



BEETHOVEN  
SYMPHONIES  
6/8

PHILIPPE JORDAN  
WIENER SYMPHONIKER





LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

*Symphony No. 6 in F major op. 68 "Pastoral"*

Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 „Pastorale“

- 1 Allegro ma non troppo „Erwachen heiterer  
Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“ .....11:06
- 2 Andante molto mosso „Szene am Bach“ .....12:00
- 3 Allegro „Lustiges Zusammensein der Landleute“ .....05:32
- 4 Allegro „Gewitter, Sturm“ .....03:16
- 5 Allegretto „Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an  
die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm“ .....09:39

*Symphony No. 8 in F major op. 93*

Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93

- 6 Allegro vivace e con brio .....08:11
- 7 Allegretto scherzando .....03:54
- 8 Tempo di Menuetto .....04:42
- 9 Allegro vivace .....07:02

*Total Playing Time* 65:22

PHILIPPE JORDAN *conductor*  
WIENER SYMPHONIKER

## Freedom and Salvation

It was called “Sinfonia caratteristica” and “Sinfonia pastorella” in the first sketches, “Recollections of Country Life” was the title of the work at its premiere, and at the time of printing the name finally was “*Sinfonia Pastorale*”: Beethoven’s *Sixth Symphony* composed in 1807/08 and was possibly inspired by stays in Nußdorf and Grinzing, at that time still rural suburbs of Vienna. The premiere took place under rather unfavourable circumstances: “There we lasted, in the bitterest cold, from half past six to half past ten, and experienced the truth that one can easily have too much of a good thing – and still more, of a loud”, the composer and music writer Johann Friedrich Reichardt regretfully noted about the notorious Orchestra Academy, which took place on 22 December 1808 at the unheated Theater an der Wien. In a true concert marathon, Beethoven presented his latest works to the audience (“trembling and wrapped in fur”, as Reichardt writes) under his own baton and with him also participating at the piano: two movements from the *Mass in C major*, the concert aria “*Ah! perfido*”, the *Choral Fantasy* and the *Piano Concerto No. 4*, as well as the *Symphonies No. 5 in C minor* and *No. 6 in F major*, albeit in reverse numbering at the time. His imagination as a composer was always striving in very different directions at the same time – and it is hard to imagine a greater contrast between the external and internal struggles, leading to the blaringly celebrated victory of the Finale in the style of a French revolutionary march in the *Fifth*, and this symphony with its connection to nature, its byname “*Pastoral*” deriving from the Latin word for shepherd (pastor). For Philippe Jordan, however, the two works are inseparable siblings. “For all their external contrasts, such as minor and major for example, they show a myriad of structural similarities,” he explains: “Almost monothematic first movements in two-four time, the basic motifs of which are rigorously drawn through, but falter right at the beginning in fermatas; an extended instrumentation with piccolo and trombones; five-part scherzi that merge directly into the Finale, but also a clearly formulated message. After the political utopia with

revolution, liberté, liberation in the Fifth, the ‘Pastoral’ seeks freedom and salvation in nature. For me, it is perhaps Beethoven’s most wonderful symphony.”

Pronounced musical descriptions of nature were popular long before Beethoven, just remember Antonio Vivaldi’s *“Quattro stagioni”*. Yet Beethoven might have found a direct model in several works by Justinus Heinrich Knecht (1752–1817). Knecht was music director in Biberach in Württemberg and known as organist and author of works on musical education and theory. In particular, a symphony entitled *“Le Portrait musical de la nature”* (published 1784 in Speyer) has survived, which, right down to its programmatic explanations, shows parallels to Beethoven’s work. However, Beethoven repeatedly and resolutely distanced himself from an esthetic of imitation, established since the Baroque era. Already the sketches contain the remark: “All painting in instrumental music, if pushed too far, is a failure”. In the first edition, below the title *“Pastoral Symphony or Recollections of Country Life”*, an addition is stated in brackets: “more an expression of feeling than a painting”. Accordingly, he did not simply want to describe the proceedings of nature with musical means and, for example, reproduce a thunderstorm with lightning, rolling thunder and clattering rain as realistically as possible, but also and above all to express those feelings in music which arise in man during the experience of nature – be this the turmoil of the elements during a thunderstorm or the calm afterwards. “He explicitly describes his ‘recollection of country life’, not country life itself,” emphasizes Jordan. “It is about a longing, a personal search – for the meaning of life, for the deity, for the truth in nature. The ‘Pastoral’ presumably is the first ever impressionistic piece, but with means employed in an extraordinarily economical way. Trumpets only join in the Trio of the Scherzo, piccolo and timpani only play in the thunderstorm, the trombones – two, not three! – only in the thunderstorm and the Finale.” The *“Pastoral”* appears as a counter-proposal alongside the highly dramatic, combative character of the C minor symphony, governed by a different musical thinking. “In the Fifth, Beethoven pushed the motivic-thematic work to its limits, but in the Sixth he introduces the Schubertian element, replacing musical processing with colours and keys: the ‘Pastoral’ certainly is his most colourful symphony.”

The titles of the movements were probably slightly altered by the publisher on his own authority. Beethoven originally captioned the first movement: “Pleasant, cheerful sensations which awaken in man upon arrival in the countryside” – whereby it gets clear that it is the experience of a townsman described here. Jordan is convinced that “Beethoven is entering really strange territory here, within his symphonies, the

whole ‘Pastoral’ represents a world of its own”. Nature is indirectly represented by the return of the same, which nevertheless transforms itself flexibly: the main theme consists of short motifs, which are repeated several times in modified form until even a single bar, a single short motif of five notes remains unchanged ten times in a row, but, like breathing, is enlivened by crescendo and decrescendo. In the development, this procedure is intensified with surprising harmonic changes: another motif, repeated many times (with the same rhythm as the one before), sounds above third-related chords, which suddenly change from B flat major to D major, then from G major to E major: Beethoven as progenitor of Minimal Music.

