

Live at  
Carnegie Hall  
Beethoven  
5 & 7  
ORR / Gardiner



# Ludwig van Beethoven

## 1770-1827

**39:40**    **Symphony No.7 in A major, Op.92**

- 1    13:08    Poco sostenuto – Vivace
- 2    8:25    Allegretto
- 3    8:47    Presto – Assai meno presto – Presto – Assai meno presto – Presto
- 4    9:14    Allegro con brio

**33:50**    **Symphony No.5 in C minor, Op.67**

- 5    6:39    Allegro con brio
- 6    8:36    Andante con moto
- 7    7:50    Allegro
- 8    10:40    Allegro

Orchestre Révolutionnaire et Romantique  
John Eliot Gardiner

# Beethoven

## Symphonies 7&5

It is one of the few things almost everyone knows about classical music: Beethoven was deaf. The condition, which began to be crippling around the beginning of his thirties and forced him to give up his career as a concert soloist, was torture for him. Yet on top of that, Beethoven was also tormented by persistent ringing in the ears (tinnitus), headaches, abdominal disorders, severe constipation, rheumatic attacks and a whole host of more mysterious ailments – some, though by no means all of them, probably psychosomatic in origin. He was also prone to serious depression: not surprisingly, one might say, given all that pain – to which one might add the frustration of being unable to find the ideal life partner he so desperately desired. But it is equally clear that Beethoven had tremendous reserves of strength, physically and mentally, fighting off infections and rising above all manner of other tribulations. Sometimes it was the very act of creating that saved him from despair – as the composer himself acknowledged in his famous private confession, the so-called *Heiligenstadt Testament*. At other times it was the experience of physical and emotional recovery that gave new impetus to composition.

It was during just such a period of recovery that Beethoven wrote his Seventh Symphony. In 1811, the prominent Viennese physician Dr Giovanni Malfatti recommended that Beethoven spend the summer in the Bohemian spa-town of Teplitz, famous for its ‘cure’. This was one of the very few pieces of good

medical advice Beethoven ever received. Whatever the value of the spa’s famous water treatment, Teplitz was also a place of relative sanctuary in politically turbulent times. During the Napoleonic wars, diplomats from all sides would meet there for discussions, regarding it as neutral territory. The visit obviously gave Beethoven a tremendous personal and artistic boost. When he returned to Vienna in the autumn he had plans for two new symphonies. He began writing the Seventh almost immediately, while making notes about ‘a second symphony in D minor’. The latter did not fully materialise until twelve years later, as the choral Ninth; but almost as soon as Beethoven had finished No.7, in May 1812, he started work on the Eighth – the most playful and perhaps the least troubled of all his symphonies.

It is always a good idea to be careful about making direct comparisons between Beethoven’s presumed emotional state at a particular time and the character of the music he produced then. When Beethoven wrote that despairing *Heiligenstadt Testament* in the summer of 1802 he was also working on his Second Symphony – a work not without its dark and abrasive moments but, most commentators would agree, ultimately positive and full of vitality. Still it is hard to avoid the feeling that Beethoven’s renewed dynamism after his stay in Teplitz expressed itself directly in his Seventh Symphony – the symphony whose finale Wagner famously described as ‘the apotheosis of the dance’. The sheer physical energy of the work, expressed in bracing muscular rhythms and brilliant orchestration, can in some performances border on the unnerving. Confronted with one of the symphony’s many obsessively repeating passages (possibly the long final

*crescendo* in the first movement), Beethoven's younger contemporary Carl Maria von Weber pronounced him 'ripe for the madhouse'. There are also darker, destabilising elements, chiefly expressed in the symphony's recurring tendency to lean towards the relatively remote keys of C and F major. Yet at the end of the Seventh Symphony the home key of A major re-emerges in full splendour, reinforced by two massive cadential passages, both marked *fff*, *fortississimo* – one of the earliest examples of such an extreme dynamic in music.

At first there seems to be little of the dance about the Seventh Symphony. Slow-moving woodwind phrases are brusquely punctuated by chords from the full orchestra, but faster string figures soon galvanise the music into physical action. Eventually this substantial introductory section settles on a single note – an E, repeated softly by alternating woodwind and strings. This quickly begins to pick up energy and develops into a sprightly dotted rhythm, with which the *Vivace* begins. The basic dotted rhythm – basically an emphatic long note followed by two short ones (DA da-da: in poetic metrical terms, a 'dactyl') – not only dominates this first movement but plays a crucial part in the other three. You can also hear it (in a slightly different form) in the main theme of the following *Allegretto*, after the initial minor key wind chord calls us to attention. In fact the basic DA da-da rhythm is present in almost every bar of this uniquely atmospheric variation-like movement. The *Allegretto* was such a success at its first performance that it had to be repeated. It left a huge imprint on the young Schubert, who echoed its measured but far from earthbound tread in a number of his later works.

After the *Allegretto*, the *Presto* bursts into life. This movement has all the sprinting energy of a typical Beethoven Scherzo. It is twice interrupted by a substantial slower Trio section (with another version of the DA da-da rhythmic pattern in its main theme), and yet its vitality seems irrepressible: at the end of the movement a third, more tentative attempt to establish the slower Trio theme (major, then minor) is magnificently dismissed by five crisp orchestral chords. The Scherzo, however, ends as it began, in the 'wrong' key: the destabilising F major. It is now the finale's task to ram home the symphony's tonic key, A major. It duly begins with a massive assertion of the note E, the dominant of A major, which continues pounding emphatically in the bass almost throughout the first phase of the main theme. The movement develops into a magnificent bacchanal, driving almost to frenzy at the symphony's seminal DA da-da pattern. The coda veers dangerously towards F for one last time; but at last the bass F falls to a far more rational E, and a huge *crescendo* begins. The last thing we hear is the Seventh Symphony's basic dactylic rhythm, twice, fused triumphantly with the home triad, A major.

Beethoven began work on what was to become his Fifth Symphony in February 1804, not long after the completion of the *Eroica* Symphony (No.3). It took another four years to reach completion, by which time Symphony No.4 had appeared in print. The fact that the C minor Symphony was begun so early is highly significant for anybody intent on looking for meanings behind the notes. It is well known that Beethoven originally intended to dedicate the *Eroica* to the great revolutionary hero of the age, Napoleon

Bonaparte. But, we are regularly told, Beethoven's attitude towards Napoleon suffered a dramatic reversal when he heard the news that Napoleon had proclaimed himself Emperor. According to one report Beethoven promptly tore out the dedication shouting, 'So he is nothing but an ordinary being! Now he will trample the rights of men under foot and pander to his own ambition; he will place himself high above his fellow creature and become a tyrant!'

But Napoleon's coronation did not take place until Dec 2, 1804, by which time the Fifth Symphony would have had plenty of time to take dramatic shape in Beethoven's mind. So the notion that the Symphony No.5 is spiritually a separate entity from the *Eroica*, the historical and ideological fault line between these two works being Napoleon's coronation and Beethoven's disgusted reaction, now looks overly simplistic. In fact the whole story oversimplifies what was always a complicated attitude towards Napoleon on Beethoven's part. In 1802, before the *Eroica* was begun, the publisher Hoffmeister asked Beethoven for a sonata on the theme of the French Revolution. Beethoven's reply suggests that the process of disenchantment had already begun:

*'Has the devil got hold of you all gentlemen? – that you suggest that I should compose such a sonata? – Well, perhaps at the time of the revolutionary fever – such a thing might have been possible, but now, when everything is trying to slip back into the old rut, now that Bonaparte has concluded his concordat with the Pope – to write a sonata of this kind?... Ho, ho – there you must leave me out – you won't get anything from me.'*

Yet even after Napoleon's act of political betrayal in 1804, Beethoven's feelings about him as an individual continued to fluctuate. How could Beethoven fail to admire, or indeed identify with, a man who had risen to such colossal power and eminence from relatively humble beginnings? In 1809, not long after the completion of Symphony No.5, a French official, the Baron de Trémont, visited Beethoven. Trémont sensed that 'through all his resentment I could see that he admired [Napoleon's] rise from such obscure beginnings... He said, "If I go to Paris, will I have to salute your Emperor?" I assured him that he would not, unless commanded for an audience. "And do you think he will ask to see me?" ... This question made me think that, despite his opinion, he would have been flattered by any sign of distinction from Napoleon.'

If Beethoven's faith in Napoleon suffered a severe blow in 1804, it is clear that his belief in 'Liberty, Equality, Fraternity' was more robust, however much he may have come to deplore the course the French Revolution had taken. And there is a strong case for seeing the Fifth Symphony as a massive reassertion of belief in the ideals of the revolution, if not in the historical course it had taken. For John Eliot Gardiner there are striking echoes of two roughly contemporary revolutionary hymns in Beethoven's Fifth. The opening motif, famously labeled 'Fate' by the composer's biographer Anton Schindler, could easily echo the *Hymne du Panthéon* by Luigi Cherubini (a composer Beethoven much admired), and especially the rhythmic pattern of the words 'Nous jurons tous, le fer en main' ('We all swear with sword in hand'). If so, the first movement's driven obsession with this figure acquires a distinct political, as well as personal,

dramatic edge. But then so too does the wonderful haunting moment, just after the beginning of the recapitulation, where the solo oboe meditates plaintively for a moment: the conductor Herbert von Karajan called it ‘a voice from another world’. In this fleeting aside, do we also hear the voice of Beethoven’s doubts?

The possibly Cherubini-derived da-da-da-DA rhythmic motif continues to assert itself in the C major brass and timpani fanfares that interrupt the variation flow of the *Andante con moto*, and in the horns’ *fortissimo* call to resume the struggle not long after the start of the Scherzo. In recent years controversy has arisen over Beethoven’s final decision to remove the long repeat from this movement, so that an A-B-A-B-A structure simply becomes A-B-A, with the final A muted, fragmentary and eventually breaking down into the extraordinary long *crescendo* that leads into the finale. It is possible that the failure of the first performance, accompanied by complaints from musicians and members of the audience that the symphony was, as the writer J.F. Reichardt observed ‘very elaborate and too long’, persuaded Beethoven to make the cut against his deeper artistic instincts. John Eliot Gardiner is amongst those who feel that the relationship between the Scherzo and Finale is strengthened, and the effect of the dramatic transition to the finale heightened, if the long repeat is observed, as originally intended.

