



SUPER AUDIO CD

BEETHOVEN SYMPHONIES

MINNESOTA ORCHESTRA
OSMO VÄNSKÄ

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

SYMPHONY NO. 1 IN C MAJOR, Op. 21

25'51

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Adagio molto – Allegro con brio</i> | 8'32 |
| 2 | II. <i>Andante cantabile con moto</i> | 7'49 |
| 3 | III. Menuetto. <i>Allegro molto e vivace</i> | 3'35 |
| 4 | IV. Finale. <i>Adagio – Allegro molto e vivace</i> | 5'38 |

SYMPHONY NO. 6 IN F MAJOR, 'PASTORAL', Op. 68

41'36

- | | | |
|---|---|-------|
| 5 | I. Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. <i>Allegro ma non troppo</i> | 11'26 |
| 6 | II. Szene am Bach. <i>Andante molto moto</i> | 11'58 |
| 7 | III. Lustiges Zusammensein der Landleute. <i>Allegro –</i> | 5'13 |
| 8 | IV. Donner. Sturm. <i>Allegro –</i> | 3'38 |
| 9 | V. Hirtengesang: Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm. <i>Allegretto</i> | 9'03 |

TT: 68'22

MINNESOTA ORCHESTRA (Jorja Fleezanis *leader*)

OSMO VÄNSKÄ *conductor*

Beethoven was nearly thirty before he completed his *First Symphony*. His lengthy preparations for composing what had become the most elevated type of orchestral music took several forms. First, he moved from Bonn to Vienna in 1792 to study with Joseph Haydn, who had done more than anyone to raise the symphony to pre-eminence, and he took regular lessons with him for over a year. Beethoven also prepared for writing a symphony by composing piano sonatas and piano trios that exhibit distinctively symphonic elements, such as a four-movement structure, grand gestures, and intensive development of short motifs. Meanwhile he mastered the art of writing for orchestra mainly by composing concertos, of which at least five were completed before his *First Symphony* (though three of these are partly lost). He even made some headway in his early years with at least two actual symphonies before abandoning them: one attempt in C minor was drafted in piano score around 1787 and headed ‘Sinfonia’, but the music peters out after about a hundred bars; and a more elaborate symphony in C major was sketched extensively during 1795–97, coming surprisingly close to completion before being set aside.

When Beethoven finally embarked on his actual *Symphony No. 1*, however, around late 1799, he made rapid progress, and the work was given its first performance at a grand benefit concert in Vienna on 2nd April 1800. In his previous attempt at writing a symphony in C major, he found it difficult to create a suitable finale theme, and this may have been the main reason why that work was abandoned. Now, however, he found the solution, transferring what was originally to be the main theme of the first movement to the finale, and composing the rest entirely anew. Thus this finale theme was really the starting point for his *First Symphony*, and there are several subtle pointers to it in the earlier movements (such as the rising scale that comes at the end of the slow introduction, and a similar scale that forms the main theme of the third movement).

One of the most original features of the symphony is its very first chord. Technically this is a discord, in that it requires another chord to resolve the tension – a highly unusual way to start a symphony at the time, especially as this pair of chords forms a cadence in the wrong key, F major, and only later does the music work round to C major. The orchestration of these chords is also striking: delicate wind sonorities, supported by plucked strings. This pair of chords forms a motif that then reappears in various guises in the main section of the first movement, though often only in the background.

The opening of the second movement owes much to that of Mozart's famous G minor symphony, but it soon turns away from its model and develops on its own lines. Once again that two-chord motif from the opening of the work reappears during the movement, but this time with syncopated rhythm. The third movement is entitled 'Menuetto', but it is really more of a scherzo – fast, energetic and whimsical – though at the time it was virtually unknown to have an actual scherzo within a symphony.

The start of the finale contains another novel feature. A stuttering three-note scale is repeated several times, each time with one extra note added until at last a complete eight-note scale emerges and launches into the main theme, the start of which had been borrowed from the abandoned symphony. In the second half of the main theme there are falling motifs which some see as a kind of 'answer' to the rising motifs with which the symphony began. Such long-range planning is typical of Beethoven, and is one of a number of means by which he unifies the work. His *First Symphony* fully lives up to the standards set by Haydn, and it quickly became popular after its first performance, since when it has always remained a standard part of the symphonic repertoire.

It was less than four years after the première of the *First Symphony* when Beethoven first sketched some ideas for an orchestral work based on the pastor-

al idiom, but once again his plans underwent a long period of gestation before reaching their final form in his *Pastoral Symphony*. The brief sketches, which included the opening theme, a motif for the brook, and a dance-like theme that was incorporated into the third movement, were laid aside while he concentrated on other works, including the *Fourth* and *Fifth Symphonies*, and it was not until early 1808 that he began to work intensively on the *Sixth*, shortly after completing the *Fifth*. He then continued with it fairly continuously during spring and summer, and it received its premiere on 22nd December 1808, at a four-hour concert consisting entirely of his own music.

