

BEETHOVEN SYMPHONIES 4/5

PHILIPPE JORDAN
WIENER SYMPHONIKER





LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Symphony No. 4 in B-flat major op. 60

Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60

1	Adagio – Allegro vivace	11:02
2	Adagio	08:41
3	Allegro vivace	05:44
4	Allegro ma non troppo	06:45

Symphony No. 5 in c minor op. 67

Symphonie Nr. 5 c-moll op. 67

5	Allegro con brio	06:59
6	Andante con moto	08:47
7	Allegro	07:46
8	Allegro	10:41

Total Playing Time 66:25

PHILIPPE JORDAN *conductor*
WIENER SYMPHONIKER

Shadow Player and Sky Stormer

Robert Schumann once viewed Ludwig van Beethoven's *Fourth Symphony* as the “slender Greek maiden between two Northland giants”, namely the “*Eroica*” and the *Fifth*. However, to classify the precious work as a relative lightweight next to the above-mentioned compositions, traditionally admired as symphonic giants, would be a fatal misjudgement. On the one hand, the *Fourth* contains essential musical features that could serve as a direct model to Romanticism: Schumann's, even more Mendelssohn's symphonies much rather start from here than from Beethoven's odd-numbered, “monumental” contributions to the genre. On the other hand, what might appear to posterity as opposing each other, so full of contrasts and almost irreconcilable, has often originated concurrently as two sides of the same compositional medal: in 1806, at the time of the work on the *Fourth*, two-year-old sketches of the c minor symphony already existed, which were then completed together with the “*Pastoral*” in 1808 – originally the numbering of the *Fifth* and *Sixth* was supposed to be in reverse order. The contrasting ranges of expression that divide these two symphonies meet in the *Fourth*, albeit in the tightest of spaces: only when the symphony is understood as a battle of conflicting principles that are newly and differently addressed in every movement, their fascinating, precedent-setting subtlety is revealed. Philippe Jordan interprets the work precisely from this perspective – and, with the Wiener Symphoniker, has partners who have romantic fullness of sound as well as pointed articulation and sparkling virtuosity at their disposal.

“The cheerful, lyrical, slender things Schumann heard here are not quite wrong,” admits Jordan, “but the recurrent serious moments are at least as important as the cheerful façade: in the dramatic development of the first movement, in the E flat minor outbreak in the Adagio, in this almost brutal dissonance chord at the end of the Finale.” This is why the combination with the *Fifth* is so ingenious and illuminating

for Jordan: “Beethoven has laid out much in the Fourth, which he then fully executes in the Fifth. Of course, there are also particularly close similarities between the Fifth and the Sixth: the two-four time in the opening movement, the obsessive repetition of motifs, the development towards the Finale throughout several movements – these are sister works that belong together like ‘Don Quixote’ and ‘Heldenleben’ by Strauss or ‘Tristan’ and ‘Meistersinger’ by Wagner. The relationship between the Fourth and the Fifth is more in spirit, but it is no less close as a result.”

The ingenious, shrouded and gloomy introduction of the *Fourth* approaches the theme of tonality, moving between the poles of insecurity and affirmation. The organ point of the winds on B, with which the work begins, is disavowed in next to no time by the tone G flat in the strings, which leads the harmonic events into a mysterious nether land, in which tentative figures drift around aimlessly. “This is where the Romantic period begins,” Jordan is convinced, “Schubert’s spirit hovers over it, even Gustav Mahler emulated this exact mood at the beginning of his First Symphony.” And he also finds cross-references in Beethoven: “The E flat minor, which, as stated before, recurs in the Adagio, corresponds to the introduction of the oratorio ‘Christus am Ölberg’: it is the remotest, darkest point in the clock of keys.” The extreme expanse of the harmonic space continues: “It goes all the way to B major in the first movement, to G flat major in the second movement – but never in such a way that the proportions would be overstretched. This, for me, makes the Fourth Symphony one of the most balanced, beautiful and exciting symphonies.”

