeur, cordes graves en pizzicato, cors et bassons annoncent l'arrivée du premier thème de l'*Andante*, énoncé par les cordes aiguës. Mais chacun des thèmes de cette œuvre a ses multiples facettes « de confort et de désespoir », et l'innocente gamme descendante en pizzicati se transforme rapidement en un géant furieux lançant son défi par la voix de toute la section des cordes et du plus grave des trombones. Une modification du métabolisme musical, et voici que se fait entendre le deuxième thème (s'agit-il d'une lamentation ou de sérénité pastorale, avec ces échos renvoyés du hautbois à la flûte et de la flûte au hautbois ?), confié tout d'abord à la clarinette. Celui-ci subit à son tour de nombreuses transformations, son contour innocent étant soumis aux distorsions d'un *forte* qui en altère complètement le caractère. En dépit de tous ces soubresauts, le mouvement parvient néanmoins à se conclure par une coda sereine.

David Johnson
Notes du LP MS 6506,
édité en 1963.
Traduction : W. Léon

BEETHOVEN :

SYMPHONIE N° 5 EN UT MINEUR, OP. 67

Dans son autobiographie, *Thème et Variations*, Bruno Walter passe en revue les livres et les auteurs qui ont exercé le plus d'influence sur son esprit étant enfant. « De toutes les biographies de musiciens figurant parmi mes lectures, se rappelle-t-il, la vie de Beethoven était celle qui me touchait le plus profondément : son personnage titanesque, sa surdité croissante, son dédain pour l'aristocratie et pour la société, la suppression de la dédicace de « L'Héroïque », le Testament de Heiligenstadt, et d'autres choses encore... Mais, outre les triomphes artistiques, les biographies se faisaient toujours l'écho du contraste entre l'état de grâce intérieur et la détresse extérieure. »

La réaction de Beethoven à cette « détresse extérieure » consista en deux procédés principaux, deux manières de faire du monde un endroit où il pouvait vivre. La première fut de s'attacher à percevoir la beauté du monde et notamment de la nature, à laquelle il s'identifiait intimement par un sentiment propre à la première génération romantique. Sa deuxième manière de réagir fut la rage, le défi, la lutte finalement couronnée de victoire contre les aspects mesquins et restrictifs de l'existence, au plan politique, social ou matériel. Chacune de ces deux voies de salut trouva son expression dans l'œuvre de Beethoven ; de même que la *Sixième Symphonie* incarne la première de la manière la plus claire, la *Cinquième* incarne la voie de la rage, du défi... et de la victoire.

Cette remarquable *Symphonie en ut mineur/ut majeur* fut achevée, après huit ans d'efforts intermittents, en 1808, à Heiligenstadt, sanctuaire préféré de Beethoven dans la campagne viennoise. Sa signification a fait couler beaucoup d'encre. Plutôt que d'essayer de la faire tenir en un mot ou deux, peut-être est-ce dans une description de sa genèse, de la conception à l'achèvement, telle que l'a imaginée Louis Biancolli que nous pouvons le mieux la percevoir : « Certaines expériences, ou séries d'expériences avaient profondément secoué Beethoven. [...] Sa surdité s'aggravait inexorablement. Dans le Testament de Heiligenstadt, il passait en revue ses « espoirs anéantis » et, dans son désespoir, implorait le Ciel de lui accorder un jour supplémentaire de « joie pure ». Sans doute fut-il assailli par des pensées suicidaires, par l'idée d'une mort prématurée. Puis des thèmes commencèrent petit à petit à envahir son esprit, colorés par ces pensées et cette douleur, jusqu'au moment où se forma le projet d'un grand drame moral. Il résolut de se battre contre le destin jusqu'à la victoire, et de se réconcilier avec le monde. C'est autour de cette décision qu'un certain nombre d'idées musicales et d'émotions se dessinèrent lentement. Le musicien et l'homme étaient si étroitement liés par la pensée et le sentiment que le passage du plan de l'émotion à celui de l'art fut absolu et véritable. Chaque détail ayant fait l'objet d'un examen sévère et intransigeant, le combat prit finalement la forme de la *Symphonie en ut mineur*. [...] Ainsi le chef-d'œuvre symphonique de Beethoven fut-il une offrande sur l'autel de sa douleur... »

L'œuvre débute par trois *sol* et un *mi bémol*, sans doute le motif de quatre notes le plus connu de toute la musique symphonique. Klaus George Roy dépeint ce « puissant organisme unicellulaire, capable de croître et de se multiplier avec une force et une logique colossales. Tovey, avec humour, met en garde contre l'idée couramment répandue < selon laquelle tout le premier mouvement serait bâti à partir de ce motif initial de quatre notes >. Il va de soi qu'une structure de ce genre eût été mortellement ennuyeuse. Disons plutôt que ces quatre notes se dotent de mains et de pieds tout en continuant à circuler à toute vitesse dans les veines de cet organisme musical en plein développement ». Quoi qu'il en soit, nous avons affaire ici à un exemple de logique symphonique *par excellence*.

Le deuxième mouvement, un Andante con moto, est généralement perçu comme une série de variations. John Burke émet sur ce point quelques réserves : « Il n'est pas tant question ici d'une forme thème et variations que de libres pensées à partir de segments d'un thème, avec à l'arrière-plan certaines caractéristiques et récurrences du principe de la variation. » Il en découle, après la puissance du premier mouvement, un effet de consolation et d'apaisement.

