

BEETHOVEN SYMPHONIES 2/7

PHILIPPE JORDAN
WIENER SYMPHONIKER





LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Symphony No. 2 in D major op. 36
Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36

- 1 Adagio molto – Allegro con brio11:51
- 2 Larghetto09:52
- 3 Scherzo. Allegro04:28
- 4 Allegro molto06:28

Symphony No. 7 in A major op. 92
Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92

- 5 Poco sostenuto – Vivace14:10
- 6 Allegretto07:51
- 7 Presto – Assai meno presto08:38
- 8 Allegro con brio08:43

Total Playing Time72:01

PHILIPPE JORDAN *conductor*
WIENER SYMPHONIKER

A Celebration of Extremes

Beethoven had to be equally prepared for praise and admonition when the following review of his *Symphony No. 2* appeared in the *Allgemeine musikalische Zeitung* (*General Music Newspaper*) on 19 February 1812: “A Grand Symphony in D by Beethoven opened the first concert, given on 9 December. The works of this artist, unique in his own way, are not well known enough here as yet. One is accustomed to Haydn’s and Mozart’s works, and should not be surprised if these rare products of Beethoven, which diverge so greatly from the ordinary, in general do not always produce their effect upon the listener. This is not the place to evaluate this manner of composition: but that a fervent imagination, that a high impetus of powerful and ingenious harmonies certainly prevails, is admitted even by those who consider clarity and singability as the highest in art. For that matter, the Andante of this symphony actually leaves nothing to be desired. The Menuet, as well as the last Allegro, partakes of something very bizarre: Yet, if we are attracted by the humour of so many of our writers, why do we want to expect the composer, who makes use of the entire, still underexplored province of musical art, to cling to none but conventional forms; always only to flatter the ear; never to unsettle us, and elevate us above the ordinary, albeit somewhat forcibly?” Even ten years after its creation, this work was obviously still apt to cause some head-shaking amongst more conservative listeners – by the conscious farewell to the merely “clear and singable”, the courage for the extreme, even the bizarre. “I can fully understand the reviewer’s reaction with regard to the theme of the Finale”, says Philippe Jordan: “A champagne cork pops, the bottle bubbles over with a trill, and the subsequent quaver movement has little to do with a theme in the conventional sense”. However, he considers the assessment of the second movement even more appropriate: “This Larghetto is one of Beethoven’s most beautiful slow movements, everything here sings! He unfurls an abundance of themes, forms an incredibly wide spectrum of melodies, lets different characters appear, yet they all feed on one source. That is

actually quite untypical of him.” For the chief conductor of the Wiener Symphoniker, the slow movement is the core of the symphony, which extends between these explosive and utterly lyrical extremes.

With its far-reaching character, the broadly conceived introduction of the first movement prepares us for the contrasting form of the entire work. Fortissimo chords, gentle cantilenas, sensitive phrases – and then a pulsation becoming more urgent, from semiquavers to semiquaver triplets, leading to a dramatic unisono: it tumbles down the D minor triad, almost anticipating the main theme of the *Ninth*. “Here, and in some minor blurs, it is in some way audible that the symphony dates from the period of the so-called Heiligenstadt Testament”, Jordan explains. In this never-sent letter to his brothers which became famous after his death, the 31-year-old Beethoven desperately expressed himself about his progressive hearing loss: “... but little more and I would have put an end to my life – it was only the art that withheld me, alas, methought it impossible to leave the world until I had produced all that I felt called upon me to do...” Although the dark shadows are present, overall they remain the exception – which is actually what is baffling about this work, Jordan says: “In spite of it all, for me this is Beethoven’s most cheerful, fun-loving, sparkling symphony – even more than the Seventh. It almost seems to me that he wants to musically write himself out of the desperation over his impending deafness.” In the following, swirling Allegro con brio, this is achieved by a main theme emphasizing the triad: it rises from the basses and sparks a rousing impact with a march-like side theme. Nonetheless, sudden, painful evasions in minor keys threaten at every turn. In the broad coda, over a gripping, chromatically rising bass, the victory of the D major key is once again greatly staged and the introduction’s dramatic D minor motif is reversed into its bright opposite. Lyricism and gallantry dominate the aforementioned Larghetto, on the tranquil silence of which temporary shadows keep being cast: Franz Schubert would take up this kind of movement, seemingly static, yet in motion from within. The following Scherzo (Allegro) with its sudden dynamic disparities (sharpened by dissonances) and rhythmic rebelliousness, the instruments playing ping-pong with the motifs, is oriented towards Haydn’s surprising effects, whereas the trio, oddly likewise in D major, only appears idyllic at the beginning and then also blows the horn of bizarreness. Finally, the exuberance escalates, virtually going over the edge in the capricious Finale. In this sonata movement rondo, the aforementioned quirky main theme with its blustering trill is deconstructed in the development, wandering through all the voices. Similar to the opening movement, the Coda becomes the highlight.