The idea of writing a programmatic symphony was not completely original. As early as 1784, Justin Heinrich Knecht had published an orchestral work entitled *Le portrait musical de la nature*, which anticipates some of the features of Beethoven's *Pastoral*, although its structure is far from that of a standard symphony. Some of Beethoven's Viennese contemporaries, too, had written programmatic symphonies, such as Anton Wranitzky's *Aphrodite Symphony* (1792) and the same composer's symphony for the birthday of Prince Lobkowitz (1796). In choosing the portrayal of the countryside for a symphony, however, Beethoven gave himself a peculiarly difficult task. The symphony genre, as noted above, was generally characterised by elements of grandeur and intensive motivic development, whereas the pastoral idiom, as developed in the eighteenth century by composers such as Corelli, Handel and Haydn, was gentle and relaxed, with little use of development. Beethoven's great achievement in the *Pastoral Symphony* was to reconcile these two opposing elements, so that the work is thoroughly pastoral in character yet thoroughly symphonic in form.

To reach his goals, Beethoven kept reminding himself in his sketches not to place too much emphasis on the programmatic element: 'All tone painting loses its value if pushed too far in instrumental music'. Instead, he stressed feelings

rather than objects, his subtitle for the work being ‘Recollection of Country Life (more expression of feeling than painting)’. This concept was repeated in the title of the first movement: ‘Pleasant, cheerful feelings which awaken in people on arrival in the country’. The movement contains many standard pastoral devices such as drone basses, twittering birds, and almost complete absence of minor keys, but it is in no sense narrative.

The same is true of the second movement, ‘Scene by the brook’. Here Beethoven does use real bird-calls in the coda – the nightingale (flute), quail (oboe) and cuckoo (clarinets). But even here, the music used by the ‘birds’ is related thematically to the rest of the movement, so that the programmatic element is not ‘pushed too far’. Beethoven’s biographer Anton Schindler claimed that Beethoven told him this movement was composed beside a brook in Heiligenstadt, and that there was a fourth bird – a *Goldammer* (usually understood as yellow-hammer). But every detail of Schindler’s narrative that might be corroborated has been shown to be false, and so his entire anecdote is clearly fictitious, like so many of his claims.

The third movement (‘Merry gathering of the country folk’), like that of the *First Symphony*, is a scherzo in all but name, and includes an apparent portrayal of an amateur village band in which the oboe is out of time and the bassoon can only play three notes. Here Beethoven goes well beyond traditional pastoral style in his portrayal of the countryside. The third movement breaks off abruptly with the sound of the bass strings portraying distant thunder. This marks the start of an interpolated movement in the classical four-movement design. This insertion, entitled ‘Thunder Storm’ could be regarded as just a greatly expanded introduction to the finale, for Beethoven preceded several of his other finales with some kind of introduction – as was seen in his *First Symphony*. But it is generally considered to be a movement in its own right, creating a five-move-

ment structure (as had also appeared in Wranitzky's symphony for Prince Lobkowitz). The storm is of unprecedented ferocity and the only one of the five movements to use timpani. Halfway through it Beethoven intensifies it even more by introducing trombones and piccolo, before the music gradually dies down, merging without a break into the 'Shepherd's song: beneficent feelings combined with thanks to the Godhead after the storm'. This finale begins with a motif based on an actual Swiss herding call or *ranz des vaches*, and is once again replete with traditional (and occasionally novel) pastoral elements.

The *Pastoral Symphony* was published by Breitkopf & Härtel in 1809. Some of the movement titles, however, are different in the published version, and this appears to be due to unauthorized changes made by the publishers. The titles given above are the ones that Beethoven himself finally chose after careful consideration, and must be regarded as authoritative.

© **Barry Cooper 2007**

Professor of Music, University of Manchester

The **Minnesota Orchestra**, founded in 1903 as the Minneapolis Symphony Orchestra, is recognized as one of America's leading symphony orchestras. Led by music director Osmo Vänskä since 2003, the orchestra has enjoyed a long lineage of celebrated music directors: Eiji Oue (1995–2002), Edo de Waart (1986–95), Sir Neville Marriner (1979–86), Stanisław Skrowaczewski (1960–79), Antal Doráti (1949–60), Dimitri Mitropoulos (1937–49), Eugene Ormandy (1931–36), Henri Verbrugghen (1923–31) and Emil Oberhoffer (1903–22).

The Minnesota Orchestra's radio history began in 1923 with a national broadcast under guest conductor Bruno Walter and continues today with an award-winning broadcast series produced by Minnesota Public Radio. Historic record-

ings of the orchestra, which date back to 1924, include releases for RCA Victor, Columbia, Mercury 'Living Presence' and Vox Records. *Minnesota Orchestra at 100: A Collection of Recordings and Broadcasts*, released in 2003, is a 12-CD compilation that chronicles nearly 80 years of the ensemble's recording and broadcasting accomplishments. The orchestra offers over 150 concerts each year, with nearly 400,000 attending, and reaches more than 85,000 students annually through its education and outreach programmes. With a long history of commissioning and performing new music, the orchestra continues to nourish a strong commitment to contemporary composers. The Minnesota Orchestra makes its home at acoustically-brilliant Orchestra Hall in downtown Minneapolis.