The finale’s thrilling turn to C major, enhanced by the addition of piccolo, contrabassoon and three trombones (the latter unprecedented in a classical symphony), brings further insistence on the seminal da-da-da-DA rhythm in its second theme. As this motif is reasserted, in the teeth of opposition, in the

development section, John Eliot Gardiner hears an echo of another French Revolutionary hymn: *Hymne Dithyrambique sur la Conjuración de Robespierre* by Rouget de l’Isle (composer of words and music for *La Marseillaise*). The *Hymne*’s refrain ‘Chantons la liberté’ – and especially the figure associated with ‘la liberté’ – strongly resembles the motif first heard muttered by the cellos and basses and then sung out defiantly by trombones at the movement’s central climax: ie, not long before the ghostly brief return of the Scherzo’s main horn-call theme (now on mostly pizzicato strings and hushed woodwind). The idea of a crowd singing defiantly would have been enhanced for audiences in Beethoven’s time by the fact that trombones were then largely associated with sacred choral music. For Beethoven there may have been an extra element of dramatic significance in the fact that what English audiences know as ‘the last trump’, heralding the Day of Judgment, is for German speakers a trombone.

Given all this, it is up to the listener to decide whether the coda’s notorious protracted massive affirmation of the key of C major represents certainty of final triumph or a determined attempt to maintain optimism by a man who, though he still believes in the democratic ideals, has begun seriously to doubt whether human beings are actually capable of achieving them. If the latter, then the solo oboe’s passing allusion to the first movement’s poignant ‘moment of doubt’, just before the ghost of the Scherzo is swept away for the last time by the finale theme, will acquire an extra note of significance.

**Stephen Johnson, 2012**

# Performing Beethoven with the ORR

## **Marcus Barcham-Stevens** *violin*

It dawned on me before the concert that we would be playing probably the most famous piece of classical music ever, Beethoven 5, in probably the most famous concert hall, Carnegie Hall New York, with one of the most famous conductors in the world. And it was also a live radio broadcast. So no pressure then. But on the other hand, for a musician, it rarely gets better than this.

During the concert itself, as we played the famous second movement of Beethoven 7, that austere ritualistic round of dactyl and spondee, the music accumulated intensity until the first violins broke out in that burning high A minor melody. I took my eyes off the music and looked around. I knew the piece so well that my body seemed to carry on playing the violin of its own accord. Where was I? I felt I was sitting inside the sound itself, a searing sound carved out by horse hair digging into gut string all about me. There was John Eliot conducting, there were my colleagues in tails and evening black, moving with those extraordinarily precise, coordinated body movements which make an orchestra function. This was Carnegie Hall, this was 2011. But the music felt as if it had been around for ever, and it could have existed at any place. I soon checked myself and put my eyes back on the music. This was not the time to have an out-of-body experience – concentrate! Easy to say of course, except if playing Beethoven's music with the ORR transports you there.

## **Michael Harrison** *trumpet*

During my career it has been my good fortune to have played in every major concert hall in the world. But somehow, along with the Musikverein in Vienna, performances in Carnegie Hall excite me most of all. I'm sure part of the excitement on this occasion was the fact that we were performing Beethoven symphonies and the almost missionary feeling it engenders in all of us when we know that the audience is unlikely ever to have experienced Beethoven sounding like this before.

I really believe that the use of period instruments transforms the way we play Beethoven and allows us to get closer to the soul of the music. Whereas with modern instruments the goal for the orchestra is often to attain a homogeneity of sound, with period instruments we are celebrating the differences in their timbre: the overall effect is more craggy and visceral, with instruments jumping out of the texture; the colours of the orchestral palette become far more diverse.

Beethoven is uncompromising in his demands on orchestral instruments. When you play his music on the instruments he would have known, you are operating at their maximum capacity. A friend of mine who runs a Formula One racing team tells me that the perfect Formula One car should fall apart as it passes the finish line. I almost feel the same about using period instruments to perform Beethoven; you could not give the instrument one per cent more without the sound breaking up. This brings a frisson to our performances, an excitement and a level of raw energy that is difficult to attain on their modern counterparts. For myself, I find that playing Beethoven on modern instruments feels and sounds too comfortable; too

polite. The natural trumpet is twice the length of a modern trumpet, giving you twice the resonance and overtones in the sound. When Beethoven asks for a double forte you can really go for it: a natural trumpet gives you the energy and excitement that is intrinsic in the music without getting the ‘bark’ and sheer volume that you’d get from the modern trumpet. Conversely, when the natural trumpet plays quietly, it is able to blend with the softest of sounds.

So it is time to enjoy the differences in the sounds of the instruments of Beethoven’s day and to let them inform our approach to his music. Let’s celebrate pipey flutes, reedy oboes, oily clarinets, chuffy bassoons, braying horns, parpy trumpets and thwacking timpani, and let’s marvel at the sound created by violins playing higher than ever demanded of them before, on gut strings and without the help of a chinrest.

#### **David Watkin** *cello*

Revisiting the Beethoven symphonies nearly twenty years after our ground-breaking recordings was a revelation. I say ‘ground-breaking’ because only a decade before they were made, according to *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, assembling a whole orchestra of instruments from Beethoven’s day was considered an impossibility to be dreamt of, never to be heard. Small wonder that the Orchestre Révolutionnaire et Romantique had grown since then. But not just technically: those nine great works cast a huge shadow over nineteenth-century music, with two important strands being Brahms and Berlioz. In the intervening years the ORR has been exploring them both, as well as Schumann. Looking over his shoulder, putting off finishing a

symphony, Brahms felt Beethoven ‘striding along like a giant behind him’. Berlioz’ thoughts on the Beethoven symphonies remain influential today, and their influence on him, although sometimes strange, is fundamental to his music. So coming back to the source after so long felt natural.

Though more subtle than the assumptions made in *Grove*, there was a feeling of resentment at the time that ‘early music’ was eating into this sacred core repertoire of the great mainstream orchestral institutions. ‘The creep of authenticity into the nineteenth century’, I think was how it was expressed. Since then that Berlin Wall between the worlds of ‘modern’ and ‘early’ music has been torn down. Then it was only really in Baroque music that performers were allowed to ask questions about style. Yet by comparison with the eighteenth century we know vastly more about how nineteenth-century performers played, and what the composers they knew expected of them. We can even listen to recordings of them. Nowadays, for music written after the First World War, performers can comfortably assume that their mainstream training will have prepared them adequately. Two decades ago that watershed was the Battle of Waterloo.

Those who still reject the notion that musicians changed the way they played in the last hundred years rightly claim that self-consciousness and ‘playing by rules’ have no place in a truly inspired performance. But these elements do have a crucial role in preparing for performance, whether it be a violinist trying out Ferdinand David’s bowings and fingerings in Beethoven or a cellist re-thinking Bach after experiencing Baroque dance. It is this dilemma which lies at the heart of all performance: the

seemingly irreconcilable demand both for rules and spontaneity, style and substance. Without a period of healthy questioning – self awareness – there is no growth: the old habits that sometimes obscured the music’s meaning are never challenged, and nothing meaningful steps forward in their place.

### **Anneke Scott** *horn*

Without a doubt, Beethoven’s music is for me some of the most rewarding to perform. It is utterly demanding, pushing and pushing the performer: relief is hard won, and the more exhilarating for it. The challenges for the horn section are legendary, few composers having created such horn parts before.

The natural horns we use for Beethoven are wonderfully flexible, colourful instruments and the specific technique used in playing them (hand technique, whereby the right hand is manipulated in the bell of the instrument to fill the gaps in the harmonic series) had been in use for some time. A number of leading virtuosos had emerged, giving the instrument further exposure. Beethoven collaborated with one such virtuoso, Giovanni Punto (born Jan Václav Stich), and had written a horn sonata for him. Due to such exponents of the instrument, ferociously difficult solo and chamber repertoire existed; however, in much of the orchestral music of the time the horn retained a mostly stolid harmonic role.

Not so with Beethoven: he takes us to places we have rarely been before. Beethoven creates horn parts in which you have to invest every ounce of your technique, strength and intellect; and as a section you feel almost as if you were going into battle. You know that from the first downbeat you are going to have to pull together, support one another and think

strategically, otherwise you will be destroyed and shattered by the time you finish the exposition. We take on different roles within the symphonies; sometimes we are heroic heralds, symbols of honour and nobility; sometimes rustic peasants with dirt on our boots; often we are the driving engine heart of the orchestra or our deep foreboding pedals hint at something more ominous. When playing these works on instruments of the time you find that the challenges of realising this music, music that pushes the musicians and the instruments to their limits, demands a level of commitment unlike anything else, and that this level of energy produces performances unlike anything else.

### **Michael Niesemann** *oboe*

Period instrument performance has come a long way since the early days when it was dismissed as a half-baked hobby pursued by eccentric enthusiasts. Period instrument performers today confidently compare themselves with their modern instrument colleagues. This healthy self-confidence is partly due to the approach of musicians to cherish the expressiveness inherent in the uneven sonorities of period instruments, a characteristic previously considered a defect. In addition, standards of historical performance are now higher as musicians have a far greater resource of accumulated experience with their period instruments. Such self-confidence is essential in order to convey the strength and energy of Beethoven’s music to the public. Our concert in Carnegie Hall put all these elements – expressiveness, technical perfection, self-confidence – to the test, in the home of the New York Philharmonic Orchestra.

The ecstatic response (including a deluge of tweets) after and even during this live broadcast exceeded all our expectations. The members of the Orchestre Révolutionnaire et Romantique always give their all – John Eliot Gardiner demands, inspires and gives no less –, but especially during this Carnegie Hall concert it felt as if we were playing for our lives. In this wonderful concert hall the energy of Beethoven’s music was all-encompassing, addictive, one of the most beautiful and intense experiences possible. I am so glad that we now have a recording of this concert as a historical document.