But back to its pensive introduction: reasonably firm ground is only again offered by a brief A major cadenza, which immediately thins out and leaves just its keynote in the crescendoing quavers of the violins. Once again, as in the beginning, the major third F is set underneath – but what caused confusion yonder, now turns out to be an effective means for forming the dominant of the keynote: with mighty fortissimo, the Allegro vivace celebrates the obtained clarity by declaring the fragmented B flat major chord as the main theme straight away. This progress finds its modified reflection at the end of the development, when, from a far harmonious distance, the pianissimo has suddenly returned to B flat major, and the entrance of the recapitulation is staged grandiosely with a giant crescendo. Here, as in the entire cycle, Jordan considers the antiphonic set-up of the two violin groups, the first on the left and the second on the right, vital: only then will the motivic ping-pong games, which Beethoven composed into his symphonies time and again, reveal themselves in all their plasticity.

The variations of the Adagio confront two extensive cantilenas (the first one entrusted to the strings, the second to the clarinet) with a rigid, almost martially pulsating accompanying motif, which excitedly rumbles about subterraneously, but also resounds by itself at neuralgic points, for instance at the beginning and the end of the movement. The gruff Scherzo, labelled “Menuetto” in fierce irony, lets the two-part rhythm of the main theme collide with the underlying three-quarter time with gusto, while the trio, appearing twice, increases from a lyrical woodwind sound to fortissimo in another large-scale crescendo line. In the character of a perpetuum mobile, the Finale finally reels off, “one of Beethoven’s most delicate, most virtuoso”, emphasizes Jordan, already thinking of the Finale of the *Seventh*, and, apart from Schubert, having a presentiment of Rossini. Admittedly, Beethoven lets melodious blossoms sprout from the omnipresent semiquaver motor activity time and again. The end is humorous: “After the written-out rallentando, this is one of Beethoven’s shortest, most succinct conclusions: total understatement. A – seemingly – light-weight clean sweep.”

Beethoven’s loyal assistant Anton Schindler reports that the head motif of the *Fifth* refers to fate’s knocking at the gate: This anecdote has achieved extraordinary things for the popularity of the work, but little for its understanding. Still, the realization that the complete opening movement is essentially derived from the tiny nucleus of the first four tones, which also remain present and effective in the formation of themes in all other movements, does not bring us much closer to the substance of the symphony. How much more interesting and enlightening is Philippe Jordan’s conviction that the work is “not a symphony of destiny, but a symphony of revolution. This is certainly how the contemporaries understood it. If you ignore the metronome numbers and play the first movement too slowly and solemnly, it gets fundamentally wrong. This is about rebellion, revolt and rage!” Similar to the opening chords of the “*Eroica*”, Jordan sees the essence of the work anticipated in this beginning. “How often are these quaver notes taken broadly – involuntarily. They have to hammer, actually hurt!” The motivic connections of the themes beyond the boundaries of the movements, the different echoes of the Finale in the Andante con moto, they show how Beethoven steers towards his vision. “For this reason, it is important to me to play the movements attacca if possible”, says Jordan. One should not fall from the continuous narrative.

The four tones of the beginning: it is not a broadly sweeping theme breaking the first ground, but merely a sequenced unisono motif, which is elevated from the fiery tempo by fermatas, and which does not even define the key of c minor – and yet it is its omnipresence making the entire movement possible, a movement which is utterly



marked by a throbbing dramatic restlessness, even hecticness. Jordan finds this biting-on to a motif and the conciseness of the rhythm prefigured in the *Fourth*: in the repetitions of the opening movement, in the heartbeat of the *Adagio*. The side thought, calmer by means of its quarter notes, is immediately counterpointed in the bass by the four-tone motif, generally remaining a fleeting episode, because the relentless hammering of the quaver notes increases immediately, also dominating the development. An expressive oboe cadenza seems to promise comfort in the recapitulation – but in vain, on the contrary: mercilessly, the coda grows into a second, even more intensified development, which rushes towards its grim and lavish conclusion.

In a mild A flat major, the *Andante con moto* sets itself apart from the opening movement in almost all parameters. Still, Jordan takes the “con moto” seriously, wants to continue the forward-pressing motion. “There is something religious about the movement, it seeks power – but always with an appeal for liberty, equality and fraternity.” Its inherently simple layout of theme establishment and three variations is superimposed by a sonata form scheme: the lyrical melody of the deep strings acts as the first, the woodwind melody, ascending over murmuring strings, as the side theme – which is harmoniously strained by the incline between the shaded A flat major and fanfare-like crowing C major with brass and timpani. The second variation acts as development, the third as recapitulation and coda. In spite of the three-eighth time, the recurring fanfare sounds are reinterpreted as an ever more powerful march – harbingers of the *Finale*’s C major brightness.