Osmo Vänskä became the Minnesota Orchestra's tenth music director in September 2003. Praised for his intense and dynamic performances, Vänskä is recognized for compelling interpretations of the standard, contemporary and Nordic repertoires, as well as the close rapport he establishes with the musicians he leads. He began his musical career as a clarinetist, occupying the co-principal's chair in the Helsinki Philharmonic Orchestra for several years. After studying conducting at the Sibelius Academy in Helsinki, he won first prize in the 1982 Besançon International Young Conductor's Competition. His conducting career has featured substantial commitments to such orchestras as the Tapiola Sinfonietta, Iceland Symphony Orchestra and BBC Scottish Symphony Orchestra. His numerous recordings for BIS continue to attract the highest acclaim; the first releases in his Beethoven symphony cycle with the Minnesota Orchestra have already broadcast the exceptional dynamism of this musical partnership to audiences worldwide. Meanwhile Vänskä is heavily in demand internationally as a guest conductor with the world's leading orchestras, enjoying reg-

ular relationships with the London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Philadelphia Orchestra and National Symphony Orchestra of Washington. In May 2008, after two decades at the helm of the Lahti Symphony Orchestra, Vänskä will become that ensemble's conductor laureate. Among the many honours and distinctions he has been awarded are the Pro Finlandia medal, a Royal Philharmonic Society Award, Musical America's 2005 Conductor of the Year Award, the Sibelius Medal in 2005 and the Finlandia Foundation Arts and Letters Award in 2006.

OSMO VÄNSKÄ



Beethoven war beinahe dreißig Jahre alt, als er seine *Erste Symphonie* fertigstellte. Seine umfänglichen Vorbereitungen auf das, was als höchste Gattung der Orchestermusik galt, waren von unterschiedlicher Art: Zuerst siedelte er 1792 von Bonn nach Wien über, um bei Joseph Haydn zu studieren, der mehr als jeder andere für den Vorrang der Symphonie gesorgt hatte; über ein Jahr lang nahm er regelmäßig Unterricht bei ihm. Ein anderer Weg zur Symphonie war die Komposition von Klaviersonaten und Klaviertrios, die entschieden symphonische Züge aufweisen, wie etwa viersätzigige Struktur, große Gesten und die intensive Verarbeitung kurzer Motive. In der Zwischenzeit erlernte er die Kunst des Komponierens für Orchester vornehmlich anhand von Konzerten, von denen wenigstens fünf vor der *Ersten Symphonie* entstanden sind (drei davon sind freilich teilweise verloren). Bereits in jungen Jahren hatte er zwei Symphonieprojekte in Angriff genommen, die er schließlich verwarf: Um 1787 entstand ein c-moll-Klavierparticell mit dem Titel „Sinfonia“, doch die Musik versickert nach rund 100 Takten; eine erheblich detailliertere Symphonie in C-Dur wurde in den Jahren 1795-97 ausgiebig skizziert und kam der Fertigstellung überraschend nah, ehe sie dann doch zur Seite gelegt wurde.

Als Beethoven sich hingegen Ende 1799 seiner tatsächlichen *Symphonie Nr. 1* zuwandte, machte er rasche Fortschritte; am 2. April 1800 wurde das Werk bei einem großen Benefizkonzert in Wien uraufgeführt. In seinem früheren C-Dur-Symphonie-Entwurf hatte er Probleme gehabt, ein geeignetes Finalthema zu finden, und dies mag der Hauptgrund dafür gewesen sein, daß das Projekt damals verworfen wurde. Jetzt aber fand er die Lösung, indem er das ursprünglich als Hauptthema des ersten Satzes gedachte Thema ins Finale verschob und den Rest ganz neu komponierte. So war dieses Finalthema tatsächlich der Ausgangspunkt für seine *Erste Symphonie*, und es finden sich etliche subtile Verweise darauf in den vorhergehenden Sätzen (so etwa die aufsteigende Skala am

Ende der langsamen Einleitung oder eine ähnliche Skala, die das Hauptthema des dritten Satzes bildet.)

Eines der originellsten Charakteristika der Symphonie ist ihr allererster Akkord. Technisch gesehen handelt es sich um eine Dissonanz, bedarf es doch eines anderen Akkords, um die Spannung aufzulösen – eine damals höchst ungewöhnliche Weise, eine Symphonie zu eröffnen. Zumal diese Akkordfolge in der falschen Tonart (F-Dur) kadenziert – erst später wird die Grundtonart C-Dur erreicht. Auch die Instrumentation dieser Akkorde frappt: delikate Bläserklänge, unterstützt von Streicherpizzikato. Das Akkordpaar bildet ein Motiv, das dann im Hauptteil des ersten Satzes in unterschiedlicher Gestalt wiederkehrt, wenn auch meist nur im Hintergrund.

Der Anfang des zweiten Satzes verdankt dem Anfang von Mozarts berühmter g-moll-Symphonie viel, doch er wendet sich schon bald von seinem Vorbild ab und folgt seinen eigenen Impulsen. Auch hier erscheint das Akkordmotiv, diesmal aber in synkopiertem Rhythmus. Der dritte Satz heißt „Menuetto“, ist aber eher ein Scherzo – schnell, energisch und skurril –, wenngleich ein eigentliches Scherzo innerhalb einer Symphonie damals so gut wie unbekannt war.