# Beethoven

## Symphonien 7&5

Dass Beethoven taub war, gehört zu den wenigen Dingen, die fast jeder über klassische Musik weiß. Dieser Zustand, der ihn Anfang seiner Dreißiger zu beeinträchtigen begann und schließlich zwang, seine Tätigkeit als Konzertsolist aufzugeben, war für ihn eine Qual. Darüber hinaus litt er unter einem beständigen Klingeln im Ohr, Kopfschmerzen, Beschwerden im Unterleib, schlimmer Verstopfung, Rheumaanfällen und einer ganzen Reihe anderer Unpässlichkeiten – davon einige, wenn auch nicht alle, psychosomatisch bedingt. Er war auch anfällig für Depressionen – nicht überraschend, könnte man meinen, angesichts all dieser Schmerzen, zu denen wohl auch noch die Enttäuschung kam, dass es ihm nicht gelang, die ideale Lebensgefährtin zu finden, die er sich so sehnlich wünschte. Aber ebenso klar ist, dass Beethoven gewaltige Kraftreserven hatte, körperliche und geistige, dass er Infekte abwehrte und sich über alle möglichen anderen Widrigkeiten hinwegsetzte. Manchmal war es der Schaffensakt als solcher, der ihn vor der Verzweiflung bewahrte – wie der Komponist selbst in seiner berühmten privaten Beichte, dem ‘Heiligenstädter Testament’, einräumte. Bei anderer Gelegenheit war es das Erleben physischer und emotionaler Erholung, das ihm neuen Auftrieb zum Komponieren gab.

In einer solchen Phase der Erholung schrieb Beethoven seine Siebente Symphonie. 1811 riet der prominente Wiener Arzt Dr. Giovanni Malfatti dem Komponisten, den Sommer in dem bekannten

böhmischen Kurbad Teplitz zu verbringen. Das war einer der sehr wenigen guten medizinischen Ratschläge, die Beethoven jemals erhielt. Was auch immer der Wert der Therapie in den berühmten Heilquellen gewesen sein mochte, Teplitz war auch ein Ort relativer Ruhe in politisch turbulenten Zeiten; während der Napoleonischen Kriege trafen sich dort Diplomaten aller Couleur zu Diskussionen, weil sie ihn als neutrales Gelände betrachteten. Der Besuch gab Beethoven offenbar gewaltige persönliche und künstlerische Impulse. Als er im Herbst nach Wien zurückkehrte, hatte er Pläne für zwei neue Symphonien. Mit der Siebenten begann er fast sofort und machte sich gleichzeitig Notizen für ‘eine zweite Symphonie in d-moll’. Letztere nahm erst zwölf Jahre später, als Chorsymphonie Nr. 9, in vollem Umfang Gestalt an; aber sobald er die Siebente beendet hatte, im Mai 1812, machte er sich gleich an die Achte – von all seinen Symphonien die spielerischste und vielleicht am wenigsten turbulente.

Es empfiehlt sich immer, bei direkten Vergleichen zwischen Beethovens mutmaßlicher seelischer Verfassung und dem Charakter seiner Musik, die er zu einer bestimmten Zeit komponierte, zurückhaltend zu sein. Als Beethoven im Sommer 1802 jenes verzweifelte ‘Heiligenstädter Testament’ zu Papier brachte, arbeitete er gerade an seiner Zweiten Symphonie – einem Werk nicht ohne dunkle und harsche Momente, aber, und darin sind sich wohl die meisten Kommentatoren einig, letzten Endes positiv und voller Vitalität. Gleichwohl lässt sich der Eindruck kaum vermeiden, Beethovens neuerliche Dynamik nach seinem Aufenthalt in Teplitz sei in seiner Nr. 7 direkt zu spüren – der Symphonie, dessen Finale Wagner bekanntlich als ‘Apotheose des Tanzes’

bezeichnete. Die rein physische Kraft des Werkes, die in belebenden, kraftvollen Rhythmen und einer brillanten Orchestrierung zum Ausdruck kommt, kann in manchen Aufführungen nahezu unerträglich werden. Angesichts der zahlreichen obsessiven Wiederholungen in der Symphonie (vielleicht das lange Crescendo im Finale des ersten Satzes) nannte ihn sein jüngerer Zeitgenosse Carl Maria von Weber 'reif fürs Irrenhaus'. Vorhanden sind auch dunklere, destabilisierende Elemente, die hauptsächlich in der fortwährenden Tendenz der Symphonie zum Ausdruck kommen, zu den relativ fernen Tonarten C-dur und F-dur zu streben. Doch am Ende der Siebenten taucht die Grundtonart A-dur in vollem Glanz wieder auf, verstärkt durch zwei mächtige kadenzartige Passagen, beide mit der Vortragsbezeichnung *fff*, *fortississimo* – eines der frühesten Beispiele für eine derart extreme Dynamik in der Musik.

Auf Antrieb scheint die Siebente Symphonie nicht sehr viel Tänzerisches zu beinhalten. Langsam fließende Holzbläserphrasen werden unvermittelt von Akkorden des gesamten Orchesters interpunktiert, doch schnellere Streicherfiguren bringen die Musik bald in Aktion. Dieser wesentliche Einleitungsteil kommt schließlich auf einer einzelnen Note zur Ruhe – einem E, das von Holzbläsern und Streichern im Wechsel sachte wiederholt wird. Dieses gewinnt rasch an Energie und weitet sich aus zu einem lebhaften punktierten Rhythmus, mit dem das *Vivace* einsetzt. Der punktierte Grundrhythmus – im Prinzip eine betonte lange Note, der zwei kurze folgen (DA-da-da: in der Metrik ein 'Daktylus') – dominiert nicht nur diesen ersten Satz, sondern spielt auch in den drei übrigen Sätzen eine wesentliche Rolle. Er ist auch (in leicht veränderter Form) im Hauptthema

des folgenden *Allegrettos* zu hören, nachdem der einleitende Mollakkord der Bläser unsere Aufmerksamkeit beansprucht. In der Tat ist der DA-da-da-Grundrhythmus in fast jedem Takt dieses ungemein stimmungsvollen variationsartigen Satzes vorhanden. Das *Allegretto* war bei seiner Uraufführung ein so großer Erfolg, dass es wiederholt werden musste. Es machte auf den jungen Schubert einen großen Eindruck, in dessen späteren Werken sich Anklänge finden an den gemessenen, doch keineswegs erdverhafteten Schritt dieses Satzes.

Nach dem *Allegretto* erwacht unvermittelt das *Presto* zum Leben. Dieser Satz weist die typische rastlose Energie eines Beethoven-Scherzos auf. Er wird zweimal von einem wesentlich langsameren Trioabschnitt unterbrochen (mit einer weiteren Variante des rhythmischen Grundmusters DA-da-da), und doch scheint seine Vitalität unbezähmbar – am Ende des Satzes wird ein dritter, zaghafterer Versuch, das langsamere Triothema (Dur, dann Moll) zu etablieren, durch fünf kernige Orchesterakkorde auf grandiose Weise abgewehrt. Das Scherzo endet jedoch, wie es begonnen hatte, in der 'falschen' Tonart, dem destabilisierenden F-dur. Nun ist es die Aufgabe des Finales, die Grundtonart der Symphonie, A-dur, klar und deutlich zum Ausdruck zu bringen. Es beginnt, wie es sich gehört, mit einem kraftvoll bestätigten Einsatz der Note E, der Dominante von A-dur, die ihr emphatisches Hämmern im Bass fast die ganze erste Phase des Hauptthemas beibehält. Der Satz entwickelt sich zu einem prachtvollen Bacchanal und treibt das in der Symphonie angelegte Da-da-da-Grundmuster fast bis zum Wahnsinn. Die Coda schert ein letztes Mal gefährlich zum F aus, aber das Bass-F fällt schließlich auf ein

sehr viel sinnvollerer E herab, und ein riesiges Crescendo beginnt. Das Letzte, was wir hören, ist der daktylische Grundrhythmus der Symphonie, der zweimal triumphal mit dem Dreiklang der Grundtonart A-dur verschmilzt.

Beethoven begann die Arbeit an der Symphonie, die seine Fünfte werden sollte, im Februar 1804, bald nach der Vollendung der *Eroica* (Nr. 3). Es dauerte weitere vier Jahre, bis er sie zum Abschluss brachte, und inzwischen war die Symphonie Nr. 4 im Druck erschienen. Dass die Symphonie in c-moll so früh begonnen wurde, ist für all jene von höchster Bedeutung, die darauf bedacht sind, hinter den Noten einen tieferen Sinn zu entdecken. Allgemein bekannt ist, dass Beethoven die *Eroica* ursprünglich dem großen revolutionären Helden seiner Zeit, Napoleon Bonaparte, widmen wollte. Doch regelmäßig wird uns erzählt, Beethoven habe seine Einstellung gegenüber Napoleon drastisch geändert, als er erfuhr, dieser habe sich zum Kaiser ausgerufen. Einem Bericht zufolge habe Beethoven auf der Stelle die Widmung mit den Worten zerrissen: 'Ist der auch nicht anders wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeiz frönen; er wird sich nun höher, wie alle Anderen stellen, ein Tyrann werden!'

Aber Napoleons Krönung fand erst am 2. Dezember 1804 statt, und Beethoven hätte somit genügend Zeit gehabt, der Fünften Symphonie dramatische Gestalt zu geben. Daher erscheint die Vorstellung allzu simpel, die Symphonie Nr. 5 sei in ihrem geistigen Gehalt eine von der *Eroica* zu trennende Einheit und die historische und ideologische Grenze zwischen diesen beiden Werken sei

Beethovens empörte Reaktion auf Napoleons Krönung gewesen. In Wahrheit gibt die ganze Geschichte Beethovens Einstellung gegenüber Napoleon, die immer recht schwierig war, recht vereinfacht wieder. 1802, bevor der Komponist mit der *Eroica* begann, bat ihn der Verleger Hoffmeister um eine Sonate mit einem Thema der französischen Revolution. Beethovens Antwort legt nahe, dass der Prozess der Ernüchterung bereits begonnen hatte:

*'Reit euch den der Teufel insgesamt meine Herrn? – mir Vorzuschlagen eine Solche Sonate zu machen – zur Zeit des Revolutionsfieber's nun da – wäre das so was gewesen aber jetzt, da sich alles wieder in's alte Gleiß zu schieben sucht, Buonaparte mit dem Pabste das Concordat geschlossen – so eine Sonate? – [...] hoho – da lasst mich aus – da wird nichts draus.'*

Doch selbst nach Napoleons politischem Verrat 1804 war sich Beethoven in seinen Gefühlen ihm gegenüber nicht sicher. Wie sollte er einen Menschen nicht bewundern, oder sich gar mit ihm identifizieren, der aus relativ bescheidenen Anfängen zu so gewaltiger Macht und Größe aufgestiegen war? 1809, nicht lange nach der Vollendung der Symphonie Nr. 5, suchte ein französischer Beamter, Baron de Trémont, Beethoven auf. Trémont spürte, 'dass er, ungeachtet aller Ressentiments, seinen [Napoleons] Aufstieg aus düsteren Anfängen bewunderte... Er sagte, 'Wenn ich nach Paris gehe, werde ich dann Ihren Kaiser grüßen müssen?' Ich versicherte ihm, er müsse nicht, es sei denn bei einer Audienz. 'Und meinen Sie, er wird mich bitten?' [...] Diese Frage brachte mich auf den Gedanken, er würde sich ungeachtet seiner Meinung durch irgendein Zeichen der Anerkennung

seitens Napoleons geschmeichelt fühlen.’