The way there leads via the third movement, rising from a shadowy c minor depth: the horns resound dramatically with a variation of the four-tone motif. Dismal seriousness dominates the entire thing, which is no longer a scherzo, least of all a minuet – even if a rumbling C major middle part, again rising from bass depths, is reminiscent of a trio. According to the autograph, Beethoven originally composed a five-part form with a twice-appearing trio here, as generally in his symphonies 4 to 7; the required repetition is even written out in the autograph parts. Did Beethoven consider the movement as too long after the premiere? At any rate, the repetition was deleted in the parts, but not in the engraver’s copy of the first print. In 1810, Beethoven made a complaint about the cut in a letter to the publisher, however, it was not properly executed until 1846 at the instigation of Mendelssohn. “This repetition is therefore also missing in the current new edition – but with only three parts, the movement just feels too short and en passant for me, it seems like a mere prelude to the *Finale*”, confesses Jordan. For this reason, he returns to Beethoven’s original intention. And ^{again, it}

applies to him: “The closer you get to Beethoven’s metronome specifications, the more important the repetitions get for the proportions.”

The last return of the first part is carried out in the pianissimo, faintly indicating ghostly scenes, before the transition to the Finale lets the redemptive crescendo grow with an A flat pedal point before moving into the dominant G, over anxiously pulsating timpani beats. A revolutionary march celebrates the triumph of the Finale with an abundance of themes, the revolutionary-political significance of which is beyond doubt. “For the first time, he expands his instrumentation, using piccolo, contrabassoon and trombones, which in the development repeatedly and literally proclaim ‘la liberté’, breaking the boundaries here.” Beethoven also emphasizes the constant threat to these ideals with a dramatic coup: the return to the gloom of the third movement at the end of the development, albeit followed by a renewed liberation. “In the coda, Beethoven manages to ignite a veritable flush of victory. Later, the Ninth will represent utopia, but here, in the Fifth, he truly believes in the real victory of the revolution.” The exultation about it hardly finds an end.

Walter Weidringer
(Translation: Eva Oswald)

Schattenspieler und Himmelsstürmer

Als „griechisch schlanke Maid zwischen zwei Nordlandriesen“, nämlich der „*Eroica*“ und der *Fünften*, sah einst Robert Schumann die 4. *Symphonie* Ludwig van Beethovens. Das kostbare Werk aber neben den erwähnten, traditionell als symphonische Giganten bewunderten Kompositionen als relatives Leichtgewicht zu klassifizieren, wäre eine fatale Fehleinschätzung. Zum einen sind nämlich in der *Vierten* wesentliche musikalische Grundzüge angelegt, die der Romantik als unmittelbares Vorbild dienen konnten: Schumanns, noch mehr Mendelssohns Symphonien nehmen hier viel eher ihren Ausgang als bei Beethovens ungeradzahligen, „monumentalen“ Beiträgen zur Gattung. Und zum anderen ist das, was der Nachwelt so kontrastreich und beinahe unversöhnlich gegenüberzustehen scheint, nicht selten parallel entstanden, als zwei Seiten ein und derselben kompositorischen Medaille: 1806, zur Zeit der Arbeit an der *Vierten*, gab es bereits zwei Jahre alte Skizzen zur *c-moll-Symphonie*, die dann gemeinsam mit der „*Pastorale*“ 1808 fertiggestellt wurde – ursprünglich hätte auch die Nummerierung von *Fünfter* und *Sechster* umgekehrt lauten sollen. Jene gegensätzlichen Ausdrucksbereiche, die diese beiden Symphonien voneinander scheiden, treffen in der *Vierten* jedoch auf engstem Raum aufeinander: Erst wenn man die Symphonie als einen Kampf widerstreitender, in jedem Satz neu und anders thematisierter Prinzipien begreift, erschließt sich ihre faszinierende, richtungsweisende Subtilität. Philippe Jordan interpretiert das Werk genau aus diesem Blickwinkel – und hat in den Wiener Symphonikern Partner, denen romantische Klangfülle ebenso zu Gebote steht wie pointierte Artikulation und sprühende Virtuosität.