Der Anfang des Finales enthält ein weiteres neuartiges Merkmal. Eine stotternde, dreitönige Skala wird mehrmals wiederholt, wobei jedesmal ein Ton hinzugefügt wird, bis zum Schluß eine vollständige, achttönige Tonleiter erklingt, um das Hauptthema, dessen Beginn der verworfenen Symphonie entlehnt ist, auf den Plan zu rufen. In der zweiten Hälfte des Hauptthemas erscheinen fallende Motive, die verschiedentlich als eine Art „Antwort“ auf die aufsteigenden Motive, mit denen die Symphonie begann, interpretiert worden sind. Eine derart weiträumige Konzeption ist typisch für Beethoven und eines von mehreren Mitteln, mit denen er für die zyklische Vereinheitlichung des Werks sorgt. Seine *Erste Symphonie* zeigt sich dem von Haydn etablierten Niveau ge-

wachsen; seit der Uraufführung erfreut es sich großer Popularität und nimmt einen festen Platz im symphonischen Repertoire ein.

Weniger als vier Jahre nach der Uraufführung der *Ersten Symphonie* notierte Beethoven die ersten Gedanken für ein Orchesterwerk pastoralen Charakters, doch auch hier durchliefen seine Pläne einen langen Reifeprozess, bevor sie in seiner *Pastoral-Symphonie* ihre abschließende Form erhielten. Die kurzen Skizzen – das Anfangsthema, ein Motiv für den Bach und ein tänzerisches Thema, das im dritten Satz Verwendung fand – wurden beiseitegelegt, als er sich auf andere Werke konzentrierte, darunter die *Vierte* und die *Fünfte Symphonie*. Erst Anfang 1808 beschäftigte er sich wieder näher mit der *Sechsten*, kurz nachdem er die *Fünfte* fertiggestellt hatte. Im Frühjahr und im Sommer widmete er sich ihr recht ausschließlich; bei einem vierstündigen Konzert, das zur Gänze aus Werken Beethovens bestand, erlebte sie am 22. Dezember 1808 ihre Uraufführung.

Die Idee, Programmsymphonien zu komponieren, war nicht ganz neu. Bereits 1784 hatte Justin Heinrich Knecht eine Orchesterkomposition mit dem Titel *Le portrait musical de la nature* veröffentlicht, die einige Merkmale der Beethovenschen *Pastorale* vorwegnimmt, wenngleich ihre Form von der einer herkömmlichen Symphonie weit entfernt ist. Auch einige Zeitgenossen Beethovens hatten Programmsymphonien geschrieben, so etwa Anton Wranitzky, der 1792 eine *Aphrodite-Symphonie* und 1796 eine Symphonie zum Geburtstag des Fürsten Lobkowitz vorgelegt hatte. Eine Symphonie als Portrait des Landlebens – damit hatte sich Beethoven freilich eine besonders schwierige Aufgabe gestellt. Die Gattung „Symphonie“ war, wie erwähnt, üblicherweise von erhabener Größe und gründlicher motivischer Arbeit gekennzeichnet, während das pastorale Idiom, wie es im 18. Jahrhundert von Corelli, Händel und Haydn ausformuliert wurde, von sanfter, entspannter Art war und wenig Durchführungselemente enthielt. Die große Leistung der *Pastoral-Symphonie* war es, diese beiden

Gegensätze in Einklang zu bringen, so daß das Werk durchweg pastoralen Charakter zeigt und dabei doch von durch und durch symphonischer Gestalt ist.

Um seine Ziele zu erreichen, ermahnte sich Beethoven in den Skizzen, die programmatischen Aspekte nicht überzubetonen: „Jede Mahlerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verlehrt“. Statt der Dinge rückte er Eindrücke in den Vordergrund, wie es der Untertitel nahelegt: „Erinnerung an das Landleben (mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerei)“. Diese Idee klingt auch in der Überschrift zum ersten Satz an: „Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen“. Obschon der Satz viele pastorale Topoi aufweist – Bordunbässe, zwitschernde Vögel und ein fast gänzlich fehlendes Moll-Passagen –, ist er alles andere als narrativ.

Das gilt auch für den zweiten Satz, „Szene am Bach“. Hier verwendet Beethoven in der Coda tatsächliche Vogelrufe – die Nachtigall (Flöte), die Wachtel (Oboe) und den Kuckuck (Klarinetten). Doch selbst hier ist die Musik der „Vögel“ mit dem übrigen Satz thematisch verwoben, so daß der programmatische Aspekt nicht „zu weit getrieben“ wird. Beethovens Biograph Anton Schindler hat behauptet, Beethoven habe ihm erzählt, er habe diesen Satz an einem Bach in Heiligenstadt komponiert, und er enthalte einen vierten Vogel: eine Goldammer. Doch jedes relevante Detail von Schindlers Erzählung hat sich als falsch erwiesen, und so ist die gesamte Anekdote eindeutig erfunden – wie so viele seiner Behauptungen.