Wenn Beethovens Vertrauen auf Napoleon 1804 einen schweren Schlag erlitt, so war doch sein Glaube an ‘Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit’ stabiler, wie sehr er auch den Verlauf, den die französische Revolution genommen hatte, beklagen mochte. Und es gibt gute Gründe, in der Fünften Symphonie eine mächtige Bekräftigung seines Glaubens an die Ideale der Revolution zu sehen, wenn auch nicht ihre historische Entwicklung. John Eliot Gardiner hört in Beethovens Fünfter zwei ungefähr aus dieser Zeit stammende Revolutionslieder auffallend deutlich nachklingen. Das einleitende Motiv, das Beethovens Biograph Anton Schindler bekanntlich ‘Schicksalsmotiv’ genannt hatte, könnte leicht ein Echo von Luigi Cherubinis *Hymne du Panthéon* sein (ein Komponist, den Beethoven sehr schätzte), und vor allem das rhythmische Muster der Worte ‘Nous jurons tous, le fer en main’ (‘Wir alle schwören mit dem Schwert in der Hand’). Wenn dem so ist, dann erhält die drängende Obsession des ersten Satzes mit dieser Figur eine deutlich politische, und auch eine persönliche, dramatische Schärfe. Aber das gilt dann auch für den wunderbar eindringlichen Moment gleich nach Beginn der Reprise, wo die Oboe einen Augenblick lang klagend meditiert – Herbert von Karajan nannte sie ‘eine Stimme aus einer anderen Welt’. Hören wir in dieser flüchtigen Randbemerkung Beethovens zweifelnde Stimme?

Das möglicherweise von Cherubini entlehnte rhythmische Motiv da-da-da-DA behauptet sich auch in den C-dur-Fanfaren der Blechbläser und Pauken, die den Fluss der Variationen im *Andante con moto* unterbrechen, sowie im *fortissimo*-Ruf der Hörner, die bald nach Beginn des Scherzos den

Kampf wieder aufnehmen. In den letzten Jahren kam es zu Kontroversen hinsichtlich Beethovens Entscheidung, die lange Wiederholung in diesem Satz schließlich doch zu tilgen, so dass die A-B-A-B-A-Struktur eine einfache A-B-A-Form wird, mit einem gedämpften, fragmentarischen Schluss-A, das sich schließlich in das ungewöhnlich lange, in das Finale überleitende Crescendo auflöst. Möglich ist, dass der Misserfolg der ersten Aufführung, dazu die Klagen der Musiker und von Mitgliedern des Publikums, ‘das Ganze [sei] zu lang und Einiges überkünstlich’, wie der Komponist und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt notierte, Beethoven gegen sein tieferes künstlerisches Empfinden zu der Kürzung bewogen. John Eliot Gardiner ist mit anderen der Meinung, die Beziehung zwischen dem Scherzo und dem Finale werde gestärkt und die Wirkung des dramatischen Übergangs zum Finale gesteigert, wenn die lange Wiederholung, wie ursprünglich beabsichtigt, beibehalten wird.

Die erregende Wende des Finales nach C-dur, deren Wirkung durch die zusätzliche Piccoloflöte, Kontrafagott sowie drei Posaunen (letztere in einer klassischen Symphonie bisher noch nie verwendet) verstärkt wird, gibt dem da-da-da-DA-Grundrhythmus im zweiten Thema weiteren Nachdruck. Wenn sich dieses Motiv im Durchführungsteil gegen Widerstand zur Wehr zu setzen hat, hört John Eliot Gardiner das Echo eines weiteren französischen Revolutionsliedes, der *Hymne Dithyrambique* von Rouget de l’Isle (der Text und Musik zur *Marseillaise* schrieb). ‘Chantons la liberté’, der Refrain der *Hymne* – und vor allem die mit ‘liberté’ verbundene Figur – ähnelt stark dem Motiv, das zuerst von den Celli und Bässen gemurmelt und dann auf dem Höhepunkt

des Mittelsatzes lautstark und trotzig von den Posaunen gesungen wird, d.h. kurz vor der knappen geisterhaften Wiederkehr des Hornruffthemas des Scherzos (jetzt vorwiegend auf Pizzicato-Streichern und gedämpften Holzbläsern). Die Vorstellung von einer trotzig singenden Menschenmenge dürfte durch die Verwendung von Posaunen, die vorwiegend mit geistlicher Chormusik assoziiert werden, für das Publikum zu Beethovens Zeit ein noch größeres Gewicht erhalten haben. Für Beethoven mag ein weiteres Element von dramatischer Bedeutung hinzugekommen sein, wird doch der Tag des Jüngsten Gerichts durch Posaunen angekündigt.

Im Licht all dieser Umstände sollte nun der Hörer selbst entscheiden, ob die offenkundig ausgedehnte und mächtige Bekräftigung der Tonart C-dur in der Coda die Gewissheit eines letztendlichen Triumphs widerspiegelt – oder den entschlossenen Versuch eines Mannes, seinen Optimismus zu behalten in einer Situation, in der er im Grunde zwar noch immer an die demokratischen Ideale glaubt, aber doch ernstlich zu zweifeln begonnen hat, ob die Menschen sie tatsächlich zu erreichen vermögen. Sollte Letzteres der Fall sein, dann erhält die flüchtige Anspielung der Solooboe auf den schmerzlichen 'Moment des Zweifels' im ersten Satz, kurz bevor der Geist des Scherzos zum letzten Mal vom Thema des Finalsatzes weggefegt wird, eine besonders eindringliche Bedeutung.

**Stephen Johnson, 2012**

# Beethoven mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique

## **Marcus Barcham-Stevens** *Violine*

Vor dem Konzert dämmerte mir allmählich, dass wir das vermutlich berühmteste Werk der klassischen Musik überhaupt spielen würden, Beethovens Fünfte, im vermutlich berühmtesten Konzertsaal, der New Yorker Carnegie Hall, mit einem der berühmtesten Dirigenten der Welt. Und es wurde dazu noch live im Rundfunk übertragen. Also dann ganz ruhig. Aber für einen Musiker ist das nicht immer so einfach.

Während des Konzertes selbst, als wir den berühmten zweiten Satz aus Beethovens Siebenter spielten, diesen strengen feierlichen Rundtanz aus Daktylen und Spondeen, gewann die Musik an Intensität, bis die ersten Violinen ausbrachen in jene glühende hohe a-moll-Melodie. Ich blickte von meinen Noten auf und schaute um mich. Ich kannte das Stück so gut, dass mein Körper wie von selbst weiter Violine zu spielen schien. Wo war ich? Ich hatte das Gefühl, mich innerhalb des Klangs zu befinden, eines sengenden Klanges um mich her, aus Rosshaar geschaffen, der sich in die Darmsaite gräbt. Da dirigierte John Eliot, da waren meine Kollegen in Frack und abendlichem Schwarz, deren Körperbewegungen so präzise aufeinander abgestimmt waren, wie es für das Funktionieren eines Orchesters nötig ist. Das war die Carnegie Hall, das

war 2011. Aber die Musik erweckte den Eindruck, als wäre sie immer schon dagewesen, und sie hätte überall sein können. Ich hatte mich bald wieder unter Kontrolle und richtete den Blick auf die Noten. Das war nicht der richtige Augenblick für eine außerkörperliche Erfahrung – konzentrier dich! Das ist natürlich leicht gesagt, wenn du Beethovens Musik mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique spielen sollst.

## **Michael Harrison** *Trompete*

In meiner Laufbahn hatte ich das große Glück, in allen berühmten Konzertsälen der Welt zu spielen. Aber aus irgendeinem Grunde sind, abgesehen vom Wiener Musikverein, Auftritte in der Carnegie Hall für mich am aufregendsten. Ich bin sicher, diesmal war die Aufregung zum Teil darauf zurückzuführen, dass wir Beethovens Symphonien spielten und uns alle bei dem Gedanken, dass Beethoven kaum jemals zuvor auf diese Weise zu hören war, fast wie Missionäre fühlten.

Ich glaube wirklich, die Verwendung historischer Instrumente verändert die Art und Weise, wie wir Beethoven spielen, und bringt uns der Seele der Musik näher. Während mit modernen Instrumenten das Orchester vorwiegend das Ziel verfolgt, eine Homogenität des Klangs zu erreichen, feiern wir mit historischen Instrumenten die Unterschiede in ihrem Timbre: Die Gesamtwirkung ist eher uneben und emotional, wenn sich Instrumente unvermittelt aus dem Gefüge entfernen; die Farben der Orchesterpalette werden sehr viel vielfältiger.