„Das Heitere, Lyrische, Schlanke, das Schumann hier gehört hat, ist nicht ganz falsch“, räumt Jordan ein, „aber die immer wieder auftauchenden ernstesten Momente sind mindestens so wichtig wie die heitere Fassade: in der dramatischen Durchführung des ersten Satzes, im es-moll-Ausbruch im Adagio, bei diesem fast brutalen Dissonanz-

akkord gegen Ende des Finales.“ Deswegen ist auch die Kombination mit der *Fünften* für Jordan so sinnreich und erhellend: „Vieles hat Beethoven in der Vierten angelegt, was er in der Fünften dann voll ausführt. Natürlich gibt es auch besonders enge Parallelen zwischen Fünfter und Sechster: den Zweivierteltakt im Stirnsatz, die obsessiven Motivwiederholungen, die sätzeübergreifende Entwicklung ins Finale – das sind Schwesterwerke, die zusammengehören wie ‚Don Quixote‘ und ‚Heldenleben‘ bei Strauss oder ‚Tristan‘ und ‚Meistersinger‘ bei Wagner. Bei Vierter und Fünfter liegt die Verwandtschaft mehr im Geiste, sie ist deshalb aber nicht geringer.“

Die geniale, verschleiert-trübe Einleitung der *Vierten* behandelt das Thema der Tonalität, bewegt sich dabei zwischen den Polen von Verunsicherung und Bekräftigung. Der Bläser-Orgelpunkt auf B, mit dem das Werk beginnt, wird nämlich im Nu desavouiert durch den Ton Ges in den Streichern, die das harmonische Geschehen dadurch in ein mysteriöses Niemandsland führen, in dem tastende Figuren ziellos umherdriften. „Hier beginnt die Romantik“, ist Jordan überzeugt, „Schuberts Geist schwebt schon darüber, noch ein Gustav Mahler hat genau diese Stimmung am Beginn seiner 1. Symphonie nachempfunden.“ Und auch bei Beethoven findet er Querverweise: „Das es-moll, das wie gesagt im Adagio wiederkehrt, entspricht der Einleitung des Oratoriums ‚Christus am Ölberg‘: Es ist der entfernteste, düsterste Punkt im Tonartenkreis.“ Die extreme Weite des harmonischen Raums setzt sich fort: „Es geht bis nach H-Dur im ersten, nach Ges-Dur im zweiten Satz – aber nie so, dass die Proportionen überspannt würden. Das macht die Vierte für mich mit zu einer der ausgewogensten, schönsten und auch spannendsten Symphonien.“

Doch zurück zu ihrer gedankenschweren Einleitung: Halbwegs festen Boden bietet erst wieder eine knappe A-Dur-Kadenz, die aber sogleich ausdünnert und nur ihren Grundton in crescendoierenden Achteln der Violinen übrig lässt. Erneut wird, wie zu Beginn, die große Terz F daruntergesetzt – doch was dort Verwirrung stiftete, entpuppt sich nun als probates Mittel, die Dominante der Grundtonart zu bilden: Mit mächtigem Fortissimo feiert das Allegro vivace die gewonnene Klarheit, indem es den B-Dur-Dreiklang in Zerlegung gleich auch zum Hauptthema erklärt. Sein abgewandeltes Spiegelbild findet diese Entwicklung am Ende der Durchführung, wenn aus weiter harmonischer Ferne im Pianissimo bereits plötzlich wieder B-Dur erreicht ist, der Eintritt der Reprise in einem riesigen Crescendo aber erst grandios inszeniert wird. Unerlässlich findet Jordan hier wie im ganzen Zyklus die antiphonale Aufstellung der beiden Violingruppen, also die ersten links, die zweiten rechts: Nur so erschließen sich die motivischen Ping-Pong-Spiele, die Beethoven seinen Symphonien immer wieder einkomponiert hat, in ihrer ganzen Plastizität.