In the slow movement, “Szene am Bach” (“Scene by the brook”), the essentially dramatic shape of the sonata form likewise becomes the carrier of a fluent change instead of a confrontation. The murmuring of the brook is present almost all the time in the low strings. Two solo celli stand out from the bass and, together with violas and second violins, represent the quiet rippling movement, on top of which the first violins lay the melody. “Again, Beethoven applies a very special colour: it is his only symphonic movement where the strings play with mutes. With this string setting being so delicate, I once again get the feeling that he couldn’t have been that deaf,” Jordan chuckles. At his request, the Wiener Symphoniker use wooden mutes instead of modern plastic ones: “The sound is louder and hence more difficult to control, but much more characteristic.” Jordan gets enthusiastic about the sequence of keys in the development: “In a B flat major movement, the theme appears consecutively in brilliant G major, tranquil E-flat major and then, at the quietest point, in wholly internalized G flat major. There is no actual development, but a constantly new and grandiose illumination.” At the end of the movement, Beethoven allows himself the kind of “painting” which he otherwise so decidedly frowned upon: nightingale, quail and cuckoo appear in the flute, oboe and clarinet. “Yet, this is not an illustration, but rather an evocation, the realization of a poetic idea”, Jordan clarifies: “The call of the cuckoo is not a minor third as in reality, but a major third. In Mahler’s First, it even becomes a fourth. All of this points beyond a pure depiction of nature.”

Dance movement and Finale merge into each other without a break, with the storm scene in between. The Scherzo, not expressly identified as such, as “Lustiges Zusammensein der Landleute” (“Merry gathering of the country folk”) contains one of Beethoven’s grim jokes, when he lets the oboist enter a quarter too early in a fast three-four time, as if the latter had a bout of nerves and could not cope with the counting, whereupon the other musicians need to adapt themselves ... “It is important

not to overdo the tempo here,” Jordan says. “Some *gemütlichkeit* is supposed to be perceptible, this should not turn into a mad rush.” Even more so as a wild polka rings out twice in the trio, where the strings are in charge and one almost has to fear that the dance floor might get trampled down. “Brahms’ ‘Hungarian Dances’ are already within our reach!” Suddenly this music breaks off, and thunder is represented by a soft tremolo of cellos and double basses. Fearful mood and restlessness take hold, and after a few moments the storm breaks loose. “Berlioz’ ‘Symphonie fantastique’, Wagner’s ‘Dutchman’, ‘Valkyrie’, ‘Siegfried’ – all these and even more later descriptions of nature and storms would be inconceivable without this movement,” Jordan emphasizes. The descriptive summit may thus have been reached, but not the climax of the symphony. For just like the *Fifth*, the *Sixth* is designed towards its Finale, wherein the central concern of the entire work is formulated: “Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm” (“Shepherd’s song. Beneficent feeling after the storm, joined with thanks to the deity”). The clarinet imitates sounds of the shepherd’s pipe, the horn calls from afar, and the violins intonate the peacefully flowing main theme. Jordan loves the entire transition: “In the last bars of the fourth movement, the clattering rain motif from before is suddenly being augmented by the oboe, in substantially extended note values, and forms a luminous rainbow – evidence of an enormous imagination in connection with motivic thinking. And then, one after the other, the triad motifs of clarinet in C major and horn in G major, briefly overlapping with the drone quints of violas (c–g) and cellos (F–C) dissonantly: that is surprisingly modern.” For him, the movement becomes “an exaggeration of the Finale of the Fifth – through its tranquility, its solemn ductus, the renunciation of any development. He simply rests in himself, shining in all possible variations. His pantheism already contains the ‘All men become brothers’ of the Ninth.”

On 27 February 1814, audience and press experienced a surprise in the Redoutensaal of the Hofburg in Vienna: Beethoven’s *Symphony No. 8* turned out to be an apparently small, lighter work – which the composer certainly found “much better” than the popular *Seventh*. “In terms of compositional technique, I can completely understand his pride,” says Philippe Jordan. “Everything is straight to the point here, this is simply as good as it gets.” Whilst Beethoven had shot large quantities of anti-Napoleonic tinder in the *Seventh* and thus transported extra-musical content without becoming concretely programmatic, in the *Eighth* he was solely focused on the music – a mischievous, jocose expression between grim gruffness and fine irony. “Contrary to some allegations, there is absolutely nothing grandfatherly about the piece, by

no means is Beethoven turning back anywhere. On the contrary, the music is edgy, cheeky, quirky, even eccentric like never before. Rossini's spirit blows not only through the Finale, but already through the humoresque of the second movement, not least in the great orchestral crescendo in the final bars. Moreover, he gets inspiration from the Bohemian musical tradition: In the Finale, I constantly discern Dvořák. Beethoven went to Bohemia for several spa treatments, in Teplice and Karlovy Vary. The whole symphony is highly virtuosic, full of wit and surprises, also in rhythm, harmony and dynamics." After all, in this movement, as in the Finale of the *Seventh*, Beethoven again goes the limits of the sound level and twice demands a fortetortissimo (fff), at the beginning of the recapitulation and in the coda shortly before the end.

However, this wealth needs to be comprehended first, and in order to grasp all the punch lines, it is necessary to listen faster than usual, so to speak. This already begins with the impact of the surprise attack at the beginning: the seemingly innocent main theme enters abruptly. However, the intervention of a mysteriously threatening pianissimo passage prevents the merry side theme from adding too much cosiness. The development may be short, but it turns into a battlefield. After several attempts, the main theme is virtually shredded into harsh dissonances between rhythmic-metric rolling mills. And in the turbulent coda, a manically hammering climax has yet to be reached before the excitement deflagrates in sudden general pauses, giving way to a humoristic final effect.