Beethoven ist in seinen Anforderungen an die Orchesterinstrumente kompromisslos. Wenn man seine Musik auf den Instrumenten spielt, die er

kannte, schöpft man ihr ganzes Leistungsvermögen aus. Ein Freund von mir, der ein Formel-1-Team leitet, sagte mir, der perfekte Formel-1-Wagen müsse auseinanderfallen, sobald er die Ziellinie passiert hat. Ich meine, so ähnlich verhält es sich mit den historischen Instrumenten, auf denen Beethoven gespielt wird; man könnte dem Instrument nicht ein Prozent mehr geben, ohne dass der Klang auseinanderfällt. Das bringt ein Erschauern in unsere Aufführungen, eine Erregung und ein Maß an roher Energie, die sich auf ihren modernen Pendants nicht erreichen lässt. Ich selbst finde, auf modernen Instrumenten fühlt und hört sich das Spielen von Beethoven zu behaglich an; zu höflich. Die Naturtrompete hat die doppelte Länge eines modernen Instrumentes und ergibt im Klang doppelt so viel Resonanz und doppelt so viele Obertöne. Wenn Beethoven ein Doppelforte verlangt, dann kann man ihm ruhig folgen: Eine Naturtrompete gibt die Kraft und Erregung, die in der Musik angelegt ist, ohne das 'Bellen' und die bloße Lautstärke, die man von der modernen Trompete erhält. Umgekehrt ist die Naturtrompete imstande, wenn sie leise spielt, mit den zartesten Klängen zu verschmelzen.

Es wird also Zeit, dass wir uns am unterschiedlichen Klang der Instrumente aus Beethovens Tagen erfreuen und durch sie einen neuen Zugang zu seiner Musik finden. Feiern wir die pfeifigen Flöten, schilfigen Oboen, öligen Klarinetten, murrigen Fagotte, schreienden Hörner, pupsenden Trompeten und pratzenden Pauken, und staunen wir über einen Klang, den Violinen hervorbringen, die höher spielen, als jemals von ihnen verlangt wurde, auf Darmsaiten und ohne die Hilfe eines Kinnhalters.

### David Watkin *Cello*

Die erneute Beschäftigung mit den Beethoven-Symphonien fast zwanzig Jahre nach unseren bahnbrechenden Einspielungen war eine Offenbarung. Ich sage 'bahnbrechend', denn gerade einmal ein Jahrzehnt, bevor sie entstanden, hatte es im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* noch geheißen, mit Instrumenten aus Beethovens Zeit ein ganzes Orchester zusammenzustellen, sei ein Ding der Unmöglichkeit, daran sei gar nicht zu denken. Kein Wunder, dass das Orchestre Révolutionnaire et Romantique seitdem gewachsen war. Aber nicht nur technisch: Diese neun großen Werke warfen einen riesigen Schatten auf die Musik des 19. Jahrhunderts, von der zwei wichtige Stränge Brahms und Berlioz waren. In den Jahren dazwischen hat das ORR beide erkundet, ebenso Schumann. Wenn Brahms immer wieder die Vollendung einer Symphonie aufschob, so deshalb, weil er in der Rückschau den Eindruck hatte, er höre 'immer so einen Riesen hinter sich marschieren'. Berlioz' Gedanken über die Beethoven-Symphonien sind heute immer noch einflussreich, und ihr Einfluss auf ihn ist, wenn auch manchmal sonderbar, grundlegend für seine Musik. So erschien die Rückkehr zum Ursprung nach so langer Zeit nur natürlich.

Ein wenig subtiler als die im *Grove* geäußerten Vermutungen war das Ressentiment gegenüber 'alter Musik', der man unterstellte, sie unterhöhle dieses heilige Kernrepertoire der großen etablierten Orchesterinstitutionen. 'Die sich in das 19. Jahrhundert einschleichende Authentizität', ich glaube, so drückte man das aus. Seitdem ist diese Berliner Mauer zwischen den Welten der 'modernen' und der 'frühen' Musik niedergerissen worden. Es geschah

dann tatsächlich nur in der Barockmusik, dass Interpreten Fragen über den Stil stellen durften. Doch im Gegensatz zum 18. Jahrhundert wissen wir sehr viel mehr darüber, wie Musiker im 19. Jahrhundert spielten und was die Komponisten, die sie kannten, von ihnen erwarteten. Wir können sogar Einspielungen von ihnen hören. Heute dürfen Interpreten bei Musik, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstand, ruhig davon ausgehen, dass ihre gängige Ausbildung sie angemessen vorbereitet hat. Vor zwanzig Jahren war diese Wasserscheide die Schlacht von Waterloo.

Manche weisen immer noch den Gedanken zurück, die Musiker hätten in den letzten hundert Jahren ihre Spielweise zu Recht geändert, und behaupten, Selbstreflexion und 'Spielen nach Regeln' hätten in einer wirklich inspirierten Interpretation keinen Platz. Doch diese Elemente spielen tatsächlich eine entscheidende Rolle bei der Vorbereitung auf eine Aufführung, ob nun ein Geiger Ferdinand Davids Bogenführung und Fingersätze bei Beethoven ausprobiert oder ein Cellist nach dem Erleben barocken Tanzes neu an Bach herangeht. Jeder Aufführung liegt das Dilemma zugrunde, dass das Verlangen nach Regeln mit der Forderung nach Spontaneität, Stil und Substanz offenbar unvereinbar ist. Ohne eine Zeit gesunden Infragestellens – der Selbsterfahrung – gibt es kein Wachstum: Die alten Gewohnheiten, die zuweilen die Bedeutung der Musik verschleiern haben, sind nie angezweifelt worden, und nichts Bedeutsames rückt an ihre Stelle vor.

### **Anneke Scott Horn**

Ohne jeden Zweifel ist für mich die Aufführung von Beethovens Musik die lohnendste Erfahrung. Sie ist ausgesprochen anspruchsvoll, energisch, treibt

den Interpreten voran: Entspannung ist schwer zu erreichen, und um so mehr lechzt man nach ihr. Die Anforderungen an die Horngruppe sind legendär, wenige Komponisten vor ihm haben solche Hornparts geschaffen.

Die Naturhörner, die wir für Beethoven verwenden, sind wunderbar flexible, farbige Instrumente, und die für ihr Spiel benutzte Technik (Handtechnik, bei der die rechte Hand im Schalltrichter des Instrumentes bewegt wird, um die Lücken in der harmonischen Reihe zu füllen) war schon eine Weile in Gebrauch. Eine Reihe führender Virtuosen war aufgetaucht und hatte dem Instrument größeres Profil gegeben. Beethoven hatte mit einem solchen Virtuosen zusammengearbeitet, Jan Václav Stich, genannt Giovanni Punto, und für ihn eine Hornsonate geschrieben. Wegen solcher Exponenten des Instrumentes existierte ein teuflisch schweres Solo- und Kammerrepertoire; allerdings behielt das Horn in einem großen Teil der Orchestermusik der Zeit vorwiegend eine beharrlich harmonische Rolle.

Nicht so bei Beethoven: Er führt uns an Orte, wo wir selten zuvor waren. Beethoven schafft Hornparts, in die man jedes Quentchen seiner Technik, Kraft und seines Verstandes investieren muss; und innerhalb der Horngruppe hat man fast das Gefühl, als ginge es in eine Schlacht. Mit dem ersten Grundschlag weiß man, dass man sich zusammennehmen, einander stützen und strategisch denken muss, sonst ist man hoffnungslos verloren, bevor die Exposition beendet ist. Wir übernehmen innerhalb der Symphonien verschiedene Rollen; manchmal sind wir heldenhafte Herolde, Symbole von Ehre und Adel; manchmal rustikale Bauern mit Staub an den Stiefeln; häufig sind wir der treibende Motor des Orchesters, oder

unsere tiefen Töne lassen etwas Bedrohliches ahnen. Wenn man diese Werke auf Instrumenten der Zeit spielt, erkennt man, dass die Aufgabe, diese Musik zu bewältigen – eine Musik, die Musiker und Instrumente an ihre Grenzen führt –, ein unvergleichliches Maß an Engagement erfordert und diese gewaltige Energie Aufführungen hervorbringt, die unvergleichlich sind.

### **Michael Niesemann** *Oboe*

Die Interpretation auf historischen Instrumenten ist weit von dem entfernt, was sie einmal war. Eine Art belächeltes Hobby verrückter Enthusiasten. Man lässt sich heute selbstbewusst auch mit modernen Instrumenten vergleichen. Das gesunde Selbstbewusstsein gründet sich unter anderem auch darauf, dass man die – früher eher negativ bewertete – verhältnismäßig unausgeglichene Klanglichkeit der Instrumente wegen der ihr innewohnenden Expressivität zu schätzen gelernt hat. Dazu ist die Perfektion der Musiker mit der gewachsenen Erfahrung im Umgang mit den historischen Instrumenten weit ausgeprägter als in der Vergangenheit. Die Energie und Kraft der Musik Beethovens kann nur mit gesundem Selbstbewusstsein zum Publikum gebracht werden. Unser Konzert in der Carnegie Hall war in diesem Sinne eine Prüfung all dieser Punkte, Expressivität, Perfektion, Selbstbewusstsein – im Nest des New York Philharmonic Orchestra.

Die hochemotionalen und begeisterten Reaktionen der Radiohörer, die uns nach diesem live gesendeten Konzert erreichten, übertrafen aber alle unsere Erwartungen. Die Musiker des Orchestre Revolutionnaire et Romantique spielen immer mit voller Energie – das fordert und gibt John Eliot

Gardiner immer –, doch hatte ich speziell bei diesem Konzert in der Carnegie Hall das Gefühl, jeder spiele um sein Leben. Die Energie von Beethovens Musik, die in diesem wunderbaren Konzertsaal war, macht süchtig, sie ist eines der schönsten und intensivsten Erlebnisse, die man in dieser Welt haben kann. Ich freue mich, dass die Aufnahme dieses Konzertes als Zeitdokument erhalten bleibt.