Die Variationen des Adagio konfrontieren zwei weitgespannte Kantilenen (die erste den Streichern anvertraut, die zweite der Klarinette) mit einem fast martialisch starr pulsierenden Begleitmotiv, das zumeist aufregend im Untergrund rumort, an neuralgischen Punkten aber, etwa am Anfang und am Schluss des Satzes, auch allein erklingt. Das in grimmiger Ironie „Menuetto“ benannte, ruppige Scherzo lässt den Zweierrhythmus des Hauptthemas lustvoll mit dem zugrundeliegenden Dreivierteltakt kollidieren, während das zweimal erscheinende Trio sich von lyrischem Holzbläserklang in einem weiteren, groß angelegten Crescendozug zum Fortissimo steigert. Im Charakter eines Perpetuum mobile schnurrt schließlich das Finale ab, „eines der heikelsten, virtuosesten bei Beethoven“, betont Jordan, denkt dabei schon an das Finale der *Siebenten* und erahnt neben Schubert bereits Rossini. Freilich lässt Beethoven immer wieder gesangliche Blüten aus der allgegenwärtigen Sechzehntel-Motorik sprießen. Das Ende ist humorvoll: „Nach dem auskomponierten Rallentando ist das einer der knappsten, lapidarsten Schlüsse Beethovens: völliges Understatement. Ein – scheinbar – leichtgewichtiger Kehraus.“

Beethovens Adlatas Anton Schindler berichtet, mit dem Kopfmotiv der *Fünften* sei des Schicksals Pochen an die Pforte gemeint: Diese Anekdote hat zwar Außerordentliches für die Popularität des Werkes geleistet, wenig aber für dessen Verständnis. Doch auch die Erkenntnis, der komplette Stirnsatz sei im wesentlichen aus der winzigen Keimzelle der ersten vier Töne abgeleitet, die zudem in allen weiteren Sätzen präsent und themenbildend wirksam bleiben, bringt uns dem Gehalt der Symphonie nicht entscheidend näher. Viel interessanter und erhellender ist da schon Philippe Jordans Überzeugung, das Werk sei „keine Schicksals-, sondern eine Revolutionssymphonie. So haben es sicher auch die Zeitgenossen verstanden. Wenn man die Metronomzahlen missachtet und den ersten Satz zu langsam und pathetisch spielt, wird es grundsätzlich falsch. Es geht um Rebellion, Aufbegehren und Wut!“ Ähnlich wie bei den eröffnenden Akkordschlägen der „*Eroica*“ sieht Jordan auch in diesem Anfang schon das Wesentliche des Werks vorweggenommen. „Wie oft werden diese Achtelnoten breit genommen – unfreiwillig. Dabei müssen sie hämmern, eigentlich weh tun!“ Die motivischen Verbindungen der Themen über die Satzgrenzen hinweg, die verschiedenen Anklänge des Finales im Andante con moto, sie zeigen, wie Beethoven auf seine Vision zusteuert. „Deshalb ist es mir auch wichtig, die Sätze möglichst attacca zu spielen“, sagt Jordan: Man dürfe nicht aus der durchgehenden Erzählung hinausfallen.

Die vier Töne des Beginns: Kein breit ausschwingendes Thema macht den Anfang, sondern bloß ein sequenziertes, mit Fermaten aus dem feurigen Tempo

herausgehobenes Unisono-Motiv, das nicht einmal die Tonart c-moll definiert – und doch macht seine Allgegenwart den ganzen Satz erst möglich, einen Satz, der völlig durch dramatisch pochende Unrast, ja Hektik geprägt ist. Das Festbeißen an einem Motiv und die Prägnanz des Rhythmus findet Jordan eben in der *Vierten* vorgebildet: in den Repetitionen des Kopfsatzes, im Herzschlag des Adagio. Der Seitengedanke, ruhiger durch seine Viertelnoten, wird sogleich im Bass durch das Viertotonmotiv kontrapunktiert, bleibt überhaupt flüchtige Episode, weil sogleich wieder das unerbittliche Hämmern der Achtelnoten anwächst, das auch die Durchführung beherrscht. Eine ausdrucksvoll klagende Kadenz der Oboe scheint in der Reprise Tröstung zu verheißeln – doch vergebens, im Gegenteil: Erbarmungslos wächst sich die Coda zu einer zweiten, noch gesteigerten Durchführung aus, die ihrem grimmig-lakonischen Schluss entgegenhetzt.