In the second movement, Beethoven pays homage to his teacher Joseph Haydn, one of the greatest masters of musical humour, by taking up his idea of a ticking clockwork, ironising it and parodying Rossini at the same time. (In the meantime, research has identified the musically identical canon, an alleged compliment to Mälzel, the inventor of the metronome, as a forgery by Beethoven's biographer Anton Schindler). "These extremes between pianissimo interjections and fortissimo outbursts quite give me the creeps, the humour is already on the brink of making you shiver," confesses Jordan. No Scherzo follows, but a Minuet in quotation marks, the grace of which is bent with subtle means – and which again seems to caricature the foibles of some musicians with "wrong", namely displaced cues of trumpets and timpani. "Owing to Beethoven's ingenious approach, nothing here is as it seems, everything is called into question," Jordan raves. "In the trio, the influence of Bohemian folk music is unmistakable – with clarinet, horns and violoncello, whereby I am convinced that the cello part is intended as a real solo, not for the entire group. It is magnificent how he plays again with varied repetitions that offer almost no escape and no cessation."

For Jordan, the fact that Beethoven in the *Eighth* repeats the basic key, writing another symphony in F major after the “*Pastoral*”, is a clear reference to the – in this case Bohemian – countryside.

The Finale, bustling off almost manically, is “one of Beethoven’s best ever,” finds Jordan, “with a grandiose development and an even more grandiose coda. With a range of 502 bars and an irregular key and form plan, it bursts all bounds. Its softly shimmering main theme regularly sticks its tongue out at us: with a sudden C sharp in fortissimo, which has no place in F major. When the tone finally enforces a modulation towards the end of the movement’s innumerable turbulences, the action gets completely out of hand. It is only with a distinct crunch that Beethoven can jerk the harmonic screw back to F major, which is confirmed in a seemingly never-ending coda. “Yes, this is the symphony with the most final chords,” laughs Jordan. “And yet it is incredibly compact and trenchant. Ingenious border crossings of such rank can otherwise only be found in Beethoven’s late string quartets.”

*Walter Weidringer*  
(Translation: Eva Oswald)

## Freiheit und Erlösung

„Sinfonia caratteristica“ und „Sinfonia pastorella“ heißt es in den ersten Skizzen, „Erinnerung an das Landleben“ war das Werk bei der Uraufführung überschrieben, bei der Drucklegung lautete der Name schließlich „*Sinfonie Pastorale*“: Beethovens *Sechste Symphonie* entstand 1807/08 und wurde möglicherweise von Aufenthalten in Nußdorf und Grinzing inspiriert, damals noch ländliche Vororte Wiens. Die Uraufführung fand unter eher ungünstigen Umständen statt: „Da haben wir denn in der bittersten Kälte von halb sieben bis halb elf ausgehalten und die Erfahrung bewährt gefunden, daß man auch des Guten – und mehr noch, des Starken – leicht zu viel haben kann“, stellte der Komponist und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt bedauernd über jene berühmt-berüchtigte Orchesterakademie fest, die am 22. Dezember 1808 im ungeheizten Theater an der Wien stattfand. In einem wahren Konzertmarathon präsentierte damals Beethoven dem Publikum („zitternd und in Pelze gehüllt“, wie Reichardt schreibt) seine neuesten Werke unter eigener Leitung und Mitwirkung am Klavier: zwei Sätze aus der *C-Dur-Messe*, die Konzertarie „*Ah! perfido*“, die *Chorfantasie* und das *Klavierkonzert Nr. 4* sowie die *Symphonien Nr. 5 c-moll* und *Nr. 6 F-Dur*, freilich damals noch in umgekehrter Nummerierung. Seine kompositorische Phantasie strebte ja immer wieder zur selben Zeit in ganz unterschiedliche Richtungen – und was für einen größeren Kontrast könnte man sich denken zwischen den äußeren und inneren Kämpfen, die in der *Fünften* zum lauthals gefeierten Sieg des Finales im Stil eines französischen Revolutionsmarsches führen und dieser naturbezogenen Symphonie, deren Beiname „*Pastorale*“ sich vom lateinischen Wort für Hirt (pastor) herleitet. Für Philippe Jordan sind die beiden Werke jedoch untrennbare Geschwister. „Bei allen äußeren Gegensätzen wie zum Beispiel Moll und Dur zeigen sie eine Unzahl an strukturellen Gemeinsamkeiten“, erklärt er: „Beinah monothematische Kopfsätze im Zweivierteltakt, deren Grundmotive rigoros durchgezogen werden, aber gleich zu Beginn in Fermaten stocken; eine erweiterte Instrumentierung mit Piccolo und

Posaunen; fünfteilige Scherzi, die direkt ins Finale übergehen, aber auch eine klar formulierte Botschaft. Nach der politischen Utopie mit Revolution, Liberté, Befreiung in der Fünften sucht die Pastorale Freiheit und Erlösung in der Natur. Für mich ist sie vielleicht die wundervollste Symphonie Beethovens.“