# Beethoven

## Symphonies n° 7 & 5

C'est l'une des quelques choses que presque tout le monde connaît en musique classique : Beethoven était sourd. Cette condition, qui commença à devenir handicapante lorsqu'il eut atteint la trentaine et l'obligea à renoncer à sa carrière de concertiste et soliste, fut pour lui une véritable torture. En plus de cela, Beethoven souffrait aussi d'un sifflement persistant dans les oreilles (acouphènes), de maux de tête, de troubles intestinaux, de constipation aggravée, de crises de rhumatismes et de toute une série d'affections plus mystérieuses – certaines, mais pas toutes, loin s'en faut, probablement d'origine psychosomatique. Il avait également une sérieuse prédisposition à la dépression : rien là d'étonnant, serait-on tenté de dire, avec tant de maux divers – auxquels l'on pourrait ajouter la frustration de n'être pas en mesure de trouver la partenaire de vie idéale qu'il désirait si ardemment. Mais il est tout aussi évident que Beethoven disposait d'extraordinaires réserves d'énergie, physique et mentale, résistant aux infections et l'emportant sur toutes sortes d'autres tribulations. C'était parfois l'acte même de création qui le sauvait du désespoir – ainsi que le compositeur le reconnut dans sa fameuse confession intime dénommée « Testament de Heiligenstadt ». À d'autres moments, ce fut l'expérience de la guérison, physique et émotionnelle, qui devait le motiver pour composer à nouveau.

Ce fut durant une telle période de convalescence que Beethoven écrivit sa Septième Symphonie.

En 1811, le docteur Giovanni Malfatti, éminent médecin viennois, avait recommandé à Beethoven d'aller passer l'été dans la ville d'eaux de Teplitz, en Bohême, célèbre pour ses « cures ». Ce fut l'un des très rares bons avis médicaux que Beethoven reçut de toute sa vie. Indépendamment des célèbres eaux thermales et de leurs vertus, Teplitz faisait d'une certaine manière figure de refuge en ces temps de troubles politiques. Pendant les guerres napoléoniennes, les diplomates de tous horizons s'y rencontraient pour discuter, voyant en Teplitz un territoire neutre. Le séjour, manifestement, devait considérablement stimuler Beethoven, tant sur le plan personnel qu'artistique. Lorsque, à l'automne, il rentra à Vienne, il avait des projets pour deux nouvelles symphonies. Il commença d'écrire la Septième presque immédiatement, tout en prenant des notes pour « une seconde symphonie en ré mineur ». Si cette dernière ne se concrétisa véritablement que douze ans plus tard – ce sera la Neuvième « avec chœur » –, à peine la Septième terminée, en mai 1812, Beethoven mit en chantier la Huitième – la plus enjouée et peut-être la moins tourmentée de toutes ses Symphonies.

Il est toujours bon de se garder de comparaisons directes entre l'état émotionnel supposé de Beethoven à un moment particulier et le caractère de la musique qu'il composa dans le même temps. Lorsque Beethoven rédigea son déchirant « Testament de Heiligenstadt », durant l'été 1802, il travaillait aussi à sa Deuxième Symphonie – une œuvre certes non dépourvue de moments sombres et caustiques mais, la plupart des commentateurs en seront d'accord, finalement positive et pleine d'énergie. Il serait néanmoins difficile de ne pas ressentir

combien le dynamisme de Beethoven, revigoré par son séjour à Teplitz, s'est directement exprimé dans sa Septième Symphonie, celle dont Wagner qualifiera le finale – expression demeurée célèbre – d'« apothéose de la danse ». L'énergie purement physique de l'ouvrage, qui s'exprime à travers des rythmes robustes et toniques ainsi qu'une brillante orchestration, peut dans certaines interprétations finir presque par énerver. Confronté à l'un des nombreux passages de la Symphonie obsessionnellement répétés (peut-être le long *crescendo* final du premier mouvement), Carl Maria von Weber, contemporain et cadet de Beethoven, le déclara « mûr pour l'asile de fous ». On trouve également divers éléments plus sombres et déstabilisants, principalement traduits par cette tendance récurrente de la Symphonie à s'orienter vers les tonalités relativement éloignées d'*ut* et *fa* majeur. Cependant, à la fin de la Septième Symphonie, c'est la tonalité principale de *la* majeur qui de nouveau s'impose dans toute sa splendeur, renforcée par deux puissantes sections de type cadence, toutes deux indiquées *fff* (*fortississimo*) – l'un des premiers exemples d'une dynamique aussi extrême en musique.

À première vue, la danse semble n'avoir guère de place dans la Septième Symphonie. Les phrases lentes des vents sont brusquement ponctuées d'accords de l'orchestre au complet, mais des figures plus rapides aux cordes galvanisent bientôt la musique, comme physiquement poussée à l'action. Cette substantielle section d'introduction finit par reposer sur une seule note – un *mi*, doucement répété par les vents et les cordes en alternance. Très vite l'énergie s'en trouve décuplée, jusqu'à introduire un rythme vigoureusement pointé sur

lequel le *Vivace* commence. Le rythme pointé de base – qui revient à une note longuement accentuée suivie de deux brèves (*DA da-da*, ce qu'en termes de métrique poétique on nomme un « dactyle ») – ne domine pas seulement le premier mouvement mais joue un rôle crucial dans les trois autres. On peut aussi l'entendre (sous une forme légèrement différente) dans le thème principal de l'*Allegretto* qui s'ensuit, après que l'accord initial des vents en tonalité mineure a capté notre attention. En fait, le rythme de base *DA da-da* est présent dans presque chaque mesure de ce mouvement de type variation et à l'atmosphère unique. L'*Allegretto* eut un tel succès lors de la première audition de l'œuvre qu'il dut être bissé. Il laissa une empreinte considérable sur le jeune Schubert, qui dans nombre de ses œuvres postérieures se fit l'écho de sa démarche mesurée mais nullement terre à terre.

Après l'*Allegretto*, c'est un *Presto* qui fait irruption. Ce mouvement a tout de l'énergie bondissante d'un scherzo typiquement beethovénien. Il est à deux reprises interrompu par une section à la fois substantielle et plus lente (Trio), dont une autre version du motif rythmique *DA da-da* sous-tend le thème principal, bien que d'une vitalité ne semblant pas moins irrésistible : à la fin du mouvement, une troisième tentative, plus indécise, d'imposer le thème plus lent du Trio (en majeur, puis en mineur) est magnifiquement repoussée par cinq accords cinglants de l'orchestre. Le scherzo n'en finit pas moins comme il a commencé, dans une « mauvaise » tonalité : celle, déstabilisante, de *fa* majeur. Ce sera dès lors la mission du finale que de réintroduire le ton de *la* majeur, tonalité de base de la Symphonie. Celui-ci commence, comme il convient, sur une puissante

affirmation de la note *mi*, dominante de *la* majeur, qui continue, martelée à la basse, presque tout au long de la première incise du thème principal. Le mouvement se développe ensuite en une somptueuse bacchanale, menant presque jusqu'à la frénésie le motif fondateur *DA da-da* de la Symphonie. Une dernière fois, la coda vire dangereusement vers *fa*, puis ce *fa* glisse à la basse vers un *mi* sensiblement plus rationnel, avant que ne s'amorce un gigantesque *crescendo*. La dernière chose que l'on entend est le rythme dactylique de base de la Symphonie, par deux fois, qui triomphalement fusionne avec l'accord parfait du ton principal, *la* majeur.

Beethoven commença de travailler à ce qui allait devenir sa Cinquième Symphonie en février 1804, peu après l'achèvement de la Symphonie «*Eroica*» (la Troisième). Il lui fallut quatre années de plus pour la terminer, la Quatrième Symphonie ayant entre-temps été publiée. Le fait que la Symphonie en *ut* mineur ait été commencée si tôt est des plus significatifs pour quiconque est en quête de sens au-delà des notes. On sait que Beethoven avait eu initialement l'intention de dédier l'«*Eroica*» au grand héros révolutionnaire de l'époque, Napoléon Bonaparte. Mais, ainsi qu'on nous le répète invariablement, l'attitude de Beethoven envers Napoléon connut un dramatique revirement lorsqu'il apprit que Napoléon s'était lui-même proclamé empereur. Selon une source, Beethoven aurait promptement déchiré la dédicace en hurlant : «*Ce n'est donc rien de plus qu'un homme ordinaire ! Maintenant il va fouler aux pieds tous les droits humains, il n'obéira plus qu'à son ambition ; il voudra s'élever au-dessus de tous les autres, il deviendra un tyran !*»

Mais le couronnement de Napoléon n'eut lieu que le 2 décembre 1804, époque à laquelle la Cinquième Symphonie avait eu tout le temps nécessaire pour prendre dans l'esprit de Beethoven une tournure dramatique. De sorte que l'idée que la Cinquième Symphonie constitue spirituellement une entité séparée de l'«*Eroica*», la ligne de fracture historique et idéologique entre ces deux œuvres étant le couronnement de Napoléon et la réaction en forme d'aversion de Beethoven, semble aujourd'hui par trop simpliste. En fait, toute cette histoire simplifiée à l'extrême ce qui a toujours été, de la part de Beethoven, une attitude compliquée envers Napoléon. En 1802, avant que l'«*Eroica*» ne soit entamée, l'éditeur Hoffmeister avait demandé à Beethoven une sonate pour piano sur le thème de la Révolution française. Or la réponse de Beethoven laisse penser que le processus de désenchantement avait déjà commencé :

*«Est-ce donc que le diable vous chevauche tous ensemble, Messieurs ? – Me proposer de faire une telle sonate ? – Au temps de la fièvre révolutionnaire, oui, à la bonne heure – cela aurait pu se faire, mais maintenant, quand tous cherchent à se couler de nouveau dans les vieilles ornières, que Bonaparte a conclu un Concordat avec le Pape – une telle sonate ? [...] hoho ! – laissez cela – vous n'aurez rien de moi. »*

Cependant même après l'acte de trahison politique de Napoléon en 1804, les sentiments de Beethoven à son encontre en tant qu'individu continuèrent de fluctuer. Comment Beethoven aurait-il pu ne pas admirer, voire s'identifier à lui, un homme qui s'était hissé à une puissance et une position aussi

colossales après des débuts aussi relativement humbles ? En 1809, après l'achèvement de la Symphonie n°5, un officiel français, le baron de Trémont, rendit visite à Beethoven. « Au milieu de sa mauvaise humeur », note Trémont, « je voyais qu'il admirait son élévation d'un point de départ si inférieur [...] Il me dit un jour : "Si je vais à Paris, serai-je obligé d'aller saluer votre empereur ?" Je lui assurai que non, à moins qu'il ne soit demandé. "Et pensez-vous qu'il me demandera ?" – "Je n'en douterais pas, s'il savait ce que vous valez ; mais vous avez vu, par Cherubini, qu'il s'entend peu à la musique." Cette question me fit penser que, malgré ses opinions, il eût été flatté d'être distingué par Napoléon. »