Das Andante con moto in mildem As-Dur hebt sich in beinahe allen Parametern vom Stirnsatz ab. Doch nimmt Jordan das „con moto“ ernst, will das „Bewegte, Drängende“ fortsetzen. „Der Satz hat etwas Religiöses, sucht Kraft – aber immer mit dem Appell an Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit.“ Seine an sich einfache Anlage mit Themenaufstellung und drei Variationen wird von einem Sonatensatz-Schema überlagert: Der lyrische Gesang der tiefen Streicher fungiert dabei als erstes, die über Streichermurmeln aufsteigende Holzbläser-Melodie als Seitenthema – dieses in sich harmonisch gespannt durch das Gefälle zwischen noch verschattetem As-Dur und fanfarenhaft auftrumpfendem C-Dur mit Blech und Pauken. Die zweite Variation fungiert als Durchführung, die dritte als Reprise und Coda. Die wiederkehrenden Fanfarenklänge werden dabei, dem Dreiachteltakt zum Trotz, in einen immer machtvolleren Marsch umgedeutet – Vorbote der C-Dur-Helle des Finales.

Doch der Weg dahin führt über den dritten Satz, der aus schattenhafter c-moll-Tiefe aufsteigt: Dramatisch schallen die Hörner mit einer Abwandlung des Viertotonmotivs. Düsterer Ernst beherrscht das Ganze, das kein Scherzo und schon gar kein Menuett mehr ist – auch wenn ein polternder C-Dur-Mittelteil, erneut aus Basstiefen sich erhebend, an ein Trio gemahnt. Laut Autograph hat Beethoven hier ursprünglich, wie überhaupt in seinen Symphonien 4 bis 7, eine fünfteilige Form mit zweimalig erscheinendem Trio komponiert; in den handschriftlichen Stimmen ist die dafür nötige Wiederholung sogar ausgeschrieben. Empfund Beethoven den Satz nach der Uraufführung als zu lang? Jedenfalls wurde die Wiederholung in den Stimmen gestrichen, nicht aber in der Stichvorlage des Erstdrucks. 1810 hat Beethoven die Streichung in einem Brief an den Verlag reklamiert; sie wurde jedoch erst 1846 auf Betreiben von Mendels-

sohn ausgeführt. „Auch in der aktuellen Neuausgabe fehlt deshalb diese Wiederholung – aber der Satz fühlt sich für mich mit nur drei Teilen einfach zu kurz und en passant an, er wirkt wie ein bloßes Vorspiel zum Finale“, bekennt Jordan. Deshalb kehrt er zu Beethovens ursprünglicher Intention zurück. Und auch hier gilt für ihn: „Je näher man Beethovens Metronomangaben kommt, desto wichtiger werden die Wiederholungen für die Proportionen.“

Die letzte Wiederkehr des ersten Teils vollzieht sich im Pianissimo, lässt gespenstische Szenen erahnen, bevor die Überleitung zum Finale mit einem Orgelpunkt zunächst auf As, erst später auf dominantischem G und über bang pochenden Paukenschlägen das erlösende Crescendo anwachsen lässt. Ein Revolutionsmarsch feiert mit einer Überfülle an Themen den Triumph des Finales, an dessen revolutionär-politischer Bedeutung kein Zweifel bleibt. „Zum ersten Mal erweitert er sein Instrumentarium, verwendet Piccolo, Kontrafagott und Posaunen, die in der Durchführung mehrfach und sozusagen wörtlich ‚la liberté‘ ausrufen: Hier werden die Grenzen gesprengt.“ Doch auch die beständige Bedrohung dieser Ideale betont Beethoven durch einen dramatischen Coup: den Rückfall in die Düsternis des dritten Satzes am Ende der Durchführung, dem freilich eine neuerliche Befreiung folgt. „In der Coda schafft es Beethoven, einen wahren Siegestaumel zu entfachen. Die Neunte wird später eine Utopie darstellen, aber hier, in der Fünften, glaubt er wirklich an den realen Sieg der Revolution.“ Der Jubel darüber findet kaum ein Ende.

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. His career began in 1994–95 as Kapellmeister at the Ulm Stadttheater. From 1998–2001, he was assistant to Daniel Barenboim at the Deutsche Staatsoper Unter den Linden in Berlin. From 2001–2004, he held the position of Chief Conductor of the Graz Opera and Graz Philharmonic Orchestra. Philippe Jordan has worked at the most prestigious international opera houses and festivals including the Houston Grand Opera, the Glyndebourne Festival, the Aix-en-Provence Festival, the Metropolitan Opera New York, the Royal Opera House Covent Garden, the Teatro alla Scala, the Bayerische Staatsoper Munich, the Salzburger Festspiele, the Wiener Staatsoper, the Festspielhaus Baden-Baden and the Zurich Opera. From 2006–2010, he was Principal Guest Conductor of the Berlin Staatsoper Unter den Linden. Having debuted at the Bayreuth Festival with *Parsifal* in 2012, he returned with a new production of *Die Meistersinger von Nürnberg* in 2017.