Here, it takes up even more space, summarizing not only the Finale, but quasi the entire symphony – with mysterious recommencements following faltering fermatas, humoristic winks, surprising effects such as a sudden tutti fortissimo following the tenderest string pianissimo, and a downright manic hammering excitement: the music turns into a boiling cauldron close to exploding. “The work is the epitome of fantasy, each movement is different here, whilst in the later symphonies an idea is rather followed through and dealt with in individual variants,” Jordan explains. “After the saucy calling card of the First, Beethoven appears more playful, cheerful, melodic here – maybe even more ‘Mozartian’ than before. In this final coda, however, the work becomes serious, significant, also querying things with fermatas and harmonic evasions. It is not just since the ‘Eroica’ that Beethoven went on the track of the ‘great symphony’.”

The byname “*Eroica*” has come up: when Beethoven finally erased the name “Sinfonia grande, intitolata Bonaparte” from his *Third*, he was far from done with Napoleon – and Europe even less so. The composer regarded the present French emperor “as his personal enemy and fought him with ‘his’ weapons”, Attila Csampai is convinced, and lists those works with which the composer subsequently took a clear political stand against all tyranny: the “*Coriolan Overture*”, the *Fifth Symphony*, the *Incidental Music for Goethe’s “Egmont”*, the *Overture to “King Stephen”* and, in particular, the programme symphony “*Wellington’s Victory or the Battle of Vittoria*” *op. 91*, incredibly popular at the time. In this orchestral work, regarded as a curiosity today, the successful battle of the British general against the Napoleonic troops in northern Spain on 21 June 1813 is portrayed in a musical conflict between the song “*Rule, Britannia*” and a French march. The blows of two large drums represent cannon shots, ratchets the volleys of muskets. A concluding victory symphony celebrates the British anthem “*God save the King*” in several variations.

In the performance history, “*Wellington’s Victory*” inseparably belongs to the *Symphony No. 7 A major op. 92*, which, according to Harry Goldschmidt, represents nothing else than another “Symphony against Napoleon”. The premiere took place on 8 December 1813 in the auditorium of the Old University in Vienna, eight weeks after the extraordinarily bloody Battle of Nations near Leipzig, where the allied Austrian, Prussian, Russian and Swedish troops were able to inflict a decisive defeat on Napoleon. And against this historical background, the contemporary audience understood the works as a diptych, consisting of Battle (*op. 91*) and Victory (*op. 92*) over Napoleon. The work is certainly not dependent on the presentation of this thematic

connection, and discloses itself apart from all non-musical context as a fascinating work of art of the most peculiar and yet generally valid coinage, which Beethoven could regard “as one of the happiest products of my weak faculties”.