Si en 1804 la foi de Beethoven en Napoléon avait subi un rude coup, il est évident que celle qu'il plaçait dans la devise « Liberté, Égalité, Fraternité » était plus robuste, même s'il déplorait le tournant qu'avait pris la Révolution française. Et il y a de solides arguments pour voir dans la Cinquième Symphonie une puissante réaffirmation de sa foi dans les idéaux de la Révolution, si ce n'est dans l'orientation historique qui était désormais la sienne. Pour John Eliot Gardiner, il y a dans la Cinquième de Beethoven des échos saisissants de deux hymnes révolutionnaires quasiment contemporains. Le motif d'introduction, dit « du Destin » par le biographe du compositeur, Anton Schindler, pourrait aisément se faire l'écho de l'*Hymne du Panthéon* de Luigi Cherubini (un compositeur que Beethoven admirait énormément), en particulier le motif rythmique qui sous-tend les paroles « Nous jurons tous, le fer en main, [de mourir pour la République] ». Si tel est bien le cas, l'attitude obsessionnelle du premier mouvement à l'égard de cette figure en devient aussi explicitement politique

que personnel et dramatique. Et il en va de même de ce moment formidablement obsédant, juste après le début de la réexposition, où pendant un instant le hautbois solo médite douloureusement : le chef d'orchestre Herbert von Karajan le qualifiait de « voix venue d'un autre monde ». Dans cet éphémère aparté, est-ce la voix des doutes de Beethoven que l'on entend ?

Le motif rythmique *da-da-da-DA*, possiblement inspiré de Cherubini, continue de s'affirmer dans la fanfare en *ut* majeur des cuivres avec timbales qui interrompt le déploiement, sous forme de variations, de l'*Andante con moto*, et dans l'appel *fortissimo* des cors pour réengager la lutte peu de temps après le début du scherzo. Ces dernières années, une controverse est apparue quant à la décision finale de Beethoven de supprimer la longue reprise de ce mouvement – la structure de type A-B-A-B-A devenant ainsi un simple A-B-A dont l'ultime section, fragmentaire, est jouée tout en douceur avant d'enchaîner sur le long et extraordinaire *crescendo* conduisant au finale. Il se peut que l'échec de la première audition, assorti de plaintes de la part des musiciens et de certains auditeurs estimant que la Symphonie, comme le fit observer le critique Johann Friedrich Reichardt, était « très élaborée et trop longue », ait incité Beethoven, contre son instinct musical le plus profond, à procéder à cette coupure. John Eliot Gardiner est de ceux qui ressentent un renforcement du lien entre scherzo et finale, également une transition revigorée vers le finale, lorsque la longue reprise est observée, conformément à l'idée initiale.

Le saisissant basculement du finale vers *ut* majeur, rehaussé de l'entrée du piccolo, du contre-

basson et de trois trombones (la présence de ces derniers étant sans précédent dans une symphonie classique), insistent davantage encore sur le rythme fondateur *da-da-da-DA* dans son deuxième thème. Lorsque dans la section de développement ce motif est réaffirmé, devant lutter pour s'imposer, John Eliot Gardiner entend l'écho d'un autre hymne de la Révolution française : l'*Hymne Dithyrambique sur la Conjuration de Robespierre* (1794) de Rouget de l'Isle, auteur – paroles et musique – du *Chant des Marseillais*. Le refrain de l'hymne : « Chantons la liberté » – et en particulier la figure associée à « la liberté » –, ressemble fortement au motif d'abord entendu murmuré aux violoncelles et contrebasses, ensuite proclamé sur un air de défi par les trombones au point culminant et central du mouvement, donc peu avant le bref et fantomatique retour du thème principal du scherzo (appel des cors), dès lors aux cordes, pour l'essentiel *pizzicato* et sur fond de murmure des vents. L'idée d'une foule chantant en manière de défi aura été, à l'époque de Beethoven, d'autant plus sensible aux oreilles du public que les trombones étaient alors largement associés à la musique chorale sacrée. Pour Beethoven, il pourrait y avoir eu un autre élément en termes de portée dramatique : « la dernière trompette » annonçant le Jugement dernier est dans les pays de langue allemande un trombone.

Quoi qu'il en soit, c'est à l'auditeur de décider si la puissante affirmation explicitement prolongée du ton d'*ut* majeur de la coda représente la certitude du triomphe final ou bien une tentative résolue de maintenir l'optimisme de la part d'un homme qui, bien qu'ayant toujours foi dans les idéaux démocratiques, s'était mis à sérieusement douter de la

capacité de l'être humain à véritablement les réaliser. Dans le second cas, l'éphémère allusion du hautbois solo au poignant « moment de doute » du premier mouvement, juste avant que le fantôme du scherzo ne soit une dernière fois balayé par le thème du finale, n'en verrait sa signification que renforcée.

**Stephen Johnson, 2012**

# Interpréter Beethoven avec l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique

## **Marcus Barcham-Stevens** *violon*

Je me suis rendu compte, avant le concert, que nous nous apprêtions à jouer l'œuvre sans doute la plus célèbre de toute la musique classique, la Cinquième de Beethoven, dans probablement la plus célèbre des salles de concert, le Carnegie Hall de New York, sous la direction de l'un des chefs les plus célèbres au monde. Concert qui allait être également retransmis en direct. Pas de pression, donc ! Mais d'un autre côté, on ne saurait rêver, pour un musicien, meilleures conditions.

Pendant le concert, tandis que nous jouions le fameux deuxième mouvement de la Septième de Beethoven, cette ronde austère et ritualiste de dactyles et de spondées, et que la musique croissait en intensité, jusqu'à l'irruption des violons sur cette incandescente mélodie en *la* mineur, je quittai des yeux la partition et regardai à l'entour. Je savais si bien l'œuvre que mon corps semblait continuer à jouer du violon de sa propre initiative. Où étais-je ? J'avais l'impression de me trouver littéralement au milieu du son, un son ardent taillé par du crin de cheval s'enfonçant dans des cordes en boyau tout autour de moi. Il y avait là John Eliot qui dirigeait, il y avait mes collègues en habit noir de soirée, avec ces mouvements du corps extraordinairement précis et

coordonnés qui font qu'un orchestre fonctionne. Et il y avait Carnegie Hall, nous étions en 2011. Quant à la musique, c'était comme si elle nous entourait depuis la nuit des temps, et pouvait avoir existé en tout autre lieu. Je réintégrai mentalement ma place et posai les yeux sur la musique. Ce n'était pas le moment d'avoir une expérience extracorporelle – mais celui de la concentration ! Facile à dire, bien sûr, sauf quand jouer la musique de Beethoven avec l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique vous met dans un tel état.

## **Michael Harrison** *trompette*

J'ai eu la chance, dans ma carrière, de jouer dans toutes les grandes salles de concert à travers le monde. Mais d'une certaine manière, à côté du Musikverein à Vienne, c'est jouer au Carnegie Hall qui aura été pour moi le plus stimulant. Je suis sûr que, en cette occasion, l'excitation venait en partie de ce que nous étions en train de jouer des Symphonies de Beethoven, avec cette sensation de mission à accomplir que cela génère quand on sait que le public n'a probablement jamais fait, auparavant, l'expérience d'un Beethoven sonnant de cette manière.

Je crois vraiment que le recours aux instruments d'époque transforme la façon dont nous jouons Beethoven et nous permet d'approcher de plus près l'âme de la musique. Tandis que sur instruments modernes le but pour l'orchestre est souvent de parvenir à une homogénéité sonore, sur instruments d'époque ce sont leurs différences de timbres que nous mettons en exergue : l'effet global est plus escarpé et viscéral, les instruments bondissant hors de la texture d'ensemble ; les couleurs de la

palette orchestrale gagnent alors en diversité.

Beethoven est sans compromis dans ses exigences envers les instruments de l'orchestre. Lorsque vous jouez sa musique sur les instruments qu'il a pu connaître, vous les utilisez au maximum de leurs capacités. L'un de mes amis, qui pratique la course automobile, me disait que la voiture idéale de Formule 1 devrait littéralement tomber en morceaux au moment de franchir la ligne d'arrivée. C'est un sentiment analogue que je ressens quant au recours aux instruments d'époque pour interpréter Beethoven ; il serait impossible de demander à l'instrument ne serait-ce que 1% de plus sans que le son ne se brise. De là ce frisson lorsque nous jouons, cette excitation et ce niveau d'énergie brute qu'il est difficile d'atteindre sur leurs équivalents modernes. Personnellement, je trouve que jouer Beethoven sur des instruments modernes donne un sentiment de confort excessif, et cela sonne de même – trop policé. La trompette naturelle est deux fois plus longue que la trompette moderne, avec sur le plan sonore deux fois plus de résonance et d'harmoniques. Quand Beethoven demande un *ff*, vous pouvez vraiment y aller : une trompette naturelle vous donne l'énergie et la stimulation propres à cette musique sans l'« aboiement » et ce volume sonore que vous obtiendriez d'une trompette moderne. Inversement, lorsque la trompette naturelle joue doucement, elle est capable de se fondre dans les sonorités les plus douces.

Le moment est donc venu de goûter les différences sonores des instruments de l'époque de Beethoven et à travers eux de proposer notre approche de sa musique. Place aux flûtes sémillantes, aux hautbois agrestes, aux clarinettes onctueuses, aux bassons bourdonnants, aux

trompettes fringantes, aux claquements des timbales, et émerveillons-nous de la sonorité que produisent des violons jouant plus haut qu'on ne l'avait jamais exigé d'eux auparavant, sur des cordes en boyau et sans l'aide d'une mentonnière.