Le troisième mouvement, en forme de Scherzo, contient une certaine menace. C'est ce que Biancolli appelle « l'incarnation musicale de la terreur qui hante la nuit ». Tandis que cette procession fantomatique s'éloigne et que le sentiment de cauchemar commence à s'estomper, par le biais de l'extraordinaire transition qui marque la fin du mouvement, nous accédons à la gloire du finale. Si ce finale est assurément l'un des moments les plus affirmatifs, les plus conquérants et triomphants de toute notre musique, c'est aussi un triomphe pour son créateur du point de vue de la simple maîtrise technique. La victoire artistique est sienne et il exhibe le corps sans vie de son ennemi mortel en ramenant le cadavre du passage de transition. Musicalement parlant, cette innovation formelle est un indéniable trait de génie créatif, un irréfutable démenti adressé à tous ceux qui se tenaient prêts à taxer ce mouvement de « vulgaire et tapageur, comme l'écrit Burke, simplement parce qu'ils attendaient tranquillement un rondo et qu'ils se trouvaient devant quelque chose d'autre ». En surmontant ses souffrances personnelles et en y survivant, Beethoven remporta une victoire dans sa musique. Burke conclut : « Cette Symphonie, qui en tous points balayait toute discussion, ne le fit jamais de manière aussi tumultueuse, aussi irréfutable que dans la coda finale. »

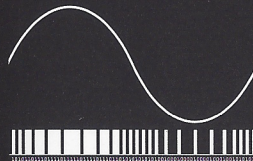
Charles Burr
Notes du LP MS 6506,
édité en 1963.
Traduction : W. Léon



SUPER AUDIO CD

DSD

Direct Stream Digital



Unlike multi-bit PCM recording, SACD's DSD technology uses a one-bit pulse train that is analogous to the music waveform (see diagram above). DSD encoding employs more digital 1s as the waveform goes positive, more 0s as the waveform goes negative.

"SUPER AUDIO CD," SACD, "Direct Stream Digital," DSD and their logos are trademarks of Sony Corporation.

The Compact Disc was a good idea.

This is even better.

Introducing Super Audio CD.

It looks like a CD. But this Super Audio CD (SACD) represents a new, altogether different way to reproduce music. Created by Sony and Philips – the people who invented the CD – the SACD format is about to change the way you listen to music.

From the earliest digital recordings and 16-bit Compact Discs on up to even the latest 24-bit recordings, digital audio has always used multi-bit PCM technology. Until now. Now there's Direct Stream Digital™ recording, a one-bit system that's fundamentally different. Thanks to an amazing 2,822,400 samples per second, you get audio performance that no other format can deliver. Where CD frequency response extends to 20,000 Hz, DSD technology can theoretically reach 100,000 Hz. Where CD has dynamic range of 96 dB, DSD recording can achieve 120 dB across the entire audible range. Thanks to DSD technology, the SACD difference is breathtaking. If you care passionately about music, then SACD will inflame that passion as never before.

SCHUBERT • BEETHOVEN



SONY CLASSICAL
SS 6506

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

1–2 SYMPHONY NO. 8 IN B MINOR, D. 759 “UNFINISHED”

(»Unvollendete« / « Inachevée »)

(h-moll / en si mineur)

New York Philharmonic
BRUNO WALTER

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

3–6 SYMPHONY NO. 5 IN C MINOR, OP. 67

(c-moll / en ut mineur)

Columbia Symphony Orchestra
BRUNO WALTER

SS 6506

Consists of previously released material.

Original Producer: John McClure
Recorded at St. George Hotel, Brooklyn, NY,
on March 3, 1958 (Tracks 1–2) and at
American Legion Hall, Hollywood, CA, on
January 27 & 30, 1958 (Tracks 3–6).

Produced for SACD by Louise de la Fuente &
Dixon Van Winkle.

Engineered for SACD by Dixon Van Winkle.

DSD Authoring Engineers: Nozomi Kawakatsu &
Kelji Kakizaki

Front cover from the original U.S. LP release.

Cover Photo: Louis Renault / Photo Researchers

© 1999 Sony Music Entertainment Inc.
Originally released 1959, 1961 Sony Music
Entertainment Inc.

Ⓜ and SONY CLASSICAL are trademarks of Sony
Corporation. Manufactured by Sony Music
Entertainment Inc./ 550 Madison Avenue,
New York, NY 10022-3211

“SUPER AUDIO CD,” SACD,

“Direct Stream Digital,”

DSD and their logos are

trademarks of Sony Corporation.

Warning: All rights reserved.

Unauthorized duplication is a
violation of applicable laws.

Distribution: Sony Music.



www.sonymusic.com
www.sonymusic.com/sacd

This disc is designed for use in *SUPER AUDIO CD* players only.

SCHUBERT: SYMPHONY NO. 8 “UNFINISHED” • BEETHOVEN: SYMPHONY NO. 5
NEW YORK PHILHARMONIC • COLUMBIA SYMPHONY ORCHESTRA • WALTER

SONY CLASSICAL
SUPER AUDIO CD

SONY CLASSICAL
SS 6506

SCHUBERT: SYMPHONY NO. 8 “UNFINISHED” • BEETHOVEN: SYMPHONY NO. 5
NEW YORK PHILHARMONIC • COLUMBIA SYMPHONY ORCHESTRA • WALTER

SUPER AUDIO CD