Prononcierte musikalische Naturschilderungen waren schon lange vor Beethoven populär, man erinnere sich nur an Antonio Vivaldis „*Quattro stagioni*“. Ein direktes Vorbild aber dürfte Beethoven in etlichen Werken von Justinus Heinrich Knecht (1752–1817) gefunden haben. Knecht war Musikdirektor in Biberach in Württemberg und bekannt als Organist und Verfasser musikpädagogischer und musiktheoretischer Werke. Vor allem eine Symphonie mit dem Titel „*Le Portrait musical de la nature*“ (erschienen 1784 in Speyer) ist erhalten, die bis in ihre Programmerrläuterungen hinein Parallelen zu Beethovens Werk aufweist. Von einer seit dem Barock etablierten Nachahmungsästhetik hat sich Beethoven aber immer wieder und mit Entschiedenheit distanziert. Schon unter den Skizzen findet sich die Bemerkung: „Jede Mahlerey, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliert“; im Erstdruck heißt es dann unter dem Titel „*Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben*“ als Zusatz in Klammer: „mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey“. Er wollte also nicht bloß die Vorgänge der Natur mit musikalischen Mitteln beschreiben und zum Beispiel ein Gewitter mit Blitz, Donnerröllen und prasselndem Regen möglichst realistisch wiedergeben, sondern auch und vor allem jene Gefühle in Musik ausdrücken, die im Menschen beim Erlebnis der Natur aufsteigen – ob nun beim Aufruhr der Elemente im Gewitter oder in der Ruhe danach. „Er schildert ja ausdrücklich seine ‚Erinnerung an das Landleben‘, nicht das Landleben selbst“, betont Jordan. „Es geht um eine Sehnsucht, eine persönliche Suche – nach Lebenssinn, der Gottheit, nach der Wahrheit in der Natur. Vermutlich ist die ‚Pastorale‘ das erste impressionistische Stück überhaupt, allerdings bei außerordentlich ökonomisch eingesetzten Mitteln. Trompeten kommen erst im Trio des Scherzos dazu, Piccolo und Pauken spielen überhaupt nur im Gewitter, die Posaunen – zwei, nicht drei – bloß in Gewitter und Finale.“ Dem hochdramatischen, kämpferischen Charakter der c-moll-Symphonie wird in der „*Pastorale*“ ein Gegenentwurf zur Seite gestellt, den ein anderes musikalisches Denken regiert. „In der Fünften hat Beethoven die motivisch-thematische Arbeit auf die Spitze getrieben, in der Sechsten aber bringt er das Schubertische Element ein, ersetzt Verarbeitung durch Farben und Tonarten: Die ‚Pastorale‘ ist gewiss seine farbigste Symphonie.“

Die Satztitle hat vermutlich der Verleger eigenmächtig leicht abgewandelt; bei Beethoven ist der erste Satz original überschrieben mit: „Angenehme, heitere

Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen“ – wodurch schon klar wird, dass hier das Erleben eines Städters geschildert wird. „Beethoven betritt hier wirklich fremdes Terrain“, ist Jordan überzeugt, „die ganze ‚Pastorale‘ stellt eine eigene Welt dar innerhalb seiner Symphonien.“ Natur wird indirekt repräsentiert durch die Wiederkehr des Gleichen, das sich dennoch flexibel umformt: Das Hauptthema besteht aus kurzen Motiven, die abgewandelt mehrfach wiederholt werden, bis sogar ein einziger Takt, ein einziges kurzes Motiv mit fünf Tönen zehnmal hintereinander gleich bleibt, aber atmend belebt wird durch Crescendo und Decrescendo. In der Durchführung wird dieses Verfahren mit überraschenden Harmoniewechseln noch zugespitzt: Ein weiteres, vielfach wiederholtes Motiv (mit demselben Rhythmus wie das zuvor) erklingt über terzverwandten Akkorden, die von B-Dur unvermittelt nach D-Dur, dann von G-Dur auf E-Dur wechseln: Beethoven als Vorläufer der Minimal Music.

Auch im langsamen Satz („Szene am Bach“) wird die eigentlich dramatische Form des Sonatenhauptsatzes zum Träger eines fließenden Wechsels statt einer Auseinandersetzung. Das Murmeln des Baches ist fast die ganze Zeit über in den tiefen Streichern präsent. Zwei Solocelli heben sich vom Bass ab und repräsentieren zusammen mit Bratschen und zweiten Violinen die ruhig plätschernde Bewegung, über welche die ersten Violinen die Melodie legen. „Wieder setzt Beethoven eine ganz spezielle Farbe ein: Es ist sein einziger symphonischer Satz, in dem die Streicher mit Dämpfern spielen. Bei der Delikatesse dieses Streichersatzes beschleicht mich wieder einmal das Gefühl, dass er ganz so taub nicht gewesen sein kann“, schmunzelt Jordan. Die Wiener Symphoniker verwenden hier auf seinen Wunsch Holzdämpfer statt moderner Plastikdämpfer: „Der Klang ist lauter und damit auch schwieriger zu kontrollieren, aber viel charakteristischer.“ Bei der Tonartenfolge der Durchführung gerät Jordan ins Schwärmen: „In einem B-Dur-Satz tritt das Thema nacheinander in leuchtendem G-Dur, stillem Es-Dur und dann, an der leisesten Stelle, in ganz verinnerlichtem Ges-Dur auf. Es wird nicht eigentlich verarbeitet, sondern immer nur grandios neu beleuchtet.“ Am Schluss des Satzes scheint sich Beethoven dann doch eine von ihm so dezidiert verpönte „Mahlerey“ zu leisten: In Flöte, Oboe und Klarinette kommen Nachtigall, Wachtel und Kuckuck zu Wort. „Es ist aber keine Bebilderung, sondern eher eine Evokation, die Umsetzung einer poetischen Idee“, stellt Jordan klar: „Der Kuckucksruf ist auch keine kleine Terz wie in Wirklichkeit, sondern eine große Terz. In Mahlers Erster wird dann daraus sogar eine Quart. Das weist alles über eine reine Naturschilderung hinaus.“