Philippe Jordan's orchestral engagements have included both the Berlin and Vienna Philharmonic, Berlin Staatskapelle, Orchestre Philharmonique de

Radio France, Philharmonia Orchestra London, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestre de la Suisse Romande, Tonhalle Zurich, Chamber Orchestra of Europe, Mahler Chamber Orchestra, Gustav Mahler Youth Orchestra, Mozarteum Orchestra Salzburg and the Münchner Philharmoniker. In North America, he has appeared with the Seattle, St. Louis, Dallas, Detroit, Chicago, Cleveland, Philadelphia, Washington, Minnesota, Montreal, New York and San Francisco Orchestras.

With the Wiener Symphoniker Philippe Jordan has performed an integral cycle of the complete Schubert symphonies, Beethoven's symphonies and pianoconcertos – 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 second of the series after Beethoven's *1st* and *3rd Symphonies*.

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. Seine Karriere begann 1994–95 als Kapellmeister am Stadttheater Ulm. Von 1998 bis 2001 war Philippe Jordan Assistent und Kapellmeister bei Daniel Barenboim an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Von 2001 bis 2004 war er Chefdirigent des Grazer Opernhauses und des Grazer Philharmonischen Orchesters. Philippe Jordan arbeitete an den wichtigsten internationalen Opernhäusern und Festivals, wie z.B. der Houston Grand Opera, den Festivals von Aix-en-Provence und Glyndebourne, der Metropolitan Opera New York, dem Royal Opera House Covent Garden, dem Teatro alla Scala, der Bayerischen Staatsoper München, den Salzburger Festspielen, der Wiener Staatsoper, dem Opernhaus Zürich und dem Festspielhaus Baden-Baden. Von 2006 bis 2010 war Philippe Jordan Principal Guest Conductor an der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Nachdem er 2012 mit Parsifal in Bayreuth debütiert, kehrte Jordan 2017 mit der Neuproduktion Die Meistersinger von Nürnberg zurück. Als Konzertdirigent arbeitete Philippe Jordan u. a. mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Staatskapelle Berlin, den Münchner Philharmonikern, dem RSO Wien, dem Orchestre

Philharmonique de Radio France, dem Philharmonia Orchestra London, 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, dem Gustav Mahler Jugend Orchester, dem NDR Sinfonieorchester Hamburg und dem Salzburger Mozarteumorchester zusammen. In Nordamerika dirigierte er bisher die Symphonieorchester von Seattle, St. Louis, Dallas, Detroit, Chicago, Cleveland, Philadelphia, Washington, Minnesota, Montreal, New York und San Francisco. 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 drei Aufnahmen vor: Tschaikowskis 6. Symphonie „Pathétique“, Schuberts 7. und 8. Symphonie sowie mit der 1. und 3. Symphonie der erste Teil seines 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 has 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 150 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 Roshdestvenskij. 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 ab der 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 150 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



FRANZ SCHUBERT

Symphonies Nos. 7 & 8
Symphonien Nr. 7 & 8

WS 009 STEREO, LIVE AUFNAHME,
ERHÄLTICH AUF CD



PJOTR. I. TSCHAIKOWSKI

Symphony No. 6 in b minor op. 74
Symphonie Nr. 6 h-moll op. 74

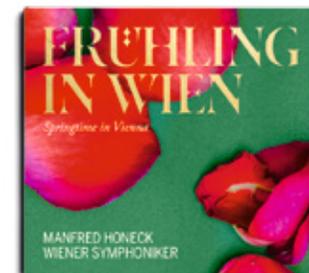
WS 006 STEREO, LIVE AUFNAHME,
ERHÄLTICH AUF CD



FRÜHLING IN WIEN

Works by Beethoven, Schönherr,
Ziehrer et al. / *Werke von Beethoven,
Schönherr, Ziehrer u.a.*

WS 011 STEREO, LIVE AUFNAHME,
ERHÄLTICH AUF 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 014 © & © 2017
Wiener Symphoniker, Vienna.
Live Recording.
Made in Austria.
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