For Philippe Jordan, the priority shifts from melodiousness in the *Second* to rhythm in the *Seventh*; in addition, he feels the continuity between the “*Pastoral*” and the *Seventh* is established by the obstinate clinging to the ever same motifs, sometimes appearing almost manic – and, with regard to the harmony, by the third relationships, leading from the central A major to F major and C major. The Poco sostenuto, introducing the first movement, appears autonomously, and completely bursts the bounds of a slow introduction with its scope and content, yet anticipates essential elements of the entire symphony: here, we witness how the music develops from the elementary variables, the triad (as chord and also as melodic decomposition) and the scale, always striving upwards. Twice, a lyrical woodwind melody appears as a contrast to the energetic bustle (first in C major, then F major), then tone repetitions bring the rhythm increasingly to the fore. As the action bites on to the note E, which moves back and forth between violins and woodwinds in octave intervals, a terminus seems to have been reached, which at the same time becomes the initial spark of the Vivace: from now on, the dotted rhythm in six-eight time dominates virtually every beat of this movement, brimming with energy. Whereby Philippe Jordan insists on the exact execution of Beethoven’s meticulous notation: “He distinguishes three variations for this seemingly continuous rhythm, one with dotted quavers plus semiquaver, one with a semiquaver rest instead of the dotted note, and in a third variation without a rest, accent marks are added. These contrasts hold an uncanny potential for conflict. The instrument groups frequently fight against each other in the various rhythms. In the variant with the semiquaver rest, the entire orchestra assembles only twice, albeit at neuralgic points: at the climax of the development and at the end of the movement. This is often skimmed over, but it was important to us – why else would Beethoven have bothered with such precise differentiation? However, it is necessary to sharpen the difference enormously so that it is perceivable at plain listening – especially if you place value on the fast, dance-like tempo at the same time”. Rapidly ascending scales, dramatic halts, extreme dynamic contrasts and grandiose crescendi characterize the music, which is reminiscent of an indefatigable dance of joy. For the conductor and musicologist Peter Gülke, the “upbeat, flaring up like a rocket” of the main theme’s first brilliant tutti entry, which is also powerfully emphasized by the horns with blaring splendour, acts as “embodiment of the spark that electrifies the masses, and at the same

time as an imperious gesture”. After a development which is dramatically increased at the end, Beethoven uses this musical launching pad for an amusing game with the listener’s expectations at the beginning of the recapitulation: whilst the woodwinds are already crescendoing in the main rhythm, he chases a scale of the strings into space, and only allows it to successfully lead into the return of the main theme after the striking addition of trumpets and timpani. The second movement, which was so well received in the early performances that it had always to be repeated, is in clear contrast expression-wise, but retains the elementary significance of the rhythm: against the rules, a pale, hovering six-four chord of the horns sets up the beginning and the end. Jordan conceives it as a sudden, surprising turn: “I see the first two movements as a couple; the radiant end of the first is a kind of double dot leading directly into the second: thus, this beginning gains enormous importance.” A kind of funeral march in A minor begins with an expressively lamenting theme over the obstinate rhythm of a pavane, being introduced virtually naked. This might go back to the prayer formula “Sancta Maria, ora pro nobis”, as Wolfgang Osthoff suspects; indeed, it was already entailed in the lyrical melody of the introduction to the symphony. For Jordan, this is “the Schubert rhythm par excellence: nowhere else do the two composers come as close to each other as here.” As Karl Nef has explained, the twice interpolated, comforting A major trio melody of clarinet and bassoon recalls the passage “You shall be rewarded in better worlds” from the second act of Beethoven’s *“Fidelio”*, fitting seamlessly into the context of meaning. “With its conduct of a funeral cortege, the episode in major and the fugato, the movement comes very close to the Adagio of the ‘Eroica’ formally, but does not get as heavy, not as grave. This is reminiscent of Schubert again: of the lightness in grief, of a little severity in joy. The great C major symphony is not far away – especially considering the third relationships.” Speaking of third relationships: after this A minor movement, the Scherzo starts rumbling in F major, consisting of five parts and thus following Beethoven’s preference in his middle creative period, i.e. with a trio that appears twice. In the main theme, at first stomping crudely, then tripping softly, we re-encounter the musical elements from the opening movement’s introduction: chord fragmentation and scale, whilst the trio melody with its long drone pedal tone on A, seemingly exhausted after all the exuberant hustle and bustle, is supposed to be based on a Lower Austrian pilgrim song. Caution, says Jordan: “According to the metronome marking, the trio is surprisingly fast, so it will not become a pathetic celebration. It is a folk dance, its theme suggesting an accordion.” The fact that Beethoven does not indicate the five parts of the form with repeat signs, but writes them