Der dritte Satz („Lustiges Zusammensein der Landleute“) ist wie der der *Ersten Symphonie* ein Scherzo, ohne daß es als solches bezeichnet wäre. Hier findet sich das offenkundige Portrait einer Schar Dorfmusikanten, bei denen die Oboe aus dem Takt gerät und das Fagott nur drei Töne spielen kann. Damit geht Beethoven weit über den traditionellen Pastoral-Stil hinaus. Mit den Anklängen

an fernes Donnergerollen im Streicherbaß bricht der dritte Satz abrupt ab. So beginnt ein Einschub – „Donner. Sturm“ – in das klassische Viersatzschema, den man als eine umfänglich erweiterte Einleitung zum Finale verstehen könnte, hat Beethoven doch etlichen seiner anderen Finalsätze Einleitungen vorangestellt – u.a. dem der *Ersten Symphonie*. Üblicherweise aber wird er als Satz eigenen Rechts betrachtet, der eine fünfsätzige Form begründet (wie sie auch Wranitzkys Symphonie für den Fürsten Lobkowitz kennzeichnet). Der Sturm ist von noch nie dagewesener Wildheit; nur hier kommen in der *Pastorale* die Pauken zum Einsatz. Auf halbem Weg steigert Beethoven die Intensität noch durch Posaunen und Pikkolo, bis die Musik schließlich er stirbt und ohne Pause in den „Hirtengesang: Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm“ übergeht. Dieses Finale beginnt mit einem Motiv, das auf einem echten Schweizer Hirtenruf oder *ranz des vaches* beruht; auch dieser Satz ist voller traditioneller (und mitunter neuer) pastoraler Charakteristika.

Die *Pastoral-Symphonie* wurde 1809 von Breitkopf & Härtel veröffentlicht. Einige der Satztitel sind in dieser Druckfassung geändert worden – wohl aufgrund von unautorisierten Eingriffen der Verleger. Die oben angeführten Satzüberschriften wurden von Beethoven nach reiflicher Überlegung gewählt und müssen daher als verbindlich betrachtet werden.

© **Barry Cooper 2007**
Professor für Musik an der University of Manchester

Das **Minnesota Orchestra** – 1903 als Minneapolis Symphony Orchestra gegründet – gilt als eines der führenden amerikanischen Orchester. Seit 2003 von seinem Chefdirigenten Osmo Vänskä geleitet, kann es auf eine lange Reihe gefeierter musikalischer Leiter blicken: Eiji Oue (1995-2002), Edo de Waart (1986-95), Sir Neville Marriner (1979-86), Stanisław Skrowaczewski (1960-79), Antal Doráti (1949-60), Dimitri Mitropoulos (1937-49), Eugene Ormandy (1931-36), Henri Verbruggen (1923-31) und Emil Oberhoffer (1903-22).

Die Rundfunkgeschichte des Minnesota Orchestra begann 1923 mit der landesweiten Übertragung eines Konzerts unter dem Gastdirigenten Bruno Walter und wird heute mit einer eigenen, preisgekrönten Reihe fortgesetzt, die vom Minnesota Public Radio produziert wird. Zu den historischen Aufnahmen des Orchesters, die bis in das Jahr 1924 zurückreichen, gehören Einspielungen für RCA Victor, Columbia, Mercury „Living Presence“ und Vox Records. Die 2003 veröffentlichte CD-Chronik *Minnesota Orchestra at 100: A Collection of Recordings and Broadcasts* dokumentiert auf 12 CDs fast 80 Jahre Schallplatten- und Rundfunkgeschichte. Das Orchester gibt jährlich über 150 Konzerte mit fast 400.000 Besuchern; mit seinen Education- und Outreach-Programmen erreicht es jährlich mehr als 85.000 Schüler. Ein besonderes Anliegen ist dem Orchester der Einsatz für die neue Musik mit Auftragswerken und Uraufführungen. Das Minnesota Orchestra residiert in der akustisch brillanten Orchestra Hall in der Innenstadt von Minneapolis.

Im September 2003 wurde **Osmo Vänskä** der zehnte Chefdirigent des Minnesota Orchestra. Gerühmt für seine ausdrucksstarken und dynamischen Aufführungen, gilt Vänskä als bezwingender Interpret des traditionellen, des zeitgenössischen und des skandinavischen Repertoires sowie als Dirigent mit vorzüglichem Verhältnis zu den Musikern, die er leitet. Seine musikalische Karriere

begann er als Klarinetist; mehrere Jahre war er Stellvertretender Soloklarinetist im Helsinki Philharmonic Orchestra. Nach seinem Dirigierstudium an der Sibelius Akademie in Helsinki gewann er 1982 den Ersten Preis bei der Besançon International Young Conductor's Competition. Im Rahmen seiner Dirigententätigkeit hat er sich insbesondere der Tapiola Sinfonietta, dem Iceland Symphony Orchestra und dem BBC Scottish Symphony Orchestra gewidmet. Seine zahlreichen Einspielungen für BIS erhalten beste Kritiken; die ersten Folgen seiner Gesamteinspielung der Symphonien Beethovens mit dem Minnesota Orchestra haben die Kunde von der außergewöhnlichen Dynamik dieser musikalischen Partnerschaft in alle Welt getragen. Unterdessen ist Vänskä international ein äußerst gefragter Gastdirigent bei den führenden Orchestern wie dem London Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Philadelphia Orchestra und dem National Symphony Orchestra of Washington. Im Mai 2008 wird Vänskä nach zwei Jahrzehnten an der Spitze des Lahti Symphony Orchestra zu dessen Ehrendirigent ernannt werden. Zu den zahlreichen Ehrungen und Auszeichnungen, die er erhalten hat, gehören die Pro Finlandia Medaille, ein Royal Philharmonic Society Award, der Musical America's Conductor of the Year Award (2005), die Sibelius-Medaille (2005) und der Finlandia Foundation Arts and Letters Award (2006).