Tanzsatz und Finale gehen, mit der eingeschobenen Sturmszene dazwischen, ohne Pause ineinander über. Das nicht ausdrücklich als solches bezeichnete Scherzo enthält als „Lustiges Zusammensein der Landleute“ einen von Beethovens grimmigen Scherzen, wenn er den Oboisten im schnellen Dreivierteltakt eine Viertel zu früh einsetzen lässt, so als sei dieser aus Nervosität mit dem Zählen nicht zu Rande gekommen, worauf sich die anderen Musiker darauf einstellen müssen ... „Es ist wichtig, das Tempo hier nicht zu übertreiben“, findet Jordan. „Es soll noch eine Gemütlichkeit spürbar sein, keine Hatz daraus werden.“ Als Trio erklingt dann ohnehin zweimal eine wilde Polka, in der die Streicher federführend sind und man fast Angst haben muss, dass der Tanzboden durchgestampft werde. „Da sind Brahms’ ‚Ungarische Tänze‘ schon zum Greifen nahe!“ Plötzlich reißt diese Musik ab und dumpfes Donnerrollen wird durch ein leises Tremolo von Violoncelli und Kontrabässen repräsentiert. Angstvolle Stimmung und Unruhe machen sich breit, und schon nach wenigen Augenblicken bricht das Unwetter los. „Berlioz’ *Symphonie fantastique*, Wagners ‚Holländer‘, ‚Walküre‘, ‚Siegfried‘ – all diese und noch mehr spätere Natur- und Sturmschilderungen wären ohne diesen Satz nicht denkbar“, betont Jordan. Der Gipfel des Deskriptiven mag damit erreicht sein, nicht aber der Höhepunkt der Symphonie. Denn so wie die *Fünfte* ist auch die *Sechste* auf ihr Finale hin angelegt, in dem das zentrale Anliegen des ganzen Werks formuliert ist: „Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm“. Die Klarinette ahmt Schalmeyklänge nach, das Horn ruft aus der Ferne, und die Violinen stimmen das friedvoll strömende Hauptthema an. Jordan liebt den ganzen Übergang: „In den letzten Takten des vierten Satzes kommt das zuvor prasselnde Regenmotiv plötzlich in der Oboe in Augmentation, in wesentlich verlängerten Notenwerten, und formt einen leuchtenden Regenbogen – das zeugt von enormer Phantasie in Verbindung mit dem motivischen Denken. Und dann nacheinander die Dreiklangsmotivik von Klarinette in C-Dur und Horn in G-Dur, zu denen sich die Bordunquinten von Bratschen (c–g) und Celli (F–C) kurz dissonant überlagern: das ist erstaunlich modern.“ Der Satz wird für ihn zu „einer Überhöhung des Finales der Fünften – durch seine Ruhe, seinen getragenen Duktus, den Verzicht auf jede Entwicklung. Er ruht einfach in sich und leuchtet dabei in allen möglichen Variationen. In seinem Pantheismus ist das ‚Alle Menschen werden Brüder‘ der Neunten bereits enthalten.“

Am 27. Februar 1814 erlebten Publikum und Presse im Redoutensaal der Wiener Hofburg eine Überraschung: Beethovens *Symphonie Nr. 8* entpuppte sich als scheinbar kleines, leichteres Werk – das der Komponist freilich „viel besser“ fand als

die populäre *Siebente*. „Kompositionstechnisch kann ich seinen Stolz vollauf verstehen“, sagt Philippe Jordan. „Hier ist alles genau auf den Punkt gebracht, besser kann man es einfach nicht machen.“ Hatte Beethoven in der *Siebenten* große Mengen antinapoleonischen Zunders verschossen und damit außermusikalische Inhalte transportiert, ohne konkret programmatisch zu werden, richtete er seinen Blick in der *Achten* allein auf die Musik – einen verschmitzen, launigen Blick zwischen grimmiger Bärbeisigkeit und feiner Ironie. „Großväterlich, wie manchmal immer noch behauptet wird, ist an dem Stück überhaupt nichts, Beethoven wendet sich mitnichten irgendwohin zurück. Im Gegenteil, die Musik ist kantig, frech, eigenbrötlerisch, ja sogar verschroben wie noch nie. Rossinis Geist weht nicht erst durch das Finale, sondern schon durch die Humoreske des zweiten Satzes, nicht zuletzt beim großen Orchestercrecendo in den Schlusstakten. Und dann holt er sich noch Anregungen aus der böhmischen Musiktradition: Im Finale höre ich ständig Dvořák heraus. Beethoven war ja mehrfach in Böhmen auf Kur, in Teplitz und Karlsbad. Die ganze Symphonie ist hochvirtuos, steckt voller Witz und Überraschungen, auch in Rhythmik, Harmonik und Dynamik.“ Immerhin geht Beethoven in diesem Satz, so wie im Finale der *Siebenten*, erneut an die Grenzen der Lautstärke und verlangt zweimal ein Fortefortissimo (fff), am Beginn der Reprise und in der Coda kurz vor Schluss.

Diese Fülle will jedoch erst erlauscht sein, und um alle Pointen zu erfassen, muss man gleichsam schneller zuhören als üblich. Das beginnt schon mit dem Überumpelungseffekt des Beginns: Ganz unvermittelt setzt das Hauptthema ein, das scheinbar kein Wässerchen trüben kann. Doch bevor durch das neckische Seitenthema die Gemütlichkeit überhand nimmt, interveniert schon eine geheimnisvoll-bedrohliche Pianissimo-Passage. Die Durchführung mag kurz sein, entwickelt sich aber zum Schlachtfeld. Nach mehreren Anläufen wird das Hauptthema zu harschen Dissonanzen zwischen rhythmisch-metrischen Walzen geradezu zerfetzt. Und in der turbulenten Coda muss erst noch ein manisch hämmernder Höhepunkt erklommen werden, bevor die Erregung in plötzlichen Generalpausen verpufft und einem humoristischen Schlusseffekt Platz macht.