out in full also gives him the opportunity for all kinds of sudden dynamic surprises and jests. “Ingenious,” Jordan raves, “he did not do it like this in any other symphony.” Ultimately, the Finale breaks all possible chains with its dithyrambic frenzy: the main theme, whirling up and down, is driven by two kinds of syncopated patterns in every bar, emphasizing the second crotchet respectively the fourth quaver in the two-four time with gruff sforzati. Jordan perceives the humorous and wayward side theme as the earliest example of Rossini’s influence on Beethoven, same as later in the *Eighth*. And yet the constant rebellion against the common metric scheme only works because the rhythmic ostinati are executed with the highest precision. In order to achieve the strongest effect, Jordan also considers observing all repetitions necessary: “Only then will this whirling, dervish-like trance ensue.” In the coda, grandiosely surging over seething basses, the enormous rhythmic energies erupt in Fortefortissimo (fff) twice – a rarity in Beethoven’s creative work, underlining the exceptional status of this symphony, which is extreme in many respects.

Walter Weidringer
(Translation: Eva Oswald)

Feier der Extreme

Beethoven musste auf Lob und Tadel gleichermaßen gefaßt sein, als am 19. Februar 1812 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* folgende Kritik seiner *Symphonie Nr. 2* erschien: „Eine grosse Symphonie aus D von Beethoven eröffnete das erste, am 9ten Dezember gegebene Concert. Noch sind die Werke dieses, in seiner Art einzigen Künstlers hier nicht genug bekannt. Man ist an Haydns und Mozarts Werke gewöhnt, und darf sich nicht wundern, wenn diese seltnen Producte Beethovens, die sich so sehr von dem Gewöhnlichen entfernen, im Allgemeinen nicht immer ihre Wirkung auf den Zuhörer hervorbringen. Es ist hier der Ort nicht, diese Compositionsweise zu würdigen: dass aber eine glühende Phantasie, dass ein hoher Schwung kraftvoller und sinnreicher Harmonien, durchaus in denselben herrsche, gestehen auch jene, welche das Klare und Singbare für das Höchste der Kunst halten. Übrigens lässt jedoch das Andante dieser Symphonie auch von dieser Seite nichts zu wünschen übrig. Der Menuet, so wie dem letzten Allegro hängt zwar etwas sehr Bizarres an: doch wenn uns das Humoristische in so manchem unserer Schriftsteller anziehet, warum wollen wir denn von dem Componisten, der das ganze, so wenig noch erforschte Gebiet der Tonkunst in Anspruch nimmt, erwarten, dass er nur an hergebrachten Formen hange; nur immer dem Ohre schmeichle; nie uns erschüttere, und über das Gewohnte, wenn auch etwas gewaltsam, erhebe?“ Auch zehn Jahre nach seiner Entstehung war dieses Werk also noch geeignet, bei konservativeren Hörern einiges Kopfschütteln hervorzurufen – durch den bewussten Abschied vom bloß „Klaren und Singbaren“, durch den Mut zum Extrem, zum Bizarren gar. „Bei dem Finalthema kann ich die Reaktion des Rezensenten absolut verstehen“, sagt Philippe Jordan: „Da knallt ein Champagnerkorken, mit einem Triller sprudelt die Flasche über, und auch die folgende Achtelbewegung hat mit einem Thema im herkömmlichen Sinn nicht mehr viel zu tun.“ Noch zutreffender aber findet er die Bewertung des zweiten Satzes: „Dieses Larghetto ist einer der schönsten langsamen Sätze Beethovens, hier singt alles! Er breitet eine Fülle von Themen aus, formt ein unglaublich breites Spektrum an

Melodien, lässt verschiedene Charaktere auftreten, die sich aber aus einer Quelle speisen. Das ist eigentlich ganz untypisch für ihn.“ Der langsame Satz ist für den Chefdirigenten der Wiener Symphoniker der Kern der Symphonie, die sich zwischen diesen Extremen erstreckt, dem Explosiven und dem vollkommen Lyrischen.