Beethoven avait près de 30 ans quand il termina sa *Symphonie no 1*. Sa longue préparation pour composer ce qui était devenu le type le plus élevé de musique pour orchestre prit plusieurs formes. D'abord, il déménagea de Bonn à Vienne pour étudier avec Joseph Haydn qui avait fait plus que quiconque d'autre pour hausser la prééminence de la symphonie et il prit régulièrement des leçons avec lui pendant plus d'un an. Beethoven se prépara aussi à écrire une symphonie en composant des sonates pour piano et des trios pour piano qui montraient des éléments distinctement symphoniques comme une structure en quatre mouvements, de grands gestes et un développement intensif de courts motifs. Entretemps, il maîtrisa l'art d'écrire pour l'orchestre surtout en composant des concertos dont au moins cinq furent terminés avant sa *première symphonie* (quoique trois soient partiellement perdus). Il était même avancé dans la composition d'au moins deux symphonies avant de les abandonner : un essai en do mineur resta un brouillon en réduction pour piano d'environ 1787 et intitulé « Sinfonia » – la musique tarit après une centaine de mesures ; et une symphonie plus travaillée en do majeur fut ébauchée longuement au cours de 1795 à 97, mais mise de côté étonnamment peu avant d'être terminée.

Or, quand Beethoven s'engagea finalement dans son actuelle *Symphonie no 1*, vers la fin de 1799, il fit des progrès rapides et l'œuvre fut créée lors d'un grand concert de charité à Vienne le 2 avril 1800. Dans son essai précédent d'écrire une symphonie en do majeur, il avait trouvé difficile de créer un thème convenant au finale et cela pourrait bien être la raison de l'abandon de l'œuvre. Il finit pourtant par trouver la solution, transférant au finale ce qui était à l'origine le thème principal du premier mouvement et composant le reste à neuf. Ainsi, ce thème du finale était en réalité le point de départ pour sa *première symphonie* et on en trouve plusieurs indications subtiles dans les mouvements précédents (par exemple la gamme ascendante à la fin de l'introduction lente et une gamme

semblable qui forme le thème principal du troisième mouvement).

L'un des traits les plus originaux de la symphonie est son tout premier accord. Du point de vue technique, c'est une dissonance en ce sens qu'il faut un autre accord pour résoudre la tension – une manière très originale de commencer une symphonie en ce temps-là, surtout vu que cette paire d'accords forme une cadence dans la mauvaise tonalité, fa majeur, et la musique n'en vient à do majeur que plus tard. L'orchestration de ces accords est également frappante : des sonorités délicates aux vents sur un support de cordes pincées. Cette paire d'accords forme un motif qui réapparaît sous plusieurs aspects dans la section principale du premier mouvement, quoique souvent à l'arrière-plan seulement.

Le début du second mouvement doit beaucoup à la célèbre *Symphonie en sol mineur* de Mozart mais Beethoven s'éloigne vite de son modèle et développe ses propres voies. Encore une fois, le motif de deux accords du début de l'œuvre réapparaît au cours du mouvement mais cette fois avec un rythme syncopé. Le troisième est intitulé « Menuetto » mais il tient vraiment plus du scherzo – rapide, énergique et fantaisiste – quoiqu'à l'époque il était pratiquement inconnu d'avoir un scherzo comme mouvement d'une symphonie.

Le début du finale expose une autre nouveauté. Une gamme bégayante de trois notes est répétée plusieurs fois, chaque fois avec une note supplémentaire jusqu'à ce que la gamme de huit notes finisse par émerger et lancer le thème principal dont le début a été emprunté à la symphonie abandonnée. La seconde moitié du thème principal renferme des motifs descendants où certains voient une sorte de « réponse » aux motifs ascendants avec lesquels la symphonie a commencé. Une telle planification de longue haleine est typique de Beethoven et est l'un des nombreux moyens par lesquels il unifie l'œuvre. Sa *Symphonie no 1* est entièrement à la hauteur des normes posées par Haydn et elle se répandit rapidement après sa création ; elle a depuis toujours gardé sa place au répertoire symphonique standard.

Moins de quatre ans après la création de la *Symphonie no 1*, Beethoven esquisssa quelques idées pour une œuvre orchestrale basée sur un langage pastoral mais, encore une fois, ses projets traversèrent une longue période de gestation avant d'aboutir à leur forme finale dans sa *Symphonie pastorale*. Les brèves ébauches, comprenant le thème d'ouverture, un motif pour le ruisseau et un thème dansant incorporé dans le troisième mouvement, furent mis de côté pendant qu'il se concentrait sur d'autres œuvres, dont les *Quatrième* et *Cinquième symphonies*, et il ne se mit à travailler intensivement sur la *Sixième* qu'au début de 1808, peu après avoir terminé la *Cinquième*. Il y resta assez assidu au printemps et à l'été et sa nouvelle symphonie fut créée le 22 décembre 1808 lors d'un concert de quatre heures entièrement consacré à sa musique.