Im zweiten Satz erweist Beethoven dem Lehrer Joseph Haydn seine Reverenz, einem der größten Meister des musikalischen Humors, indem er dessen Idee eines tickenden Uhrwerks aufgreift, ironisiert und gleichsam nebenher noch Rossini parodiert. (Den musikalisch gleichlautenden Kanon zu angeblichen Ehren des Metronom-Erfinders Mälzel hat die Forschung mittlerweile als eine Fälschung von Beethovens Biographen Anton Schindler identifiziert.) „Diese Extreme zwischen

Pianissimo-Einwürfen und Fortissimo-Ausbrüchen sind mir nicht mehr ganz geheuer, da ist der Humor schon an der Kippe zum Schaudern“, bekennt Jordan. Kein Scherzo folgt, sondern ein Menuett unter Anführungszeichen, dessen Grazie mit subtilen Mitteln verbogen wird – und das zudem mit „falschen“, nämlich verschobenen Einsätzen von Trompeten und Pauken erneut Musikerschwächen zu karikieren scheint. „Durch Beethovens genialen Zugriff ist hier nichts mehr so wie es scheint, alles wird in Frage gestellt“, schwärmt Jordan. „Im Trio ist dann der Einfluss böhmischer Volksmusik unverkennbar – mit Klarinette, Hörnern und Violoncello, wobei ich überzeugt bin, dass der Cellopart als richtiges Solo gedacht ist, nicht für die ganze Gruppe. Großartig, wie er hier neuerlich mit variierten Wiederholungen spielt, die beinahe kein Entkommen und Aufhören bieten.“ Auch die Tatsache, dass sich Beethoven bei der *Achten* erstmals in der Grundtonart wiederholt und nach der „*Pastorale*“ eine weitere Symphonie in F-Dur schreibt, ist für Jordan ein klarer Hinweis aufs – in diesem Falle böhmische – Land.

Das fast irrwitzig dahineilende Finale sei „eines der besten bei Beethoven überhaupt“, findet Jordan, „mit grandioser Durchführung und noch grandioserer Coda.“ Mit einem Umfang von 502 Takten sowie einem irregulären Tonarten- und Formenplan sprengt es alle Fesseln. Sein leise flirrendes Hauptthema streckt uns regelmäßig die Zunge heraus: mit einem plötzlichen Cis im Fortissimo, das in F-Dur nichts zu suchen hat. Wenn der Ton schließlich gegen Ende der unzähligen Turbulenzen des Satzes eine Modulation erzwingt, läuft das Geschehen vollkommen aus dem Ruder. Nur mit deutlichem Knirschen kann Beethoven die harmonische Schraube ruckartig nach F-Dur zurückdrehen, das in einer nicht enden wollenden Coda bestätigt wird. „Ja, es ist die Symphonie mit den meisten Schlussakkorden“, lacht Jordan. „Und doch ist sie ungemein kompakt und pointiert. Geniale Grenzgänge von diesem Rang findet man sonst nur noch in Beethovens späten Streichquartetten.“

*Walter Weidringer*





As the current Music Director of both the Wiener Symphoniker and the Opéra national de Paris Philippe Jordan has established himself as one of the most talented and exciting conductors of his generation. He has been appointed Music Director of the Vienna State Opera beginning in 2020. His career began as Kapellmeister at the Ulm Stadttheater and at the Staatsoper Unter den Linden in Berlin. From 2001–2004, he held the position of Chief Conductor of the Graz Opera and Graz Philharmonic Orchestra. From 2006–2010, he was *Principal Guest Conductor* of the Berlin Staatsoper Unter den Linden. Philippe Jordan has worked at the most prestigious international opera houses and festivals including the Metropolitan Opera New York, the Royal Opera House Covent Garden, the Teatro alla Scala, the Wiener Staatsoper, the Bayerische Staatsoper Munich, the Zurich Opera, the Salzburger Festspiele, the Festspielhaus Baden-Baden, the festivals of Aix-en-Provence Festival and Glyndebourne. Having debuted at the Bayreuth Festival with *Parsifal* in 2012, he returned in 2017 with a new production of *Die Meistersinger von Nürnberg*, which he conducted again in 2018 and will also conduct in the summer of 2019. Philippe Jordan's orchestral engagements have included both the Berlin and Vienna Philharmonic, the Berlin Staatskapelle,

the Münchner Philharmoniker, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Philharmonia Orchestra London, the London Symphony Orchestra, the Academia Nazionale di Santa Cecilia, the Orchestre de la Suisse Romande, the Tonhalle Zurich as well as the Chamber Orchestra of Europe, the Mahler Chamber Orchestra and the Gustav Mahler Youth Orchestra. In North America, he has appeared with the New York, San Francisco, Chicago, Cleveland, Philadelphia, Washington und Montreal Orchestras. With the Wiener Symphoniker Philippe Jordan has performed an integral cycle of the complete Schubert symphonies, Beethoven's symphonies and piano concertos – the later combined with the main orchestral works of Béla Bartók – and a cycle of Bach's great masses and oratorios. With the Wiener Symphoniker he has so far recorded Tchaikovsky's *Pathétique* followed by Schubert's *7th and 8th Symphonies*. Until 2020 his recordings of all Beethoven symphonies with the orchestra will be released on five CDs. The present CD is the fourth of the series.