Schon die breit ausgeführte Einleitung des Stirnsatzes greift im Charakter weit aus und bereitet uns dadurch auf die kontrastreiche Gestalt des ganzen Werks vor. Fortissimo-Akkorde, sanfte Kantilenen, empfindsame Wendungen – und dann eine von Sechzehnteln über Sechzehnteltriolen drängender werdende Pulsation, die zu einem dramatischen Unisono führt: Es stürzt den d-moll-Dreiklang herab und nimmt beinahe das Hauptthema der *Neunten* vorweg. „Hier und bei einigen Moll-Eintrübungen lässt sich doch irgendwie vernehmen, dass die Symphonie aus der Zeit des sogenannten Heiligenstädter Testaments stammt“, erklärt Jordan. In diesem nie abgeschickten und nach seinem Tod berühmt gewordenen Brief an seine Brüder äußerte sich der 31-jährige Beethoven verzweifelt über seinen fortschreitenden Hörverlust: „... es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben – nur sie die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte ...“ Doch die finsternen Schatten sind zwar präsent, bleiben in Summe aber die Ausnahme – und das sei gerade das Verblüffende an dem Stück, findet Jordan: „Sie ist für mich trotz allem die heiterste, lebenslustigste, spritzigste Symphonie Beethovens – noch mehr als die Siebente. Mir scheint fast, als wollte er sich hier aus der Verzweiflung über seine beginnende Taubheit musikalisch herausschreiben.“ Im folgenden, wirbeligen Allegro con brio gelingt das mit einem dreiklangsbetonten Hauptthema: Es steigt aus den Bässen auf und entfacht mit einem marschartigen Seitenthema zündende Wirkung. Jähe, schmerzliche Ausweichungen in Molltonarten drohen dennoch auf Schritt und Tritt. In der breiten Coda wird dann über einem packenden, chromatisch ansteigenden Bass der Sieg der D-Dur-Tonart nochmals groß inszeniert und das dramatische d-moll-Motiv der Einleitung in sein helles Gegenteil verkehrt. Lyrik und Galanterie beherrschen das schon erwähnte Larghetto, auf dessen beschauliche Ruhe immer wieder vorübergehende Schatten fallen: Franz Schubert wird bei solch statisch erscheinenden und doch in sich bewegten Satztypen anknüpfen. An Haydn'schen Überraschungseffekten orientiert sich das folgende Scherzo (Allegro) mit seinen plötzlichen dynamischen (und dissonanzgeschärften) Unterschieden, rhythmischen Widerborstigkeiten und dem Ping-Pong-Spiel, das die Instrumente mit den Motiven treiben, wobei das seltsamerweise ebenfalls in D-Dur stehende Trio sich nur anfangs idyllisch gibt und dann gleichfalls ins Horn der Bizarrerie stößt. Noch weiter, ja bis zur Überdrehtheit

zugespitzt wird die Ausgelassenheit schließlich im kapriolenreichen Finale, einem Sonatensatz-Rondo, dessen schon erwähntes, schrulliges Hauptthema mit polterndem Triller in der Durchführung in seine Bestandteile zerlegt wird und durch alle Stimmen wandert. Zum Höhepunkt wird, ähnlich wie im Stirnsatz, die Coda. Hier nimmt sie noch breiteren Raum ein und fasst nicht nur das Finale, sondern gleichsam die ganze Symphonie zusammen – mit geheimnisvollen Neuansätzen nach stockenden Fermaten, humoristischem Augenzwinkern, Überrumpelungseffekten von plötzlichem Tutti-Fortissimo nach zartestem Streicher-Pianissimo und einer geradezu manisch hämmernden Erregung: Die Musik wandelt sich zu einem brodelnden Hexenkessel nahe an der Explosion. „Das Werk ist ein Ausbund an Phantasie, jeder Satz ist hier anders, während in den späteren Symphonien eher eine Idee durchgezogen und in verschiedenen Varianten abgehandelt wird“, erläutert Jordan. „Nach der frechen Visitenkarte der Ersten gibt sich Beethoven hier verspielter, lebenslustiger, melodischer – vielleicht sogar ‚mozartischer‘ als zuvor. In dieser Final-Coda jedoch wird das Stück ernst, bedeutend, setzt auch Fragezeichen mit Fermaten und harmonischen Ausweichungen. Nicht erst mit der ‚Eroica‘ war Beethoven der ‚großen Symphonie‘ auf der Spur.“