L'idée d'écrire une symphonie à programme n'était pas complètement originale. En 1784 déjà, Justin Heinrich Knecht avait publié une œuvre pour orchestre intitulée *Le portrait musical de la nature* qui annonce certains des traits de la *Pastorale* de Beethoven, quoique sa structure soit loin de celle d'une symphonie standard. Certains des contemporains viennois de Beethoven avaient aussi écrit des symphonies à programme, par exemple la *Symphonie Aphrodite* (1792) d'Anton Wranitzky et la symphonie pour l'anniversaire du prince Lobkowitz (1796) du même compositeur. En choisissant cependant la description de la campagne comme programme d'une symphonie, Beethoven se donna une tâche particulièrement difficile. Comme genre, la symphonie était généralement caractérisée par des éléments de grandeur et de développement motivique intensif tandis que le langage pastoral, tel que développé au 18^e siècle par Corelli, Haendel et Haydn, était doux et détendu avec un développement restreint. La grande réussite de Beethoven dans la *Symphonie pastorale* est d'avoir réconcilié ces deux éléments opposés de sorte que l'œuvre soit de caractère tout à fait pastoral et pourtant de forme tout à fait symphonique.

Pour arriver à ses fins, Beethoven se rappelait sans cesse dans ses ébauches de ne pas donner trop d'importance au programme : « Toute peinture perd sa valeur si on va trop loin en musique instrumentale ». Il mit l'accent sur les sentiments plutôt que sur les objets, son sous-titre pour l'œuvre étant « Souvenirs de la vie à la campagne (une expression de sentiments plutôt qu'une peinture) ». Ce concept fut répété dans le titre du premier mouvement « Eveil d'impressions agréables en arrivant à la campagne ». Le mouvement présente certaines tournures pastorales classiques dont des bourdons, des gazouillis d'oiseaux et l'absence presque complète de tonalités mineures mais il n'est en aucun cas narratif.

Il en est de même du second mouvement, « Scène au bord du ruisseau ». Beethoven utilise de vrais appels d'oiseaux dans la coda – le rossignol (flûte), la caille (hautbois) et le coucou (clarinette). Mais même ici, la musique utilisée par les « oiseaux » est thématiquement reliée au reste du mouvement, de sorte que l'élément à programme n'est pas « poussé trop loin ». Le biographe de Beethoven Anton Schindler a soutenu que Beethoven lui avait dit que ce mouvement était composé sur le bord d'un ruisseau à Heiligenstadt et qu'il y avait un quatrième oiseau – un *Goldammer* (habituellement un bruant jaune). Mais chaque détail du récit de Schindler qui aurait pu être confirmé s'est avéré faux, de sorte que son anecdote en entier s'est révélée nettement fictive, comme d'ailleurs tant d'autres de ses prétentions.

Le troisième mouvement (« Joyeuse assemblée de paysans »), comme celui de la *Première symphonie*, est un scherzo en tout sauf le nom et renferme un portrait apparent d'un ensemble musical villageois amateur où le hautbois est à contretemps et le basson ne peut jouer que trois notes. Dans sa description de la campagne, Beethoven dépasse ici de beaucoup le style pastoral traditionnel. Le troisième mouvement s'arrête abruptement quand les cordes graves décrivent un coup de tonnerre à distance. Ceci marque le début d'un mouvement intercalé

dans la structure prédéterminée à quatre mouvements. Intitulée « Tonnerre. Orage », cette insertion peut être vue comme juste une introduction très expansive au finale car Beethoven fit précéder plusieurs de ses autres finales d'une sorte d'introduction – comme le montre d'ailleurs sa *Première symphonie*. On le considère généralement comme un mouvement de son propre droit, créant une structure en cinq mouvements (comme l'était la symphonie pour le prince Lobkowitz de Wranitzky). L'orage est d'une férocité sans précédent et le seul mouvement à avoir recours aux timbales. A mi-chemin, Beethoven l'intensifie encore plus en introduisant trombones et piccolo avant que la musique ne s'apaise, conduisant sans interruption au « Chant pastoral. Sentiments joyeux et reconnaissants après l'orage ». Ce finale commence avec un motif basé sur un appel de bergers suisses ou ranz des vaches et est encore une fois rempli d'éléments pastoraux traditionnels (et à l'occasion nouveaux).

La *Symphonie pastorale* sortit chez Breitkopf & Härtel en 1809. Certains des titres des mouvements cependant diffèrent dans la version publiée et cela semble être dû aux changements non-autorisés apportés par les éditeurs. Les titres ci-dessus sont ceux que Beethoven finit par choisir lui-même après une mûre considération et ils doivent être considérés comme faisant autorité.

© Barry Cooper 2007

Professeur de musique, Université de Manchester

Fondé en 1903 sous le nom d'Orchestre symphonique de Minneapolis, l'**Orchestre du Minnesota** est reconnu comme l'un des meilleurs orchestres symphoniques des Etats-Unis. Sous la baguette de son directeur musical Osmo Vänskä depuis 2003, l'orchestre a profité d'une lignée de directeurs musicaux célèbres : Eiji Oue (1995-2002), Edo de Waart (1986-95), sir Neville Marriner

(1979-86), Stanisław Skrowaczewski (1960-79), Antal Doráti (1949-60), Dimitri Mitropoulos (1937-49), Eugene Ormandy (1931-36), Henri Verbrugghen (1923-31) et Emil Oberhoffer (1903-22).