*Als Chefdirigent der Wiener Symphoniker seit der Saison 2014–15 und Musikdirektor der Pariser Oper seit 2008 zählt Philippe Jordan zu den etabliertesten und gefragtesten Dirigenten seiner Generation. So wurde er ab 2020 als Musikdirektor der Wiener Staatsoper verpflichtet. Seine Karriere begann als Kapellmeister am Stadttheater Ulm und an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Von 2001 bis 2004 war er Chefdirigent des Grazer Opernhauses und des Grazer Philharmonischen Orchesters. Von 2006 bis 2010 war Philippe Jordan Principal Guest Conductor an der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Philippe Jordan arbeitete an den wichtigsten internationalen Opernhäusern und Festivals, wie z. B. der Metropolitan Opera New York, dem Royal Opera House Covent Garden, dem Teatro alla Scala, der Wiener Staatsoper, der Bayerischen Staatsoper München, dem Opernhaus Zürich, den Salzburger Festspielen, dem Festspielhaus Baden-Baden, den Festivals von Aix-en-Provence und Glyndebourne. Nachdem er 2012 mit Parsifal in Bayreuth debütiert, kehrte Jordan 2017 mit der Neuproduktion Die Meistersinger von Nürnberg zurück, welche er 2018 erneut leitete und auch 2019 dirigieren wird. Als Konzertdirigent arbeitete Philippe Jordan u. a. mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Staatskapelle Berlin, den Münchner Philharmonikern, dem Orchestre Philharmonique de Radio France,*

*dem Philharmonia Orchestra London, dem London Symphony Orchestra, dem Orchestra Dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Chamber Orchestra of Europe, dem Mahler Chamber Orchestra und dem Gustav Mahler Jugend Orchester zusammen. In Nordamerika dirigierte er bisher u. a. die Symphonieorchester von New York, San Francisco, Chicago, Cleveland, Philadelphia, Washington und Montreal. Mit den Wiener Symphonikern erarbeitete Philippe Jordan u. a. einen kompletten Zyklus der Symphonien Schuberts, die Symphonien und Klavierkonzerte Beethovens, letztere kombiniert mit den Hauptwerken für Orchester von Béla Bartók, und begann einen Zyklus mit den großen Messen und Oratorien von Johann Sebastian Bach. Mit den Wiener Symphonikern liegen bislang vier vier Aufnahmen vor: Tschaikowskis 6. Symphonie „Pathétique“, Schuberts 7. und 8. Symphonie sowie mit der 1. und 3. Symphonie, der 4. und 5. Symphonie sowie 2. und 7. Symphonie die ersten drei Teile seines auf fünf CDs angelegten Beethoven-Zyklus mit dem Orchester.*

The Wiener Symphoniker handle the lion's share of symphonic activity that makes up the musical life of the Austrian capital. The preservation of the traditional, Viennese orchestral sound occupies a central place in the orchestra's various artistic pursuits. The end of the nineteenth century was precisely the right time to establish a new Viennese orchestra for the purpose of presenting orchestral concerts with broad appeal, on the one hand, and to meet the need for first performances and premieres of contemporary works, on the other. In October 1900, the newly formed Wiener Concertverein, as it was called back then, gave its first public performance at the Vienna Musikverein with Ferdinand Löwe on the podium. The Wiener Symphoniker have premiered works that are now undisputed staples of the orchestral repertoire, including Anton Bruckner's *Ninth Symphony*, Arnold Schönberg's *Gurre-Lieder*, Maurice Ravel's *Piano Concerto for the Left Hand*, and Franz Schmidt's *The Book with Seven Seals*. Over the course of its history, conducting greats like Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Oswald Kabasta, George Szell and Hans Knappertsbusch have left an indelible mark on the orchestra. In later decades, Herbert von Karajan (1950–1960) and Wolfgang Sawallisch (1960–1970) were the Chief Conductors who moulded the

sound of the orchestra most significantly. After the brief return of Josef Krips, the position of Chief Conductor was filled by Carlo Maria Giulini and Gennadij Roshdestvensky. Georges Prêtre was Chief Conductor from 1986 to 1991. Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedoseyev and Fabio Luisi then assumed leadership of the orchestra. The Swiss conductor Philippe Jordan took up the position of Music Director at the beginning of the 2014–15 season. Leading lights who have enjoyed notable success as guests on the podium of the Wiener Symphoniker include Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado and Sergiu Celibidache. The Wiener Symphoniker appear in more than 160 concerts and operatic performances per season, the vast majority of which take place in Vienna's well-known concert venues, the Musikverein and the Konzerthaus. Since 1946, the Wiener Symphoniker have been the *Orchestra in Residence* at the Bregenzer Festspiele, where they also play the majority of operatic and symphonic performances. The orchestra also took on a new challenge at the beginning of 2006: That's when the Theater an der Wien became a functioning opera house again, and the orchestra has been responsible for a significant number of productions ever since.

*Die Wiener Symphoniker sind Wiens Konzertorchester und Kulturbotschafter und damit verantwortlich für den weitaus größten Teil des symphonischen Musiklebens dieser Stadt. Die Aktivitäten des Orchesters sind vielfältig, wobei die Pflege der traditionellen Wiener Klangkultur einen zentralen Stellenwert einnimmt. Ende des 19. Jahrhunderts war die Zeit reif für die Gründung eines neuen Wiener Orchesters, das einerseits populäre Orchesterkonzerte veranstalten und andererseits den Bedarf an Ur- und Erstaufführungen damaliger zeitgenössischer Werke abdecken sollte. Im Oktober 1900 präsentierte sich der neue Klangkörper (damals unter dem Namen Wiener Concertverein) mit Ferdinand Löwe am Pult im Großen Musikvereinsaal erstmals der Öffentlichkeit. Heute so selbstverständlich im Repertoire verankerte Werke wie Anton Bruckners Neunte Symphonie, Arnold Schönbergs Gurre-Lieder, Maurice Ravels Konzert für die linke Hand und Franz Schmidts Das Buch mit sieben Siegeln wurden von den Wiener Symphonikern uraufgeführt. Im Laufe seiner Geschichte prägten herausragende Dirigentenpersönlichkeiten wie Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Oswald Kabasta, George Szell oder Hans Knappertsbusch entscheidend den Klangkörper. In späteren Jahrzehnten waren es die Chefdirigenten Herbert von Karajan (1950–1960) und Wolfgang Sawallisch (1960–1970), die*