Der Beiname „*Eroica*“ ist gefallen: Als Beethoven die Bezeichnung „Sinfonia grande, intitolata Bonaparte“ für seine *Dritte* schließlich tilgte, war er noch lange nicht fertig mit Napoleon – und Europa war es schon gar nicht. Den nunmehrigen Kaiser der Franzosen betrachtete der Komponist „als seinen persönlichen Feind und bekämpfte ihn mit ‚seinen‘ Waffen“, ist etwa Attila Csampai überzeugt und zählt jene Werke auf, mit denen der Komponist in der Folge klare politische Stellung gegen jede Tyrannei bezogen hat: die „*Coriolan*“-*Ouvertüre*, die *Fünfte Symphonie*, die *Schauspielmusik zu Goethes „Egmont“*, die *Ouvertüre zu „König Stephan“* und besonders natürlich die zu ihrer Zeit unglaublich populäre Programmsymphonie „*Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*“ *op. 91*. Der erfolgreiche Kampf des britischen Generals gegen die napoleonischen Truppen in Nordspanien am 21. Juni 1813 wird in diesem heute als Kuriosität angesehenen Orchesterwerk im musikalischen Widerstreit des Liedes „*Rule, Britannia*“ und eines französischen Marsches dargestellt. Die Schläge zweier großer Trommeln repräsentieren Kanonenschüsse, Ratschen die Salven der Musketen. Eine abschließende Siegegssymphonie feiert die britische Hymne „*God save the King*“ in mehreren Variationen.

„*Wellingtons Sieg*“ gehört in der Aufführungshistorie untrennbar zusammen mit der *Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92*, welche nach Harry Goldschmidt nichts anderes darstellt als eine weitere „Symphonie gegen Napoleon“: Die Uraufführung fand am 8. Dezember 1813 in der Aula der Alten Universität in Wien statt, acht Wochen nach

der außerordentlich blutigen Völkerschlacht bei Leipzig, in welcher die verbündeten österreichischen, preußischen, russischen und schwedischen Truppen Napoleon eine entscheidende Niederlage zufügen konnten. Und vor diesem historischen Hintergrund verstand das zeitgenössische Publikum die Werke als Diptychon, bestehend aus Kampf (*op. 91*) und Sieg (*op. 92*) über Napoleon. Nun ist das Werk auf die Darlegung dieser thematischen Verbindung freilich nicht angewiesen und erschließt sich auch abseits aller außermusikalischen Zusammenhänge als faszinierendes Kunstwerk eigenartigster und doch allgemein gültiger Prägung, das Beethoven „als eins der glücklichsten Produkte meiner schwachen Kräfte“ ansehen durfte.