L'histoire radiophonique de l'Orchestre du Minnesota commença en 1923 avec une diffusion nationale mettant en vedette le chef invité Bruno Walter et elle continue aujourd'hui avec une série prisée de programmes réalisés par la Minnesota Public Radio et rediffusés sur près de 150 stations dans tous les Etats-Unis. Des enregistrements historiques de l'orchestre, remontant à 1924, incluent des disques pour RCA Victor, Columbia, Mercury «Living Presence» et Vox Records. «Minnesota Orchestra at 100: A Collection of Recordings and Broadcasts» est une compilation de 12 disques compacts sortis en 2003 faisant la chronique de près de 80 ans des réussites enregistrées de l'ensemble.

L'orchestre offre plus de 150 concerts par année à près de 400,000 auditeurs. Il rejoint plus de 85,000 étudiants chaque année grâce à ses programmes éducatifs et à ses matinées. Avec une longue histoire de commandes et d'exécutions de musique nouvelle, l'orchestre continue de nourrir un engagement soutenu envers les compositeurs contemporains. Avec son acoustique brillante, l'Orchestra Hall au centre de la ville de Minneapolis est le siège permanent de l'Orchestre du Minnesota.

Osmo Vänskä devint le dixième directeur musical de l'Orchestre du Minnesota en septembre 2003. Salué pour ses exécutions intenses et dynamiques, Vänskä est reconnu pour ses interprétations irrésistibles des répertoires standard, contemporain et nordique, ainsi que pour l'étroite relation qu'il établit avec les musiciens de ses orchestres. Il entreprit sa carrière musicale comme clarinettiste, occupant le poste de premier clarinettiste associé à l'Orchestre philharmonique d'Helsinki pendant plusieurs années. Après avoir étudié la direction à l'Aca-

démie Sibelius à Helsinki, il gagna le premier prix au Concours international de Besançon pour jeunes chefs d'orchestre en 1982. Sa carrière en direction fut marquée par des engagements importants avec la Tapiola Sinfonietta, l'Orchestre symphonique d'Islande et l'Orchestre symphonique de la BBC de l'Ecosse. Ses nombreux enregistrements sur étiquette BIS continuent d'attirer les acheteurs ; les premières sorties de son cycle des symphonies de Beethoven avec l'Orchestre du Minnesota ont déjà diffusé l'exceptionnel dynamisme de sa collaboration musicale dans le monde entier. Vänskä est réclamé partout comme chef invité ; on l'entend régulièrement avec l'Orchestre philharmonique de Londres, l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre symphonique nippon Yomiuri, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre de Philadelphie et l'Orchestre symphonique national de Washington. En mai 2008, après vingt ans à la tête de l'Orchestre symphonique de Lahti, Vänskä en deviendra chef lauréat. Il a reçu de nombreux prix et distinctions dont la médaille Pro Finlandia, un prix de la Société philharmonique royale, le prix Chef de l'année du *Musical America* en 2005, la médaille Sibelius en 2005 et le prix de la fondation Finlandia des Arts et Lettres en 2006.



BEETHOVEN · SYMPHONY NO. 9, 'CHORAL' · BIS-SACD-1616
HELENA JUNTUNEN · KATARINA KARNÉUS · DANIEL NORMAN · NEAL DAVIES
MINNESOTA CHORALE · MINNESOTA ORCHESTRA · OSMO VÄNSKÄ

10/10 *Classics Today* and *Classics Today France*; Benchmark Recording, *BBC Music Magazine*; Disc of the Month, *Classic FM Magazine*; Editor's Choice, *Gramophone*

« Cela fait plusieurs années que l'on sait qu'Osmo Vänskä est un très grand chef. Mais avec cette *Neuvième* de l'Âge des Lumières nous sommes dans tout autre chose : dans le cercle très fermé des musiciens qui ont su marquer pour toujours la discographie d'un jalon majeur de l'histoire de la musique. » *Classics Today France.com*

'This is a Beethoven *Ninth* for our times.' *BBC Music Magazine*

'The opening of Vänskä's *Choral* is deathly quiet, the first *tutti* like a fireball from the heavens... what really struck me was the muscularity of the playing, its clipped, propulsive phrasing, quite unlike any other modern-instrument version of the *Ninth*.' *Gramophone*

'Osmo Vänskä continues to amaze and delight with his stunning Beethoven series...' *Classic FM Magazine*

IN THE SAME SERIES:
SYMPHONIES NOS 4 & 5 · BIS-SACD-1416 · SYMPHONIES NOS 3 & 8 · BIS-SACD-1516

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recorded in June 2007 at Orchestra Hall, Minneapolis, Minnesota, USA

Recording producer: Robert Suff

Sound engineer: Ingo Petry

Technical engineer: Thore Brinkmann

Digital editing: Matthias Spitzbarth

Mix/mastering: Ingo Petry, Matthias Spitzbarth

Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling;
Yamaha DM 1000 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation (SACD); B&W Nautilus 80z loudspeakers;
Sennheiser headphones.

Executive producers: Robert von Bahr, Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Barry Cooper 2007

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © Juan Hitters

Back cover photograph of the Minnesota Orchestra: © Ann Marsden

Photograph of Osmo Vänskä: © Greg Helgeson (inlay card); © Eric Moore (inside booklet)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1716 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.