### David Watkin *violoncelle*

Revisiter les Symphonies de Beethoven presque vingt ans après nos enregistrements pionniers fut une révélation. Je dis « pionniers » car une décennie seulement avant qu'ils ne soient réalisés, à en croire *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, réunir un orchestre complet d'instruments de l'époque de Beethoven passait pour une impossibilité – impossible même d'en rêver, *a fortiori* de l'entendre. Nul étonnement à ce que l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique se soit développé depuis. Mais pas seulement sur le plan technique : ces neuf grandes œuvres projettent une ombre gigantesque sur la musique du XIX<sup>e</sup> siècle, à travers deux courants majeurs incarnés par Brahms et Berlioz. Dans les années qui ont suivi, l'ORR les a explorés l'un et l'autre, ainsi que Schumann. Le sentant toujours sur son épaule et repoussant sans cesse l'achèvement de sa Première Symphonie, il semblait à Brahms entendre Beethoven « marcher derrière lui tel un géant ». L'influence des idées de Berlioz à propos des Symphonies de Beethoven demeure aujourd'hui des plus actuelles, et leur influence sur lui, qui se traduit parfois d'étrange manière, fut fondamentale pour sa musique. De sorte que revenir aux sources après tant de temps sembla naturel.

Bien que plus subtiles que les hypothèses faites dans le *Grove*, il y avait à l'époque une impression de

ressentiment à l'encontre de la « musique ancienne », laquelle aurait été en train de grignoter de ce qu'il y avait de plus sacré dans le répertoire des grandes institutions orchestrales dominantes. Et d'évoquer la « manière insidieuse dont l'authenticité [se glissait] dans le XIX<sup>e</sup> siècle » – c'était plus ou moins formulé de la sorte. Depuis lors, ce Mur de Berlin entre l'univers de la musique « moderne » et celui de la musique « ancienne » a été abattu. Il n'y avait guère qu'en musique baroque que les interprètes avaient vraiment le droit de poser des questions de style – alors que, si l'on compare avec le XVIII<sup>e</sup> siècle, nous en savons infiniment plus sur la manière dont les interprètes du XIX<sup>e</sup> jouaient et sur ce que les compositeurs qu'ils connaissaient attendaient d'eux. Nous pouvons même en écouter des enregistrements. De nos jours, pour une musique écrite après la Première Guerre mondiale, les interprètes peuvent confortablement supposer que leur formation générale les aura préparés de manière adéquate. Il y a deux décennies, cette ligne de partage des eaux était la Bataille de Waterloo.

Ceux qui contestent encore l'idée que les musiciens ont changé leur manière de jouer au cours du siècle écoulé proclament à juste titre que conscience et « règles d'exécution » n'ont pas de place dans une interprétation véritablement inspirée. Pourtant ces éléments jouent un rôle crucial dans la préparation d'une exécution, que ce soit pour un violoniste essayant les coups d'archet et les doigts de Ferdinand David ou pour un violoncelliste repensant Bach après avoir découvert la danse baroque. On retrouve ce dilemme au cœur de toute interprétation à travers l'exigence de contraires semblant incompatibles : règles et spontanéité, style et

substance. Sans un temps salubre de questionnement – et de prise de conscience personnelle – il n'y a pas de progression : les vieilles habitudes qui parfois occultent la signification de la musique ne sont jamais remises en cause, et rien de significatif ne vient prendre leur place.

### Anneke Scott *cor*

Sans l'ombre d'un doute, la musique de Beethoven est pour moi l'une des plus gratifiantes à jouer. Elle est extrêmement exigeante, poussant sans cesse l'interprète dans ses retranchements : la délivrance est durement conquise, mais d'autant plus exaltante. Les défis pour le pupitre des cors sont légendaires, peu de compositeurs ayant créé de telles parties de cor auparavant.

Les cors naturels que nous utilisons pour Beethoven sont merveilleusement souples et colorés – la technique spécifique à laquelle on recourait pour les jouer (technique de main droite, introduite dans le pavillon de l'instrument de manière à compléter la série des sons harmoniques) était alors en usage depuis quelques temps. Des virtuoses de premier plan étaient apparus, donnant au cor une meilleure visibilité. Beethoven collabora avec l'un d'eux, Giovanni Punto (né Jan Václav Stich), écrivant à son intention une Sonate pour cor et piano. C'est à de tels faire-valoir de l'instrument que l'on doit l'existence d'un répertoire soliste et chambriste aussi formidablement difficile ; il va sans dire que, dans l'essentiel de la musique orchestrale de l'époque, le cor conservait un rôle harmonique avant tout pondéré.

Rien de tel avec Beethoven, qui nous conduit en des endroits où nous n'étions que rarement allés

auparavant. Beethoven crée des parties de cor dans lesquelles il vous faut investir la moindre parcelle de technique, de force, d'intellect ; et en tant que pupitre, on a presque le sentiment de partir pour la bataille. Vous savez que dès la première battue vous allez devoir vous rassembler, vous soutenir les uns les autres et penser de manière stratégique, sinon vous serez anéantis et brisés au moment de finir l'exposition. Nous assumons différents rôles à l'intérieur des Symphonies : nous sommes parfois d'héroïques messagers, symboles d'honneur et de noblesse ; parfois de rustiques paysans aux bottillons maculés de boue ; souvent nous sommes au cœur de la force d'entraînement de l'orchestre ou encore nos pédales chargées de profonde prémonition anticipent quelque chose de plus menaçant. En jouant ces œuvres sur des instruments d'époque, on ressent que le défi consistant à réaliser cette musique, une musique qui pousse musiciens et instruments jusqu'à leurs limites, exige un niveau d'engagement qui ne ressemble à rien d'autre, et que de ce niveau d'énergie résultent des interprétations qui elles aussi ne ressemblent à rien d'autre.

### **Michael Niesemann** *hautbois*

L'interprétation sur instruments historiques est aujourd'hui bien loin de ce qu'elle était naguère – une sorte de hobby, faisant plutôt sourire, pour enthousiastes déjantés. Aujourd'hui, on se prête en confiance à la comparaison avec les instruments modernes. Cette confiance salutaire découle aussi de ce que l'on a appris à apprécier la sonorité relativement inégale – auparavant perçue négativement – du fait de l'expressivité inhérente aux instruments. À cela s'ajoute que le degré de perfection

des musiciens, au fur et à mesure que progressait leur expérience dans le maniement des instruments anciens, est beaucoup plus marqué que par le passé. L'énergie et la puissance de la musique de Beethoven ne sauraient être transmises au public sans cette confiance salutaire. Notre concert à Carnegie Hall fut à cet égard une occasion de vérifier l'ensemble de ces points : expressivité, perfection, confiance, et ce dans le fief même de l'Orchestre Philharmonique de New York.

D'ailleurs les réactions puissamment émotionnelles et enthousiastes des auditeurs de radio, parvenues à l'issue de la retransmission en direct de ce concert, dépassèrent toutes nos attentes. Les musiciens de l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique mettent toujours toute leur énergie dans leur jeu – ainsi que John Eliot Gardiner nous y invite et en donne l'exemple –, mais j'ai eu tout particulièrement le sentiment, lors de ce concert à Carnegie Hall, que chacun d'entre nous mettait alors sa vie en jeu. L'énergie de la musique de Beethoven régnant dans cette merveilleuse salle de concert rend littéralement dépendant, elle est l'une des plus belles et des plus intenses expériences qu'il soit possible de connaître en ce monde. Je me réjouis que l'enregistrement de ce concert, en tant que document de ce moment particulier, puisse être préservé.

# Orchestre Révolutionnaire et Romantique

## **Violins**

Peter Hanson  
Jenny Godson  
Alida Schat  
Miranda Playfair  
Matilda Kaul  
Madeleine Easton  
Marcus Barcham-Stevens  
Joanne Quigley  
Martin Gwilym Jones  
Bojan Cicic  
Claire Sterling  
Fiona Stevens

Roy Mowatt  
Jayne Spencer  
Iona Davies  
Matthew Ward  
Anne Schumann  
Catherine van der Geest  
John Wilson Meyer  
Rachel Rowntree  
Hakan Wikstrom  
Nancy Elan

## **Violas**

Judith Busbridge  
Tom Dunn  
Lisa Cochrane  
Oliver Wilson  
Stella Mahrenholz  
Jessica Beeston  
Mark Braithwaite  
Cian O Duill

## **Cellos**

David Watkin  
Robin Michael  
Catherine Rimer  
Olaf Reimers  
Lucile Perrin  
Daisy Vatalaro

## **Double Bass**

Valerie Botwright  
Cecelia Bruggemeyer  
Markus van Horn  
Liz Bradley

## **Flutes**

Marten Root  
Lina Leon  
Neil McLaren

## **Piccolo**

Neil McLaren

## **Oboes**

Michael Niesemann  
Josep Domenech

## **Clarinets**

Tim Lines  
Fiona Mitchell

## **Bassoons**

Jane Gower  
Györgyi Farkas

## **Contrabassoon**

David Chatterton

## **Horns**

Anneke Scott  
Joe Walters  
Jorge Renteria Campos  
Chris Larkin

## **Trumpets**

Neil Brough  
Robert Vanryne  
Michael Harrison

## **Trombones**

Adam Woolf  
Abigail Newman  
Cameron Drayton

## **Timpani**

Robert Kendall

Recorded live on 16 November  
2011 in Stern Auditorium/  
Perelman Stage at Carnegie Hall,  
New York City, by WQXR,  
New York's Classical Station

This concert was a part  
of the *Carnegie Hall Live*  
broadcast series, a collaboration  
of Carnegie Hall, WQXR  
and American Public Media

For WQXR:  
*Vice President and General  
Manager:* Graham Parker  
*Executive Producer of  
Live events:* Martha Bonta  
*Producer:* Eileen Delahunty  
*Assistant Producer:* Aaron Dalton  
*Recording Engineers:*  
Edward Haber, George  
Wellington, Noriko Okabe  
and Kristen Mueller

*Tape editor:* Stephen Frost  
(Floating Earth Ltd)  
*Sound engineer:* Mike Hatch  
(Floating Earth Ltd)  
*Executive producer:*  
Isabella de Sabata  
*Edition:* Bärenreiter

*Design:* Untitled  
*Photo p.2:* © Julien Jourdes  
*Translations:* Gudrun Meier,  
Michel Roubinet

© 2012 The copyright in this  
sound recording is owned by  
The Carnegie Hall Corporation  
& New York Public Radio,  
under exclusive licence  
to Monteverdi Productions Ltd  
© 2012 Monteverdi Productions Ltd  
Level 9  
25 Cabot Square  
Canary Wharf  
London E14 4QA