Für Philippe Jordan geht der Primat vom Melodischen in der *Zweiten* ins Rhythmische der *Siebenten* über; daneben empfindet er Kontinuitäten zwischen „*Pastorale*“ und *Siebenter* im ostinaten, stellenweise manisch wirkenden Festhalten an den immer gleichen Motiven – und harmonisch in den Terzverwandschaften, die vom zentralen A-Dur nach F-Dur und C-Dur führen. Das den Stirnsatz eröffnende, autonom wirkende Poco sostenuto sprengt in Umfang und Inhalt den Sinn einer langsamen Einleitung völlig, nimmt dabei aber doch wesentliche Elemente der ganzen Symphonie vorweg: Wir werden hier Zeuge, wie sich die Musik aus den elementaren Größen Dreiklang (als Akkord sowie melodisch als Zerlegung) und Tonleiter entwickelt, wobei diese stets nach oben strebt. Zweimal tritt eine lyrische Holzbläsermelodie als Kontrast zum energischen Treiben auf (zuerst in C-Dur, dann F-Dur), dann rückt durch Tonrepetitionen der Rhythmus immer stärker in den Vordergrund. Als sich das Geschehen auf dem Ton E festbeißt, der zwischen Violinen und Holzbläsern im Oktavabstand hin und her wandert, scheint ein Endpunkt erreicht, der gleichzeitig zur Initialzündung des Vivace wird: Der punktierte Rhythmus im Sechachteltakt beherrscht von nun an praktisch jeden Takt dieses vor Energie nur so strotzenden Satzes. Wobei Philippe Jordan auf die exakte Ausführung von Beethovens penibler Notation pocht: „Er unterscheidet für diesen scheinbar durchlaufend gleichen Rhythmus drei Varianten, einmal mit punktierter Achtel plus Sechzehntel, einmal mit einer Sechzehntelpause statt der Punktierung, und in einer dritten Variante ohne Pause kommen noch Keile hinzu. Diese Kontraste bergen ein unheimliches Konfliktpotential. Sehr oft kämpfen die Instrumentengruppen in den verschiedenen Rhythmen gegeneinander. In der Variante mit Sechzehntelpause findet das ganze Orchester nur zweimal zusammen, aber an neuralgischen Punkten: am Höhepunkt der Durchführung und am Ende des Satzes. Darüber wird sehr oft hinweggespielt, uns war es aber wichtig – warum sonst hätte sich Beethoven die Mühe gemacht, so genau zu differenzieren? Allerdings muss man den Unterschied unglaublich schärfen,

damit man ihn beim reinen Hören wahrnehmen kann – besonders, wenn man zugleich auf das rasche, tänzerische Tempo Wert legt.“ Rasante Anläufe die Tonleiter empor, dramatische Halte, extreme dynamische Kontraste und grandios sich aufbauende Crescendi prägen die Musik, welche an einen niemals längere Zeit ermattenden Freudentanz gemahnt. Schon der „raketenhaft auffahrende Auftakt“ zum ersten strahlenden Tutti-Einsatz des Hauptthemas, welches auch die Hörner mit schmetterndem Glanz mächtig herausstellen, wirkt für den Dirigenten und Musikwissenschaftler Peter Gülke wie die „Verkörperung des auf die Massen überspringenden Funkens, und zugleich als herrische Gebärde“. Gerade diese musikalische Abschussrampe nützt Beethoven nach einer zuletzt dramatisch gesteigerten Durchführung am Beginn der Reprise für ein amüsantes Spiel mit der Hörerwartung: indem er nämlich zu den bereits im Hauptrhythmus crescendierenden Holzbläsern den Tonleiteranlauf der Streicher zunächst einmal ins Leere jagen und erst nach dem markanten Hinzutreten von Trompeten und Pauken erfolgreich in die Wiederkehr des Hauptthemas münden lässt.

Der zweite Satz, der bei den frühen Aufführungen stets so gut ankam, dass er wiederholt werden musste, steht dazu ausdrucksmäßig in deutlichem Kontrast, behält aber die elementare Bedeutung des Rhythmus bei: Regelwidrig bildet ein fahl schwebender Quartsextakkord der Bläser Anfang und Ende. Jordan begreift ihn als plötzliche, überraschende Wendung: „Ich sehe die beiden ersten Sätze als Paar an; der strahlende Schluss des ersten ist eine Art Doppelpunkt, der direkt in den zweiten überführt: So gewinnt dieses Beginn eine enorme Bedeutung.“ Eine Art von Trauermarsch in a-moll beginnt, mit ausdrucksvoll klagendem Thema über dem zunächst gleichsam nackt vorgestellten, obstinaten Rhythmus einer Pavane. Dieser könnte auf die Gebetsformel „Sancta Maria, ora pro nobis“ zurückgehen, wie Wolfgang Osthoff vermutet; er steckte freilich auch schon in der lyrischen Melodie der Einleitung zur Symphonie. Für Jordan ist es „der Schubert-Rhythmus schlechthin: Nirgends kommen sich die beiden Komponisten so nahe wie hier.“ Dass die zweimal interpolierte, tröstliche A-Dur-Trio-Melodie von Klarinette und Fagott an eine Stelle zu den Worten „Euch werde Lohn in bessern Welten“ aus dem zweiten Akt von Beethoven „*Fidelio*“ erinnert, wie Karl Nef gezeigt hat, fügt sich nahtlos in den Bedeutungszusammenhang ein. „Der Satz kommt mit Konduktcharakter, Durepisode und Fugato formal sehr nah an das Adagio der ‚Eroica‘, aber wird nicht so schwer, nicht so gewichtig. Das erinnert wieder an Schubert: an die Leichtigkeit in der Trauer, an ein bisschen Ernst in der Freude. Die große C-Dur-Symphonie ist nicht weit – vor allem, wenn man auch an die Terverwandtschaften dort denkt.“ Apropos Terzverwandtschaft: Nach diesem a-moll-Satz poltert das Scherzo in F-Dur los, das der