*das Klangbild des Orchesters formten. In dieser Position folgten – nach kurzzeitiger Rückkehr von Josef Krips – Carlo Maria Giulini und Gennadij Roschdestvenskij. Georges Prêtre war zwischen 1986 und 1991 Chefdirigent, danach übernahmen Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedosejev und Fabio Luisi diese Position. Mit dem Antritt Philippe Jordans als Chefdirigent zur Saison 2014–15 starteten die Wiener Symphoniker in eine neue Ära. Als Gastdirigenten feierten zudem Stars wie Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado, Carlos Kleiber oder Sergiu Celibidache viel beachtete Erfolge. Die Wiener Symphoniker absolvieren pro Saison über 160 Konzert- und Opernauftritte, wovon die Mehrzahl in Wiens renommierten Konzerthäusern Musikverein und Wiener Konzerthaus stattfindet. Bereits seit 1946 sind die Wiener Symphoniker jeden Sommer das Orchestra in Residence der Bregenzer Festspiele. Dort treten sie nicht nur als Opernorchester beim Spiel am See und bei der Oper im Festspielhaus in Erscheinung, sondern sind auch mit mehreren Orchesterkonzerten im Programm des Festivals vertreten. Zusätzlich wirken die Wiener Symphoniker seit 2006 bei zahlreichen Opernproduktionen im Theater an der Wien mit und unterstreichen damit ihre herausragende Stellung im Musikleben Wiens.*

# KLASSIKER AUS WIEN

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonies Nos. 1 & 3  
*Symphonien Nr. 1 & 3*

WS013 STEREO, LIVE RECORDING,  
AVAILABLE ON CD



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonies Nos. 4 & 5  
*Symphonien Nr. 4 & 5*

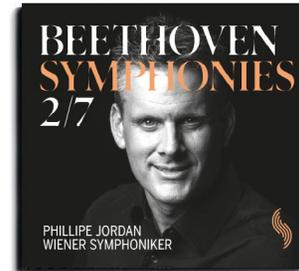
WS014 STEREO, LIVE RECORDING,  
AVAILABLE ON CD



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonies Nos. 2 & 7  
*Symphonien Nr. 2 & 7*

WS015 STEREO, LIVE RECORDING,  
AVAILABLE ON CD



FRANZ SCHUBERT

Symphonies Nos. 7 & 8  
*SymphonieN Nr. 7 & 8*

WS 009 STEREO, LIVE RECORDING,  
AVAILABLE ON CD



JOHANN STRAUSS

Overtures, Polkas and Waltzes  
*Ouvertüren, Polkas und Walzer*

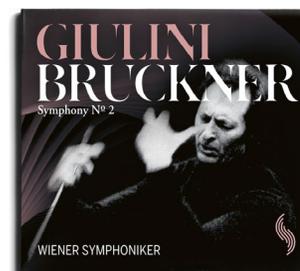
WS 005 STEREO, LIVE AUFNAHME,  
ERHÄLTICH AUF CD



ANTON BRUCKNER

Symphony No. 2 in c minor  
*Symphonie Nr. 2 c-moll*

WS 004, HISTORISCHE AUFNAHME,  
ERHÄLTICH AUF CD



GUSTAV MAHLER

The Song of the Earth  
*Das Lied von der Erde*

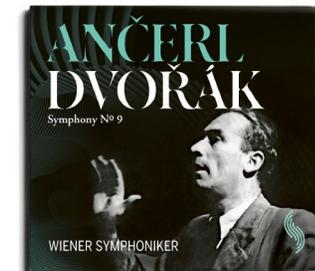
WS 007, HISTORISCHE AUFNAHME 1967,  
ERHÄLTICH AUF CD



ANTONÍN DVOŘÁK

Symphony No. 9 e minor op. 95  
*Symphonie Nr. 9 e-moll op. 95*

WS 008, HISTORISCHE  
AUFNAHME 1958, ERHÄLTICH AUF CD





**Recording Location:**

Goldener Saal,  
Musikverein Wien  
8/9 March 2017

**Executive Producer:**

Christian Schulz,  
Johannes Neubert

**Producer:**

Erich Hofmann

**Recording Engineer:**

Georg Burdicek

**Musical Assistant:**

Pierre Pichler

**Synopsis:**

Walter Weidringer

**Translation:**

Eva Oswalt

**Booklet Editor:**

Quirin Gerstenecker

**Photographs:**

Johannes Ifkovits

**Design:**

Studio Es

The Wiener Symphoniker  
are generously supported by  
the City of Vienna and the  
Republic of Austria

LC 29322

WS 016 © & © 2019  
Wiener Symphoniker, Vienna.  
Live Recording.  
Made in Austria.  
[www.wiener-symphoniker.at](http://www.wiener-symphoniker.at)

 **SONY MUSIC**  
Distributed in Germany/Austria/Switzerland  
by Sony Music Entertainment



Maria Theresia  
Privatstiftung

 **tonzauber**

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH  
KULTUR

**WIEN**  
**KULTUR** 

WIENER  SYMPHONIKER

[www.wienersymphoniker.at](http://www.wienersymphoniker.at)