Vorliebe Beethovens in seiner mittleren Schaffensperiode folgt und demnach fünfteilig gebaut ist, also mit zweimalig erscheinendem Trio. Im zunächst derb aufstampfenden, dann leise trippelnden Hauptthema begegnen uns die musikalischen Elemente aus der Einleitung zum Stirnsatz wieder: Dreiklangszerlegung und Tonleiter, während die nach all dem ausgelassenen Trubel erschöpft anmutende Triomelodie mit ihrem langen Bordunton A einem niederösterreichischen Wallfahrerlied nachempfunden sein soll. Vorsicht, so Jordan: „Laut Metronomzahl ist das Trio erstaunlich schnell, wird also keine pathetische Feier. Es ist ein Volkstanz, das Thema suggeriert eine Ziehharmonika.“ Dass Beethoven die fünf Formteile nicht mit Wiederholungszeichen angibt, sondern ausschreibt, gibt ihm zudem Gelegenheit zu allerlei plötzlichen dynamischen Überraschungen und Scherzen. „Genial“, schwärmt Jordan, „in keiner anderen Symphonie hat er das so gemacht.“ Das Finale schließlich reißt sich mit seinem dithyrambischen Taumel von allen nur denkbaren Ketten los: Das auf und ab wirbelnde Hauptthema wird in jedem Takt von zweierlei Synkopenbildungen angetrieben, welche im 2/4-Takt jeweils das zweite Viertel und das vierte Achtel mit Sforzati ruppig hervorheben. Im humorvoll-widerspenstigen Seitenthema vernimmt Jordan erstmals den Einfluss von Rossini auf Beethoven, wie später auch in der *Achten*. Und doch funktioniert das ständige Löcken wider das gewöhnliche metrische Schema nur dadurch, dass die rhythmischen Ostinati mit höchster Präzision ablaufen. Um den stärksten Effekt zu erzielen, ist für Jordan auch die Beachtung aller Wiederholungen nötig: „Erst dadurch stellt sich diese wirbelnde, derwischartige Trance ein.“ Die enormen rhythmischen Energien entladen sich in der über brodelnden Bässen grandios aufgetürmten Coda zweimal im Fortefortissimo (fff) – eine Seltenheit in Beethovens Schaffen, welche den Ausnahmerang dieser in vielerlei Hinsicht extremen Symphonie noch unterstreicht.

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 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 relased on five CDs. The CD at hand is the third 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 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 vier Aufnahmen vor: Tschaikowskis 6. Symphonie „Pathétique“, Schuberts 7. und 8. Symphonie sowie mit der 1. und 3. Symphonie und der 4. und 5. Symphonie die beiden ersten 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 Musikvereinssaal 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 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



FRANZ SCHUBERT

Symphonies Nos. 7 & 8

Symphonien Nr. 7 & 8

WS 009 STEREO, LIVE RECORDING,
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



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 015 © & © 2018

Wiener Symphoniker, Vienna.

Live Recording.

Made in Austria.

www.wienersymphoniker.at

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



Maria Theresia
Privatstiftung

 **tonzauber**

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH
KULTUR

WIEN KULTUR 



